



Número CI § 2020

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS § VALENCIA

CI

CI

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

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



Valencia 2020

Edita

Real Academia de Bellas Artes
de San Carlos, Valencia

© de los textos, los autores

© de las fotografías, los autores

ISSN: 0211-5808

Déposito legal: V-710-1999

Diseño

Paco Bascuñán, 2008

Maquetación

Espacio Paco Bascuñán

Poeta Monmeneu 18 bj. 46009 Valencia (España)

Tel. 963 406 508

E-mail: lupe@pacobascunan.com

Imprime:

Gráficas Marí Montañana, s.l.

Av. Blasco Ibañez, 22 - 46132 Almàssera, Valencia (España)

Tel. 961 851 448

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.

PRESENTACIÓN

Manuel Muñoz Ibáñez.....5

I.- SECCIÓN HISTÓRICA

Los canecillos de la Capilla del Cementerio de San Juan del Hospital de Valencia

Emilio Jesús Díaz García.....9

Las pinturas murales de los arcosolios del Cementerio del Conjunto Histórico de San Juan del Hospital de Valencia

Mar Sabaté Lerin / Emilio Jesús Díaz García.....27

A propósito de la localización de una pintura sobre tabla de “La Virgen de la Leche”, del siglo XIV, atribuida a Bernabé de Módena, que perteneció al patrimonio artístico de Yecla (Murcia)

Francisco Javier Delicado Martínez.....41

Aportaciones documentales sobre cruces de orfebrería valencianas. Siglos XIV y XV

Reyes Candela Garrigós.....63

El Maestro de Portillo y el Maestro de Calzada. Sobre el dibujo subyacente y nuevas atribuciones

Isidro Puig Sanchis.....79

Gianfrancesco Maineri, Paolo da San Leocadio i la gènesi d'un model de Crist portacreu

Miquel Àngel Herrero-Cortell.....97

Una tabla inédita de Fernando Yáñez y nueva luz sobre su estancia en Almedina (1518-1525)

Tomasso Mozzati.....115

El edificio gremial de los abaixadors o tundidores en Valencia

Antonio Gómez-Gil /

Amanda Ramón-Constantí.....127

La portada de la Iglesia de las Escuelas Pías de Gandia. Su proceso constructivo y modulación arquitectónico-musical

Pablo Cisneros Álvarez /

David Miguel Navarro Catalán.....147

Estudios previos y propuesta de intervención en las pinturas murales, esculturas y ornamentos de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia

Pilar Roig Picazo/ José Luis Regidor Ros /

Lucía Bosch Roig /Valeria Marcenac.....161

Propuesta de monitorización integral de la calidad ambiental del interior de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia

Pilar Bosch-Roig / Julia Díaz Alonso /

Enrique Vivó Soria.....179

Una escultura de José Esteve Bonet en La Orotava (Tenerife)

Juan Alejandro Lorenzo Lima193

El arte de la platería en la Concatedral de San Nicolás de Alicante

Alejandro Cañestro Donoso211

II.- SECCIÓN CONTEMPORÁNEA

El proyecto de un pórtico clasicista para la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia y su impacto en el entorno urbano (1788-1856)

Fernando Pingarrón-Esaín Seco.....229

La destrucció del patrimoni artístic i la seua reconstrucció. Un exercici de microhistòria: el cas de Lliria i la Confraria de la Sang (1936-1949)

Antoni Llibrer Escrig.....249

Mariano Benlliure Gil, artífice de la recuperación del patrimonio escultórico para la Cofradía California de Cartagena

Antonio Zambudio Moreno.....263

<i>Ocho notas sobre la Casa Farnsworth de Ludwig Mies van der Rohe</i>	
Joan Calduch Cervera.....	279

<i>Tres artistas en el exilio: Max Aub, Félix Candela y Josep Renau</i>	
Manuel García.....	297

<i>Las huellas de la interdisciplinariedad en la trayectoria de Enric Mestre. —Intercambios e investigaciones cruzadas entre las esculturas cerámicas y las pinturas abstractas</i>	
Román de la Calle de la Calle.....	313

III.- IN EXTENSO

<i>La Sala Parpalló en el Centre Cultural La Beneficència (1995-1999)</i>	
Manuel Muñoz Ibáñez.....	333

IV.- RECENSIONES DE LIBROS

Coordinadas por Javier Delicado.....	413
---	------------

Presentación

Manuel Muñoz Ibáñez

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Director de la revista *Archivo de Arte Valenciano*

El incremento de trabajos de investigación remitidos a nuestra publicación ha sido este año muy notable, hasta el punto de que la labor de los evaluadores externos –en doble ciego– se ha visto aumentada. Así, deseo expresar, tanto a los autores como a ellos, la gratitud por dedicar a *Archivo de Arte Valenciano* el resultado de sus esfuerzos intelectuales, lo que ha contribuido a facilitar la labor del Consejo de Redacción en las sucesivas reuniones dedicadas a seleccionar aquellos originales valiosos, y a solicitar, en puntuales circunstancias, la incorporación de mejoras, a las que han respondido todos aquellos a los que se les solicitaron.

Un interés conjunto, dirigido a presentar la gran envergadura de los estudios que ahora nos acompañan y que, sin duda alguna, servirán como soporte referencial a nuevos trabajos en marcha o a aquéllos que surgirán en el futuro.

Asimismo, han sido muy destacables las aportaciones de los propios académicos –cada vez más presentes en la revista–, poniendo de manifiesto su incrementada participación activa, tanto en la reflexión acerca del análisis y del descubrimiento histórico, como en el del proceso más estrictamente contemporáneo.

Dados los resultados precedentes, hemos continuado con la iniciativa de incorporar un epígrafe que denominamos “In extenso”, acerca de un relevante asunto inédito, que se aborda, científicamente, con una amplitud mayor. En esta edición relativo al arte contemporáneo, en torno a una experiencia ubicada en un espacio nuevo, cuya conclusión ha superado los veinte años, mostrando el ánimo de contribuir a la rigurosa construcción histórica y a la difusión del conocimiento.

Como es bien conocido, la presencia de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos se va incrementando de un modo constante y progresivo en todos los ámbitos culturales; y, en esa dirección, una vez incluidas las ediciones anteriores de *AAV* en nuestra página web, hemos comprobado el significativo aumento de las consultas, lo que nos anima a continuar con nuestra edición en papel, complementándola con la posibilidad de libre acceso a través de las nuevas tecnologías.

Como última consideración introductoria deseo hacer constar que hemos adaptado las exigencias de los trabajos y de la maquetación a los estándares minuciosos de las agencias de calificación, con el deseo de que *AAV* vea mejorada su indexación internacional.

I. – Sección Histórica



Los canecillos de la capilla del cementerio de San Juan del Hospital de Valencia

Emilio Jesús Díaz García

Doctorando en Historia del Arte

Universitat de València

emilio.j.diaz@hotmail.com

RESUMEN

En el cementerio medieval del Conjunto Histórico de San Juan del Hospital de Valencia se alberga una pequeña capilla funeraria fundada a finales del siglo XIII por el caballero Arnau de Romaní. A lo largo de su cornisa se conservan una serie de cabecillas talladas en los canecillos que son uno de los pocos vestigios escultóricos insertados dentro la tradición iconográfica marginal románica que se conservan en la ciudad. Hasta el momento no han despertado el interés de los especialistas y nadie ha dedicado un estudio completo y detallado a estas curiosas e interesantes imágenes situadas en los márgenes de tan bello edificio. El presente artículo aborda el estudio de los canecillos, proyectando un recorrido temático tanto por su iconografía como por su sentido simbólico y funcional.

Palabras clave: Iglesia de San Juan del Hospital / Hospitalarios / Canecillos / Escultura / Románico.

ABSTRACT

In the medieval cemetery of the Historic Site of San Juan del Hospital of Valencia is housed a small funeral chapel founded in the late thirteenth century by the knight Arnau de Romaní. Along its cornice there are a series of heads of animals and humans that are one of the few sculptural vestiges inserted into the Romanesque iconographic tradition that are preserved in the city. So far they have not aroused the interest of specialists and no one has dedicated a detailed study to these curious and interesting images located in the marginal spaces of such a beautiful building. This article aims to complete this gap addressing the study of the corbels of the small temple, projecting a thematic tour both for its iconography and for its symbolic and functional meaning.

Keywords: Church of San Juan del Hospital / Hospitalers / Corbels / Sculpture / Romanesque.

El canecillo es un elemento arquitectónico cuya función práctica es soportar el alero o tejazoz que sobresale del muro del edificio. En origen eran los extremos de las vigas de madera que sustentaban los tejados y que sobresalían un poco del muro quedando al exterior y a la vista de la gente. El interés radica en la tradición, sobre todo en los siglos del Románico, de decorarlos con todo tipo de motivos: cabezas de animales, cabezas humanas, seres monstruosos, escenas domésticas, escenas sexuales, músicos, animales, útiles cotidianos y una larga lista de imágenes de carácter variopinto. Además, su atractivo aumenta cuando se descubre que a través de estas representaciones

se perseguían objetivos que iban más allá de lo puramente ornamental y se comienza a investigar acerca de su significado y su carácter simbólico¹.

En la ciudad de Valencia quedan tres edificios que conservan canecillos de época medieval con decoración figurada. Uno de ellos es la capilla fundada por el caballero Arnau de Romaní a finales del siglo XIII en el cementerio de la encomienda de San Juan del Hospital (Figs. 1 y 2). El edificio está concebido arquitectónicamente a modo de templo en miniatura. Se compone de una cabecera poligonal cubierta con bóveda de crucería gallonada, un arco toral o triunfal y un único tramo de nave cuadrado cubierto con bóveda de crucería cuatrimpartita que en origen se encontraba abierto por sus tres lados². La decoración escultórica queda relegada al exterior del edificio en donde se conservan veintiún canecillos.

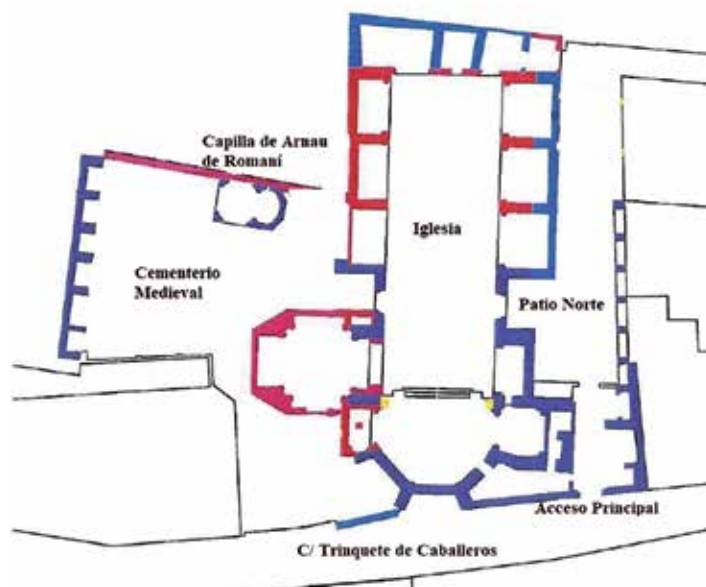


Fig. 1.- Ubicación en planta de la Capilla de Arnau de Romaní en el cementerio medieval de la encomienda de la iglesia de San Juan del Hospital de Valencia.

- ¹ El estudio de estos elementos decorativo-arquitectónicos y las imágenes marginales del arte medieval surgió a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, teniendo su momento de apogeo en la actualidad. Uno de los pioneros en el estudio de estas imágenes fue el inglés Michael Camille: CAMILLE, M. *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. London, Reaktion Books, 1992.
- ² LLORCA DÍE, F. *San Juan del Hospital de Valencia. Fundación del siglo XIII*. Valencia, Librerías París-Valencia, 1995, pp. 36-38.



Fig. 2.- Arcosolios y Capilla de Arnau de Romaní en el cementerio de San Juan del Hospital de Valencia.

LOS CANECILLOS DE LA FACHADA ESTE

En la fachada este de la capilla hay un total de nueve canecillos todos ellos decorados con formas de cabezas animales y humanas. De izquierda a derecha aparecen una cabeza de bóvido; una de simio; una de persona joven; una de Leviatán; una cabeza de monje-demonio caricaturizado; lo que parece una cabeza de reptil, acaso una serpiente; una cabeza de felino; una de mujer joven y, por último, una cabeza de hombre barbado tocado con corona (Fig. 3).

La cabeza de bóvido presenta grandes ojos saltones, bien marcados y algo salidos de sus órbitas. Desde los ojos le nacen dos líneas que conforman las estrías de la frente y la gran y achatada nariz, en cuya parte inferior se abren sus orificios. En la frente se marcan un par de arrugas mediante sendas franjas horizontales. La boca se presenta muy grande y cerrada. Tiene orejas picudas como las atribuidas a los demonios o los faunos que, junto con los grandes ojos, son los rasgos formales más destacados.

Puede tratarse de una cabeza de buey, toro, búfalo, e incluso se asemeja a la del bi-

sonte. Ciñéndonos a la época en la que fue ejecutado nos decantamos por la opción de la cabeza de buey. Los bestiarios medievales ofrecen una visión del buey bastante positiva. Los atributos y acciones que se le asociaban eran de compañerismo y sabiduría. Además era el encargado de arar la tierra y, por lo tanto, uno de los responsables que posibilitaba la alimentación del ser humano. Por su lado, el toro se veía en la Edad Media como un animal defensor o custodio, muy relacionado con la divinidad³.

La cabeza de buey y toro son difícilmente distinguibles entre ellas ya que cuando aparecen en un canecillo suelen presentar bastantes similitudes formales y morfológicas. Lo más habitual es encontrar a estos animales figurados de cuerpo entero e insertados en escenas de mayor tamaño como ocurre en uno de los capiteles del presbiterio de la iglesia parroquial de San Salvador de Cantamuda (Palencia) y en las pinturas de la ermita de San Baudelio de Berlanga en Casillas de Berlanga (Soria). En el caso del toro lo más habitual es encontrarlo representado como símbolo del evangelista San

³ HERRERO MARCOS, J. *Bestiario románico en España*. Palencia, Ediciones Cálamo, 2012, pp. 84-85 y 189-196.



Fig. 3.- Canecillos sobre la puerta de acceso gótica con cabezas antropomórficas y zomórficas de la Capilla de Arnau de Romaní.

Lucas. En el caso del buey encontrarlo en la escena del nacimiento de Jesús. Sin embargo, pese a que son escasos, existen algunos ejemplos en los que las cabezas de buey o toro se representan en canecillos. Así ocurre en la iglesia de San Martín de Tours en Frómista (Palencia) y en la parroquia de Santa María de Tera en Zamora.

La cabeza de simio contiene todos los rasgos formales de este animal. Dispone de grandes ojos abiertos, una achatada y pequeña nariz bajo la cual se dispone la boca. A las orejas, que se asemejan a las propias de los simios, se les proporciona un cierto toque demoníaco representando su hélix con forma picuda.

Desde los primeros tiempos del cristianismo el simio no gozó de buena fama y se relacionó con el culto y la idolatría de los paganos. Por ejemplo, el obispo Teófilo, cuando destruyó los ídolos paganos del templo de Alejandría decidió conservar la imagen de un mono como monumento de la perversión pagana⁴. En la Edad Media no fue menos y la figura del mono se asoció con lo profano, lo obscuro y la idolatría. Descrito como ágil, burlón, inconstante o ladrón, fue un animal poco recomendable en el Occidente medieval. Se consideraba símbolo del diablo porque no tenía fin conocido ni bueno y parecía ser una creación deformada de un ser humano⁵. Así pues muchos dia-

⁴ CAMILLE, M. *El Ídolo Gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid, Akal, 2000, p. 29-30.

⁵ MALAXECHEVARRIA, I. *Bestiario Medieval*. Madrid, Siruela, 1986, p. 39.

blos representados en la escultura románica aparecen con rasgos simiescos o con cara de simio tal y como ocurre con uno de los diablos de la Puerta de las Platerías de la catedral de Santiago de Compostela. También fue un animal íntimamente asociado con el pecado de la lujuria.

Habitualmente al mono se solía representar de cuerpo entero. Así aparece en la iglesia de Nuestra Señora del Rivero en San Esteban de Gormaz (Soria) y en la Iglesia de San Martín de Tours en San Martín de Unx (Navarra). También encontramos representaciones de simios de cuerpo entero en canecillos como los de la Colegiata de San Martín en Elines y la Colegiata de Santa Juliana en Santillana del Mar ambas en Cantabria. Nuestra capilla, junto con el caso de la ermita de la Soledad en Calatañazor (Soria), es de los pocos ejemplos que hemos encontrado hasta el momento en los que únicamente la cabeza del animal ocupa toda la superficie del canecillo.

La cabeza de persona joven presenta unos rasgos formales muy bastos y recios. Los rasgos fisionómicos faciales constan de ojos abiertos, nariz, grandes y lisas mejillas y gruesos labios. Parece ir tocada con alguna especie de sombrero o cofia, ya que su frente se corta por una línea horizontal y bajo la barbilla parece que se marca el barboquejo que sujeta este elemento a la cabeza⁶. Por último, largos cabellos ondulados flanquean ambos lados de la cara. Parece que se haya querido representar una papada, que junto con lo “hinchado” de sus mejillas da la apariencia de ser una cabeza correspondiente a una persona bastante recia.

Es un canecillo de muy difícil interpretación. Quizás por los rasgos con los que ha sido caracterizado, sobre todo por la apa-

riencia de ser una persona mofletuda y con papada, puede estar haciendo referencia al pecado de la gula. Algunos especialistas han relacionado la representación de este tipo de cabezas humanas con personajes negativos o con la imagen del infiel musulmán vencido y aplastado por el peso del edificio cristiano. Situando la cabeza a la vista de todos funcionaría como símbolo de triunfo constituyendo la exaltación de esta práctica y legitimando ante el creyente la necesidad de la guerra contra este colectivo⁷. En muchos edificios románicos de la geografía española y del sur de Francia existen canecillos decorados con cabezas humanas cuyos rasgos formales son claramente negroides o presentan elementos característicos islámicos como la barba bifida. Sin embargo, en el caso del canecillo de nuestra capilla no cabe ninguna de las dos interpretaciones.

Las cabezas de persona fueron uno de los motivos iconográficos más recurrentes en las ménsulas de los edificios románicos. Quizás el ejemplo más destacado y curioso sea el de la iglesia de San Cristóbal de Salamanca en la que existen en la zona de las esquinas canecillos de triple cabeza. También en iglesias más pequeñas y menos importantes como la de Santiago en Cezura (Palencia) hay un canecillo decorado con una cabeza de hombre barbado.

La cabeza de Leviatán conjuga rasgos animales y humanos. Presenta unas orejas casi demoníacas de hélix picudo. Su amplia frente está dividida por una franja vertical que desciende y forma la gran nariz a cuyos lados se encuentran sus dos grandes ojos rasgados. Las líneas nasolabiales quedan desmesuradamente marcadas y junto con la enorme boca y sus gruesos labios crean una mueca estremecedora. Lo más destaca-

⁶ No se puede afirmar que la cabeza corresponda a un hombre o a una mujer ya que no hay ningún rasgo que permita hacerlo.

⁷ MONTEIRA ARIAS, I. “Destierro físico, destierro espiritual. Los símbolos de triunfo sobre el “infiel” en los espacios secundarios del templo románico” en MONTEIRA ARIAS, Inés; MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.): *Relegados al margen: Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 137.

do desde el punto de vista formal es la gran boca a través de la cual muestra enormes dientes en forma de sierra, bien apretados como señal de amenaza o rechazo.

Leviatán es uno de los animales fantásticos descritos en la Biblia que con más frecuencia fue representado en la Edad Media. En las Sagradas Escrituras se le describe como un animal monstruoso con grandes dientes, que echa humo por nariz y fuego por la boca, se le llama serpiente y dragón⁸. Ya los primeros padres de la Iglesia lo relacionaron con el Demonio debido a sus atributos y en la Edad Media se le tomó como representación del diablo y como personaje demoníaco por excelencia. Sobre todo su monstruosa boca, jugó un papel fundamental en la concepción iconográfica de los infiernos medievales. En el mundo imaginado medieval se tomaba su enorme y llameante boca como la puerta de acceso al infierno tal y como se re recoge en el dintel de la puerta de la iglesia de San Salvador de Sangüesa (Navarra) en donde un leviatán engulle a través de sus enormes fauces a un grupo de condenados.

Las cabezas de Leviatán, por su carácter funcional simbólico, son un motivo al que se recurría con asiduidad para decorar las ménsulas de las iglesias y catedrales románicas. Al igual que ocurre con las cabezas de persona, es frecuente encontrar cabezas con rasgos leviatanescos o demoníacos entre los modillones de los templos. Así se tallaron algunos canecillos en el pórtico de la iglesia de San Miguel en Beleña de Sorbe (Guadalajara) y en el ábside de la iglesia de San Juan de Rabanera (Soria).

La cabeza de monje-demonio destaca formalmente por su gran boca, que parece esbozar una sonrisa, por su gran y achatada nariz de rasgos negroides y por el pelo que

parece dividido en mechones flameantes a modo de tonsura. Desde la nariz surgen las líneas nasolabiales bien marcadas y definidas, que ayudan a hacer la mueca más forzada. Los grandes y abiertos ojos, las lisas y recias mejillas y la barbilla conforman el resto de los rasgos faciales de este misterioso personaje.

Lo más interesante es la manera en cómo se ha caracterizado esta cabeza. Sus rasgos y la forma de caricaturizarlo permiten asociarlo con la figura del diablo. No es casual que se haya querido representar con esas facciones, con esa boca tan grande y con esa nariz de rasgos negroides. Además ocupa el centro del espacio y se sitúa justo en el punto central del arco, en una zona vulnerable del edificio la cual parece vigilar con esos grandes y abiertos ojos.

Las facciones tan gruesas que caracterizan el rostro del personaje podrían estar haciendo referencia a una conducta poco recomendable en la sociedad medieval: la gula. Esta, aparte de ser uno de los siete pecados capitales, estaba íntimamente ligada a la avaricia, que junto con la lujuria eran dos de los pecados que más obsesionaban a la sociedad medieval. Además, sabemos que los sanjuanistas defendían los ideales de austeridad y ascetismo, de manera que este monje-demonio podría estar también sirviendo como ejemplo de lo que no había que hacer. Por último, los rasgos negroides que presenta siguen la línea de lo exótico, lo negativo y lo relacionado con el infiel, el diablo y el mal⁹.

La cabeza de reptil, posiblemente de una serpiente, destaca formalmente por su enorme boca a través de la cual muestra, con una mueca muy forzada y monstruosa, unos enormes dientes de sierra, bien apretados, en tono amenazador, protector y repe-

⁸ Isaías 27: 1; Salmos 74: 14 y 104: 26; Job 41: 1 - 34.

⁹ HERRERA CASADO, A. *Iconografía románica en Guadalajara*. Guadalajara, Aache, 2014, p. 14.

lente, al igual que veíamos en la cabeza de Leviatán. Desde la frente le surgen unas líneas que marcan y delimitan el resto de elementos que conforman su rostro. Presenta unos grandes ojos abiertos, rasgados y saltones. En los laterales de la parte superior de la cabeza se vislumbran unas picudas orejas, fuertemente desgastadas en la actualidad.

La serpiente fue uno de los animales que más connotaciones negativas tuvo en la mentalidad y en la sociedad medieval, de manera que nos encontramos ante el símbolo por excelencia del diablo, del mal y de la tentación. Además de sus características fisiológicas, pues se desplaza arrastrándose por el suelo por castigo divino, fue la que indujo a Adán y Eva a comerse la manzana y por lo tanto la detonante del Pecado Original¹⁰. De este modo, la serpiente, que no siempre ha tenido connotaciones negativas a lo largo de la historia, estuvo en la cultura cristiana medieval íntimamente ligada con el demonio, la tentación y el pecado¹¹. Su figura también se relacionaba con el pecado de la lujuria, no tanto como símbolo de esta, si no como animal que participa en el castigo del mismo. Fue un animal al que se recurría reiteradamente cuando se buscaba personificar el mal o el pecado.

En cuanto a su aparición en el arte medieval, lo más habitual es encontrarla representada de cuerpo entero y como animal insertado en una escena. La escena más característica es la del Pecado Original en la que la serpiente aparece enroscada en el árbol

del fruto prohibido tentando o entregando con la boca la manzana a Eva. También es frecuente encontrar la serpiente de cuerpo entero en el tipo iconográfico de la *femme aux serpents* en donde muerde o succiona los pechos o el sexo de la lujuriosa. Por nombrar un ejemplo similar al que hay en la capilla del cementerio de San Juan del Hospital, en el que sólo se representa la cabeza del reptil, podemos mencionar la cabeza de serpiente tallada en una de las ménsulas de la iglesia de San Martín de Elines (Cantabria).

Estos tres últimos canecillos debían de tener un valor y un efecto apotropaico¹². Su misión era custodiar las zonas más vulnerables del edificio consiguiendo la protección y alejamiento del mal, el diablo y de todo aquello que el ser humano no podía controlar por sí mismo. Colocar imágenes de carácter apotropaico con ese sentido de amenaza, rechazo y de repeler justo en las zonas más conflictivas y “débiles” de la construcción era muy habitual en época medieval y la mayoría de edificios religiosos de época románica plagan sus márgenes con imágenes de estas características. Por ejemplo en la iglesia de San Martín de Tours en la localidad de Vizcaínos de la Sierra (Burgos) se sitúa sobre la clave de la puerta de acceso al pórtico una cabeza monstruosa mostrando sus dientes con esta actitud tan agresiva que venimos describiendo. Algo similar ocurre en la portada de la iglesia de Santa María del Rey en Atienza (Guadalajara) sobre la que sendos monstruos tallados en dos canecillos

¹⁰ Génesis 3: 14. “El Señor Dios dijo a la serpiente: Por haber hecho eso (incitar a Eva a cometer el pecado), maldita tú entre todos los animales domésticos y salvajes; te arrastrarás sobre el vientre y comerás polvo toda tu vida”.

¹¹ Por ejemplo en la antigua Roma “es conocido el papel de las serpientes como protectoras del hogar, la familia y los animales domésticos. Aseguraban la fertilidad, la felicidad y la salud de los que vivían en la casa” HERRERO MARCOS, J. *Bestiario románico en España*. Palencia, Ediciones Cálamo, 2012, pp. 181-182. Así mismo, en el Evangelio de San Mateo se le atribuyó la virtud de la prudencia, San Mateo, Evangelio 10: 16. “Mirad, yo os envío como ovejas en medio de lobos: sed cautos como serpientes y cándidos como palomas”.

¹² El efecto apotropaico es una especie de mecanismo defensivo basado en determinados actos, rituales, objetos, imágenes o frases formularias, consistente en alejar el mal o protegerse de él, de los malos espíritus o de una acción maligna en particular. En el caso de la capilla se buscaría ese efecto profiláctico a través de las imágenes talladas en los canecillos que hay sobre la puerta y la ventana. La RAE define apotropaico, -ca como: Dicho de un rito, de un sacrificio, de una fórmula, etc., que, por su carácter mágico, se cree que aleja el mal o propicia el bien.

cillos abren sus bocas y muestran sus enormes dientes en mueca forzadísima.

Sigue a estos tres canecillos uno decorado con cabeza de felino. Morfológicamente está compuesto de dos grandes orejas con hélix picudo, nariz muy achatada y dos grandes ojos abiertos. En el morro, una fina línea dibuja la boca que permanece cerrada. Acaso pudiera ser una cabeza de pantera, leopardo o similar. En la Edad Media al leopardo se le asociaban connotaciones negativas, como figura pecaminosa y corrupta. Se creía que cambiaba el color de su pelaje para engañar a los hombres, cualidad inseparable y determinante del diablo. Por su parte, a la pantera se la consideraba símbolo de Cristo¹³. Quizás aquí, al encontrarse ubicado en el exterior del lugar sagrado y en una zona marginal, este más relacionada con la figura del leopardo que con la de la pantera. También es posible, por dar una interpretación más, que se trate de una cabeza de gato, animal que simbolizaba la adoración del diablo y que se relacionaba con el erotismo, la traición, la hipocresía y la blasfemia¹⁴. Además estaba considerado como un animal negativo por su condición de ver en la oscuridad, su mirada demoníaca y por ser animal nocturno¹⁵.

Pese a que no es muy frecuente encontrar representaciones de felinos debido a su confusión y similitud formal a la de los perros, en el caso de la capilla es clara la apariencia y semejanza de la cabeza con un felino. Otros ejemplos en los que se representa una cabeza de felino ocupando la superficie del modillón los tenemos en la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca), en la iglesia de

la Magdalena de Zamora y en la iglesia parroquial de Espinosa de Cervera (Burgos).

Cerrando el andén de canecillos y situados en el extremo derecho del grupo, se encuentran los llamados “cabeza de mujer” y “cabeza de hombre barbado” (Fig. 4). La cabeza de mujer, a diferencia de las dos cabezas humanas anteriores, presenta rasgos muy finos. Sus largos y ondulados cabellos flanquean ambos lados de la cara. El rostro está formado por dos ojos abiertos y fuertemente rasgados, una nariz achatada, la cual no tiene orificios, y una pequeña y comedida boca de finos labios. Las mejillas y el mentón están bien definidos por una línea que baja desde las sienes. Quizás esto se deba a que parece ir tocada con una cofia, cuyo barboquejo se observa en la línea horizontal que fluye por la frente y discurre por los laterales de las mejillas y por la barbilla, oprimiendo estas zonas de la cara¹⁶.

Por último aparece la cabeza de hombre barbado. Es un rostro totalmente hierático, con unos finos labios, una nariz achatada y dos grandes ojos desorbitados formados por dos grandes pupilas. La mayor parte de la cara está ocupada por una tupida barba fuertemente rizada. Los cabellos asoman por la parte inferior de la corona y por los laterales de la cara. El hecho más llamativo y destacado es que va tocado con una corona de tres picos.

La tradición y el mito han querido relacionar la cabeza de hombre barbado y tocado con corona con un posible retrato de Jaime I. El motivo es que existe una leyenda legendaria que cuenta que el propio rey acudía a esta capilla a escuchar misa mien-

¹³ HERRERO MARCOS, J. *Bestiario románico en España*. Palencia, Ediciones Cálamo, 2012, p. 118 - 125.

¹⁴ CINTRÉ, René. *Bestiaire Médiéval des animaux familiers*. Rennes, Éditions Ouest-France, 2015, pp. 96-99.

¹⁵ El gato fue un animal al que se le responsabilizó de una infinidad de males en la Edad Media, sobre todo si se trataba de un gato de color negro. En palabras de Le Goff “il est le symbole de l'hérétique, du luxurieux, du sodomite et du diable lui-même, surtout lorsqu'il est noir”. LE GOFF, Jacques. *Un Moyen Âge en images*. Paris, Hazan, 2000, p. 120.

¹⁶ También se ha interpretado este canecillo como una posible cabeza de doncel.



Fig. 4.- Canecillos de una cabeza de mujer y una cabeza de hombre barbado con corona representando acaso a Da Violante de Hungría y al rey Jaume I.

tras se construía la Catedral y la iglesia de la orden¹⁷. Esto ha provocado que en la actualidad mucha gente la denomine capilla del rey Don Jaime¹⁸. No es una afirmación descabellada e incluso podría ser así, pero al no haber más evidencias documentales y artísticas, no se puede afirmar al cien por cien. También es posible, aunque no deja de ser una mera hipótesis, que Arnau de Romaní, en honor a su rey y como muestra de admiración y lealtad hacia él, decidiera colocar un retrato del monarca en la capilla.

Otra interpretación puede ser la de que se trate del retrato del caballero Arnau de Romaní que pagó y fundó la capilla. Esto se evidencia con dos vestigios, el primero de ellos se conserva *in situ* y es la media luna invertida, símbolo de su escudo, que se representa en la cornisa de la cabecera. El segundo, es un documento fechado en 1324 en el que el nieto de Arnau de Romaní, Rodrigo Llançol de Romaní, instituye tres aniversarios en la capilla que había fundado su abuelo en el cementerio de San Juan del Hospi-

¹⁷ Parece ser que fue Pascual Esclapés en la página 113 de su *Resumen Historial de la Fundación i Antigüedad de la Ciudad de Valencia de los Edetanos, vulgò del Cid. Sus progressos, ampliación i fábricas insignes con notables particularidades* publicada en 1738 quien afirmó por primera vez que “en ella oía misa el rey Don Jaime”. Es una leyenda de la cual no se conoce muy bien su origen pero que se fue transmitiendo a través del tiempo y que en la actualidad está fuertemente arraigada entre los habitantes de la ciudad que conocen este magnífico edificio.

¹⁸ GASCÓ PASCUAL, L. *La Iglesia de San Juan del Hospital de Valencia y su relación con la Soberana Orden de Malta (Historia de su recuperación 1967 - 1969)*. Valencia, Librerías París-Valencia, 1998, p. 46.

tal¹⁹. Tampoco es una opción descabellada pero dudamos que Arnau tuviera el valor de representarse tocado con una corona, por lo tanto tampoco se puede afirmar al cien por cien esta teoría.

Por lo que respecta a la cabeza de mujer, tomando como válida alguna de las dos interpretaciones hechas más arriba y teniendo en cuenta, como premisa y obra anterior los canecillos de la Puerta del Palau de la Catedral de Valencia en donde se representan matrimonios, puede ser que nos encontremos ante un retrato de Violante de Hungría, mujer de Jaime I, o de la esposa de Arnau de Romaní. De este modo, ambos canecillos estarían formando una pareja matrimonial y esto explicaría la no relación con el resto de canecillos de la capilla.

LOS CANECILLOS DE LA CABECERA

En la cabecera se reparten un total de doce canecillos distribuidos en grupos de tres por cada uno de los tramos que forman la cabecera poligonal. En general, al haber estado embebidos en una construcción posterior, su estado de conservación es bastante deficiente. En el primer tramo se disponen una cabeza humana, otra de animal y un canecillo irreconocible (Fig. 5).

La cabeza antropomorfa se encuentra muy desgastada. Quizá pueda tratarse de una mujer por su cabello y sus finos rasgos. Va tocada con una especie de gorro por cuyos laterales asoman largos cabellos. Presenta ojos abiertos marcados únicamente por incisiones hechas en la piedra. En el centro

se representa la nariz con sus dos orificios. A sus lados grandes, lisas e hinchadas mejillas, ayudan a exagerar la mueca que realiza con la boca. Esta mueca, que parece de pena o lástima, es lo más interesante del canecillo. Es una persona apesadumbrada que soporta sobre sus hombros el peso del friso decorado con medias lunas invertidas. Podría tratarse de la figura de un infiel que soporta sobre sus hombros el peso de la Iglesia que le domina, representado por las medias lunas invertidas de la familia de los Romaní²⁰.

La cabeza de animal guarda ciertas similitudes formales con la de felino. La diferencia respecto a la anterior es que en este caso muestra su lengua en tono burlón, siendo lo más relevante de la representación. La lengua tenía asociadas en la Edad Media connotaciones negativas pues se consideraba señal de malos sentimientos, de impiedad, de idolatría y de satanismo²¹. Además, junto con la boca, era el instrumento a través del cual el ser humano podía mentir y blasfemar, de manera que también podría estar haciendo referencia a este pecado.

El recurso de mostrar la lengua en tono burlesco fue muy utilizado en las representaciones medievales. Es habitual encontrar este músculo asomado por las bocas de las cabezas, bien de personas o bien de animales, que decoran las ménsulas de los edificios románicos. Por ejemplo en uno de los canecillos de la ermita de San Bartolomé del Cañón del Río Lobos en Ucero (Soria) se representa una cabeza demoníaca mostrando su lengua a través de la boca con una fuerte y monstruosa mueca. También se muestra

¹⁹ AHN, Órdenes Militares, carpeta 701, nº1.

²⁰ En este sentido cumple también con la idea de exponer la cabeza del infiel como botín de guerra y como colectivo dominado por la religión dominante. MONTEIRA ARIAS, I.: “Destierro físico, destierro espiritual. Los símbolos de triunfo sobre el “infiel” en los espacios secundarios del templo románico” en MONTEIRA ARIAS, Inés; MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.). *Relegados al margen: Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 129-142.

²¹ MIGUÉLEZ CAVERO, A. *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: lectura y valoración iconográfica*. Tesis Doctoral. León, Universidad de León, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Patrimonio Artístico y Documental, 2009, pp. 77-83.



Fig. 5.- Cabecera poligonal de la Capilla de Arnau de Romaní provista de canecillos.

en una de las cabezas de persona que adornan uno de los canecillos de la ermita de la Soledad en Calatañazor (Soria) en donde su protagonista saca la lengua en tono burlón y muestra los dientes en tono amenazador. Otra variante de este tipo iconográfico aparece en uno de los canecillos que se conservan en la iglesia de San Esteban en Pineda de la Sierra (Burgos) en el que un personaje enseña su lengua mientras a la vez que con las manos se agarra y estira las comisuras de los labios en clara actitud de burla.

En el segundo tramo se disponen una cabeza de Leviatán, una concha y una cabeza de animal. La cabeza Leviatán, mucho peor conservada que la anterior, mantiene la morfología antro-po-zoomorfa en la que conviven rasgos animales y humanos. Al igual que la del tramo este, lo más destacado de este canecillo es la gran boca a través de la cual muestra sus enormes dientes en tono admonitorio y amenazante. Como ya se ha indicado, Leviatán es uno de los seres más temidos en la sociedad medieval, por lo tanto tiene sentido que reitere su presencia en la capilla. A continuación tenemos otra cabeza de animal de rasgos similares a la anterior y que, como ella, también está mostrando su lengua en tono burlón.

En el tercer tramo se reparten un canecillo irreconocible, una cabeza de Leviatán y un canecillo con forma de concha. La cabeza de Leviatán es morfológicamente similar a la del tramo anterior pero en este caso sí que se aprecian bien los enormes dientes que ocupan casi toda la superficie del rostro causando una mueca forzadísima y monstruosa (Fig. 6). Lo más destacado es el lugar en el que se encuentra ubicado. Como se observa en la imagen ocupa el lugar central de la cabecera y está colocado justo encima

de la ventana, uno de los lugares vulnerables de la construcción. Se vuelve a repetir el patrón que hemos visto para la fachada este de la capilla, colocar justo arriba de un espacio de acceso al sitio sagrado la figura de mayor carácter apotropaico y profiláctico, con esa actitud agresiva, de rechazo y amonestante. Colocar imágenes con este carácter sobre ventanas y puertas fue algo muy habitual en época románica. Por ejemplo, en la iglesia de Santa Cecilia en Hermosilla (Burgos) hay justo sobre el centro de una de sus ventanas un canecillo monstruoso que enseña sus dientes en tono amenazador.

Por último, en el cuarto tramo se disponen dos canecillos irreconocibles y uno tallado en forma de concha.

UNOS CANECILLOS EN FORMA DE CONCHA

A lo largo de los diferentes tramos de la cabecera de la capilla se distribuyen actualmente un total de tres canecillos tallados en forma de concha (Fig. 7). Estas interesantes figuras son de lo más singular que se conserva en el Conjunto Histórico de San Juan del Hospital de Valencia. La interpretación de estos canecillos, junto con la cabeza de hombre barbado y la de mujer que está a su lado, ha sido la que más controversia ha generado a lo largo de los últimos años.

Actualmente se barajan dos hipótesis para su significado y simbología. La primera de ellas defiende que se trata de un símbolo referente a la concha de Santiago ya que, según han apuntado algunos especialistas, esta encomienda fue el inicio del Camino de Santiago de Levante que partía desde Valencia hacia Santiago de Compostela²². Para ello se han basado en el carácter hospitalario de la orden y en que allí donde se asentaban construían iglesia, cementerio

²² Es algo que se ha comentado de boca a boca pero no escrito científicamente en ningún estudio, por lo menos en lo que respecta a la época en que fue construida la capilla. En la actualidad, desde hace apenas dos años, se toma oficialmente la iglesia de San Juan del Hospital como lugar de partida hacia Santiago desde Levante. Todos los días, después de la misa de 19, se dan las bendiciones a los peregrinos que se embarcan en el camino.



Figs. 6 y 7.- Detalle de los canecillos tallados. El primero irreconocible y el segundo en forma de concha.

y una especie de albergue-hospedale en el que atender y dar protección y cobijo a peregrinos y personas con pocos recursos económicos. Esta teoría se ha querido reforzar con algunos de los hallazgos que se produjeron durante las excavaciones arqueológicas del camposanto. Algunos difuntos portaban consigo cuentas de azabache, vieiras y conchas. También apareció un Santiago en miniatura sobre una especie barco cuya proa se talló también en forma de concha. Otro hecho en el que se apoya esta teoría es que hasta que se construyó la muralla cristiana de la ciudad a mediados del siglo XIV, la puerta de la Xerea, que se encontraba muy próxima al conjunto, era la que daba acceso a la ciudad desde el mar de manera que los peregrinos que venían en barco e iban hacia Santiago entraban a Valencia por esta puerta encontrándose nada más llegar a la ciudad con la encomienda de San Juan y su albergue²³.

La otra teoría defiende que las conchas que aparecen talladas en los canecillos de la cabecera son un símbolo referente a San Juan Bautista. Hay varios argumentos y hechos que refuerzan y apoyan esta hipótesis. En primer lugar, la orden de San Juan de Jerusalén está advocada a San Juan Bautista, el primo de Jesús y el encargado de bautizarle, de manera que su relación con el agua y el bautismo está clara. De este modo, no sería descabellado pensar que en esta construcción se quisiera incluir un símbolo del santo como símbolo del bautismo y como protección del edificio²⁴.

En segundo lugar, justo en la parte trasera de la capilla, bajo los canecillos con forma

de concha, hubo en origen una especie de balsa en la que se llevaba a cabo la preparación de los cadáveres antes de realizar el sepelio²⁵. Al lado de esta balsa había un pozo del que los sanjuanistas se abastecían de agua de manera que esta relación concha-agua-bautismo queda todavía más patente. Esta idea de relacionar la concha o elementos con forma de concha con el agua y el bautismo queda fehacientemente demostrada a través del estudio de un gran número de pilas bautismales de época románica que han llegado hasta nuestros días en las que el interior y/o el exterior de la copa se tallaron con esta morfología. Buenos ejemplos son las pilas bautismales románicas de las iglesias de Santa María la Real de Cillamayor, de San Pantaleón de Helecha de Valdivia y de San Andrés de Cabria, todas ellas ubicadas en la provincia de Palencia. También hay ejemplos en otros puntos de la geografía peninsular como son las pilas bautismales de las iglesias de San Cristóbal de San Cristóbal del Monte (Cantabria), de Santa María Magdalena de Valdeavellano (Guadalajara) y de San Esteban de Cuéllar (Segovia)²⁶. Por insistir un poco más en esta correspondencia agua-concha-bautismo cabe nombrar algunas de las aguabenditeras talladas con este motivo que se conservan actualmente en algunas iglesias y catedrales. Valgan como ejemplo las aguabenditeras de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre (Burgos), la del refectorio del Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia) y, aunque ya de época posterior, el aguabenditera de la Catedral de Valencia. Por

²³ La puerta de la Xerea de la muralla islámica se encontraba aproximadamente en la actual Plaza de San Vicente Ferrer, coloquialmente llamada de los patos, a escasos metros de la encomienda de la orden hospitalaria.

²⁴ En la Edad Media se creía que las conchas y el azabache eran elementos que tenían la facultad de proteger a los cadáveres, por eso muchos difuntos se enterraban con conchas o con objetos realizados con azabache.

²⁵ De esta balsa quedan algunos vestigios que todavía son visibles en la actualidad (Fig. 5).

²⁶ Estos son sólo algunos de los muchísimos ejemplos que se conservan en la Península de pilas bautismales cuya copa está tallada con forma de concha.

último, se debe mencionar que la concha es, junto al cuenco, el elemento habitual con el que se suele representar a San Juan en el momento en que bautiza a Cristo²⁷.

En tercer lugar, en el momento de la construcción de la capilla de Arnau de Romaní, el reino de Valencia era tierra de frontera y todavía estaba en marcha el largo proceso de colonización iniciado por Jaime I a partir de 1238. Buena parte de la población que permanecía en la ciudad era judía o musulmana, que se les permitió mantenerse en el reino ante la lentitud de la llegada de nuevos pobladores y que por lo tanto eran necesarios para el óptimo funcionamiento del Reino²⁸. Uno de los objetivos perseguidos sería que estos miembros de las otras religiones monoteístas se bautizaran y convirtieran al cristianismo, de manera que, tiene sentido que en esta capilla se quisiera plasmar un símbolo del bautismo para hacer proselitismo entre las personas de ambos colectivos, más si tenemos en cuenta que el cementerio estaba inmediatamente junto al barrio de la Judería o Call.

En cuarto lugar entra en juego el hecho de que cuando se construyeron la encomienda sanjuanista y, poco después, la capilla el frente de guerra todavía se encontraba próximo a la capital. Este dato permite dudar del flujo de peregrinos que podían llegar a la ciudad de Valencia con el objetivo de iniciar su camino hacia Santiago. Es muy dudoso que en fechas tan tempranas existiera un flujo de peregrinos tan grande y constante como para que los sanjuanistas

decidieran incluir un símbolo de Santiago en su recinto.

En quinto lugar hay que mencionar que los Hospitalarios junto con los Templarios, eran las dos órdenes militares y cruzadas por excelencia de proyección internacional. No cabe duda de que, de alguna forma, “miraban por encima del hombro” a las órdenes locales y se sentían superiores a ellas, por lo que es complicado aceptar la idea de que los sanjuanistas consintieran la inclusión de un símbolo de otra orden que consideraban menor y/o inferior a ellos en un recinto propio.

Por último, pese a que es verdad que en la conquista de Valencia participaron caballeros santiaguistas, resulta muy complicado poder afirmar que la Orden de Santiago tuviera tanta influencia como para dejar su huella en un conjunto de estas características y perteneciente a otra orden religioso-militar totalmente diferente. Además, la competencia por ganarse los favores del rey para conseguir más donaciones y posesiones y con ello ganar más fuerza, poder y recursos económicos, generaría sin duda rencillas entre ellas, cosa que también juega en contra de que este sea un símbolo santiaguista.

A todo ello hay que sumar que, aunque no permita poder afirmar nada al cien por cien, existen otras encomiendas fundadas por los caballeros de la Orden de San Juan de Jerusalén en las que se tallaron conchas en algunos de sus elementos arquitectónicos. En este sentido, se han localizado hasta el momento dos ejemplos más aparte del va-

²⁷ En el muro que hay sobre la mencionada benditera de la Catedral de Valencia, se expone el cuadro de Vicent Macip *El Bautismo de Cristo* pintado hacia 1535 y en el que San Juan utiliza una concha para bautizar a Cristo. Tanto la benditera como la pintura son posteriores a la construcción de la capilla ya que pertenecen a la Edad Moderna, sin embargo nos ayudan a ver y entender mejor esa tradición que simbólicamente relacionaba la concha con el agua y a su vez con el bautismo.

²⁸ Pese a que los musulmanes fueron expulsados de la ciudad hacia las zonas del interior, poco después se creó una morería porque debido al lento proceso de colonización se necesitaba de ellos en la ciudad, por lo tanto podemos hablar de una cierta condescendencia en la que se permitía a los musulmanes ejercer, dentro de un recinto cerrado, sus actividades cotidianas. Los problemas serios en la convivencia vinieron, a partir de 1391, con los judíos con motivo del asalto a la judería, y a partir, sobre todo, de 1519 con las Germanías en relación a los musulmanes.

lenciano. Uno es el de la iglesia de San Juan de Jerusalén de Cabanillas (Navarra) en la que uno de sus modillones de la zona de la cabecera se talló con forma de concha. El otro es el Monasterio de San Juan de Duero en Soria, en el que en uno de los capiteles de las puertas del famoso claustro de arcos entrelazados aparecen dos conchas talladas e insertadas entre la decoración de motivos romboidales.

LA FUNCIÓN APOTROPAICA COMO TEORÍA MÁS ACEPTABLE

En la Edad Media los canecillos estaban destinados a dos ocupaciones: una arquitectónica y otra simbólica. La utilidad práctica está clara pero sobre la función simbólica existe un debate más complejo²⁹. Hay un gran número de teorías acerca del significado y simbolismo que tenían estas imágenes³⁰. La teoría más aceptada actualmente entre los especialistas es que en estos soporres se representaba de manera figurada todo aquello que quedaba y se practicaba fuera de los lugares sagrados y, por extensión, lo que quedaba relegado a los márgenes de la sociedad³¹. También funcionaban como

instrumento adoctrinador mediante el cual condenar y denunciar las malas prácticas de los fieles mostrando lo que no se debía de hacer para no romper con el orden establecido³².

Una teoría que ha ido ganando fuerza en los últimos años defiende que buena parte de estas imágenes funcionaban como una especie de mecanismo defensivo que protegía el edificio y vigilaba sus zonas más débiles³³. Por lo tanto serían figuras con un valor apotropaico cuya función era conseguir un efecto profiláctico contra el mal, los malos espíritus, el demonio, los malos augurios, etc. con el objetivo de ahuyentar del espacio sagrado el mal y guardarse de él, pero también para alejar del recinto a todo lo relacionado con lo negativo, lo mágico, lo maléfico y lo que alteraba el orden establecido³⁴.

La teoría que atribuye un valor apotropaico a las imágenes talladas en los canecillos es la que mejor encaja para el caso de la capilla de Arnau de Romaní. Como se ha ido explicando a lo largo del estudio, los canecillos caracterizados de manera más monstruosa y con una actitud amenazado-

²⁹ Por ejemplo, cuestiones como qué función cumplían, qué se buscaba representar en ellos, qué objetivos buscaban los artífices con estas imágenes, a quién iban dirigidas y un largo etcétera, siguen, actualmente, sin una respuesta cierta.

³⁰ Entre las teorías propuestas más aceptadas y estudiadas se encuentra la que defiende que a través de estas imágenes, sobre todo en las que se representan escenas de alto contenido sexual, se perseguían objetivos como los de incitar a los fieles a la procreación: DEL OLMO GARCÍA, Á. *Iconografía sexual en el Románico*. Palencia, Gráficas Zamart, 2018. Otra teoría bastante aceptada entre los especialistas es la que afirma que se representan escenas de la vida cotidiana sin otro objetivo que el de ornamentar la piedra con escenas lúdicas de bailes, contorsionistas, músicos, útiles domésticos, animales familiares y domesticados, seres imaginarios, etc. Entre otros: BOTO VARELA, G. *Ornamento sin delito: los seres imaginarios del Claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*. Santo Domingo de Silos Burgos: Abadía de Silos, 2001; HUERTA HUERTA, P. L. (coord.), *El mensaje simbólico del imaginario románico*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2007.

³¹ Por eso es muy habitual encontrar en estas zonas imágenes grotescas y procaces, monstruos imaginarios, animales, seres teriomórficos, híbridos, escenas profanas, actos sexuales, partos, demonios, etcétera.

³² Por ejemplo los pecados capitales: DÍAZ GARCÍA, E.J. *Márgenes y marginados en el arte medieval. Pecados capitales y condenados al infierno en el Románico hispano*. Trabajo Final de Grado. Valencia: Universitat de València, 2017.

³³ HERNANDO GARRIDO, J.L. “Las representaciones obscenas en el arte románico: entre la vulgaridad y la apostura” en HUERTA HUERTA, Pedro Luis (coord.): *Arte y sexualidad en los siglos del románico: imágenes y contextos*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2018, pp. 201-242.

³⁴ HERNANDO GARRIDO, J.L. “Antídotos contra el diablo: amuletos, talismanes y otros artefactos para ahuyentar espíritus malignos” en HUERTA HUERTA, Pedro Luis (coord.): *A propósito de Satán. El submundo diabólico en tiempos del románico*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2019, pp. 223-260.



Fig. 8.- Canecillos de la Capilla de Arnau de Romaní.

ra y de rechazo se sitúan justo arriba de los vanos vigilando y protegiendo las zonas más vulnerables del edificio (Fig. 8). Al igual que la boca es un hueco abierto por el que los demonios tienen más fácil entrar y poseer el cuerpo, los vanos son el lugar por el que con más facilidad puede acceder el maligno al recinto sagrado y por ello se deben proteger y vigilar con imágenes permanentes. De este modo, estaríamos delante de un mecanismo de vigilancia y protección que actuaría las veinticuatro horas del día, los siete días de la semana, los trescientos sesentaicinco días del año.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGONÉS ESTELLA, E. *La imagen del mal en el románico navarro*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1996.
- BOTO VARELA, G. (dir.), *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 2017, nº 33, Lo profano en el arte sagrado medieval.
- BRAVO NAVARRO, M. *Iglesia de San Juan del Hospital*. Valencia, Imprenta Nácher, 2000.
- CAMILLE, M. *El Ídolo Gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid: Akal, 2000.
- CAMILLE, M, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books, 1992.
- DEL OLMO GARCÍA, Á. *Iconografía sexual en el Románico*. Palencia, Gráficas Zamart, 2018.
- DÍAZ GARCÍA. E. J., *Márgenes y marginados en el arte medieval. Pecados capitales y condenados al infierno en el Románico hispano*. Trabajo Final de Grado. Valencia: Universitat de València, 2017.
- GASCÓ PASCUAL, L. *La Iglesia de San Juan del Hospital de Valencia y su relación con la Soberana Orden de Malta (Historia de su recuperación*

1967 - 1969). Valencia, Librerías París-Valencia, 1998.

HERRERO MARCOS, J, *Bestiario románico en España*. Palencia: Cálamo, 2012.

HUERTA HUERTA, P. L. (coord.), *Arte y sexualidad en los siglos del románico: imágenes y contextos*. Aguilar de Campoo (Palencia): Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2018.

HUERTA HUERTA, P. L. (coord.), *El mensaje simbólico del imaginario románico*. Aguilar de Campoo (Palencia): Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2012.

HUERTA HUERTA, P. L. (coord.), *El románico y sus mundos imaginados*. Aguilar de Campoo (Palencia): Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2014.

HUERTA HUERTA, P. L. (coord.), *La imagen en el edificio románico: espacios y discursos visuales*. Aguilar de Campoo (Palencia): Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2015.

HUERTA HUERTA, P. L. (coord.), *Poder y seducción de la imagen románica*. Aguilar de Campoo (Palencia): Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2006.

LAHOZ GUTIÉRREZ, L, “La imagen del marginado en el arte medieval”. *Clío y crimen*, 2012, nº 9, p. 37-84.

LLORCA DÍE, F. *San Juan del Hospital de Valencia. Fundación del siglo XIII*. Valencia, Librerías París-Valencia, 1995.

MALAXECHEVERRÍA. I. *Bestiario Medieval*. Madrid: Siruela, 1986.

MIGUÉLEZ CAVERO, A. *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: lectura y valoración iconográfica*. Tesis Doctoral. León: Universidad de León, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Patrimonio Artístico y Documental, 2009.

MONTEIRA ARIAS, I.; MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana B.; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F. (eds.), *Relegados al margen: Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Ma-

drid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

ORDEIG CORSINI, M. *Guía del Conjunto de San Juan del Hospital de Valencia*.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*. Madrid: Ediciones Tuero, 1986.

ZAMBON, F. *El alfabeto simbólico de los animales. Los bestiarios en la Edad Media*. Madrid: Ediciones Siruela, 2010.

Agradecimientos:

A Margarita Ordeig Corsini por facilitarme toda la información necesaria sobre la capilla; a Juan Vicente García Marsilla por sus consejos y correcciones y a Amadeo Serra Desfilis por su ayuda y colaboración para la interpretación de algunos de los canecillos.

Las pinturas murales de los arcosolios del Cementerio del Conjunto Histórico de San Juan del Hospital de Valencia

Mar Sabaté Lerin

Restauradora de Patrimonio
marsabate@live.com

Emilio Jesús Díaz García

Doctorando en Historia del Arte.
Universitat de València
emilio.j.diaz@hotmail.com

RESUMEN

Los últimos trabajos de restauración llevados a cabo en los arcosolios del cementerio del Conjunto Histórico de San Juan del Hospital de Valencia han sacado a la luz parte de las pinturas murales que sirvieron como decoración al intradós de estas pequeñas arquitecturas funerarias. Dichas pinturas, ocultas bajo diferentes capas de cal desde mediados del siglo XIV, se suman a las descubiertas en las anteriores etapas de rehabilitación y restauración en la capilla de San Miguel y en el arcosolio llamado de Fernández Heredia. De este modo el conjunto hospitalario se sitúa entre los monumentos con más numerosos e interesantes restos pictóricos murales de época medieval de la ciudad de Valencia. En el siguiente artículo se aborda el estudio y la descripción de los motivos decorativos encontrados, poniéndolos en relación con los conservados en otros conjuntos europeos, peninsulares y locales, ubicando las pinturas de San Juan en su contexto histórico-artístico a nivel local, nacional e internacional. Una de las aportaciones más importantes es el descubrimiento de la estrecha relación entre las pinturas murales conservadas en una de las capillas exteriores de la Catedral de Valencia y las que decoran los arcosolios del conjunto sanjuanista.

Palabras clave: Pinturas murales / Cementerio / Iglesia San Juan del Hospital / Capillas ocultas / Catedral de Valencia

ABSTRACT

The latest restoration in the arcosoliums of the cemetery of the Historic Complex of San Juan of the Hospital of Valencia has brought to light part of the mural paintings that served as decoration to the intrados of these small funeral architectures. These paintings, hidden under different layers of lime since the middle of the 14th century, are in addition to those discovered in the previous stages of rehabilitation and restoration in the chapel of San Miguel and in the arcosolium called Fernández Heredia. In this way the hospitaller complex is situated among the monuments with more numerous and interesting mural pictorial remains of middle ages in Valencia. This article deals the study and description of the found decorative motifs, putting them relating with to those preserved in other European, peninsular and local sites, placing the paintings of San Juan in their local, national and international historical-artistic context. One of the most important contributions is the discovery of the close relationship between the mural paintings conserved in one of the external chapels of the Cathedral of Valencia and those that decorate the arcosoliums of cemetery of the San Juan site.

Keywords: Mural paintings / Cemetery / San Juan Hospital Church / Hidden Chapels / Cathedral of Valencia

LA ORDEN DE SAN JUAN DEL HOSPITAL DE JERUSALÉN EN VALENCIA: ENCOMIENDA Y CEMENTERIO

Los caballeros de la Orden de San Juan del Hospital de Jerusalén llegaron a Valencia en 1238 de la mano de Jaime I con motivo del asedio de la ciudad. La Orden hospitalaria, a la que el rey era muy afín, desempeñó un papel fundamental en esta hazaña. Todo comenzó en el año 1232 con la reunión mantenida entre el teniente prior y vicemaestre de la Orden Hugo de Forcalquer, Don Blasco de Alagón y el soberano en el castillo de Alcañiz. Durante este importante encuentro se propuso la conquista y se alentó al monarca a iniciar los preparativos y puesta en marcha del plan para avanzar hacia el sur por la zona de levante con el fin de tomar la ciudad del Turia¹.

Seis años más tarde, el 22 de abril de 1238, el monarca puso cerco a la ciudad bloqueando todos los suministros con el objetivo de tomar la urbe mediante la rendición del bando islámico y evitando el conflicto armado. Durante el sitio de la ciudad, los diferentes grupos de las tropas cristianas situaron sus campamentos frente a las puertas de la muralla musulmana. Los caballeros sanjuanistas se encargaron de custodiar la puerta de la Xerea. Esta puerta era una zona estratégica, ya que daba acceso a la ciudad desde el camino del mar y por la cual los musulmanes podían atacar rápidamente y dividir las tropas cristianas. Unos meses después, el 28 de septiembre, día de San Miguel, se firmaron las capitulaciones de la rendición ante el rey. Finalmente, el 9 de octubre, día de San Dionisio, hizo Jaime I su entrada triunfal en la ciudad recién conquistada.

Una vez alcanzado el objetivo y conquistada Balansiya, levantaron los caballeros su encomienda sobre las casas que poseía Hazach Abunbedel en las proximidades de la puerta de la Xerea². En origen, la encomienda estuvo compuesta por un albergue-hospital, probablemente clausurado en época muy temprana³, una iglesia y dos zonas de enterramiento: el patio norte, espacio que quedaba entre la iglesia y el albergue-hospital, y el patio sur, situado en la zona sur del edificio de la iglesia. Este último es-

¹ Jaume I, *Llibre dels fets*, p. 127. Ed. de Antoni Ferrando; Vicent J- Escartí. València: Institució Alfons el Magnànim, 2008. El río en época islámica recibía el nombre de Guadalaviar, el cual se siguió manteniendo durante siglos.

² Jaume I *Llibre del repartiment* Asiento 217, folio 13 v: “Frater P(ere) de Exea, castellano Emposte et per eum Domni Hospitalis Jherusalem domos quas habet in Valencia Haçach Habinbadel. VI kalendas madii”. Las distintas campañas arqueológicas que se han realizado en el patio del cementerio confirman la existencia de estructuras árabes previas, incluso se encontró una fuente con forma de estrella de 8 puntas que refrescaría uno de los patios de esta casa árabe.

³ Algunos autores creen que en torno al año 1448 el hospital de San Juan ya estaba clausurado, otros aseguran que probablemente en 1317 tras la fundación de la Orden de Montesa, a la que se le traspasaron todos los bienes de San Juan excepto Torrent y el priorato de la ciudad de València, la orden sanjuanista perdió tantos recursos que se vio obligada a clausurar el hospital por la imposibilidad de mantenerlo SORIANO GONZALVO, F.J. *Arte de tradición románica en el reino de valencia desde la conquista de Jaime I hasta 1350. ¿Un “románico” valenciano posible?*. València: Universitat de València, tesis doctoral inédita, 2015, p. 531. Otros aseguran que cuando se creó la Orden de Santa María de Montesa en 1317 y todos los bienes de la Orden de San Juan, excepto Torrent y la encomienda de Valencia, pasaron a sus manos, los hospitalarios perdieron buena parte de su poder y economía viéndose obligados a clausurar el hospital pocos años después.

pacio fue el cementerio de la encomienda propiamente dicho y en el que se conservan los arcosolios objeto de estudio. Se empezó a utilizar poco después de la conquista y en él se daba sepultura a los miembros de la Orden, a las personas que decidían enterrarse en él por afinidad o devoción y a los que morían sin que nadie reclamara su cadáver, y que los hospitalarios, por su carácter caritativo, les proporcionaban un lugar digno de enterramiento y se encargaban de su sepelio.

El de San Juan es el único cementerio medieval urbano de Valencia que ha llegado hasta nuestros días. Tiene la especial particularidad de que todavía mantiene todos los elementos que caracterizan a estos espacios medievales: capilla funeraria central, enterramientos en tumbas dispuestos a su alrededor y enterramientos en arcosolios que marcan los límites del espacio del camposanto⁴. En el medievo los cementerios se situaban dentro de las ciudades generalmente adosados a las parroquias, iglesias o catedrales, tal y como ocurre en este caso.

El cementerio fue inicialmente de mucho mayor tamaño de lo que actualmente percibimos. Los límites originales fueron: en el Norte, el muro sur de la iglesia; en el Sur, la calle de Cristòfol Soler, que marcaba la separación entre San Juan y la judería y que fue tapiada a finales del siglo XIV⁵; en el Este, la calle que corría paralela a la de San Cristóbal y que actualmente está desaparecida; y en el Oeste, la Calle Trinquete de Caballeros⁶ (Fig. 1). De manera que se

trataba de un rectángulo cuyo eje central era la capilla funeraria del caballero Arnau de Romaní y alrededor de la cual se distribuían los enterramientos en el suelo y los arcosolios. Así permaneció hasta el siglo XVII, en el que se vendió buena parte del solar a los propietarios del palacio Valeriola, y además, los propios caballeros ocuparon el espacio propio al construir la capilla barroca de Santa Bárbara⁷. En 1670 se construye la casa del prior encima de la capilla funeraria y el espacio cementerial se convierte en un pequeño jardín o patio interior con huertecillos, después corral, más tarde se transformó en taller de imprenta para quedar finalmente en el abandono hasta finales del siglo XX⁸.

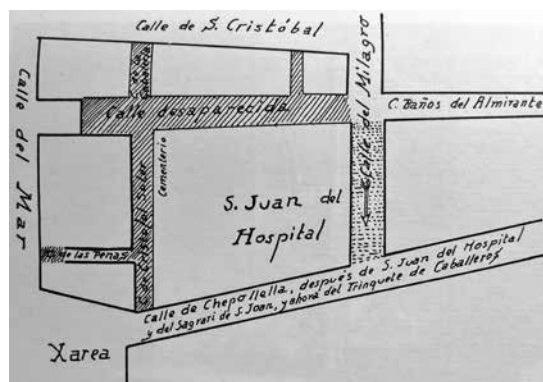


Fig. 1. Calles que limitaban la encomienda de San Juan. En rayado se presentan las calles desaparecidas en la actualidad. Plano extraído de Fernando Llorca.

- 4 La capilla funeraria fue mandada construir por el caballero Arnau de Romaní y sus obras se extendieron entre finales del siglo XIII y principios del XIV. Existe la leyenda de que en ella oía misa el rey Jaime I. Las sepulturas encontradas en las excavaciones estaban todas orientadas con la cabeza hacia el este, al igual que la cabecera de la Iglesia, que dirige su ábside hacia Jerusalén.
- 5 Actualmente se encuentra conservada dentro de las posesiones de lo que fue el Palacio Valeriola.
- 6 LLORCA DIES, F. *San Juan del Hospital de Valencia. Fundación del siglo XIII*. València: Librerías París-Valencia, 1995, p. 17.
- 7 Construida bajo planos del arquitecto Juan Bautista Pérez Castiel en 1686.
- 8 LLORCA DIES, F. *San Juan del Hospital de Valencia. Fundación del siglo XIII*. València: Librerías París-Valencia, 1995, pp. 33-35. ESCAPÉS GUILLÓ, P. *Resumen Historial de la Fundación i Antigüedad de la Ciudad de Valencia de los Edetanos, vulgò del Cid, sus progressos, ampliación, i fábricas insignes, con notables particularidades*. València: Antonio Bordazar Artazù, 1738, pp. 113-116.

LOS ARCOSOLIOS DEL CEMENTERIO DE SAN JUAN DEL HOSPITAL DE VALENCIA

Hasta nosotros han llegado un total de nueve arcosolios que debieron ser construidos entre la segunda mitad del siglo XIII y el primer cuarto del siglo XIV. Se distribuyen en dos zonas: tres adosados a los muros de la iglesia y seis adosados al muro delimitador que colinda con lo que fue el palacio Valeriola⁹ (Fig. 2). El objeto de este estudio son esta serie de seis arcosolios. Es una estructura de sillares adosada a un muro de tapial.

tener decoración figurada ejecutada tanto en pintura como en escultura. Cuando se trataba de pintura se solía representar el Calvario tal y como ocurre con el arcosolio de la Iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz (Soria) y con el arcosolio del caballero Eiximen de Foces de la Iglesia de San Miguel de Foces (Huesca). Por otro lado, cuando se trataba de relieves escultóricos, se recurría con mayor frecuencia a escenas del enterramiento del personaje acompañado de un gran séquito de plañideras, tal y como aparece en el arcosolio



Fig. 2. Vista general de los arcosolios de la panda sur del cementerio tras su restauración. De izquierda a derecha se numeran del 1 al 6. (Fotografía Emilio J. Díaz).

La tipología del arcosolio tiene su origen en la época romana, cuando los cristianos que habitaban en Roma en torno a los siglos II y III construyeron sus tumbas en galerías subterráneas a base de nichos en forma de arco excavados en los laterales. Esta tradición llegó hasta la Edad Media, momento en que se popularizó su uso de manera notable, plagándose los muros de iglesias, catedrales y claustros para albergar los restos de personajes y familias ilustres¹⁰.

Era habitual que el intradós del arco se decorase con pinturas. La pared frontal solía con-

de Ramón de Boil Dies y su hijo Ramón de Boil Montagut, en la Sala Capitular del Convento de Santo Domingo de València, y en el arcosolio que alberga el sepulcro de los Vallterra, en la capilla de San Salvador del claustro de la catedral de Segorbe.

Los arcosolios del cementerio de San Juan fueron pensados y proyectados para ocupar un lugar privado por el que transitaba muy poca gente lo que, sumado a los principios de austeridad que profesaban los caballeros de la orden, provocó que sus promotores eligieran modelos

⁹ Tras funcionar a lo largo del siglo XX como taller de imprenta, sede del periódico Las Provincias, pub, y ser un intento frustrado de hotel a principios del siglo XXI, actualmente la titularidad del inmueble es de la Fundación Hortensia Herrero, que está llevando a cabo obras de restauración y rehabilitación para habilitarlo como centro expositivo y lugar visitable.

¹⁰ IÑIGUEZ HERRERO J.A.. *Arqueología Cristiana*. Pamplona: Euns, 2000, p. 40.

sobrios y con poca decoración en consonancia con el resto de los edificios que componían la encomienda. Todos tienen una decoración muy similar basada en molduras cóncavas y convexas. Las dovelas se ornamentan de manera básica pero exquisita y particularizada, consistente en dos molduras lisas, una en la parte inferior a modo de bocel corrido y otra de forma cóncava en la parte superior que se dispone a modo de guardapolvo. Las líneas de imposta se marcan con molduras cóncavas de apófige. Las jambas se decoran acorde a la moldura inferior de las dovelas con pequeñas y, en algunos casos, delicadas columnillas a modo de baquetones, algunas de las cuales disponen de capiteles lisos de forma troncocónica. Los bancos, actualmente mucho más elevados que en origen, están compuestos por sillares lisos. El intradós debió de ser la zona más decorada, pues en tres de los seis arcosolios de la panda sur se han encontrado pinturas murales y en otro aún se conserva el escudo con tres “B” correspondiente a la familia Benet que sufragó los gastos de la construcción y se enterró en él.

LAS PINTURAS MURALES DE LOS ARCOSOLIOS

Los últimos trabajos de restauración acometidos sobre los arcosolios de la panda sur del cementerio de San Juan del Hospital (Fig. 2) han sacado a la luz valiosas pinturas murales que decoran la parte interior del arco (intradós) y que, unidas a las que se hallaron en el arcosolio llamado de los Fernández Heredia y en el interior de la iglesia, han convertido el conjunto sanjuanista en uno de los lugares con más restos pictóricos murales medievales de la ciudad de València. Además, han arrojado a la luz nuevas interpretaciones y han permitido establecer nexos de unión entre estas pinturas y otras repartidas por la geografía europea, peninsular, y de la propia ciudad de Valencia.

En concreto, ha sido en los arcosolios 4 y 5 en los que se han aparecido los restos pictóricos. En el arcosolio número 4, probablemente desmontado y trasladado hasta su lugar actual en algún momento de la historia¹¹, se han encontrado estrellas de ocho puntas de color rojo sobre fondo gris azulado (Fig. 3). En el número 5, quizás el más interesante, se han hallado dos motivos decorativos diferentes. El primero repite el anterior y se constituye a base de estrellas rojas de ocho puntas repartidas regularmente por un fondo blanco. El segundo, que es el más antiguo, consta de rombos de color negro cruzados entre sí en cuyos vértices hay dibujadas cuatro líneas cóncavas que crean un efecto de floreado. En el centro de estos rombos se disponen flores rojas de cuatro pétalos con cuatro pistilos negros (Fig. 4). Este motivo decorativo es único en València, pues, de momento, no se ha encontrado en otro lugar del ámbito valenciano este tipo de decoración. Por último, el ya mencionado arcosolio de Fernández Heredia, se decora con un despiece de sillares (Fig. 5). Esta decoración fue muy habitual en la Edad Media y solía componerse a base de dobles líneas negras paralelas, tanto verticales como horizontales, simulando la forma del sillar.

Estrellas rojas de ocho puntas

Las estrellas encontradas en los arcosolios 4 y 5 son todas de ocho puntas y están ejecutadas de una manera gráfica muy intencionada con cuatro pinceladas (la primera vertical, la segunda horizontal, y más tarde las dos pinceladas oblicuas) (Fig. 3). El ocho y el cuatro son números muy representativos de la orden de San Juan y que nos remiten a la crucifixión de manera obvia. Ocho son las puntas de las cruces epatadas Sanjuanistas y ocho son las bienaventuranzas de los caballeros¹².

¹¹ El arcosolio 4 es un arcosolio trasladado, pues todavía se pueden apreciar las muescas en los sillares por las palancas usadas para la extracción de su lugar original y porque los sillares se recolocaron muy toscamente, recibidos con yesos o morteros de baja calidad y sin seguir las hiladas correctamente.

¹² BRAVO NAVARRO, Martín. *Iglesia de San Juan del Hospital*. Valencia: Comisión Histórica de la iglesia de San Juan del Hospital, 2000, p. 85.



Fig. 3. Fragmento de las estrellas conservadas en la bóveda del arcosolio 4.
(Fotografía Emilio J. Díaz).

El color rojo de las estrellas destaca sobre el color gris azulado del fondo. En el Medievo el color azul era considerado un derivado del negro, pues el concepto del azul como color independiente aún no existía. Por supuesto el color sí que era posible encontrarlo en el entorno natural, pero las sustancias pigmentantes que dieran un azul estable eran muy escasas y costosas. Una de las maneras de obtenerlo era mezclar el color negro carbón y el blanco de carbonato cálcico para obtener un gris azulado que imitara el azul del cielo¹³.

Las estrellas se distribuyen en la bóveda for-

mando un tapiz. Las estrellas son un motivo decorativo muy recurrente cuando se quiere simbolizar o representar el cielo y suelen hallarse pintadas en bóvedas de capillas, iglesias, arcosolios, etc. La interpretación que puede tener un cielo estrellado pintado sobre una tumba es universal y de clara comprensión. Existen innumerables ejemplos de edificios religiosos que utilizan este recurso decorativo, pero destacan principalmente por su semejanza con San Juan los casos de las templarias *Église Saint-Christophe-des-Templiers* de Montsaunès (Francia) y la Iglesia de San Vicente de Serrapio (Asturias).

¹³ CAGE, John. *Color y cultura*. Madrid: Siruela, 1993, p. 71.



Fig. 4. Fragmento de la trama de rombos
floreados conservado en la bóveda del
arcosolio 5.
(Fotografía Emilio J. Díaz).



Fig. 5. Detalle de la decoración del
despiece de sillares del arcosolio
(Fotografía Emilio J. Díaz).

En ambos casos se distribuyen por sus bóvedas estrellas rojas de trazo rápido pintadas sobre una capa de fondo blanco (Fig. 6).

Habitualmente las bóvedas se ponían en relación con la bóveda celeste, por lo tanto, era usual que se eligieran como motivos ornamentales llenos de significado las estrellas, el sol, la luna, o incluso constelaciones. Buenos ejemplos son el arcosolio que alberga el sepulcro de Moisés Francés de Villaespesa e Isabel de Ujué en la capilla de Nuestra Señora de la Esperanza de la Catedral de Tudela (Navarra), cuyo intradós se decora con un cielo azul repleto de estrellas, o las pinturas de la cabecera de la Iglesia Monacal de Santa Comba de Bande (Ourense), en cuya bóveda se simula el cielo, en el que se alberga a Dios padre, mediante un fondo blanco y estrellas rojas y en el intradós del arco de acceso aparecen el sol y la luna sobre fondo estrellado.

La trama de rombos y flores

Esta decoración se encuentra en el arcosolio número 5 y como hemos dicho es la decoración más antigua y probablemente contemporánea a la construcción del arcosolio a finales del siglo XIII o principios del XIV (Fig. 4). Es una trama de rombos negros con flores de cuatro pétalos rojas y negras en su intersección. La técnica utilizada es un temple oleoso. Estas tramas decorativas surgen en el siglo XIII, sobre todo en los templos de las órdenes militares. La rígida parrilla de líneas negras inicial que tan solo marca los sillares, comienza a derivar en tramas más fantasiosas y a albergar motivos naturales. Se insertan rosas, estrellas, flores, flores de lis (en Francia), cruces, escudos y otros motivos. Ahora la cuadrícula de los sillares se reinterpreta como una partitura musical preparada para recibir las notas. Un lugar ordenado donde insertar motivos del mundo real pero representado de forma icónica. Ya en el siglo XIV las propias redes de sillares se vuelven más fantasiosas y pierden el

referente de la realidad. Aparecen las tramas en rombos, en forma de red y otras tramas¹⁴.

Esta decoración se empleó con algunas ligeras variaciones en otras encomiendas que también pertenecieron a la orden de San Juan, como por ejemplo en los frescos que decoran el tercer piso de la *Tour Ferrande de Pernes-les-Fontaines* (Francia) cuyos muros se cubren en algunas partes con esta decoración de rombos con flores o líneas cóncavas que crean la sensación de floreado en sus vértices. Pero, sin duda, el ejemplo más parecido se encuentra en la iglesia templaria de Santa María de Palau de Barcelona en la que en uno de sus armarios litúrgicos, también llamados credencias, se repiten con total exactitud los mismos motivos decorativos (Fig. 6).

El despiece de sillares

El despiece de sillares es un patrón decorativo que es visible en el arcosolio de Fernández Heredia, en la puerta románica y en muchas pequeñas zonas del interior del templo. Aunque actualmente pasa inadvertido, no es difícil entender que todos los muros de la iglesia sanjuanista estuvieron decorados de este modo. Es una doble línea negra que remarca los sillares y que forma una retícula en los lienzos de los muros. El despiece de sillares es un patrón decorativo que pretende disimular el esqueleto mural tras una decoración. Una cuadrícula de arquitectura fingida superpuesta a la arquitectura real cuyo objetivo es embellecer el lugar sagrado y proteger la piedra. Esta cuadrícula pintada es monocroma, bidimensional y regular, y construye mediante líneas negras un templo ideal, dibujado y perfecto, que se superpone e idealiza el templo real: transforma los sillares de piedra en figuras geométricas. Este truco iconográfico da al templo construido un aire irreal y así el lugar se convierte en un espacio dibujado, en un espacio mental organizado¹⁵. La pretensión es

¹⁴ CURZI, Gaetano. *La pittura dei templari in Europa*. Milano: Silvana, 2002, p. 104.

¹⁵ CURZI, Gaetano. *La pittura dei templari in Europa*. Milano: Silvana, 2002, p. 104.



Fig. 6. Arriba: vista general de la bóveda de la *Église Saint-Christophe-des-Templiers de Montsaunès*. (Fotografía: <http://marsyas2.blogspot.com/>). Bajo izquierda: detalle de la credencia de la Iglesia de Santa María de Palau de Barcelona. (Fotografía: Joan Fugueta) – Los templarios guerreros de Dios. Bajo derecha: detalle de uno de los muros de la iglesia de San Vicente de Serrapio. (Fotografía: www.asturnatura.com).

asemejar el templo terrenal a la Jerusalén celestial, asimilar ese despiece de sillares, de calidad y bien tallados, con la fábrica de la Jerusalén celestial. En la pintura que adorna el muro oeste de la bóveda de la capilla alta de la *Église Saint-Theudère de Saint-Chef* (Francia) que representa la Jerusalén celestial, podemos ver un perfecto interlineado en los muros que representan a la Jerusalén Del cielo.

El origen de esta metonimia entre muros ideales y muros reales pudo ser la iluminación de libros. Todo muro que se dibujaba sobre un pergamino se representaba con un doble interlineado y los templos reales trataron de imitar a los templos dibujados, trazando en sus muros aquellas líneas que primero se dibujaron en los manuscritos. Es un recurso utilizado muy am-

pliamente en Europa, y tomamos los ejemplos de las ya mencionadas iglesias de Serrapio y la Tour Ferrande, en la que además, la arquitectura figurada de sus pinturas se ejecuta con aparejo que imita ese despiece de sillares.

El uso de patrones decorativos en los muros era un recurso ampliamente utilizado desde el siglo XII hasta el siglo XVI, sin embargo, sorprende la escasa atención que ha merecido de los investigadores. El hecho de que hayan llegado hasta nosotros tan pocos vestigios de llagueados u otras tramas proviene del gusto academicista y a las tradiciones restauradoras de los siglos XIX y XX, que pregonaban las bondades de los muros de piedra “puros”. Este olvido ha hecho que se degraden y sólo queden fragmentos más o menos visibles. Generalmente no han

sido merecedoras de restauraciones o se han ocultado al encalar el templo. Sumado a que no hay muchos estudios al respecto, hace muy difícil una visión global del fenómeno del despiece de sillares y de su uso en los templos de toda Europa. Por ello, no podemos afirmar todavía que haya una pintura mural decorativa característica de la orden de San Juan del Hospital. Lo que sí se puede afirmar, es que en todos los edificios templarios y hospitalarios estudiados para la presente investigación, hay una reiterada adopción del motivo de sillares falsos en el revestimiento de las paredes. Además, también podemos establecer unas características comunes en las decoraciones de los muros de estas órdenes que sugieren un programa pictórico particular y homogéneo:

La bidimensionalidad: los elementos naturales como las flores o las estrellas están representados como iconos, sin degradaciones de color ni relieve. También hay un uso reiterado de elementos geométricos puros, tales como cuadrados, círculos, espirales o rombos.

Sobriedad cromática: manejan una paleta de colores muy esencial con predominio absoluto de los colores rojo, negro y blanco. Estos pigmentos son los colores de la enseña de la orden de San Juan. El negro y el blanco era el color del hábito en tiempos de paz, y el negro y el rojo en tiempos de guerra¹⁶.

Austeridad: hay una estética de la pureza, una gran carga intelectual y pureza en la decoración de templos de las órdenes militares, herencia de los cánones estéticos del Cister¹⁷.

LOS ARCOSOLIOS DE SAN JUAN Y LAS CAPILLAS OCULTAS DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

En Valencia se conservan varios ejemplos en los que también se utilizaron similares recursos

decorativos a los que hemos venido describiendo en las líneas anteriores. Uno de estos lugares es el Convento del Carmen en el que aún se pueden ver en algunas partes de las bóvedas del claustro gótico restos de llagueado de sillares. Pero, sin duda, el descubrimiento más sorprendente es la estrecha similitud existente entre la decoración de los arcosolios de San Juan y dos capillas ocultas de la catedral de Valencia. Son dos reducidas estancias góticas que se adosaron, probablemente en el siglo XIII, en el espacio que quedaba entre los contrafuertes del exterior de las capillas radiales de la cabecera del edificio. Al lugar se accedía originalmente desde la calle pero actualmente se encuentran cegados por un muro de ladrillos, haciendo del lugar una cápsula del tiempo¹⁸.

El aspecto que presenta hoy el exterior de la catedral es el resultado de las diferentes experiencias y transformaciones que ha ido sufriendo a lo largo del tiempo. Lo que observamos en la actualidad difiere mucho del semblante que mostró durante sus primeros cien años de existencia. Una de las zonas más afectadas por estos procesos históricos ha sido la cabecera. En origen, la parte exterior de esta zona del edificio estuvo plagada de pequeñas capillitas, muy similares a los arcosolios, en las que se veneraban diferentes advocaciones. Quizás la más conocida y menos transformada de su estado original sea la actual capilla de San Vicente Ferrer, antaño de San Pedro o “*dels Tapiners*”, situada bajo el pasadizo entre la Basílica y la Catedral. No sabemos si desde un principio o a partir de unos años después, estas capillitas funcionaron como arcosolios del cementerio que ocupaba la parte exterior de esta zona de la catedral. Lo que sí parece seguro es que además del *fossaret* de la calle Barchilla, la catedral tuvo otra zona de en-

¹⁶ El 20 de febrero del año 1130 mediante la bula “*Quan amabilis deo*”, redactada por el papa a petición de Raimundo de Puy, se le daba potestad a la orden de portar en la guerra un estandarte rojo con una cruz blanca. Años más tarde, en 1258, Alejandro IV mediante la bula “*Cum ordinam vestum*”, fija los colores que usarán los hospitalarios en sus vestimentas: “concedemos el derecho de portar mantos negros y en la guerra, usar una sobrevesta de color rojo y una cruz blanca cosida”. Fuente: www.valentiamediaevalis.es.

¹⁷ ZORNOZA ZORNOZA, M^a R.: *El cementerio medieval de San Juan del Hospital de Valencia, siglos XII-XIV* (Trabajo Final de Máster). Valencia: UPV, 2014, p. 85

¹⁸ SANCHIS Y SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia: guía histórica y artística*. Valencia: Librerías París – Valencia, 1990, pp. 66-69.

terramiento en lo que hoy en día corresponde a parte de la plaza de Décimo Junio Bruto y al Pasaje de Emilio Aparicio Olmos¹⁹.

Lo que más nos interesa son los revestimientos y las pinturas murales que aquí se encuentran. Hay un primer estrato de despiece de sillares con una doble línea negra sobre fondo blanco de las mismas características que podemos ver en el arcosolio de Fernández Heredia de San Juan. Sobre este estrato hay un enjabelgado o capa de cal, con estrellas rojas de ocho puntas, una luna y un sol (Fig. 7). El trazo es muy similar a las estrellas encontradas en los arcosolios de San Juan. Además, las pinceladas tienen la misma secuencia de trazado. Están hechas con un temple oleoso con pigmento rojo bermellón o cinabrio y la distribución en el espacio y el tamaño de las estrellas es igual. El paralelismo entre ambos espacios es muy patente, no sólo a través de la decoración pictórica, sino también por el tipo de molduras que se hicieron servir en la ornamentación de las jambas de sendas arquitecturas.

Como se deduce a través del examen detallado de los sillares y la secuencia constructiva de estos espacios, las capillitas son posteriores a la construcción de la cabecera. Los muros exteriores de la cabecera de la catedral estaban pensados para ser vistos desde la calle, pues la proporción de los sillares es muy regular y fueron retallados con azuela una vez colocados, con el objetivo de dar una textura lisa y homogénea, de finas líneas verticales. Sin embargo, los muros laterales y las bóvedas apuntadas de ambas capillitas adosadas, se construyeron utilizando sillares que no tenían una textura de acabado, y fueron tallados con la intención de ser revestidos con la capa de cal y las decoraciones descritas. Asimismo, los sillares utilizados para la bóveda presentan en el extradós una superficie muy irregular y tan sólo fueron desbastados (y no retallados) porque no iban a quedar a la vista.

En algún momento de los primeros años de vida de la catedral, entre finales del siglo XIII o principios del XIV las capillas se adosaron a estos muros aprovechando el espacio entre contrafuertes, con el fin de utilizarlos bien como capilla o bien como lugar de enterramiento. En este mismo momento es en el que decoran con el despiece de sillares y al poco tiempo, quizás en los primeros años del siglo XIV, se pinta la decoración de estrellas, con el sol y la luna (Fig. 8).

CONCLUSIONES

A las conclusiones más relevantes que hemos llegado a través de la presente investigación son las siguientes:

En primer lugar, hemos podido establecer un periodo más o menos exacto para la construcción de los arcosolios. Los románicos de arco de medio punto debieron de levantarse probablemente a lo largo del último tercio del siglo XIII. Para ello nos basamos en la primera fase de construcción de la iglesia de San Juan en estilo románico (ca. 1238 – 1262), en otras obras del mismo estilo ejecutadas en la ciudad de Valencia como la Puerta del Palau de la Catedral (a partir de 1262) y en otras construcciones de los primeros años del Reino como la Iglesia del Salvador de Sagunto (1248).

Por su parte, la construcción de los arcosolios góticos de arco apuntado no se debió de extender más allá del primer cuarto del siglo XIV, por lo que establecemos una cronología para su confección de entre los últimos años del siglo XIII y primeros del siglo XIV. Para ello tenemos en cuenta la segunda fase de construcción o ampliación de la iglesia (ca. 1262 – 1300) y la construcción de la capilla de Arnau de Romaní, datada a caballo entre los siglos XIII y XIV, que presenta similitudes formales con las molduras de los arcosolios. También entra en juego el periodo en el que el cementerio estuvo a pleno

¹⁹ “Este sitio [...] estuvo destinado a cementerio de familia, como se lee en varios documentos de los siglos XIV y XV”. SANCHIS SI-VERA, J.: *La Catedral de Valencia: guía histórica y artística*. Valencia: Librerías París – Valencia, 1990, p. 70.



Fig. 7. Vista general del sol y las estrellas de la parte izquierda del intradós de la bóveda de la capilla oculta de la catedral de Valencia. (Fotografía: Emilio J. Díaz).

rendimiento con una demanda muy elevada que se puede establecer entre 1238 y 1317²⁰, y en el que probablemente se colmataron los espacios para construir estas arquitecturas funerarias.

En segundo lugar, nos ha permitido establecer una fecha en la que se pudieron ejecutar las pinturas recién descubiertas. Seguramente fueron ejecutadas a principios del siglo XIV. El motivo por el que establecemos esta cronología deriva del traslado del arcosolio número 4 y de las similitudes establecidas entre los arcosolios de

San Juan y la catedral de Valencia. El arcosolio trasladado ocuparía en origen el espacio exterior del tramo de la cabecera de la iglesia, en el que la emperatriz Constanza de Hohenstaufen construyó una capilla gótica dedicada a Santa Bárbara para albergar sus restos mortales²¹. De este modo en 1307 se retiró este arcosolio para ser colocado en el lugar que ocupa actualmente. También es en este momento en el que, aprovechando el traslado, se pintan las estrellas que únicamente se han conservado en los arcosolios

²⁰ Probablemente la zona cementerial entró en decadencia tras la creación en el año 1317 y por orden de Jaime II de la Orden de Santa María de Montesa a la que se le traspasaron todas las posesiones de los sanjuanistas excepto las encomiendas de Torrent y de Valencia. De este hecho podemos deducir que la orden hospitalaria perdió bastantes recursos económicos.

²¹ Recordemos que toda la parte exterior de los muros de la iglesia estaba con arcosolios adosados a ellos. Por ejemplo, en la zona en la que se construyó la capilla barroca de Santa Bárbara en el siglo XVII existían tres arcosolios que fueron destruidos para poder levantar la capilla.



Fig. 8. Vista general de la luna y las estrellas de la parte derecha del intradós de la bóveda de la capilla oculta de la catedral de Valencia. (Fotografía Emilio J. Díaz).

4 y 5. Creemos que el arcosolio 4 se conservó y no fue destruido por que todavía quedaba memoria sobre el difunto o difuntos que descansaban en él.

En tercer lugar, pensamos que la decoración de rombos floreados fue ejecutada a la vez que la construcción del arcosolio románico número 5, siendo esta su decoración original, seguramente ejecutada en el siglo XIII. Posteriormente con motivo de la pequeña transformación que sufrió la iglesia y el traslado del arcosolio mencionado y su decoración con estrellas, esta decoración original quedó oculta bajo una capa de cal.

Por último, el íntimo paralelismo con la catedral se explica porque probablemente, el mismo taller de canteros que estaba trabajando en la catedral fue quien se encargó de ejecutar la capilla de Santa Bárbara de la Iglesia de San Juan bajo mecenazgo de la emperatriz. Eligió para su obra a uno de los mejores talleres que había en la ciudad²². También pensamos que fueron estos mismos canteros los que, además de encargarse de las obras, se encargaron de ejecutar la decoración pictórica de ambos espacios, de los arcosolios de San Juan y de las capillas ocultas de la catedral.

²² La relación de talleres que trabajaron en la catedral y en la iglesia de San Juan se manifiesta desde los primeros años de la ciudad. Es bien conocido que el mismo taller de canteros que trabajó en las obras de la zona de la cabecera y de la Puerta del Palau de la catedral trabajó también en la construcción de la primera iglesia de San Juan, muchas marcas de cantero lo atestiguan. Además, hay datos y pruebas fehacientes de que a finales del siglo XIII el mismo taller de pintores que ejecutó las pinturas murales del reconditorio de la catedral, se encargó también de las pinturas murales de la Capilla de San Miguel de la iglesia de San Juan.



A propósito de la localización de una pintura sobre tabla de “La Virgen de la Leche”, del siglo XIV, atribuida a Bernabé de Módena, que perteneció al patrimonio artístico de Yecla (Murcia)

Francisco Javier Delicado Martínez

Departamento de Historia del Arte.

Universitat de València- Estudi General

francisco.j.delicado@uv.es

RESUMEN

El Eremitorio del Castillo de Yecla (Región de Murcia) constituyó durante los siglos XIII al XVI la primera parroquia de la población, dando acogida a un retablo en forma de tríptico presidido por una pintura al temple sobre tabla de Nuestra Señora de la Humildad, datada hacia 1370, obra atribuida al pintor Bernabé de Módena, que fue imagen titular del mencionado templo bajo la advocación de Nuestra Señora de la Encarnación, hasta que a fines del siglo XVIII cambió de titularidad por la Concepción de Nuestra Señora. La tabla a promedios del Ochocientos fue arrumbada en un desván, apropiándose de la misma a principios del siglo XX el militar retirado Pascual Spuche y Lacy, que la vendió hacia 1923/1924 en Madrid en el mercado del arte, adquiriéndola el marchante José Arnaldo de Weissberger Khan, quien la tuvo en su poder hasta bien entrados los años 50 del pasado siglo en que pasó a manos de otro coleccionista y cuyos herederos han conservado el panel hasta nuestros días, decidiendo en 2019, tras su restauración, ponerla a la venta en la Feria TEFAF de Nueva York a través de la Galería de Arte Nicolás Cortés, de Madrid. En la actualidad se gestiona su posible adquisición por los servicios culturales del Gobierno de la Región de Murcia, con el fin de que la pintura sea cedida en depósito al Ayuntamiento de Yecla como pieza museística.

Palabras clave: Pintura sacra / Nuestra Señora de la Humildad / Bernabé de Módena (atribución) / Siglo XIV / Yecla (Región de Murcia), España / Coleccionismo privado.

ABSTRACT

The castle's Hermitage of Yecla (Region of Murcia) constituted during the 13th to 16th centuries the first parish of the population, hosting a triptych-shaped altarpiece presided over by a tempera painting on wood of Our Lady of Humility or “Virgo Lactans”, dated around 1370 and attributed to the painter Barnaba da Modena, which was the titular image of the mentioned temple under the title of Our Lady of the Incarnation, until at the end of the 18th century it changed ownership for the Conception of Our Lady. The table at averages of the eight hundred was placed in an a loft, appropriating it at the beginning of the 20th century by the retired military Pascual Spuche y Lacy, who sold it around 1923/1924 in Madrid in the art market, acquiring it by the dealer José Arnaldo de Weissberger Khan, who had it in his possession right up until the 50s of the last century when it passed into the hands of another collector and whose heirs have kept the panel to this day, deciding in 2019 after its restoration to put it on sale at the Fair TEFAF in New York through the Nicolás Cortés Art Gallery in Madrid. Currently, its possible acquisition is being managed by the cultural services of the Government of the Region of Murcia, with the purpose that the painting is transferred to the Yecla City Council as a museum piece.

Keywords: Painting religious / Our Lady of Humility / Barnaba da Modena (attribution) / 14th century / Yecla (Region of Murcia), Spain / Private collectors.

I. “LA VIRGEN DE LA HUMILDAD” O LA HUMANIZACIÓN DE LO DIVINO: UN MODELO DE “VIRGO LACTANS” DEL TRECENTO, SU REPRESENTACIÓN ICÓNICA Y DIFUSIÓN EN LA PINTURA DEL OCCIDENTE DE EUROPA

Va a ser la *Madonna Rucellai* (FIG. 1), de la Galería de los Uffizi, de Florencia, del pintor Duccio di Boninsegna, de finales del siglo XIII (ca. 1285), un modelo tan bello como enigmático, la tabla que vislumbre, ya en el colorido, el tratamiento de los pliegues de la indumentaria y la delicadeza de los rostros, los rasgos que van a definir las poéticas y a la vez más cercanas *madonnas* del Trecento italiano¹ (en unas versiones que se disputarán las ciudades de Siena y Avignon a través de los pintores Lippo Memmi y Simone Martini), representadas de pie o sentadas en un escabel o trono, evidenciando obras de una gran unción religiosa en las que se humaniza lo divino y María aparece vestida como una mujer común, que muestra su pecho derecho al niño Jesús para amamantarlo, sin dejar de transmitir la sensación de lo espiritual.

La Virgen de la Humildad o “Virgo Lactans”², que icónicamente representa a la Virgen María amamantando al niño Jesús (Lucas, 11,

27), es un modelo de origen italiano cuyo prototipo fue ideado por el ligurio Bartolommeo Pelleranno da Camogli (*Virgen de la Humildad*, ca. 1346, Galleria Regionale della Sicilia, Palermo), constituyendo una tipología que va a ser ampliamente difundida por el arte italiano (Gregorio di Cecco, Giovanni da Bologna, Fray Angélico,...), derivada de los iconos bizantinos, y que se expandirá durante el arte gótico y el arte del renacimiento por Alemania, Países Bajos, Francia y España, en ésta particularmente en los territorios de la Corona de Aragón durante los siglos XIV y XV, a través de pintores como Adrián Isenhrant, Robert Camping, Jean Fouquet, el maestro de Villahermosa, Jaume Serra, el maestro de Perea, Llorenç Saragossá, Bartolomé Bermejo, Antoni Peris, Pedro de Berruguete, Roger van der Weyden, Joos van Cleve, Nicolás Falcó y Lucas Espinosa, entre otros, siendo muchas de estas pinturas retiradas del culto tras el Concilio de Trento, salvo en capillas y oratorios de carácter privado. Incluso el escultor Francisco Salzillo abordó un altorrelieve de esta temática, a promedios del siglo XVIII en Murcia.

La historiadora del arte Nuria Blaya ha puesto de manifiesto que la Virgen representada como *Maria Lactans* es un tema que se repite sin interrupción en todas las épocas tanto en Oriente como en Occidente a través del arte pictórico, y responde a una necesidad casi biológica del género humano, “*que se traduce, desde el punto de vista religioso, en el culto a la madre y en la sacralidad a lo femenino como origen de vida y fuente de protección, personificado por la Tierra, las Diosas-*

- 1 BENITO GOERLICH, Daniel / BLAYA ESTRADA, Nuria: “La Madonna: Concepto y fortuna iconográfica”, en *Madonnas y Virgenes, Siglos XIV-XVI. Colección del Museo San Pío V*. (Catálogo de la Exposición comisariada por Ximo Company y Daniel Benito). Valencia, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia – Fundación Caja del Mediterráneo, 1995, pp. 94-95; BLAYA ESTRADA, Nuria: “La Virgen de la Humildad. Origen y significado”. *ARS LONGA (Cuadernos de Arte)*. Universitat de València, Departament d’Història de l’Art, 6 (1995), pp. 163-164.
- 2 El tema ha sido tratado con amplitud por la historiografía contemporánea a través de TRAMOYERES BLASCO, Luis: “La Virgen de la Leche en el Arte”. *MUSEUM (Revista del Arte Español Antiguo y Moderno y de la vida artística Contemporánea)*. Barcelona, Establecimiento Gráfico Thomas, III (1913), pp. 79-118; KING, G. Goddard: “The Virgin of Humility”. *THE ART BULLETIN*. New York, 17 (1935), pp. 474-491; MEISS, Millard: “The Madonna of Humility” *THE ART BULLETIN*. New York, 18 (1936), pp. 435-465; BLAYA ESTRADA, Nuria: “La Virgen de la Humildad. Origen y significado”. *ARS LONGA (Cuadernos de Arte)*. Universitat de València, Departament d’Història de l’Art, 6 (1995), pp. 163-171; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: “La Virgen de la Leche”. *Revista digital de Iconografía Medieval*. Madrid, Vol. V, 9 (2013), pp. 1-11.



Fig. 1 – Duccio di Bonisegna: *Madonna Rucellai*. Pintura al temple sobre tabla, ca. 1285. Galleria de los Uffizzi, Florencia (Italia).

Madre, o en este caso la Virgen María”³. Es un tipo de representación iconográfica⁴ que se produce especialmente en el arte de la Baja Edad Media, a través de una nueva forma de espiritualidad que acercaba lo divino a lo humano –como se ha indicado–, en esa imagen íntima de la Madre dando el pecho a su Hijo, que da nombre a la advocación de la Virgen de la Humildad, cuyo significado era una virtud muy destacada por la teología medieval durante los siglos XII al XV, con una tendencia a humanizar los personajes sagrados, teniendo una devoción muy extendida entre los fieles en España.

2. EL PINTOR DE FORMACIÓN SIENESA BERNABÉ DE MÓDENA Y SUS OBRAS EN ESPAÑA

Barnaba da Mutina⁵ (Módena, ca. 1328 – 1386), castellanizado Bernabé de Módena, fue un pintor de vanguardia de la segunda mitad del Trecento italiano, formado en el mundo sienés derivado de los pintores Duccio di Boninsegna y Simone Martini, en el que la fusión de elementos sieneses, venecianos y florentinos impregnaron su arte, con un gusto por los interiores, resuelto con amplios planos narrativos sobre fondos dorados (la tradicional hoja de oro fino) que contrasta con el tono arcaico y hierático de sus “madonnas” bizantinas, representadas de cuerpo entero a la “*maniera greca*”, con rostros de perfil ovalado, aplicando a su indumentaria una fuerte gama cromática llena de detalles y matices ornamentales utilizando una pincelada de pequeñas líneas.

Entre 1361 y 1383 pintó en su taller de Génova (*Genua* en latín y *Genova* en italiano), con

la ayuda de sus colaboradores Ángelo da Firenze y Barnabá di Padua, obras con destino a Módena, Pisa, Bolonia, Turín y las regiones de Liguria y del Piamonte, conservándose en la actualidad pinturas suyas en templos, museos, galerías de arte y pinacotecas de Génova (Iglesia de Santa María di Castello), Palermo, Fráncfort del Meno (Stadelsches Kunstinstitut), Berlín (Kaiser-Friedrich Museum, desde 1957 Museo Bode), Londres (National Gallery) y Boston (Museum of Fine Arts).

Su pintura influirá en otros artistas regionales, como Niccolò da Voltri, activo en la Liguria entre 1397-1417, y Taddeo di Bartolo (1362/1363-1422), que trabajó en Pisa, San Gimignano y Siena; artífices cuyas trayectorias ya fueron recogidas por Giorgio Vasari en su obra *Le vite de' piu eccellenti architettori, pittori et scultori italiani* o “*Vidas*” (Florencia, 1550, 1ª ed.; 1568, 2ª edición ampliada).

Varios fueron los encargos realizados para España por Bernabé de Módena –al igual que importantes las relaciones establecidas de los comerciantes y marinos genoveses con el Levante español–, entre ellos, el políptico de *La Virgen de la Leche* (“La Virgen María amamantando al Niño Jesús”, de hacia 1367) (FIG. 2), efigiada de tres cuartos y acompañada de varios santos y santas, pintado al temple sobre tabla, con los fondos dorados; y el Retablo de Santa Lucía (de época tardía, ca. 1380), de tono solemne y monumental con escenas narrativas de su leyenda en los compartimentos laterales, de impronta giottesca, obra capital del arte italiano de la época, ambos hoy albergados en el Museo

3 BLAYA ESTRADA, N.: *op. cit.*, pp. 167-169.

4 Sobre este aspecto de gran interés son los estudios de TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid, Ed. Plus Ultra, 1947, pp. 446-448; RÉAU, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo I, Vol. II. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal. 1996.

5 Su biografía puede verse en CASTELNUOVO, E.: “Barnaba da Modena”, en *Dizionario biografico degli Italiani*. Roma. 1964, Vol. VI, pp. 414-418 (con bibliografía); DE BOSQUE, Andrea: *Artistes italiens en Espagne de XIV siècle aux Reus Catholiques*. Parigi, Le Temps, 1965, pp. 144 y ss.; BIANCHII, A.: “Barnaba da Modena”, en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*. Roma, 1992, pp. 747-749; BENEZIT, Emmanuel-Charles: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Tomo I. París, Librairie Gründ, 1976, p. 450.



Fig. 2. – Bernabé de Módena: Compartimiento central del retablo-políptico de *La Virgen de la Leche*, pintura al temple sobre tabla de 106 x 223 cm (dimensiones totales del retablo), a falta del remate triangular y pequeña predela, ca. 1367/68. Museo de la Catedral de Murcia.

de la Catedral de Murcia, que proceden de la “claustra” (Capillas de los Avileses, largos años sin culto y dedicada a vestuario de los infantillos)⁶ y que fueron restaurados en 1993 por la Fundación Argentaria. Van firmados y fechados del modo habitual del maestro en letra gótica minúscula en negro en la parte baja del compartimiento central (“Barnaba de Mutina pinxit,

MCCC...”), siendo ilegibles las últimas cifras (ca. 1367-1376) y pese a hallarse incompletos, constituyen dos conjuntos excepcionales en el panorama de la pintura medieval conservada en España, ampliamente estudiados a través de diversos trabajos⁷. En docta opinión del profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, “*el conjunto de Murcia no tiene paralelo en toda España en su momento, pero*

⁶ BAQUERO ALMANSA, Andrés. *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianas*. Murcia, Sucesores de Nogués, 1913, pp. 29-31; SÁNCHEZ MORENO, José: “Notas sobre pinturas de los siglos XIV al XVII en Murcia”, en *Anales de la Universidad de Murcia*. Murcia, 1946-1947, 3er y 4º trimestre, pp. 361-364; BELDA NAVARRO, Cristóbal / HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías. *Arte de la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Editora Regional (Monografías Regionales), 2006, pp. 112-115.

no fue capaz de fomentar una escuela local ni de suscitar copias o imitaciones inmediatas”⁸. Los comitentes del retablo de “La Virgen de la Leche” fueron la reina consorte Juana Manuel de Villena (1339-1381), hija del infante D. Juan Manuel de Castilla (1282-1348, uno de los máximos exponentes de la literatura medieval castellana, autor de “El conde Lucanor”), y de su tercera esposa Dña. Blanca de la Cerda y Lara, ligados al linaje del Alfonso X el Sabio; y Enrique de Trastámara (1334-1379), más tarde Enrique II de Castilla y León. Y del políptico de “Santa Lucía”, lo propio Fernando de Oller, caballero murciano fundador de una capellanía dedicada a Santa Lucía en la Iglesia de Santa María, posterior catedral metropolitana de Murcia⁹.

El icono de la Virgen María evidenciado en la tabla central del políptico catedralicio fue en su tiempo una pieza muy estimada y largamente venerada, según lo atestiguan varias copias, entre ellas *La Virgen de la Humildad* de Yecla, obra atribuida a Bernabé de Módena –y pintura que constituye el eje central del presente estudio–, y alguna que otra imitación tardía (la considerada primitiva “Virgen de la Fuensanta”, del convento de capuchinas de Murcia, acaso de escuela valenciana de fines del siglo XV), que recibieron culto en tierras murcianas hasta bien entrado el Ochocientos¹⁰; dos piezas que por diversas razones pasaron durante el primer tercio del si-

glo XX a manos de coleccionistas privados: la primera a José Arnaldo de Weissberger Kahn, y la segunda a Apolinar Sánchez Villalba; miembros ambos de la Sociedad Española de Amigos del Arte, entidad que les serviría de plataforma para su fines comerciales y lucrativos, según se puede comprobar líneas adelante.

El historiador del arte, experto en pintura gótica y renacentista española y europea, José Gómez Frechina es de la opinión, tras un exhaustivo estudio realizado de las obras bernardinas existentes en suelo hispano, que Bernabé de Módena viajó a España, permaneciendo en Murcia durante una breve estancia (en torno de 1367) –a esta misma conclusión llegaron en su momento los medievalistas Franco Renzo Pesenti y Andrea de Bosque¹¹–, ámbito donde se le adscriben diversos trabajos por encargo de algunos señoríos, entre ellos, el tríptico de *Nuestra Señora de la Encarnación* (o “Virgen de la Humildad”), del que se conserva la tabla central, que el pintor italiano realizó para la primera parroquia (Eremitorio del Castillo) de Yecla, población del antiguo Reino de Murcia; que ha sido analizada en detalle por el mencionado especialista, siendo muchas las afinidades estilísticas encontradas con la obra de la catedral de Murcia, de la que deriva, y con otros paneles italianos del pintor existentes en Pisa, Génova, Turín y Palermo, y cuya autoría adscribe a Ber-

7 Para una bibliografía específica sobre las tablas de la Catedral de Murcia, véanse GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia*. Manuscrito de 1905-1907 conservado en el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE, Madrid), Tomo II (“Edad Media y Moderna”), pp. 67-70. (Edición facsimilar: Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos, 1997); POST, Chandler R.: *A History of Spanish Painting*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930-1953), Vol. II (1930), pp. 186-187; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Guías artísticas de España: Murcia-Albacete y sus provincias*. Barcelona, Ed. Aries, 1961, p. 63; DE BOSQUE, Andrea: *Artistes italiens en Espagne de XIV siècle aux Reus Catholiques*. Parigi, Le Temps, 1965, pp. 144 y ss.; PESENTI, Franco Renzo: “Barnabas da Mutina pinxit in Janua: I politici di Murcia”. *Bollettino d'Arte*. Roma, Ministerio dei beni, attività culturali e del turismo, LIII (1968), Vol. I, pp. 22-27; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Murcia. Arte*. Madrid, Fundación Juan March (de la Colección “Tierras de España”), 1976, pp. 170-171; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Obras maestras restauradas. Bernabé de Módena y Rodrigo de Osona*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 15-28; CoLOMER, José Luis / FABIO, Clario di: *España y Génova: Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, Fundación Carolina. 2004, pp. 31-46.

8 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *op. cit.* (1976), p. 171.

9 TORRES FONTES, Juan / TORRES-FONTES SUÁREZ, Cristina: “Los retablos de Bernabé de Módena de la Catedral de Murcia y sus donantes”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 84 (1997), pp. 87-116.

10 *Ibidem*, p. 171.

11 PESENTI, F. R.: *op. cit.*, p. 2; DE BOSQUE, Andrea: *op. cit.*, p. 144.

nabé de Módena¹²; una interesante pieza que es prácticamente desconocida por el gran público tras haberse hallado largo tiempo en paradero ignorado.

3. LA TABLA DE “LA VIRGEN DE LA LECHE”, DE YECLA, UNA OBRA ATRIBUIDA A BERNABÉ DE MÓDENA: SU FRAUDULENTA VENTA Y TRASIEGO POR EL COLECCIONISMO PRIVADO DURANTE EL SIGLO XX

El Eremitorio del Castillo de Yecla (Región de Murcia), primera parroquia que fue de la villa entre 1280 y 1540, puesta bajo la advocación de *Nuestra Señora de la Encarnación*, dio acogida a una pintura al temple sobre tabla de *La Virgen de la Humildad* o *Virgen de la Leche* (FIG. 3), de 180 x 95 cm., atribuida a Bernabé de Módena, que procede del retablo que existía en el principal altar o presbiterio, quizás en forma de tríptico narrativo con escenas marianas, que albergó dicho eremitorio desde fines del siglo XIV hasta el año de 1819¹³, fecha en que la pintura fue arrumbada en la sacristía y momento en que una imagen de candelero de la Purísima Concepción (que ya figuraba desde 1710 en uno de los altares de este santuario) pasó a ostentar la titularidad del templo con la denominación de “Eremitorio de la Concepción de Nuestra Señora”; y tabla que en la primera década del siglo XX adquirió a cambio de ornamentos nuevos y pago de algunas obras(?) -según anotó en 1906 el arqueólogo e historiador Manuel González Simancas-, el potentado, militar retirado y alcalde liberal Pascual Spuche y Lacy (Yecla,

1864-1925; fue edil entre 1909 y 1911, y concejal de 1918 a 1920, siendo propietario de numerosas tierras en el ejido)¹⁴, que la tenía en su casa de la calle Nueva, núm. 18 –posterior vía urbana de Juan Ortuño-, “salvándola de una mala restauración que ya había comenzado”¹⁵. [González Simancas se refiere en este contexto al mal estado en que ya se hallaba el panel, evitando con ello que su estado de deterioro avanzara].

No obstante, dicha tabla continuará “figurando” unos años después –al menos registrada para que constara a efectos oficiosos de papeles, pues físicamente la pieza la conservaba Spuche y Lacy en su casa-, en el inventario manuscrito que se redactó en 1915 de los “Bienes muebles o efectos que existían en el Eremitorio-Santuario del Castillo de Yecla” (el edificio en todo tiempo estuvo y se halla a cargo del Consistorio de la localidad, que era el que costeaba y sufraga los gastos de mantenimiento), concretamente en el altar de la Encarnación –“desprovisto de ara”, se indica en el referido inventario-, situado en la segunda crujía del lado de la Epístola, en el que se registra, junto a otros pertrechos, en el asiento núm. 40 “*Un cuadro de dicha imagen, deteriorado*”¹⁶ (en lo anotado no se dilucida si se trata de una pintura sobre tabla o en lienzo) con motivo de instalarse en el edificio para su custodia una comunidad de frailes franciscanos.

Manuel González Simancas reprodujo por vez primera la imagen gráficamente –lo que ha permitido en la actualidad su identificación y localización-, con el número de serie 284 (FIG. 4),

¹² GÓMEZ FRECHINA, José: *Our Lady of Humility. Barnaba da Modena*. Madrid, Artes Gráficas Palermo, 2019, pp. 44-62.

¹³ En dicha fecha se realizaron importantes obras de remodelación y ampliación del santuario a cargo el ermitaño Miguel Linares, natural de Onteniente y fallecido en 1822, que cambió sustancialmente la configuración del edificio. *Vide* GIMÉNEZ RUBIO, Pascual: *Memoria de apuntes para la historia de la villa de Yecla*. Yecla, Imprenta de Juan Azorín, 1865, pp. 78-81.

¹⁴ Una breve biografía de Pascual Spuche y Lacy, que fue alcalde de Yecla durante el bienio 1909-1910, puede verse en ORTUÑO PALAO, Miguel: *Yeclanos*. Barcelona, Ediciones del Azar, S. L., 2010, pp. 393-394.

¹⁵ GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia*. Manuscrito de 1905-1907 conservado en el Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C. (Madrid), Tomo II (“Edad Media y Moderna”), apdo. 1059, pp. 544-545. (Edición facsimilar: Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos, 1997).

¹⁶ AHMY (Archivo Histórico Municipal de Yecla), Leg. 574. *Inventario de los efectos existentes en el Santuario del Castillo al instalarse la comunidad de PP franciscanos*. Yecla, 11 de julio de 1915. Ejemplar manuscrito firmado, entre otros, por el fraile franciscano Buenaventura López y el Secretario del Ayuntamiento Rodrigo Muñoz, refrendado con el sello del Ayuntamiento Constitucional de Yecla. [Transcrito y comentado en la obra de DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier / CABOT BENITO, Amparo: *España Mariana. Yecla y el Eremitorio-Santuario del Castillo: Arte y devoción*. Yecla, Imp. La Levantina, 1990, pp. 41-47].



Fig. 3 - Bernabé de Módena: *La Virgen de la Leche* (o “Nuestra Señora de la Encarnación”). Pintura al temple sobre tabla 180 x 95 cm, ca. 1370. La pieza se conservó en Yecla desde el último tercio del siglo XIV hasta principios del siglo XX. (Fotografía: Galería Nicolás Cortés, Madrid).

en el “Atlas de Fotografías” del *Catálogo Monumental de España: Provincia de Murcia*, que data de 1905-1907 y que en ejemplar manuscrito se conserva en el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), habiéndose publicado recientemente en edición facsimilar (Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos, 1997). En el tomo II del referido “Catálogo”, dedicado a “Edad Media y Moderna”, el autor anota en el año 1906 sobre la obra de referencia lo siguiente:

“Como ya dije antes, en la villa de Yecla no se encuentran vestigios de construcciones anteriores a la dominación sarracena, y los que de este periodo histórico se hallaban en el Cerro del Castillo, redúcense a las cimentaciones y restos de muralla de la antigua fortaleza labradas con argamasa, y varias viviendas derruidas junto a la ermita, casi al pie del recinto, entre las que algunas conservan no más que parte de los muros y otras solamente los escombros donde se suelen encontrar vasos de vasijas vidriadas. La ermita aquella, reedificada modernamente, debió tener un retablo interesante, quizá en forma de tríptico, debido a Barnabas (de Módena) o a otro pintor italiano de su época (siglo XIV), como acredita una tabla de 1,75 metros de altura por 0,92 metros de ancho, que allí adquirió a cambio de ornamentos nuevos y pago de algunas obras, el propietario y militar retirado don Pascual Spuche y Lacy, que ahora la tiene en su casa, salvándola de una mala restauración que ya había comenzado.

La pintura representa a la Virgen de la Leche, sentada, de cuerpo entero, y juzgando por el estilo y técnica artística es una obra casi igual a la que en Murcia posee el Sr. Luis Bolarín, aun cuando más ricas y bellas las labores de oro poco relevadas del fondo, nimbo y vestiduras. Coloridos no aparecen más que las encarnaciones, el manto azul de la Virgen, el paño (blanco) en que está envuelto el Niño y el almohadón (rojo) en que aquélla aparece sentada”¹⁷.

Hay que dejar constancia de que la pintura sobre tabla de que tratamos, de estilo gótico italiano, evidencia a la Virgen María amamantando al Niño Jesús, de semblante moreno (de “*color etiópico*” en acepción de los historiadores locales Cosme Gil Pérez de Ortega y Pascual Giménez



Fig. 4 - Bernabé de Módena *La Virgen de la Leche* (o “Nuestra Señora de la Encarnación”). Pintura al temple sobre tabla, ca. 1370. (Fotografía reproducida con el número de serie 284, en el “Atlas de Fotografías” del *Catálogo Monumental de España: Provincia de Murcia*, redactado por Manuel González Simancas, que data de 1905-1907 y que en ejemplar manuscrito se conserva en el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)).

Rubio), representada a la “*maniera greca*” con nimbo dorado y una inscripción latina en letras góticas minúsculas, en gran parte perdida, que decía: “*AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM*”, y que es semejante a la imagen de la Virgen “*Salus Populi Romani*” o “Nuestra Señora del Pópulo”¹⁸, advocación mariana del siglo VI y de autoría desconocida, a la que se proporciona culto en la Basílica de Santa María la Mayor, de Roma.

Otro gran historiador del arte, Elías Tormo y Monzó, en su inagotable guía de *Levante* (Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923), verdadero catálogo monumental de las provincias valencianas y murcianas, se hizo eco de este panel, cuando al describir la ciudad de Yecla (el Colegio de las Escuelas Pías con su colección arqueológica, la ermita de San Roque, la Iglesia de la Purísima, el edificio del Concejo...) y tras haber visitado la iglesia vieja de la Asunción, lo define así:

“De esta parte alta del casco de la población se puede subir al castillo (altura, 748 m.), con algunos trozos de la labor árabe (argamasa), y la ermita, edificio moderno, que conserva un Cristo yacente, imagen del siglo XVII(?); del que procede tabla de la Virgen de la Leche, arte del siglo XIV, hoy en casa de Spuche”¹⁹.

Cinco años después de lo registrado por Elías Tormo, el historiador y militar Leandro de Saralegui y López (Ferrol, 1892 – Valencia, 1967), estudioso de la iconografía y pintura medieval valenciana, en un artículo titulado “La

Virgen de la Leche (Subsidia iconográfica)”, publicado en la revista *Archivo de Arte Valenciano* (1928), expondrá desconocer el paradero de la tabla, tras haber sido vendida en Madrid, al relatar:

“Perdida para mí la pista tras haber sido vendida en Madrid la (tabla) del Castillo de Yecla, que fue de D. Pascual Spuche, como me sucede con la de Chelva, que corrió en Barcelona igual suerte...”²⁰.

En la década de los años treinta, el referido Saralegui, en otro estudio acerca de “La pintura valenciana medieval”, divulgado en la mencionada revista *Archivo de Arte Valenciano* (1935), volverá a incidir sobre el tema, subrayando la adscripción italiana de la pintura, cuando apunta:

“La tabla con una “Virgen de la Leche” que todavía llegó a ver el Sr. Tormo en Yecla, pues la cita en “Levante” (pág. 323), hace tiempo que ha emigrado de allí. Anduvo en el comercio de Arte (Madrid). He sospechado, aunque no tengo la convicción de si será la que después vi en la Exposición de Barcelona (Palacio Nacional, Sala XL, núm. 2775) celebrada en 1929, también oriunda de Murcia. Mandé reproducción a (la revista) “Museum”, que no tardará en publicarla. Pero es italiana de principios del XV (?) y, por lo tanto, sin puesto aquí, donde tengo que omitir lo no valenciano, como el monumental retablo de Santa Lucía por Bernabé de Módena (Catedral de Murcia) y algunas obras en poder de particulares”²¹.

¹⁷ GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia*. Manuscrito de 1905-1907 conservado en el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) (Madrid), Tomo II (“Edad Media y Moderna”), apdo. 1059, pp. 544-545. (Edición facsimilar: Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos, 1997).

¹⁸ Esta imagen en su calidad de “retrato auténtico” tuvo una gran importancia en el sur de Europa y sirvió de modelo para muchos iconos italianos, siendo interpretado en fechas posteriores por los artistas del Renacimiento. Vide BENITO GOERLICH, Daniel / BLAYA ESTRADA, Nuria: *Madonnas y Vírgenes*, Valencia, Centro Cultural Bancaja, 1996, p. 20.

¹⁹ TORMO Y MONZÓ, Elías: *Levante: provincias valencianas y murcianas*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923, p. 323.

²⁰ SARALEGUI, Leandro de: “La Virgen de la Leche. Subsidia iconográfica”, en *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1928, p. 88

²¹ SARALEGUI, Leandro de: “La pintura valenciana medieval”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, XXI (1935), p. 67

Consultado el correspondiente catálogo de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929²², la obra anotada por Saralegui con el núm. 2775, que se exponía en la Sala XL, hace referencia a: “*La Virgen de la Leche; pintura en tabla, quizás de escuela valenciana: siglo XV. Marco negro y dorado, gótico. Mide ó 72 x 100 ms. (Pertenece a) D. Apolinar Sánchez (Villalba), de Madrid*”.

Sobre el particular debe de puntualizarse que la tabla de Yecla, según anotó González Simancas, poseía unas dimensiones de 175 x 92 cm., mientras que la tabla comentada por Saralegui de la mencionada exposición de 1929 presentaba unas medidas de 72 x 100 cm. De ahí el que se deduzca que la segunda pieza nada tenga que ver con la tabla yeclana que venimos estudiando, de mayores dimensiones, entonces en paradero desconocido y en la que la imagen de la Virgen María aparece representada de cuerpo entero.

El tema viene aclarado por el profesor José Sánchez Moreno en un trabajo de investigación titulado “Notas sobre pinturas de los siglos XIV al XVII en Murcia”, publicado en el boletín *Anales de la Universidad de Murcia* (1946-1947)²³, quien refiere que la tabla de *La Virgen de la Leche*, efigiada de medio cuerpo y que hacia 1927 vino a parar a la colección de Apolinar Sánchez Villalba, de Madrid, y que figuró entre los objetos expuestos en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, es una copia directa de la que se encuentra representada en el retablo de Santa Lucía de la Catedral de Murcia, obra de Bernabé de Módena, y procedía de cuando la desamortización de 1835 del convento de las monjas capuchinas de Murcia (se creía primera figura venerada bajo la advocación de la

Fuensanta) y que todavía en 1926 se hallaba en Murcia y conservaban los herederos de aquella depredación, hasta que la vendieron al coleccionista citado de Madrid.

Volviendo de nuevo sobre la tabla de *La Virgen de la Leche* de Yecla, que en el lugar era conocida por *Nuestra Señora de la Encarnación*, y puestos en su día (hacia 1995) en contacto con los descendientes de Pascual Spuche y Lacy, sus familiares no supieron darnos respuesta (quizás por el largo tiempo transcurrido o por el desconocimiento del hecho que no vivieron) sobre el destino final de la mencionada tabla, que por investigaciones posteriores conocemos que fue vendida de manera indebida en la década de los años veinte en Madrid a anticuarios, como ya se ha expuesto. Con ello Yecla perdía una de las más estimadas obras de arte de su patrimonio cultural; y pieza sobre la que ya indicamos en 2005, en la monografía “Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla (Siglos XIV-XXI), Catálogo razonado de artistas”, que “*debieran hacerse las pertinentes gestiones para su localización en las colecciones de arte privadas madrileñas, posterior recuperación, adquisición y traslado a Yecla, por lo mucho que para la población significó tan preciada joya pictórica*”²⁴.

En la actualidad se sabe que la tabla de “*La Virgen de la Leche*” fue vendida en Madrid entre 1923/1924 por Pascual Spuche y Lacy (de la que había dispuesto “a cambio de ornamentos nuevos y pago de algunas obras”, según justifica el erudito Manuel González Simancas en el *Catálogo Monumental de la provincia de Murcia*, Tomo II), pasando al coleccionismo privado al ser adquirida acaso por el marchante de arte antes que coleccionista, judío de nacimiento y austríaco pero nacionalizado en España, José

²² GÓMEZ MORENO, Manuel: *El Arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional. (Catálogo de la Exposición Internacional de Barcelona, 1929-1930)*. Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1929, p. 398. A esta muestra, aparte de Apolinar Sánchez Villalba, también concurrirían entre otros el marchante José Arnaldo de Weissberger con diversas piezas mobiliarias, ornamentos litúrgicos y libros manuscritos, un personaje “protagonista” del periplo de la tabla de Yecla durante los años veinte y treinta del siglo XX.

²³ SÁNCHEZ MORENO, José. “Notas sobre pinturas de los siglos XIV al XVII en Murcia. Copias de la Virgen de la Leche, de Bernabé de Módena”. *Anales de la Universidad de Murcia*. Murcia, 1946-1947 (3er, y 4º cuatrimestres), pp. 363-364.

²⁴ DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla: Catálogo razonado de artistas (Siglos XIV-XXI)”. *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)*. Yecla, Ayuntamiento, 15 (2005), pp. 29-30.

Arnaldo de Weissberger Kahn (Brno, República Checa, 1878 –Zurich, Suiza, 1954), que se supone la almacenó junto a otras piezas artísticas de su colección (compuesta de 1860 piezas) en un piso de la calle Almagro, núm. 25, y en un garaje de la calle Argensola, núm. 15, de Madrid; un individuo que llegó a entablar amistad con el pintor Joaquín Sorolla y el escultor Mariano Benlliure, y que perteneció a la Sociedad Española de Amigos del Arte²⁵ (que había sido fundada en 1909 por la II condesa de Parcent, teniendo su sede en los bajos de la Biblioteca Nacional), una asociación de intereses ambiguos de la que se sirvió para sus fines lucrativos, celebrando exposiciones con sus piezas que le servían de plataforma para revalorizar sus piezas y revenderlas, exhibiendo de este modo su poderío económico junto a su hermano y también marchante Herbert Paul de Weissberger, otro “elginista”²⁶—entiéndase por depredador—de obras de arte que residía en Madrid y perteneció a la misma sociedad²⁷.

Esta colección al concluir la Guerra Civil española en el año 1939 fue incautada por el Estado, a través del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, dependiente de la Jefatura Nacional de Bellas Artes y del Ministerio de Educación, al ser encausado José Arnaldo de Weissberger de masón y haber ayudado al gobierno republicano mediante una exposición

de obras de arte en Argentina, y gran parte de sus bienes (en torno a 850 obras) depositados en el Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid²⁸, siendo fotografiada en 1940 sobre soporte de celuloide por el fotógrafo Vicente Moreno Díaz, incluida la tabla de Yecla, que se conserva en el Archivo Moreno, del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)²⁹; unas piezas mobiliarias de distintos estilos que en 1948 mediante compra por el Estado y donación del coleccionista pasarán a formar parte de la colección permanente del MNAD, dándose por concluido el depósito definitivo en 1957³⁰. Las piezas ingresadas fueron arquetas de madera pintada, baúles, mesas de estilo Luis XIV, diverso mobiliario europeo, cerámica de Talavera y Manises, porcelanas, alfombras, textiles, sillones fraileros, orfebrería y otros enseres que su propietario no recogió.

La mencionada pintura sobre tabla de *La Virgen de la Leche* se sospecha le debió ser devuelta junto a otras piezas al coleccionista entre 1948 y 1952³¹, una vez se hubo archivado su causa por presunta responsabilidad política, de manera que podía salir y entrar libremente del país. La pieza pasó en los años 60 a manos de otro coleccionista en circunstancias que se desconocen, quien la dejaría en herencia a sus hijos que son los actuales propietarios de la obra, que la han puesto a la venta tras ser restaurada por

²⁵ GKOZGKOU, Dimitra: “Los Amigos del Arte: ¿Una sociedad de ambiguos intereses? (1909-1936)”, en la obra de VV. AA.: *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. (Inmaculada Socías y Dimitra Gkozgkou, eds.). Gijón (Asturias), Ediciones Trea, 2013, pp. 99-124.

²⁶ El término “elginismo” fue acuñado por el arquitecto e historiador del arte José Miguel Merino de Cáceres al estudiar la trayectoria de algunos saqueadores de monumentos artísticos extrañados como Thomas Bruce, conde de Elgin, aplicable también a otros especuladores de obras de arte como Arthur Byne y William Randolph Hearst. Para conocer más sobre el tema, véase el estudio de MERINO DE CÁCERES, José Miguel / MARTÍNEZ RUIZ, María José: *La destrucción del patrimonio artístico español: W. R. Hearst, el gran acaparador*. Madrid, Editorial Cátedra, 2012.

²⁷ PÉREZ FLECHA-GONZÁLEZ, Javier: “El marchante y coleccionista José Weissberger y la incautación y depósito de su colección en el Museo Nacional de Artes Decorativas”. *Revista on-line de artes decorativas y diseño*. Madrid, 2 (2016), pp. 140-141.

²⁸ PÉREZ FLECHA-GONZÁLEZ, J.: *op. cit.*, pp. 139-143.

²⁹ Fotos 20960-B y 20972-B, del Archivo Moreno (de los fotógrafos Mariano Moreno García y Vicente Moreno Díaz), del IPCE.

³⁰ PÉREZ FLECHA-GONZÁLEZ, Javier: “La colección de mobiliario de José Weissberger en el Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid)”. *RES MOBILIS* (Revista Internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos). Oviedo, UniversityPress, Vol. 5, Núm. 6 (II), 2016, pp. 371-385.

³¹ “Relación de muebles y otros objetos retirados por el Sr. Weissberger del Museo”. Archivo del MNAD. Caja 324, documento 1 (14), folios 1-129”. Citado por PÉREZ FLECHA-GONZÁLEZ, Javier: “El marchante y coleccionista José Weissberger y la incautación y depósito de su colección en el Museo Nacional de Artes Decorativas”. *Revista on-line de artes decorativas y diseño*. Madrid, 2 (2016), p. 152, nota 38.

mediación de la Galería de Arte y Antigüedades Nicolás Cortés, de Madrid³², expositor presente en el stand 303 de la 4ª edición de la Feria TEFAF (siglas de “The European Fine Art Fair” o Feria del Arte Antiguo Europeo), celebrada en el Park Avenue Armony de la ciudad de Nueva York (USA), del 1 al 5 de noviembre de 2019, una de las ferias de arte y antigüedades más importantes del mundo a la que concurren numerosos galeristas y marchantes de arte antiguo, y de cuya pieza existe catálogo impreso en lengua inglesa con un minucioso estudio sobre el pintor Bernabé de Módena y su obra, acompañado de abundante material gráfico con detalles, a cargo del especialista e investigador José Gómez Frechina³³. La pieza se ofreció en la feria neoyorkina por una cifra importante, sin que obtuviese comprador alguno.

Este hecho (la puesta a la venta de la pintura sobre tabla) fue conocido por el historiador del arte Jorge Belmonte Bas a través de la página web de Facebook (servicio de redes sociales), quien lo puso en conocimiento de la Asociación de Mayordomos de la Purísima Concepción y esta entidad lo comunicó al Ayuntamiento de Yecla, cuyos técnicos vienen realizando gestiones, junto con los servicios de cultura y patrimonio del Gobierno de la Región de Murcia, para la posible adquisición, si procede, de la pintura de referencia a sus actuales propietarios; noticia de la que se hizo eco –tras pasar casi un siglo desde que se vendiera la tabla en Madrid y perderse su itinerario– la prensa regional y local, tanto impresa como digital, a través de los diarios *La Verdad* y *La Opinión* (de Murcia) y *El Periódico de Yecla*, de los días 11 y 13 de diciembre de 2019, cuyos artículos se citan en nota a pie de página³⁴. Estos medios de comunicación reprodujeron también la fotografía de la tabla ya restaurada.

4. LA VIRGEN DE LA LECHE, DE YECLA: ICONOGRAFÍA, ARTE Y CULTO. SU TRATAMIENTO POR LA HISTORIOGRAFÍA EN ÉPOCAS MODERNA Y CONTEMPORÁNEA.

Tema muy antiguo, el de la Virgen *Galactotrofica* o *Virgo Lactans*, de amplia difusión en la iconografía medieval cristiana de Oriente y Occidente, la tabla objeto de este estudio, pintada al temple sobre un soporte de madera de pino y con unas dimensiones de 185 x 90 cm., que formó parte de un retablo en forma de tríptico del que constituía la pieza central y que debió contar con un pequeño banco o predela, enmarcada con molduras talladas y filetes áureos, representa a *La Virgen de la Leche*, sobre un fondo dorado ornamentado con adornos, fimbrias y broches, efigiada de cuerpo entero y tamaño del natural, vestida con un manto azul bordado con estrellas plateadas que cubre la cabeza sobre un velo blanco, ceñido sobre la frente a la manera bizantina, que aparece sentada sobre un almohadón o cojín en un escabel, en un interior que aparece enlosado con baldosas de barro en referencia al espacio donde se desarrolla la escena, sosteniendo con amor al Hijo (FIG. 5), de cabellos rubios y ralos, sobre los brazos envuelto con un paño blanco y quien a su vez coge el pecho de la Madre para succionarlo, mostrando cierto desinterés por el seno virginal que apenas se entreve por una hendidura de su vestido, mientras mira hacia al espectador, siendo frecuente este hecho en las imágenes antiguas; ambas figuras aparecen rodeadas con nimbos dorados que se superponen (el halo de María, de mayor tamaño -46 cm. de diámetro-) y leyendas en letras góticas, perdidas en su mayor parte.

En la indumentaria de la Virgen destacan los amplios volúmenes de los ropajes, de cuidada elaboración y tratamiento en las calidades táct-

³² La Galería Nicolás Cortés con sede en Madrid en la calle de Justiniano, núm. 3, está especializada en pintura europea y escultura y arte antiguo del ámbito hispanohablante.

³³ GÓMEZ FRECHINA, José: *Our Lady of Humility. Barnaba da Modena*. Madrid, Artes Gráficas Palermo, 2019, 66 páginas.

³⁴ ALONSO, Ángel: “Yecla. La primera Virgen del Castillo reaparece en Madrid” Diario *La Verdad*. Murcia, viernes 13 de diciembre de 2019, p. 29; SORIANO, Luis: “Tras la pista de la primera Virgen del Castillo de Yecla”. Diario *La Opinión*. Murcia, viernes 13 de diciembre de 2019; ALONSO, Ángel: “Venden un cuadro de 1370 que puede ser el que presidió el Santuario del Castillo hasta 1936”. *El Periódico de Yecla*. (Edición digital). Yecla, miércoles 11 de diciembre de 2019.

tiles de los materiales empleados. El manto azul aparece internamente forrado de seda, tejido con una rica decoración de motivos vegetales y de distintos tipos de aves representadas (pelícanos, palomas,...). A resaltar, de igual modo, la minuciosa técnica de punteado empleada sobre el fondo dorado, poco relevado de la tabla, a base de pan de oro fino, con aplicaciones de bolo ocre y bol rojizo de Armenia.

Según José Gómez Frechina, el modelo de *madonna* representado en este panel será copia del que figura en el políptico de la catedral de Murcia, pintado unos años antes por Bernabé de Módena, evidenciado de igual modo con algunas variaciones en la tabla de la *Madonna col bambino* (Virgen con el Niño), de la Iglesia de San Francisco de Pisa, hoy en el Museo Nacional de San Mateo, de la capital de la Toscana; y en el panel de la *Virgo Lactans*, de la Iglesia de San Donato (antes de San Cosme y San Damián) de Génova (FIG. 6), esta última una de las más bellas realizaciones del pintor junto con la *madonna* del Stadel Museum de Francfort (Alemania).

La pieza ha sido restaurada en el transcurso del año 2019, en cuyo proceso se ha procedido a la reintegración cromática de aquellas partes faltantes, particularmente en las carnaciones y en el manto azul de María, según se desprende por comparativa de la obra resultante con la fotografía que realizara Manuel González Simancas en 1906, y con la instantánea dada a conocer en 2019 por el referido Gómez Frechina en el catálogo de promoción de la pieza, procedente del Archivo Moreno de 1940, de mayor calidad técnica y detalle que la primera

De soporte leñoso, compuesto por varias tablas verticales de pino, unidas con estopa y reforzada con travesaños horizontales engastillados (disposición muy común de la escuela italiana), le fue añadida en época incierta en el reverso, encolado, una estructura de madera li-



Fig. 5 – Bernabé de Módena: *La Virgen de la Leche*.
Detalle de la figura del Niño Jesús en la tabla de Yecla.
(Fotografía: Galería Nicolás Cortés, Madrid).

gera y complementara acaso para la estabilidad y asentamiento vertical del panel sobre el suelo.

La capa de preparación presentaba pérdidas en zonas localizadas en grietas, debido al movimiento de la tabla. En la policromía pictórica se encontraban faltantes en las mismas zonas donde no hay preparación y aparecían agrietamientos longitudinales que han sido subsanados. Los materiales utilizados en su restauración y los procedimientos aplicados han sido los más eficaces dentro de las características de reversibilidad, manteniendo el máximo respeto con el original –como es común hoy día genéricamente en el campo de la alta restauración de obras de arte–, hallándose en la actualidad la pieza en buen estado de visibilidad y conservación.

Como se ha indicado *ut supra* fue advocación titular con la denominación de *Nuestra Señora de la Encarnación* del Eremitorio del Castillo de Yecla³⁵ durante cuatro largos siglos (ca. 1370-1819), siendo manifiesta su devoción en el Quinientos según se consigna en diferentes testamentos de la época, en que se dejaban algunas mandas pías para el sostenimiento de la que fue primera pa-

³⁵ El templo perteneció durante tiempo a la jurisdicción religiosa del Arciprestazgo de Villena.



Fig. 6.- Bernabé de Módena: *La Virgen de la Leche*. Pintura al temple sobre tabla, ca. 1368. Iglesia de San Donato (antes de San Cosme y San Damián), Génova, Italia. (Fotografía: Tripadvisor.es)

roquia de la villa³⁶, junto con las aportaciones con las que contribuía el Concejo para sus gastos comunes (aceite, cera, limpieza...), y a través de alabanzas y cánticos expresados en las romerías llevadas a cabo en el día de su festividad –el 25 de diciembre, onomástica de la Natividad o del nacimiento de Jesús³⁷– por jóvenes muchachas procedentes de pueblos aledaños (acaso de Caudete –esta villa desde 1296 había pertenecido a la Corona de Aragón por el tratado Torrellas-Elche³⁸, hasta que en 1707, tras de la batalla de Almansa, pasó a depender de Castilla, como castigo por haberse adherido a la causa de los austracistas en la Guerra de Sucesión³⁹– y de Fuente La Higuera), y que cabría relacionar con la fertilidad, según ha apuntado el historiador Liborio Ruiz Molina⁴⁰. En este contexto cabe recordar, como menciona Antonio Gómez Villa, que la advocación de La Virgen de la Leche gozó de cierto culto en tierras murcianas, contando con capilla propia en la capital (Capilla de los Avileses); solía ser invocada por las gestantes para que el parto se produjera sin contratiempos y se le suplicaba por el buen desarrollo de la vida de los neónatos⁴¹.

La historiografía del ámbito español de las Edades Moderna y Contemporánea se ha ocupado, de alguna manera, de resaltar la antigüedad de esta pintura sobre tabla, de sus valores estéticos y de su interés histórico y artístico.

³⁶ RUIZ MOLINA, Liborio. *Muerte, testamento, muerte y religiosidad en Yecla*. Yecla, coedición Real Academia Alfonso X El Sabio – Ayuntamiento de Yecla, 1995, pp. 59-60, 67 y 75; LÓPEZ SERRANO, Aniceto: *Yecla: Una Villa del Señorío de Villena (siglos XIII al XV)*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1997, pp. 299-300, 341 y 345.

³⁷ La devoción a la Virgen de la Leche estuvo muy extendida entre los fieles en el sur de Europa (Grecia, Italia, España...) durante los siglos XIV y XV, y existe noticia de que a la “Madonna Rucellai” (hoy en la Galería de los Uffizi, de Florencia) ya a finales del siglo XIII los miembros de la Compagnia dei Laudesi florentina se reunían semanalmente para cantarles himnos y dedicarle alabanzas.

³⁸ LÓPEZ SERRANO, Aniceto: *Yecla: una Villa del Señorío de Villena (siglos XIII al XVI)*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1997, pp. 30 y ss.).

³⁹ SOLER GARCÍA, José M^a: “Sobre la segregación de Caudete a Villena en 1707”, en las *Actas del Congreso de Historia de Albacete (celebrado del 8 al 11 de diciembre de 1993)*. Vol. III, dedicado a “Edad Moderna”. Albacete, Instituto de Estudios Albaceteños “Don Juan Manuel”, 1984, pp. 179-192.

⁴⁰ RUIZ MOLINA, Liborio. En la edición comentada a la obra de GIL PEREZ DE ORTEGA, C.: *op. cit.*, Tomo II, p. 175, nota 473.

⁴¹ GÓMEZ VILLA, Antonio: *Guía cultural de la Diócesis de Cartagena*. Universidad de Murcia, Área de Historia Antigua, 2019, pp. 421-422.

Fue el capitán de infantería Cosme Gil Pérez de Ortega (Yecla, 1725- Orihuela, 1781)⁴² el primer historiador en hacer mención durante la segunda mitad del siglo XVIII de la pintura de “La Virgen de la Leche” conservada en Yecla, en sus *Fragmentos históricos de la muy Leal, Muy Noble y Fidelísima Villa de Yecla*, manuscrito redactado en Orihuela entre 1768 y 1777, y que ha sido publicado impreso en 2008, con transcripción y notas de los investigadores Inmaculada Pascual García y Liborio Ruiz Molina⁴³. En el capítulo 16, octavo fragmento, dedicado a “Circunstancias de la antigua Parroquia del Castillo”, el autor subraya la calidad de la pintura, aunque desconoce su época y autoría, ya que la cree de origen mozárabe, anterior a la invasión de los árabes en España, cuando describe:

“Tiene en su altar mayor una imagen dibujada, a quien el pincel más diestro del apostolado dio celestiales matices, Es retrato verdadero de los que pintan los epítalamios sagrados, “Nigra sum, sed formosa” (“Morena soy, pero hermosa”, poema hebreo recogido en el Cantar de los Cantares: Cap.1, vers. 5); dígoelo porque su sagrado venerable rostro tiene un color etiópico, semejante a la sagrada imagen de Nuestra Señora del Pópulo de Roma; es tradición incontestable que la retrató el glorioso evangelista San Lucas.

Toma título de Nuestra Señora de la Encarnación, en cuyo día sube el reverendo clero de esta villa a celebrarla con solemne fiesta, misa y sermón, para cuya función en lo antiguo venían del Reino de Valencia procesiones de doncellas cantando metros armoniosos, divinos cánticos y dulces himnos de alabanza de esta soberana Señora, cuyas anuales romerías tuvieron su establecimiento desde los primeros siglos de nuestra católica religión hasta muchos años después de la restauración

de España [Gil Pérez de Ortega se refiere aquí a la entronización de los Borbones en 1711, con el rey Felipe V, tras la Guerra de Sucesión] y mientras la dominación perversa de los agarenos, rindieron los católicos mozárabes cristianos culto en este pequeño templo a esta sacrosanta Señora y a las demás (imágenes) que iremos con esta prerrogativa consignando, acreditándose esta verdad con la indubitable tradición de los antiguos, con la veneración de esta Divina Imagen y con los motes góticos que, en sus paredes –los paramentos de la ermita–, nosotros mismos hemos conocido, y permanecen en el pueblo muchos y fidedignos testigos, que innumerables veces los han registrado hasta 1735, que enlucieron las paredes de su expresado antiquísimo templo. ¡Lástima digna de llorarse, haber borrado aquellas escrituras que calificaban la primicia de nuestro pueblo insigne!⁴⁴.

También por la misma época, el oficial de correos Bernardo Espinalt y García, en el *Atlante Español o Descripción general de todo el Reino de España: Reino de Murcia* (Madrid, 1778, Tomo I), se hará eco de esta tabla, al mencionar que en la Ermita del Castillo de la villa de Yecla, “La Virgen que existe en el principal altar, de la Encarnación, es en todo semejante a Nuestra Señora del Pópulo de Roma, cuya pintura que se atribuye a San Lucas, convence de su antigüedad”⁴⁵.

A promedios del siglo XIX, otro historiador local que se va ocupar del tema es el abogado Pascual Giménez Rubio, corresponsal también de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia, caótico y a veces visionario en sus planteamientos, primeramente en el manuscrito *Memoria histórica de la función que anualmente se celebra en la villa de Yecla, a la Concepción de la Virgen María, patrona de*

⁴² Su biografía puede verse en RUIZ IBÁÑEZ, Tomás Vicente: “La hoja de servicios del militar yeclano Cosme Gil Pérez de Ortega (1725-1781)”. *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)*. Yecla, Ayuntamiento, 17 (2007-2008), pp. 141-190.

⁴³ GIL PEREZ DE ORTEGA, Cosme: *Fragmentos históricos de la Muy Noble, Muy Leal y Fidelísima Villa de Yecla*. Manuscrito de 1768-1777. Yecla, Ayuntamiento (Colección Temas Yeclanos, 4), 2008, 2 vols. Transcripción y notas de Inmaculada Pascual García y Liborio Ruiz Molina.

⁴⁴ GIL PEREZ DE ORTEGA, Cosme: *op. cit.*, Tomo I, fs. 66-67; Tomo II, p. 176.

⁴⁵ ESPINALT Y GARCÍA, Bernardo: *Atlante Español o Descripción General de todo el Reino de España: Reino de Murcia*. Tomo I. Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1778, p. 159.

España e Indias, y particular de dicha villa (Yecla, 1848)⁴⁶, publicada impresa en un opúsculo un año después (Albacete, Imprenta de Nicolás Soler, 1849, 82 páginas), y seguidamente en una edición ampliada que llevará por título *Memoria de apuntes para la historia de la villa de Yecla* (Yecla, 1865). Para la redacción de ambas ediciones el autor se valió de los datos consignados con anterioridad por Cosme Gil Pérez de Ortega en sus *Fragmentos históricos... 1768*, cuyo manuscrito llegó a conocer por la copia que conservaba José Santiago Rubio, párroco del templo del Niño Jesús entre 1858 y 1866 (la Ermita del Dulce Nombre de Jesús fue elevada a la categoría de parroquia en 1818), como indica el manuscrito a la vuelta de la primera hoja, reiterando –a nuestro juicio plagiando– sus textos.

Giménez Rubio en el capítulo 3º del manuscrito de 1848, que versa sobre el “Santuario e Imágenes del Castillo”, anota lo que sigue respecto de la tabla que venimos analizando, repitiendo lo ya expresado por Cosme Gil Pérez de Ortega, cuya biografía incluirá en la edición del año 1865, p. 201:

“Había en el altar mayor de ella (la parroquia antigua) una preciosa imagen pintada en madera con título de la Encarnación, que daba nombre al templo, y a quien el diestro pincel del piadoso monje Lucas dio celestiales matices, valiéndonos de la expresión entusiasta de un erudito antiguo y compatriota, que está citado en las notas que van al final –en la nota 1, Cosme Gil Pérez de Ortega-. Es retrato verdadero de la que pintan los epitalamios sagrados “*nigra sum, sed formosa*”; de color etiópico y en un todo semejante a Nuestra Señora del Pópulo de Roma, según puede verse hoy día que aún se conserva, aunque muy deteriorada (28)”. Al respecto de la nota 28, Giménez Rubio, valorando

la pieza, precisa: “Esta imagen, que por su antigüedad es una preciosa joya cuyo inmenso valor es inestimable, se conserva todavía arrimada en un rincón de la Capilla del Sepulcro. Parece que fue quitada del altar mayor por el año 1819, en que se principió a mejorar la ermita”. Y prosiguiendo en su relato argumenta: “La tradición antigua, que arrastró en su corriente a varios entendidos escritores, hizo creer que esta efigie de María era producida por el pincel del Evangelista San Lucas; y esta tradición se ha conservado en esta villa dándola entera fe y crédito. Más si hemos de atender a la doctrina lógica y severa del P(adre) Serri de la Orden de Predicadores–el fraile dominico italiano Jacobo Jacinto Serri-, que tanto ha profundizado esta materia, se concederá que el verdadero autor de la efigie fue el citado monje Lucas y no el Santo Evangelista”⁴⁷.

Y en cuanto al culto tributado a la imagen de Nuestra Señora de la Encarnación, Giménez Rubio añade en otro de los párrafos, emulando a Cosme Gil Pérez de Ortega:

“En tiempos remotos hera tanto el afecto y tan grande el culto que se prestaba a esta imagen por su celebridad, que venían en caravanas del Reyno de Valencia procesiones de doncellas cantando metros armoniosos y dulces himnos en su alabanza, y a ofrecer sus tiernos votos y cumplir las inocentes ofrendas de sus azares. Y es fama, que estas romerías se reprodujeron anualmente hasta mucho después de la restauración de España”⁴⁸.

El mencionado historiador en su edición ampliada con otros estudios que hace de la población (historia, economía, estado militar, instrucción pública, olmedas, aguas de riego,...), ahora bajo el título *Memoria de apuntes para la historia de la villa de Yecla* (Yecla, 1865), repetirá el capítulo 3º “Sobre el Santuario del Castillo”, sin apenas variaciones respecto de lo conteni-

⁴⁶ Manuscrito original depositado desde 1990 en la Biblioteca de la Casa Municipal de Cultura de Yecla.

⁴⁷ GIMÉNEZ RUBIO, Pascual: *Memoria histórica de la función que anualmente se celebra en la villa de Yecla, a la Concepción de la Virgen María, patrona de España e Indias, y particular de dicha Villa, Año 1848*. Yecla, Ayuntamiento (Colección “Temas Yeclanos” nº 2), 2004, pp.30-32 (de la transcripción literal y comentada del texto) y 117-118 (texto facsímil del original manuscrito), Edición comentada por Liborio Ruiz Molina.

⁴⁸ GIMÉNEZ RUBIO, P.: *op. cit.*, pp. 33-34 (de la transcripción literal y comentada del texto) y 119-120 (texto facsímil del original manuscrito).

do en el opúsculo publicado en 1849, haciendo mención una vez más de la existencia de la tabla de la Virgen de la Encarnación, su atribución al monje Lucas del siglo VI, la semejanza con el icono conservado en la capital del Lacio y las romerías con caravanas de doncellas que se allegaban a Yecla en el día de su festividad para rendirle pleitesía⁴⁹. De igual modo, en nota a pie de página, referirá que esta pintura “*se halla todavía arrimada como cosa despreciable en un rincón –en esta ocasión- de la sacristía del santuario*”⁵⁰.

Durante el último tercio de la centuria el escolapio Carlos Lasalde Nombela, en la revista científica, literaria y artística *El Semanario Murciano* (Murcia, 29 de febrero de 1881, Núm. 158), a través de su “Historia de Yecla” redactada por entregas, en el cap. XII “Estado de Yecla al concluir la Edad Media”, hace referencia a la pintura sobre tabla de “La Virgen de la Leche” cuando, con ciertos conocimientos artísticos e históricos –aquí se menciona por vez primera el soporte como tabla, aunque también lo trata de cuadro-, apunta:

“*Pero si en edificios quedan pocos restos de los siglos XIII y XIV, quedan dos monumentos muy notables de este último. El primero es una pintura en tabla representando a la Virgen, de pie –realmente aparece sentada sobre un almohadón-, con rayos todo alrededor, y una leyenda gótica. Este cuadro ha estado durante muchos años arrumbado en la sacristía de la Ermita del Castillo, pero hoy –año de 1881- se guarda*

con algún decoro aunque bien merecía un rico altar donde estuviera expuesto a la veneración de los fieles”⁵¹.

Ya entrado el siglo XX el historiador Fausto Soriano Torregrosa en su *Historia de Yecla* (Valencia, 1950), basándose en los escritos de Espinalt y García y de Giménez Rubio, y de manera muy escueta, hará referencia a que una imagen de la Virgen de la Encarnación se hallaba en el principal altar del Santuario del Castillo y que era en todo idéntica (?) a la que existía en Roma, subrayando que “*al arreglar el altar mayor (de la ermita) en 1819 se arrinconó la imagen –la pintura sobre tabla- en la sacristía, en donde se hallaba en la época en que escribía Giménez Rubio (1865)*”⁵².

En las postrimerías de la centuria y a caballo con el tercer milenio, los historiadores Miguel Ortuño Palao (1990 y 2010)⁵³, Javier Delicado Martínez (1990, 1997, 2003 y 2005)⁵⁴, Liborio Ruiz Molina (2004, 2007 y 2009)⁵⁵ y Alberto Martínez Pascual (2018)⁵⁶, harán referencia o bien contribuirán con algunos trabajos de investigación, de carácter histórico, artístico y analítico, a una mejor comprensión y conocimiento de la pintura sobre tabla de *La Virgen de la Leche* (o de “Nuestra Señora de la Encarnación”), atribuida a Bernabé de Módena, cuya recuperación viene gestionando el Ayuntamiento de Yecla y el Gobierno de la Región de Murcia para su cesión en depósito, si ha lugar, a la población de Yecla, tras haber transcurrido cerca de un siglo desde que se desconociera su paradero; consideraciones que han sido tenidas en cuen-

49 GIMÉNEZ RUBIO, Pascual: *Memoria de apuntes para la historia de Yecla*. Yecla, Imp. de Juan Azorín, 1865, pp. 74-77.

50 *Ibidem*, p. 75, nota 2.

51 LASALDE NOMBELA, Carlos: “Historia de Yecla”, en *El Semanario Murciano*. Murcia, Año IV, Núm. 158, 20 de febrero de 1881, p. 58.

52 SORIANO TORREGROSA, Fausto. *Historia de Yecla hasta los tiempos actuales*. Valencia, Impresos Cosmos, 1950, p. 125.

53 ORTUÑO PALAO, Miguel: *Yecla, día a día*. Yecla, Ediciones Dúo de Duo-Graph, S.L., 1990, p. 373; ORTUÑO PALAO, Miguel.: *Yeclanos*. Barcelona, Ediciones del Azar, S. L., 2010, p. 394.

54 DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier / CABOT BENITO, Amparo: *España Mariana. Yecla y el Eremitorio-Santuario del Castillo: Arte y devoción*. Yecla, Imp. La Levantina, 1990, pp. 70-78; DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “La devoción popular en Yecla. De creencias, fiestas y ritos”. *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)*. Yecla, Ayuntamiento, 7 (1996), pp. 103-105; DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Una tabla de la Virgen de la Leche, obra del siglo XIV atribuida a Bernabé de Módena, desaparecida en Yecla”. *Revista-Programa de Fiestas de la Virgen-2003*. Yecla, Asociación de Mayordomos, 57 (2003), s/p; DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla: Catálogo razonado de artistas (Siglos XIV-XXI). *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)*. Yecla, Ayuntamiento, 15 (2005), pp. 26-31.

ta y han servido de ayuda en la elaboración del presente estudio.

5. UNAS CONSIDERACIONES FINALES

La tabla de “La Virgen de la Humildad”, de Yecla, atribuida al pintor Bernabé de Módena, presenta el interés de constituir una de las primerizas obras del cuerpo pictórico gótico de raíz italiana, junto con sendos polípticos autenticados de la catedral, en el antiguo Reino de Murcia, siendo deudora en su composición formal de las tablas de la “Virgo Lactans”, existentes tanto en la Catedral de Murcia como en la Iglesia de San Donato de la ciudad italiana de Génova, con las que comparte rasgos estilísticos.

Este panel adquirió un alto valor devocional en la villa de Yecla en una época dada (siglos XIV-XVIII), según recogen algunas crónicas y relatos ya referenciados, siendo su interés artístico incuestionable en todo tiempo, según ha puesto de relieve la historiografía especializada de arte (Manuel González Simancas, Elías Tormo y Monzó, Liborio Ruiz Molina, Javier Delicado, José Gómez Frechina...), tratándose en nuestro criterio de una obra de refinada elegancia, no exenta de un cierto tono arcaizante, como el de su predecesora de la capital del Segura.

La pieza, que formaría parte de un tríptico (acaso con escenas de santos y de santas y de ángeles, y de las figuras de los donantes), debió de constituir una dádiva a la primera parroquia

de la villa de Yecla durante la segunda mitad del siglo XIV, de Doña Juana Manuel de Villena (1339-1381), reina consorte de Castilla y ligada al linaje de Alfonso X el Sabio, por encargo al artista del adelantado mayor del reino de Murcia y conde de Carrión José Sánchez Manuel, muy vinculado al mundo genovés y como reconocimiento y reivindicación de la memoria de los Manuel en la persona de la reina y de su hijo el príncipe Don Juan (1358-1390, luego rey de Castilla), como continuadores de la obra de los Manuel, según ha apuntado el historiador medievalista e investigador Aniceto López Serrano, habida cuenta que esta localidad altomurciana, a la que en 1280 se le habían concedido todos sus privilegios y prerrogativas (el privilegio del Fuero de Lorca), perteneció tras la repoblación cristiana al señorío de don Juan Manuel, siendo la propia reina consorte reconocida en 1369 señora del territorio (y más tarde señor al infante Don Juan, su hijo), que constituía el Señorío de los Manueles, formado por las poblaciones de Almansa, Sax, Villena y Yecla⁵⁷.

Como se ha indicado en epígrafes anteriores, la atribución de la pintura sobre tabla de *La Virgen de la Leche* de Yecla al maestro Bernabé de Módena⁵⁸ vendrá justificada por el hecho de presentar rasgos estilísticos pictóricos y técnica orfebre de los fondos dorados idénticos a los que evidencia otra tabla de la misma advocación y firmada por el artista, conservada en el Museo de la Catedral de Murcia, cabiendo argumentar además que su impronta es eco, con leves va-

⁵⁵ RUIZ MOLINA, Liborio. En la nota 41 de la página 39, de la edición comentada por el autor a la obra de GIMÉNEZ RUBIO, Pascual: *Memoria histórica de la función que anualmente se celebra en la villa de Yecla, a la Concepción de la Virgen María, patrona de España e Indias, y particular de dicha Villa, Año 1848*. Yecla, Ayuntamiento (Colección “Temas Yeclanos” nº 2), 2004; RUIZ MOLINA, Liborio: *Espacios de la memoria. Yecla y las voluntades de Azorín y Lasalde*. Yecla, Casa Municipal de Cultura, 2007, p. 45; RUIZ MOLINA, Liborio: “Algunas consideraciones sobre las fiestas tradicionales de Yecla según los historiadores Cosme Gil Pérez de Ortega y Pascual Giménez Rubio”, en la obra de VV. AA.: *Homenaje al académico Miguel Ortuño Palao*, Murcia, Real Academia de Alfonso X El Sabio, 2009, pp. 351-352 y nota 6.

⁵⁶ MARTÍNEZ PASCUAL, Alberto: “El Eremitorio-Santuario del Castillo de Yecla a través de sus inventarios”. *Revista-Programa de Fiestas de la Virgen de Yecla-2018*. Yecla, Asociación de Mayordomos, 72 (2018), pp. 93-95.

⁵⁷ LÓPEZ SERRANO, Aniceto: *op. cit.*, pp. 89 y ss; LÓPEZ SERRANO, Aniceto: “Sax en la Baja Edad Media”, en la obra de VV.AA.: *Historia de Sax*. Vol. I. Sax, Ayuntamiento, 2006, pp. 346 y ss; MOLINA RUIZ, Liborio: “Los primeros privilegios de la villa de Yecla” *Boletín de ANABAD*. Madrid, 8 (2008), pp. 75-76.

⁵⁸ GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: *op. cit.*, pp. 544-545; DELICADO MARTÍNEZ, F. J.: *op. cit.* (2005), pp. 26-31; GÓMEZ FRECHINA, J.: *op. cit.*, pp. 46-62.

riantes, de otras pinturas del artista existentes hoy en templos y museos de Génova, Turín, Pisa y Palermo, en algunas de las cuales se puede seguir la importancia y evolución de los modelos marianos empleados en su producción⁵⁹.

La historiografía local⁶⁰, apoyándose en la tradición, ha querido ver en la devoción a la tabla de *Nuestra Señora de la Encarnación* —sin que se halla localizado documentación archivística alguna que así lo acredite— el origen de las fiestas mayores de Yecla en el año de 1642⁶¹, cuando una milicia concejil al mando del capitán de infantería Martín Soriano Zaplana regresó desde Vinaroz (Castellón) sin haber causado baja alguna entre sus filas, tras haber permanecido acantonada de julio a diciembre del referido año en dicha población del litoral mediterráneo como “socorro de costa” de la Guerra de Cataluña o Revuelta de los Segadores (1635-1652), surgida en época de Felipe IV, a la que Yecla (al igual que lo hicieron otras localidades aledañas, como Jumilla, Villena, Almansa, Caudete y Sax), contribuyó con 61 mercenarios, subiendo éstos al Eremitorio del Castillo (recuérdese que había sido la primera parroquia de la villa) y, unidos por el sentimiento religioso en súplica de gratitud, honraron a su imagen titular “La Virgen de la Leche” en acción de gracias, celebrándose desde entonces —refieren algunos autores— anualmente una romería con el traslado y “bajada” de la imagen de la Virgen del Castillo a la iglesia parroquial, acompañada de la soldadesca con el habitual estruendo de la arcabucería y “*grande concurso de gentes*” —cita Giménez Rubio a promedios del siglo XIX—, donde permanece

y se le dedica un octavario, y al día siguiente se conduce de vuelta a su eremitorio siguiendo el mismo ritual y protocolo.

En este contexto debemos de discrepar en cuanto al punto de partida de dichas fiestas mayores, máxime cuando en el transcurso del siglo XVII éstas estuvieron dedicadas a Nuestra Señora de la Asunción y tenían lugar cada 15 de agosto con gran arraigo popular, acompañadas de alardes de las milicias urbanas⁶². De ahí que, independiente del importante culto que se le otorgaba en la población a *Nuestra Señora de la Encarnación*, y del hecho constatado —y que nadie pone en duda— de que la milicia concejil antecitada en el año 1642 diese gracias a la Virgen del Castillo, representada en esta pintura sobre tabla de “Nuestra Señora de la Humildad” (autores como Cosme Gil Pérez de Ortega y Pascual Giménez Rubio, sin fundamento, refieren que fue a una imagen de la Inmaculada Concepción, que todavía no existía en el santuario y sí una talla de vestir en la iglesia del convento de franciscanos, y un lienzo de impronta joanesca en el convento de la Magdalena) por haber regresado todos sus miembros sanos y salvos de la Guerra de Cataluña, los hechos históricos apuntan —en nuestro criterio y el de otros estudiosos—, como inicio de dicha romería y celebración de las fiestas mayores en Yecla, dedicadas a la Inmaculada Concepción, el siglo XVIII (una imagen de candelero de esta advocación fue adquirida hacia 1691 con destino al eremitorio); en concreto el año de 1711, en el que por acuerdo municipal, según recogen las Actas Capitulares (y en conmemoración del triunfo de la batalla de Villavi-

59 GÓMEZ FRECHINA, J.: *op. cit.*, pp.16-33.

60 GIL PÉREZ DE ORTEGA, C.: *op. cit.*, Vol. I, fs. 68-70; GIMÉNEZ RUBIO, P.: *op. cit.*, (1865), pp. 113-118; SORIANO TORREGROSA, F.: *op. cit.*, pp. 127-128; BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan: *El capitán Martín Soriano Zaplana*. Yecla, Asociación de Mayordomos (Imp. La Levantina), 1983, pp. 52-55; ORTUÑO PALAO, Miguel: “Introducción” a las *Ordenanzas de las Fiestas Patronales de la Virgen del Castillo de Yecla (1786-1986)*. Yecla, Asociación de Mayordomos, 1986, pp. 5-6;

61 DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Las Fiestas Patronales de Yecla dedicadas a la Purísima Concepción en su 375 Aniversario (1642-2017): Orígenes y evolución”. Boletín *El Yeclano Ausente*. Yecla, Asociación de Mayordomos, 96 (2017), pp. 26-30.

62 LÓPEZ SERRANO, Aniceto: “Las Fiestas de la Inmaculada Concepción de Yecla y la guerra de Cataluña (1635-1652). Apuntes históricos sobre el verdadero origen de la celebración”. Periódico semanal *Siete Días, Yecla*. Yecla, jueves 7 de diciembre de 2017, núm. 489, pp. 16-17.

ciosa de Tajuña obtenida por Felipe V sobre las tropas austracistas del archiduque Carlos, tras haberse encomendado el rey borbón a la divinidad e invocado los Misterios de la Inmaculada Concepción de María, con la que se ponía fin a la Guerra de Sucesión española⁶³), se decide en dicho año (del mismo modo que en otros pueblos de España auspiciado desde la Corte) la celebración de demostraciones festivas, traducidas en acciones de gracias y diversos sermones por los triunfos obtenidos, originándose la primera “bajada” al pueblo de la imagen de la Inmaculada Concepción en romería, acompañada de una compañía-soldadesca⁶⁴; un acto que surge institucionalizado, pues ya unos años antes el papa Clemente XI había decretado la fiesta de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora de carácter universal, que se reglamentará a partir de 1786 mediante la promulgación de unas Ordenanzas; y fiesta que ha llegado hasta la actualidad organizada por la Asociación de Mayordomos de la Purísima Concepción. En tal sentido, se considera que la incorporación de la “soldadesca”(compañías de arcabuceros y escuadristas) en esta celebración festivo-religiosa tiene su origen en las milicias urbanas y los alardes de armas del Antiguo Régimen, y constituyen a día de hoy, según ha puesto de relieve el historiador Liborio Ruiz Molina, una pervivencia patrimonial en el ámbito de la cultural inmaterial, siendo herencia de los grandes rituales cívico-militares modernos, a las que se incorpora el ritual religioso (la devoción mariana), que con el tiempo ha prevalecido y con los que se identifica⁶⁵. De todo lo expuesto se

deriva el interés que adquiere en la actualidad esta estimable tabla de *La Virgen de la Humildad* o “Virgen de la Leche”, como elemento simbólico de una época y germen (pero no principio) de las fiestas mayores de Yecla (FIG. 7).

En este hilo conductor, cabe indicar que si las diligencias que vienen realizando el Gobierno de la Región de Murcia y el Ayuntamiento de Yecla para la adquisición de esta obra a sus actuales propietarios fructifican, con destino probablemente al Museo de Bellas Artes de Murcia y su acaso posterior cesión en depósito a la Casa Municipal de Cultura de Yecla para su exposición, la ciudad habrá recuperado una pieza artística identitaria de primer orden, clave en la historia del arte español y europeo con cerca de siete siglos de historia, con su puesta en valor de cara al público como elemento museístico para uso y disfrute visual de la ciudadanía y máxime al tratarse de una obra que tantos años ha estado vinculada y ha formado parte del patrimonio cultural y devocional de Yecla, abriendo con ello nuevas vías de investigación que ayudarán a conocer mejor el pasado subyacente y la memoria perdida del imaginario colectivo de las cuatro últimas generaciones que nos precedieron.

Finalmente, cabe exponer que los actuales propietarios de esta pintura sobre tabla pueden venderla sin problema alguno en territorio español, pero no fuera de él porque es inexportable. En nuestra opinión, la pieza, aunque no haya sido declarada Bien de Interés Cultural, es un bien integrante del Patrimonio Histórico Español y para que su venta⁶⁶ en el extranjero fuera

⁶³ Es interesante conocer sobre este conflicto bélico, que duró una larga década, con sus veleidades, comportamientos e intrigas, el estudio de BORREGUERO BELTRÁN, Cristina: “Imagen y propaganda de guerra en el conflicto sucesorio (1700-1713)” *Manuscripts (Revista d’Història Moderna)*, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Historia Moderna, 21 (2003). pp. 95-132..

⁶⁴ DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Las cofradías de Yecla en época de Carlos III, 1759-1788 (y II)”. *Actas del III Congreso de Arte, Cultura y Patrimonio*. Alcalá de Henares (Madrid), Asociación Arte, Cultura y Patrimonio, 2020 (En prensa).

⁶⁵ RUIZ MOLINA, Liborio: “Epílogo. Pervivencias del ritual miliciano en rituales festivos actuales. Una línea de trabajo abierta”. *Las milicias del Rey e de España. Sociedad, política e identidad en las monarquías ibéricas*. (José Javier Ruiz Ibáñez, coord.). Madrid, Fondo de Cultura Económica - Red Columnaria, 2009, pp. 335-340.

⁶⁶ La venta en el extranjero de arte antiguo español está a día de hoy regulada. No obstante, muchas son las piezas que en estos últimos años han salido de España con gran facilidad. *Vide*: P. H. Riaño / J. Galán. Madrid: “Cultura permitió en 2018 más exportaciones de arte que nunca. El ministerio autorizó el año pasado la salida para la venta de 14.835 obras, incluidas piezas atribuidas por sus propietarios a Rembrandt, Van Gogh, Frida Kahlo o Sorolla”. *Diario El País*. Madrid, martes 15 de octubre de 2019, p. 43.

factible precisaría autorización (permiso expreso y previo de exportación) de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes –un organismo opaco, ya que sus valoraciones y criterios no son publicados– del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte según establece y regula el Art. 45.2, de la Ley de Patrimonio Histórico Español (16/1985, de 25 de junio), y al tratarse de una obra “con cien o más años de antigüedad” (exactamente de 650 años) necesitaría permiso independientemente de su valor, previa acreditación del documento de propiedad. Caso de que se diese, en último extremo, la segunda opción, al Estado español solo le cabría

realizar una contraoferta (no siempre factible por los elevados precios de estas piezas y máxime en tiempos de crisis económica y sanitaria) para que este patrimonio mueble no saliera de España, o bien cabría su declaración como BIC, momento en que la obra estaría protegida y sería intocable fuera del país, estando bajo el amparo del Estado español. Y recuérdese que este panel fue víctima en su día de un expolio al “salir” de la ciudad que tantos años lo acogió.



Fig. 7 – *Vista de la villa de Yecla*. En la eminencia del cerro se advierte el Ermitorio del Castillo. (Panorámica de la población dibujada con gran precisión y detalle por el arqueólogo y presbítero José Biosca y Mejía en 1864 y litografiada por Pedro Martí Casanova, que aparece reproducida en la obra de Pascual Giménez Rubio: *Memoria de apuntes para la historia de la villa de Yecla*. Yecla, Imprenta de Juan Azorín, 1865, p. IV).

Aportaciones documentales sobre cruces de orfebrería valencianas. Siglos XIV y XV

Reyes Candela Garrigós

Dra. en Historia del Arte

candelagarrigos@yahoo.es

RESUMEN

Este artículo pretende realizar una aportación de novedosas referencias documentales, procedentes de los fondos notariales de diversos archivos valencianos, en las que se recogen noticias sobre cruces parroquiales y de *Lignum Crucis* salidas del centro platero de Valencia durante los siglos XIV y XV. La importancia de estas tipologías radica por ser los principales elementos de culto cristiano, por lo que fue una pieza imprescindible en cada parroquia que permitió la disposición de modelos de variada tipología y funcionalidad; por ello, se conservan desde cruces de altar, relicarios en forma de cruz –conocidos como *Lignum Crucis* o Veracruz– hasta las cruces procesionales, de mayor tamaño y representativas de la comunidad parroquial a la que pertenece. El resultado de esta investigación ha sido el conocimiento de obras de plateros importantes como Pere Bernes, Bertomeu Coscollá, Pere Capellades, Francesc Cetina, entre otros.

Palabras clave: Cruces / Platería / Plateros / Valencia / Siglos XIV y XV

ABSTRACT

The article intends to make a contribution of new documentary references, from the notarial funds of the Valencian archives, in which news about parish crosses and Lignum Crucis from the silversmith center of Valencia during the fourteenth and fifteenth centuries are collected. The importance of these typologies lies in being the main elements of Christian worship, so it was an essential piece in each parish that allowed the provision in them of models of varied typology and functionality; for that reason they are conserved from altar crosses, cross-shaped reliquaries –known as Lignum Crucis or Veracruz– to processional crosses, larger and representative of the parish community to which it belongs. The result of this research has been the knowledge of works by important silversmiths such as Pere Bernes, Bertomeu Coscollá, Pere Capellades, Francesc Cetina, among others.

Keywords: Crosses / Silverware / Silversmith / Valencia / XIV and XV centuries

INTRODUCCION

Las cruces han sido, a lo largo de los siglos, los objetos de culto específicos de las iglesias, de ahí que toda parroquia debió contar con diferentes ejemplares de diversa funcionalidad, desde las cruces de altar o los relicarios en forma de cruz –*Lignum Crucis* o Veracruz– hasta las procesionales, de mayor tamaño e importancia¹.

Lamentablemente, los estudios sobre cruces valencianas no han sido lo abundantes

que serían de desear; a ello hay que sumar que, normalmente, no se han ofrecido estudios generales sobre la tipología, sino que se han realizado análisis de obras individuales o de obras de exposiciones temporales, recogidas en sus correspondientes catálogos, como el ofrecido por Andrés de Sales Ferri Chulio² o los excelentes catálogos de las variadas exposiciones de la Fundación *La llum de les Imatges*³, entre otras.

No obstante, desde principios del siglo XX se ha llevado una lenta pero fecunda labor por parte de historiadores del arte que han estudiado y rescatado del olvido numerosas piezas de gran valor artístico. En este grupo hay que destacar, entre otros, la labor de José Sanchis Sivera⁴, Elías Tormo Monzó⁵, Carlos Sarthou Carreres⁶, Manuel Betí Bonfill⁷, quienes se esforzaron por dar a conocer estas piezas de orfebrería valencianas. Con todo, será en las últimas décadas del siglo XX cuando los estudios e investigaciones de platería desarrollaron un mayor número de trabajos en los que las cruces tomaron protagonismo. Entre otros, cabe señalar

¹ Para un estudio pormenorizado sobre la simbología y los programas iconográficos de las cruces valencianas, véase COTS MORATÓ, F. P., “Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas (siglos XIV-XX)” en *Laboratorio de Arte*. 24. Valencia, 2012, pp. 47-74.

² FERRI CHULIO, A de S., *La platería valentina. Art religiós a la Ribera*. Valencia, 1992.

³ La Fundación de la Comunidad Valenciana *La Luz de las Imágenes/ La llum de les Imatges* surge en 1999 como una iniciativa de la Generalidad Valenciana cuyo objetivo era recuperar, intervenir y difundir el patrimonio histórico-artístico valenciano. Esta actuación de restauración patrimonial se plasmó en exposiciones temporales, donde se daban a conocer, en los edificios intervenidos, los bienes muebles restaurados. Se contó con la colaboración de profesionales especializados (arquitectos, ingenieros, restauradores, arqueólogos e historiadores). Esta labor fue gestionada por un Patronato compuesto por la Generalidad Valenciana, el Arzobispado de Valencia, la Conselleria de Turismo, Cultura y Deporte de la Generalitat Valenciana, el Grupo Iberdrola, Bancaja, la Fundación Generalidad Valenciana-Iberdrola, Radiotelevisión Valenciana (RTVV), los ayuntamientos de Valencia, Castellón de la Plana, Alicante, Segorbe, Orihuela, Sant Mateu, Játiva, Burriana, Villarreal, Alcoy; las diputaciones provinciales de Castellón, Valencia y Alicante, y los obispos de Segorbe-Castellón, de Orihuela-Alicante y de Tortosa. *La Luz de las Imágenes* recibió el premio internacional Europa Nostra 2009 en la categoría de dedicación a la conservación del patrimonio. En 2012 recibió otro galardón internacional, el premio CICOP (Centro Internacional para la conservación del Patrimonio) por su labor excepcional y relevante en el campo del Patrimonio Cultural de la Humanidad. Lamentablemente, en 2014, como consecuencia de la reducción de los presupuestos de la Generalitat, el patronato de la Fundación aprobó su extinción definitiva.

⁴ SANCHIS SIVERA, J., “Orfebrería valenciana en el siglo XIV. La cruz procesional de Onteniente”. *Almanaque de Las Provincias*, 1910, pp. 135-140.

⁵ TORMO MONZÓ, E., “Orfebrería valenciana de fines del siglo XVI (Las Cruces procesionales de Játiva y Onteniente). *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Año XXVIII, 1920, pp. 193-204.

⁶ SARTHOU CARRERES, C., “De orfebrería religiosa castellonense. Las cruces parroquiales”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1924, tomo V, pp. 140-146.

⁷ BETÍ BONFILL, M., “Las cruces gemelas de San Mateo y Linares de Mora”. *Castelló, Sociedad Castellonense de Cultura*, 1927, pp. 97-109.

los trabajos de Manuel Milán Boix⁸, Nuria de Dalmases⁹, Mariano González Baldoví¹⁰, Ferran Olucha Montins¹¹ y Francisco de Paula Cots Morató¹².

El objetivo de este trabajo no es el de realizar una recopilación de los estudios precedentes, ni tan siquiera enumerar las cruces y los plateros que ya han sido estudiados, sino el de aportar referencias documentales novedosas sobre cruces realizadas por plateros valencianos de los siglos XIV y XV, para complementar los trabajos anteriores y determinar la importancia que este colectivo tuvo en épocas pasadas, a pesar del escaso número de piezas conservadas.

APORTACIONES A LAS CRUCES DEL SIGLO XIV

En primer lugar, hay que indicar que, penosamente, no se disponen de noticias de cruces valencianas del siglo XIII, siendo las primeras referencias las del siglo XIV, en donde aparecen los primeros ejemplares conocidos.

El primer documento recogido tiene como protagonista al platero GINÉS DE BONA-SEYNA, documentado entre 1321 y 1330. Posiblemente, es un platero de origen lombardo, asentado en Valencia, donde en el 1º idus de julio de 1321 figura en una demanda¹³, mientras que en agosto de 1330 se encuentra reclamando el pago de la cruz de la parro-

quia de Santa María de Foios (Valencia), así como unos días después, el 8 de septiembre, interpone otra reclamación de una deuda de 25 libras por su trabajo en dicha cruz. El documento no especifica qué clase de cruz es, pero podemos suponer que, por la cuantía reclamada, posiblemente se trate de la cruz procesional de esta parroquia. Tampoco se ofrece su descripción iconográfica, aunque se indica que la obra se había hecho según el modelo de la cruz de San Andrés de Valencia¹⁴. En el momento del acto notarial ya estaba realizada y entregada, pero, sin embargo, aún quedaba pendiente una deuda de 25 libras, reclamadas varias veces: ... *lo dit en Gines Bonaseyna bare acabada la dita creu e haja demanada la paga moltes e diverses vegades*. Consta en una nota al pie del documento que finalmente se canceló la deuda: *Et en continent en presentia del dits testimonis fo reebut pagament al dit en Gines Bonaseyna que li havia dictada la present registracio e peticio*¹⁵.

Algo más tarde, en julio de 1335, encontramos la noticia de la realización de una cruz de plata por el platero de Valencia GUILLERMUS GONSTANCI. Recibe por esta obra 1000 sueldos moneda real de Valencia, que le entrega el sarraceno Mahomet [...] araconi, alcalde del Valle de Efte. La cruz se hace para el Obispo de Burgos y es un

8 MILÁN BOIX, M., "El punzón de orfebrería de Morella (1320-1910)" en Martínez Ferrando, archivero. *Miscelánea de Estudios dedicados a su memoria*. Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios Archiveros y Arqueólogos, 1968, pp. 351-399.

9 DALMASES, N. de, "Aproximación a la orfebrería morellana" en SAN JOSÉ LLONGUERAS, L. de (coord.), *La memoria daurada. Obradors de Morella. S. XIII-XVI* (Catálogo de Exposición). Valencia, 2003, pp.116-139; "A la llum d'una restauració: la creu procesional de l'arxiprestal de Sant Mateu del Maestrat". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 2003. Tomo LXXIX, pp. 167-198.

10 GONZÁLEZ BALDOVÍ, M., "Cruz Mayor de la Colegiata de Játiva" en GONZÁLEZ BALDOVÍ, M. -PONS ALÓS, V. (coord.) *El bogar de los Borja* (Catálogo de exposición). Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, pp. 262-263.

11 OLUCHA MONTINS, F., "El contracte per a fer la creu procesional de Vinaròs". *Fonoll*, 2010, nº 7, pp.9-11.

12 COTS MORATÓ, F. de P., "Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas (siglos XIV-XX), ob. cit; "Estructura y evolución formal en las cruces parroquiales valencianas (s. XIV-XX)", en *Ars longa: cuadernos de arte* 21, Valencia, 2012, pp. 115-134.

13 Archivo del Reino de Valencia (en adelante, ARV). Justicia Civil de Valencia. Demandes-Rahons-Requisicions. 1321. Nº 1.

14 Aunque generalmente no se indica en los documentos, cuando se toma como modelo otra obra de idéntica tipología, cabe la posibilidad de que sea obra del mismo platero.

15 La referencia está recogida de CANDELA GARRIGOS, R, *La platería en la comarca de la buerta de Valencia. Siglos XIV-XVIII*, <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/39079>, p. 93. ARV. Notal de Pascual Vallebrera. 1330-1331. Sig. 2833. 22-VIII-1330 y 8- IX-1330.

encargo de la Reina de Aragón, Leonor de Castilla, esposa de Alfonso IV¹⁶. Se firma recibo de la cantidad abonada. Un mes después, en agosto, Gonstanci recibe otras 20 libras, de manos del noble Rui Sanxeç de Torres, en nombre de la Ilustrísima Señora Reina de Aragón, por la cruz de plata que ha realizado para el Reverendo Obispo de Burgos¹⁷. Por la falta de descripción no podemos saber la tipología de esta cruz, pero es posible que, por tratarse de un obsequio para un obispo, fuera una cruz de altar, de formato menor.

Posiblemente, el platero valenciano más relevante de esta centuria fue PERE BERNES. Figura como el primer platero real conocido del siglo XIV y afamado artífice desde 1341. Su actividad transcurre durante, al menos, 40 años, en los que trabaja para diversos miembros de la Casa Real aragonesa¹⁸. Las escasas obras conservadas nos remiten a un maestro platero de innegable importancia. Elías Tormo le atribuyó la Cruz procesional de la Colegiata de Játiva (Valencia)¹⁹ (Fig. 1); sin embargo, hoy en día esta atribución es discutida²⁰.



Fig. 1.- Cruz procesional de la Colegiata de Santa María de Xàtiva (Valencia)²¹

¹⁶ ARV. Protocolo 2876. 1335. Imags. 23-24. Fol. 21, 21v. Idus de julio de 1335. Se firma el recibo/apoca de la entrega.

¹⁷ ARV. Protocolo 2876. 1335. Imags. 26. Fol. 23v. 16 Kalendas de agosto de 1335.

¹⁸ ARV. Protocolo de Guillem Vallseguer. 1382. Sig. 10406. El acta notarial, datada el 16 de julio de 1382, recoge el pago a Pere Bernes de 540 florines de oro de Aragón y 10 sueldos reales de Valencia en concepto de sus honorarios: *in ratione dicti officii*, a razón de 60 libras por año, desde el 1 junio de 1375 al 12 de mayo de 1380, por lo que cabe la posibilidad de tratarse de la liquidación correspondiente a los últimos años de servicio del platero en la Casa Real Aragonesa.

¹⁹ TORMO MONZÓ, E., *Levante. Guías Regionales* n° III. Ed. Calpe, Madrid, 1923, p. 136: “El valenciano Pere Bernés fue el mejor platero de Pere el Ceremonioso, trabajando en la misma Cataluña, y debe ser suya la cruz de Játiva, la reina de las procesionales españolas”.

²⁰ Actualmente, GONZÁLEZ BALDOVÍ, M., “Cruz Mayor”. Ficha 131. *Exposició La Llum de les Imatges. Lux Mundi*. Xàtiva, 2007, p. 456, atribuye su autoría al maestro Julianus, Juliá, cuyo nombre figura en la filacteria que lleva el arcángel san Gabriel en la escena de la Anunciación.

²¹ Fotografía propiedad de la Fundación *La Llum de les Imatges*. Catálogo de exposición *La Llum de les Imatges. Lux Mundi*. Xàtiva 2007. Valencia, p. 457.

Entre sus obras se sabe que realizó unas cruces para la capilla real de Barcelona en 1356²². Éstas fueron dos cruces de gran calidad técnica, con placas cuadrifoliadas recubiertas de esmaltes e imágenes que seguían el modelo habitual de la época, basado en el perfil flordelisado, remate de crestería, medallones cuadrilobulados con esmaltes y figuras, y macolla arquitectónica de dos cuerpos²³.

En Valencia, Bernes se encuentra documentado en 1364 en la ejecución de la Cruz procesional de plata para la Catedral de Valencia²⁴. En este sentido, se conserva un documento significativo, incluido en el libro de Negocios del Capítulo de 1367 de la Catedral de Valencia, donde se enumeran los objetos de plata de la Sacristía de la Seu y los de las diferentes parroquias de la ciudad, fechado en mayo de 1364²⁵. Este registro recoge la aportación de los objetos de plata, entregados para su fundición y posterior

conversión en moneda, destinada a contribuir en la guerra que Pedro el Ceremonioso sostenía contra Pedro I el Cruel de Castilla²⁶. La relación de los bienes de la catedral es superior, tanto en calidad como en número, al resto de las parroquias²⁷. En él, se ofrece la descripción de una cruz grande, dorada y esmaltada, con Jesucristo, la Virgen, San Juan y el Pelicano en el anverso, mientras que el reverso contenía a Cristo en Majestad, en su crucero, y los Evangelistas en los brazos: *una gran creu daurada e esmaltada de diverses esmalts ab crucifix, e en la una part ab ymage de Santa María e de San Johan e ab pellica, et en l'altra part ab sedes magestatis et quatre evangelistes*.

Además, el inventario recoge la descripción de otra cruz en la catedral de Valencia, donada por Hugo de Fenollet, obispo de Valencia desde 1348 a 1356. Ésta era de plata en su color con los relieves de la Virgen María, San Juan, el Crucificado con la lanza y

- ²² DALMASES BALANÍA, N. de, "L'esmaltería gòtica a la Corona d'Aragó. Reflexions per a una línia d'estudis". Discurso de recepción como miembro numerario de la Sección Histórico-Arqueológica del Instituto de Estudios Catalanes. Barcelona, 1996, pp. 10-12, señala diferentes obras del platero al servicio de Pedro el Ceremonioso. La autora define su estilo y el de su círculo como "nuevo e independiente", basado en la coloración de los esmaltes que, junto a la plata blanca y dorada, realiza una combinación con "una variada gama cromática de colores muy limpios y transparentes". Asimismo, destaca que "el metal es tallado por un burilado continuado y cerrado que dibuja los perfiles sin esculpir, mientras que el cincelado se reserva para dar más juego a los pliegues de las vestiduras".
- ²³ FUMANAL I PAGÉS, M.A., "Creu procesional major", ficha 61 en Catálogo de *Espais de Llum*, Borriana, Vila-real, Castelló 2008-09, p. 382, quien, sobre la cruz procesional de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles de Cortés de Arenoso (Castellón), indica que comparte elementos comunes con obras de los talleres de Valencia, Morella, Barcelona o Tarragona, tales como el esquema flordelisado, la crestería, la disposición iconográfica, así como la presentación tetralobulada de los esmaltes de la macolla o los relieves de hojas de roble de la decoración.
- ²⁴ SANCHÍS SIVERA, J., *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, 1909, p. 545.
- ²⁵ Archivo de la Catedral de Valencia (en adelante ACV). Protocolo de Bonanato Monar. 1367. Sig. 3511. Negocios del Capítulo de 1367. 10-V-1364, pp. 72-73.
- ²⁶ La llamada "Guerra de los Dos Pedros" (1356-69) derivó de la alianza establecida por Pedro IV el Ceremonioso con Venecia y Francia, lo que suscitó la hostilidad con Castilla, puesto que Pedro I de Castilla era aliado de Génova y de Inglaterra. Así mismo se enlazaba con la guerra civil castellana -al apoyar Aragón la candidatura al Trono de Enrique II de Trastámara- y con la Guerra de los Cien Años -que enfrentaba a ingleses y franceses por el dominio de las regiones occidentales de Francia-. La Guerra de los Dos Pedros estuvo motivada por la pretensión de Castilla de obtener la zona de Alicante, mientras que Aragón pretendía la de Murcia. La finalización de la contienda no determinó ninguna variación territorial, pero sí un alto coste económico y humano para los reinos aragoneses, castigados en esas fechas por la Peste Negra.
- ²⁷ El índice de objetos no es demasiado extenso, debido a que, pocos años antes, las iglesias y conventos de Valencia habían ofrecido al rey Pedro IV numerosas alhajas y obras de oro y plata para sufragar los gastos de la guerra contra Castilla en 1356, como así recoge SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., "La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista" en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2005, Murcia, 2005, pp. 500-501.

recibiendo la bebida de vinagre por el judío, y diferentes esmaltes en el pie, ornamentada con granates y topacios, dos escudos, el de San Jorge y el de Mosén Hugo, Obispo de Valencia: *creu de argent ab ymages, ço es Santa María, Sent Johan, el crucifixi e lança, e lo jube qui dona a beure a Jhucst [Jhesucrist] ell stant en la creu, e diverses esmalts, axi en la dita creu com en lo peu, e ab vint i sis pedres, ço es nou cresoliques, deu granats e cinch topacis, e en lo dit peu ha quatre senyals dos de Sant Jordi et dos de Mossem Huc que fo bisbe de Valencia.*

Con relación a este documento podemos decir que aporta un importante número de noticias referentes a las cruces valencianas. Así, detalla la descripción de algunas de ellas, entre las que sobresalen las de plata dorada, como la de la iglesia de San Esteban, con esmaltes, y las de plata en su color, con esmaltes y algunas figuras, como las de las parroquias valencianas de San Martín y El Salvador. Esta última, posiblemente obra del siglo XIII o principios del XIV, puesto que se refiere a ella como *una creu esmaltada ab crucifix de obra antiga.*

Uno de los inventarios más amplios, tras el de la sede, fue el de la iglesia de Santa Catalina Mártir. En él, destaca la relación de las piezas pertenecientes a la capilla del Oficio de Plateros, bajo la advocación de San Eloy, en el que figura un incensario de plata blanca, con su naveta esmaltada y cuchara, marcadas con el escudo del Oficio de Platería. Además, recoge la descripción de la cruz de la parroquia de Santa Catalina, cuyo programa se estableció de la siguiente forma: en el anverso, Crucificado en el crucero, Virgen María, San Juan, ángel y Resurrección; en el reverso, Cristo en Majestad, en el crucero, y los cuatro Evangelistas en las terminaciones de los brazos. Las armas de la Reina Leonor en la manzana indicaban su procedencia real: *Una creu d'argent esmaltada e daurada, que havia de la una part un crucifixi, María, Johan e un angel, en la Resurreccio davall, e de l'altra part Sede magestatis e les quatre*

evangelistes, e en lo pom senyals de la Rebina doña Elionor mare del marques.

En ese mismo acto se efectúan los inventarios de las parroquias de San Andrés, San Martín, San Esteban, El Salvador, San Lorenzo, San Bartolomé, San Juan, San Nicolás, Santa Cruz, en Valencia, y el de Santa María del Puig (Valencia), detallándose el peso de la plata de cada una de ellas. Se describen diversas piezas, menos numerosas que las de la Sede. Resulta sorprendente la generosidad de la donación, al ofrecer todas las parroquias las cruces procesionales, las custodias, los incensarios, bordones, relicarios, navetas y cucharas. En cambio, la ausencia de cálices, patenas o crismas, piezas esenciales para la liturgia, debió obedecer a la preservación de los objetos indispensables para la ceremonia eucarística, cuya entrega sería excusada.

Un platero activo en el último tercio del siglo XIV y primer tercio del XV —en 1430 se encuentra ya fallecido— fue PERE CAPELLADES. Fue padre del también platero Dionis Capellades. Sanjosé Llongueras le adjudica la ejecución de la cruz de Santa Águeda de Jérica (Castellón), a raíz de la aportación documental de un acta notarial de 1389, en la que se hace entrega de 100 florines de oro a Capellades por la ejecución de esta cruz. Sin embargo, la actuación de plateros posteriores sobre la pieza, como Julián Galbe, Lluís Adrover o Francesc Cetina, con reparaciones, y algunas partes del siglo XVII dificultan la atribución del trabajo de cada platero. No obstante, según Sanjosé Llongueras, posiblemente de Capellades sean los esmaltes y las imágenes de los brazos²⁸.

En septiembre de 1392, Pere Capellades firma la contratación de la cruz de Onteniente (Alicante), desaparecida en 1936²⁹. Para su ejecución se establece un peso de 22 marcos, 4 onzas, y un cuarto y medio de plata. Los pagos se alargan hasta el 21 de marzo de 1393, por lo que se deduce que fue en

este año cuando se realiza la entrega de la obra³⁰. Según Cots Morató, Capellades siguió el modelo de la cruz que en 1364 Pere Bernes realizó para la Catedral de Valencia³¹. En los primeros años del siglo XV lo encontramos trabajando para la iglesia de Castellón donde realiza un bordón³².

Coetáneo suyo fue BERTOMEU COSCOLLÁ, documentado entre 1372 y 1429 –año de su fallecimiento–³³. Fue discípulo de Pere Bernes, con quien mantuvo lazos de amistad e intereses profesionales,³⁴ como así supusieron Sanchis Sivera³⁵ y Elías Tormo³⁶.

- 28 SANJOSE LLONGUERAS, L. de, “Cruz procesional”. Catálogo de *La luz de las Imágenes*. Segorbe, 2001. Ficha nº 13, pp. 262-263, incide en la autoría del platero por el documento del 17 de marzo de 1389 que lo acredita. No obstante, señala que las diversas restauraciones e intervenciones posteriores dificultan el diferenciar la primitiva autoría. Por su parte, JOSÉ I PITARCH, A., “Los primeros tiempos (Siglo XIII-Último tercio del siglo XIV)” en *La luz de las Imágenes*. Segorbe, 2001, p. 125, considera que la cruz de Jérica presenta: “placas de esmaltes, todavía dentro de la tradición trecentista y que reproducen la iconografía más extensa basada en personajes del Calvario, en escenas de la Resurrección y de los Gozos de la Virgen”.
- 29 IGUAL ÚBEDA, A., *El gremio de plateros (Ensayo de una historia de la platería de Valencia)*. Valencia, 1956, p. 40, le adscribe la autoría de las cruces de Jérica y la de Onteniente, y limita su período de actividad profesional entre 1388 y 1419. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, 1970, p. 84, destaca su labor de cincelado y esmaltado. TORMO MONZÓ, E., “Orfebrería valenciana de fines del siglo XIV”, ob. cit., p. 194, asevera: “Esta (la de Onteniente), tiene, en cambio, la circunstancia, excepcional de interés, de estar perfecta y detalladamente documentada en el año 1392-93, como obra de un platero valenciano, llamado Pedro Capellades”.
- 30 ACV. Protocolo de Jaume Monfort. Sig. 3650. 2 de septiembre de 1392.
- 31 COTS MORATÓ, F. de P., “Estructura y evolución formal en las cruces parroquiales valencianas (s. XIV-XX)”, ob. cit., p. 118.
- 32 ARV. Notal de Guillermo Mir. 1404. Sig. 2648. 29-XI-1404.
- 33 La figura de este platero ha sido estudiada por CANDELA GARRIGÓS, R., “Aportaciones biográficas y artísticas sobre el platero Bertomeu Coscollá (ca.1350-†1429) en *Archivo de Arte Valenciano XCVII*. Valencia, 2016, pp. 9-24.
- 34 Según CANDELA GARRIGÓS, R., “Aportaciones biográficas y artísticas sobre el platero Bertomeu Coscollá (ca.1350-†1429)”, ob. cit., p. 11, su vínculo debió de ser bastante estrecho porque “ambos plateros trabajaron conjuntamente en la sede valenciana, y porque, como se demuestra en el inventario de bienes realizado a la muerte de la esposa de Coscollá, Jacmeta, en mayo de 1439, se detallaron documentos privados de una asociación o *companya*. De este modo, en este documento se recogen cuadernos con las cuentas del difunto Pere Bernes y dos cartas relacionadas con la sociedad de Bernes y Coscollá: *quatre quaderns de paper ab cubertes de pergami de compte del dit defunct ab en Pere Bernes ... dos cartes largues de la companya den Pere Bernes e den Coscollá*. Además, se citan dos cartas del monarca, la primera conteniendo el pago de nueve mil sueldos por parte de la Corte para cancelar las deudas del rey con Pere Bernes: *una carta plana intitulada Translat autentic d’una carta del real en que conte que tots temps finats lo Senyor Rey o sa Cort ha donat a Pere Bernes VIII mil sols, absolvent etiam lo dit en Pere de qualsevol quontes per ell al dit Senyor Rey degudes d’en Pere Bernes*, y una segunda que recogía las cuentas del platero con la Casa Real: *carta ab sagell pendent ab contes reals intitulada d’en Pere Bernes*. La conservación de estos documentos (de carácter personal y profesional, de gran importancia para Bernes, expedidos con mucha antelación a la confección del inventario) en las estancias personales de Coscollá, y, en concreto, en un escritorio dispuesto bajo las escaleras de su casa, en la calle Argentería, dentro de una caja ubicada en la recámara de su habitación, apuntan a que para Coscollá estos documentos tenían un valor notorio que le llevó a su custodia y amparo, lo que demuestra la existencia de una relación cercana.”
- 35 SANCHÍS SIVERA, J. *La catedral de Valencia*, ob. cit., p.547; *Ibidem*, “La orfebrería valenciana”, ob. cit., pp.11-13. Le sitúa trabajando junto a Pere Bernes en el retablo de la Catedral. El 11 de mayo de 1397 se compromete a construir ambos lados del retablo del Altar Mayor de la Catedral de Valencia; “Arqueología y Arte valencianos”, ob. cit., pp. 937: “contemporáneo de Pedro Bernes, del que tal vez aprendió su difícil arte”.
- 36 TORMO MONZÓ, E., *Orfebrería valenciana*, ob. cit., p. 203: “...su presunto discípulo Bertomeu Coscollá, platero adscrito al Infante y colaborador suyo en el retablo de Valencia”.

Apenas se han conservado obras de este platero, a pesar de que su obra fue prolífica³⁷. Con relación al tema que nos ocupa, tenemos constancia que, en marzo de 1396, realiza una cruz del tipo *Lignum Crucis* de plata dorada para la localidad de Catarroja (Valencia). De este modo, Bertomeu de Coscollá y Bernat Abilibus, Justicia de Catarroja, firman un recibo de 66 libras y 10 sueldos por una *crucis argentae per me facta ad oppus eclessia dicti loci dauratae*. Su peso fue de 9 marcos y 4 onzas, a 6 libras y 6 sueldos por marco de plata; además realizó unos bordones, por los que recibió 38 sueldos y 6 denarios que incluían el pago de la teca de la cruz del *Lignum Crucis: et per caxono ligneo sive techa ad oppus crucis*³⁸.

APORTACIONES A LAS CRUCES DEL SIGLO XV

El siglo XV presenta un mayor número de referencias sobre esta tipología. Así, se inicia la centuria con las noticias sobre los trabajos que BERTOMEU COSCOLLÁ realiza en 1400 para la iglesia de la villa de Agres (Alicante). Firma la entrega de una cruz procesional, de plata en su color, decorada

con diez esmaltes. Narciso del Plá, vecino y procurador de la villa de Agres, paga al platero 440 sueldos *ex precio cuiusdam crucis albae argentee cum imatges de dauratis esmaltate de decem esmalts ut similis operis intest ad ronentis videlicet sex lliures et septem solidorum pro marchio quamquidem crucem vobis instante facio ad oppus ecclesie dicte ville*³⁹.

Este mismo platero restauró en 1419 la cruz mayor de plata de la Sede valenciana⁴⁰ – probablemente la que realizara en 1364 Pere Bernes– y, al año siguiente, algunas piezas del ajuar litúrgico que necesitaban de restauración, entre las que se incluye una Vracruz⁴¹.

Volviendo a los primeros años de la centuria, hemos sabido que MANUEL FEXES fue el autor de la cruz de plata para la iglesia de Alboraya (Valencia)⁴². El encargo se efectuó el 21 de febrero de 1401 en Valencia⁴³. Intervinieron en el acto Berenguer Sarayon, señor de Alboraya, y los vecinos: Antonio Garo, Martí Comes, Bertomeu Conques, Eximeni Riquer Jacobo Salzer, Bertomeu Catalá y Nadal Brú, de una parte; por otra, el platero Manuel Fexes, con quien

37 CANDELA GARRIGÓS, R., “Aportaciones biográficas y artísticas sobre el platero Bertomeu Coscollá (ca.1350-†1429)”, ob. cit., p. 19: “Su actividad profesional se establece entre 1372 y 1428, como se desprende no sólo de los datos aportados en la investigación, sino, además, por la confirmación que ofrece el libro, anteriormente comentado, conteniendo 49 cartas (páginas) manuscritas por el platero entre ambas fechas. La existencia de otro ejemplar, puntualizado por Coscollá como el quinto de una serie y datado en 1416, en el que eran anotados los sucesos acontecidos en su obrador, advierte de la disposición erudita y el interés por recopilar y difundir datos de su profesión, algo no demasiado frecuente, que pone de manifiesto la idiosincrasia de este artista, consciente de la importancia y de la relevancia de su obra”. Por otra parte, hay que indicar que, tras una posterior revisión de la documentación consultada, ésta no nos permite atribuir la cruz de Villar del Arzobispo a este platero valenciano, como así se reflejó en ese artículo, en base a un apoca de este platero y los Jurados de la villa.

38 ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1396-1398. Sig. 1491. 19-III-1396.

39 ACV. Protocolo de Jaume Mestre. 1400. Sig. 2645. 30-IX-1400.

40 ACV. Protocolo de Jaume Monfort. 1417-1420. Sig. 3545. 20-XI-1419.

41 ACV. Protocolo de Jaume Monfort. 1417-1420. Sig. 3545. 14-V-1420.

42 Las primeras aportaciones sobre el contrato de la ejecución de esta obra las recoge en su tesis doctoral CANDELA GARRIGÓS, R., *La platería en la comarca de la huerta de Valencia*. Siglos XIV-XVIII, <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/39079>, p. 50.

se estipuló que la obra tendría un peso de 12 marcos de plata y su fecha de terminación se determinó para el mes de junio de ese año; si se incumplía el plazo, se aumentaría un marco de plata. El precio se estableció en 7 libras por marco de plata, de las cuales recibió 15 libras en ese mismo acto.

Efectivamente, no se cumplió el plazo previsto, porque la pieza fue entregada el 24 de junio de 1405 al rector Joan Corca. En este acto, el platero Joan Diona actuó como procurador de Fexes para recibir los pagos de los meses de junio y agosto de 1405. Su precio fue de 70 libras, 3 sueldos y seis dineros, a 7 libras y 10 sueldos por marco de plata. Se firma recibo con Jaume Garo y Martí Comes, agricultores de Alboraya⁴⁴.

Es interesante destacar que esta pieza se encuentra documentada en un inventario de joyas de la iglesia de Alboraya, fechado en 1406, y se la describe como la cruz de plata “nueva”: *Primo una creu d’argent nova la qual pesa XIII marks e set onzes*⁴⁵. *Casi tres siglos después, aún es citada en el Libro de Visitas de 1699*⁴⁶ en cuyo inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas de la parroquia se cita: una cruz grande de plata para las procesiones. Actualmente no se conserva.

En el inicio de la segunda década del siglo XV encontramos la noticia de la ejecución de la cruz de la iglesia de Santa María de

Torrelacárcel (Teruel). Su autor fue PERE CAPELLADES. El 10 de marzo de 1410 firma el contrato en el que se estipula que su peso oscilaría entre 10 y 11 marcos de plata, y su traza sería similar a la de la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia –muy probablemente realizada por Capellades–. Su entrega se emplaza al mes de mayo siguiente, estableciendo su recogida por Bernardo Raimundo, vicario de la iglesia, y Martín de les Coves, ciudadano⁴⁷. Efectivamente, en otro documento, datado el 30 de mayo de ese mismo año y ante el mismo notario, se firma la cancelación con el abono de 70 florines de oro de Aragón, que recibe Petro Çaplana, en representación del platero, por parte de Bernardo Raimundo, vicario de la iglesia, y Martín de les Coves, ciudadano⁴⁸. Actualmente la cruz se conserva en buen estado⁴⁹. Es una cruz de láminas de plata dorada sobre alma de madera. Sigue el esquema característico de los talleres valencianos del siglo XIV y XV con perfil florde-lisado, brazos rectos, decorados con motivos florales, y medallones cuadrifoliados en los extremos que han perdido sus esmaltes. Presenta crestería en todo su perímetro, crucero cuadrangular y Crucificado de cronología posterior. En el reverso, figura la imagen de la Virgen. Además, están representadas escenas de la resurrección de Lá-

43 ACV. Protocolo de Lluís Ferrer. 1401. Sig. 3670. 21-II-1401.

44 ACV. Protocolos Notariales. Protocolo de Luis Ferrer. 1405-1406. Sig. 3672. 24-VI-1405 y 24-VIII-1405. Firma apoca, como procurador de Manuel Fexes, por el valor de la cruz de plata que le fue encargada el 21 de febrero de 1401. En esta ocasión cobra 29 libras, 13 sueldos y 6 dineros.

45 ACV. Protocolo de Jaume Monfort, 1400-1410. Sig. 3656. 9-V-1406. Inventario de joyas de la iglesia de Alboraya. Hoja suelta. Incluye vestiduras, libros, textiles, etc.

46 ACV. Libro de Visitas. 1699. Sig. 604. Realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubi. Visita a Alboraya. 16-X-1699, p. 210.

47 ARV. Protocolo de Francesc Falchs. 1410. Sig. 859. Microfilm 127, fols. 113-113v, imags. 118-119.

48 ARV. Protocolo de Francesc Falchs. 1410. Sig. 859. Microfilm 127, fols. 187-187v, imags. 193-194.

49 Las cruces de las parroquias de Nuestra Señora de los Ángeles de Cortes de Arenoso (Castellón) y la de la iglesia de San Miguel de La Serratella (Castellón) presentan similares composiciones estructurales y ornamentales lo que permite relacionarlas con talleres valencianos a FUMANAL I PAGÉS, M.A., “Creu procesional mayor”, ficha 61 y “Creu procesional”, ficha 63, en Catálogo de *Espais de Llum*, Borriana, Vila-real, Castelló, ob. cit., respectivamente.

zaro y los cuatro Evangelistas. La macolla consta de dos cuerpos arquitectónicos con ventanas ojivales y arbotantes (fig. 2)⁵⁰.



Fig. 2.- Cruz procesional de la iglesia de Torrelacárcel (Teruel). Obra de Pere Capellades. 1410.

Dos décadas después se sabe que LLUIS ADROVER (documentado entre 1404/1450 y probablemente hermano de otro platero valenciano, Pere Adrover) realizó algunos trabajos de reparación sobre la cruz que Pere Capellades había ejecutado en 1392 para Jérica (Castellón). Según Sanjosé Llongueras, en 1437, adoba la cruz pequeña de plata de Santa Águeda de Jérica (Castellón), por lo que recibió 57 sueldos y 7 dineros⁵¹.

Posteriormente, en 1444, encontramos las capitulaciones de la cruz procesional de plata, llamada “solemne”, que Lluís Adrover realiza para la iglesia de San Pedro de Teruel. En ellas, Lluís Adrover, citado *Mestre Lluís*, junto a su esposa Margarita, firman capítulos y concordia con el vicario, los clérigos y los parroquianos de la iglesia representada por Bertomeu de Vilareal, para que *fagua una cruz d'argent solemmpne per a la dita esglesia*. Se establece que sea de *fino argent e daurada de fino oro*. Se obligó a entregarla *perfecta de obra a la persona legitima* por aquellos asignada e asignadora *dentro tiempo e spacio de hun anyo*, es decir, en el mes de abril o primeros de mayo de 1445. En el caso de no poder entregarla el propio platero, debería servirla su mujer, su hija o su yerno. Se le pagarán 9 libras y 10 sueldos por cada marco de plata dorado y acabado. Además, cobrará 2000 sueldos en el mes de julio próximo, otros 2000 *el dia de la festa de Nadal* y el resto cuando esté *acabada e perfecta la dita creu*. El 27 de julio de ese año recibe un abono de 45 libras por parte de Joan Bertran, mercader de Valencia, y representante de Bertomeu de Vilareal, de la parroquia de San Pedro de Teruel, correspondiente al pago del mes de mayo hasta el 14 de Julio. Posteriormente, el 4 de diciembre de ese año, vuelve a recibir otro pago de manos de Bertomeu de Vilareal, en representación de la iglesia parroquial de San Pedro de Teruel, de 50 libras *crucis quam ergo facere argenti ad opus dictae crucis*. Firma como testigo Petrus Renardes, platero de Valencia⁵². Finalmente, el 24 de julio de 1445, hemos encontrado el pago de

⁵⁰ Fotografía obtenida de <http://www.patrimonioculturaldearagon.es/bienes-culturales/cruz-procesional-iglesia-parroquial-torrelacarcel> [Consulta: 8-febrero-2018]. Actualmente la iglesia está bajo la advocación de Nuestra Señora de los Ángeles. La pieza fue restaurada por Susana Navarro Cubero en 2009. La intervención, promovida por el Gobierno de Aragón, se centró en reemplazar elementos metálicos oxidados, tales como tornillos, clavos y alambres, sustitución del alma de madera original y la sustitución de placas de plata fina deterioradas.

⁵¹ SANJOSÉ LLONGUERAS, L. de, “Cruz procesional”. Catálogo de *La luz de las Imágenes*, ob. cit., pp. 262-263.

⁵² ARV. Protocolo de Martí Doto. 1444. Sig. 798. 8-V-1444.

30 libras de parte de Joan Bertran, por *dictae crucis per me facienda ad opus dictae parochialis Sancti Petri civitatis Turoli*. El cobro de esta cantidad dos meses después de haber finalizado la fecha pactada lleva a pensar que hubo retraso en la ejecución, siendo este mes el de la entrega de la obra⁵³.

Durante estos años figura trabajando en Valencia JOAN CASTELLNOU. Este importante platero y escultor está documentado entre 1422 y 1470. Sabido es que entre 1422 y 1442 residió en Barcelona, donde está registrado en 1432 como ciudadano. Se conoce alguna de sus obras como unos candelabros, un cáliz y su patena para el convento de San Francisco de Gerona y la cruz del Monasterio de Ripoll (Gerona)⁵⁴, que deja inacabada para regresar, en junio de 1442, a Valencia donde se le encuentra realizando la custodia de la catedral, cuya entrega está datada en 1453⁵⁵.

En este sentido, Joan Castellnou, en 1446, goza de una óptima reputación como *argenter mestre de la custodia de la seu de Valencia*, que le permite otorgar garantías o avales al platero MARTÍ MENDES –*bones e sufficients fermançes bastants al dit argenter e valua de aquell*– en los capítulos para realizar la renovación de la cruz mayor de la iglesia de San Esteban de Valencia –*rejecutio ques deu fer de la creu major d'argent de la dita ecclesia*. En sus capitulaciones intervino, además, Antoni Miracle, *ciudada obrer de la ecclesia parroquial de San Esteve*, y el presbítero rector de Massamagrell, Joan Grass, quien también ofreció su aval sobre Mendes. El

requisito de recibir *fermançes* se estableció para garantizar la entrega de la plata vieja –*lo argent vell*– que recibe el platero –*que de tot lo dit argent dona bon compte per raho et ultra aço dara bones e sufficients fermançes*. Su trabajo se ciñó al dorado y limpieza de los cuatro brazos, a la ejecución de nuevas imágenes (no se especifica cuáles) y el Crucificado de nueva traza, y a añadir perillones –*los pinyos dels caps del tres braços de la dita creu daurats*–. En cambio, la manzana y el cañón tan sólo debían de recibir actuaciones de limpieza y algunas reparaciones por rotura de la pieza, sin proceder a introducir elementos nuevos: *denejara lo bordo de la dita creu e tornara lo cano que es trencat e adobara los alues*. El precio total se cifró en 30 libras, abonadas en dos ocasiones, si bien recibe 18 libras a la firma de estos capítulos. Su peso se estipuló en 39 marcos de plata, sin el bordón, y por sus manos recibió 11 libras. Su entrega se establece para el mes de noviembre de ese año cuando la cederá *feta e acabada*⁵⁶.

Desconocemos el resultado de este contrato, pero es muy probable que Mendes no finalizara su trabajo o quedara inconcluso por fallecimiento u otra circunstancia, porque disponemos de un documento, datado tres años después, el 20 de agosto de 1449, en el que el platero JAUME PÉREZ, JUNIOR, firma el contrato para la finalización de la cruz de San Esteban de Valencia. El rector de la iglesia de Santa Catalina, Joan Gras, le hace entrega de 92 libras y 100 florines que custodiaba Joan Castellnou. Se establece un precio de 108 sueldos por marco de plata, 18

⁵³ ARV. Protocolo de Martí Doto. 1445- 1448. Sig. 799. 29- VII-1445.

⁵⁴ DALMASES BALANÁ, N. de, *Orfebrería catalana medieval*. Vol. I, p. 51-52.

⁵⁵ COTS MORATÓ, F. de P., “Plata perdida para siempre: el inventario de la Catedral de Valencia de 1785” en *Estudios de Platería, San Eloy*. Murcia, 2012, pp.148-149, apunta que la custodia de la sede valenciana se realizó entre 1442 y 1452. Fue una obra formidable, en la que se emplearon 324 marcos y dos onzas de plata, para el pie, y más de cuatro onzas para el viril, abonando 14000 florines por la plata y 4000 por el oro empleados. La custodia fue fundida en 1812 para la creación de moneda.

⁵⁶ Archivo de Protocolos del Corpus Christi de Valencia (en adelante APCCV). Protocolo de Pau de Camañes. 1446. Sig. 20884. 28-VII-1446. También en ACV. Protocolo de Joan Esteve. 1465. Sig. 3680. 6-XI-1446.

sueldos por *una carriqua carbonis* y 12 sueldos por la plata dorada para la cruz, además de 62 ducados de oro, todo ello será anotado *in libro dicti magistri ubi immanitur compotum dicte crucis*. El documento nos explica que Jaume Pérez es el sustituto de Joan de Castellnou, quien había iniciado la obra, pero a la que renuncia sin indicar el motivo de este traspaso. En el acta se cita a Pérez como platero *tamquam adjuntor per a operis cruce argenti ecclesiae parochialis Sancti Stephani de qua erat magister Johanes de Castellnou argentarius*. Por motivos que no se especifican, Pérez se hizo cargo de la cruz de San Esteban, siguiendo el modelo comenzado por Castellnou. No se nombra en ningún momento al platero Martí Mendes, quien tres años antes había contratado la recomposición de la cruz. Se insiste en este contrato que ha de ser una cruz dorada, como así lo acredita el suplemento económico que recibe por esta técnica⁵⁷.

De nuevo, en 1452, la cruz de la iglesia de San Esteban (Valencia) requirió de otra actuación; en esta ocasión para la ejecución de su linterna o macolla. Las capitulaciones están firmadas entre Jofre de Blanch, Anthoni del Miracle, Arnau Olzina y el platero JOAN PEREZ. Se establece un peso de 18 marcos, advirtiendo que no debe ser superado o la sanción será la de no pagar el trabajo del artífice. Se concreta que será realizada en plata en su color conforme a un boceto —*que lo dit argent haja a ser lo dit pom o lanterna segons de la mostra que sa mostrat blanca*—, con hornacinas entre pilares, albergando imágenes, ángeles y otras representaciones adecuadas —*e ab sa tabernacle de les majors acabat, e que en*

lo dit pom si fasa e sia tengut mestre les images que son en lo pom, ço es en los tabernacles majors, e en los pilars que fixere ab los tabernacles que alli es monstren que en los pranpes de aquells aquell si sia tengut fer angels o altres ymages que sien condecen-tes per al dit pom—. Esta descripción responde al modelo arquitectónico de dos cuerpos habitual en las cruces góticas. El precio estipulado es de 115 sueldos por marco de plata; el peso de 18 marcos y no puede superar los 45 sueldos por marco para dorar la obra. Tiene que entregarlo para el día de la Virgen María de febrero de 1453. Se exige que el platero presente *bones fermançes e sufficients per rabo dels deuhuit marchs d'argent*. El precio se establece en 18 florines moneda real de valencia, de los que recibe 50 libras⁵⁸.

Ese mismo año PERE CERDÁ, *argenterius olim civis Valencia et nunc Xativa*, recibe del notario Sancho Falcó y de Martí Falcó, agricultor, ambos hermanos y vecinos de Ademuz, 67 libras, 10 sueldos y 10 dineros por la fabricación de la cruz para la iglesia de Santa María de Vallanca de Ademuz (Valencia). La cruz tendrá un peso de 7 marcos y 6 onzas de plata dorada. Se firma apoca del pago. En un segundo documento del 16 de diciembre de ese año el platero recibe de Sancho Falcó, notario vecino de Ademuz, 118 sueldos y 8 dineros como complemento de las restantes 73 libras, 12 sueldos y 6 dineros del precio de la plata y el oro requeridos para la realización de la cruz de plata de la iglesia de Santa María de Vallanca, en Ademuz (Valencia). En el contrato el platero se comprometió a emplear plata dorada, pesada por el *offici de argenters de Valencia* para verificar su calidad⁵⁹.

⁵⁷ ARV. Protocolo de Martí Doto, 1449. Sig. 803, fol. 109v. 20-VIII-1449.

⁵⁸ APCCV. Protocolo de Pau de Camañes. 1452. Sig. 20888. 17-XI-1452.

⁵⁹ APCCV. Protocolo de Lluís Torres. 1452. Sig. 21624. 19-X-1452 y 16-XII-1452.

Hay que señalar que FRANCESC CETINA fue uno de los plateros más solicitados para la elaboración de cruces en la segunda mitad del siglo XV⁶⁰. De este modo, consta documentalmente que, en 1456, procedió a la renovación y dorado de la Cruz Mayor de la iglesia de la Santa Cruz de Valencia. Las capitulaciones fueron firmadas entre el platero, Pere de Fonts y Francesc Vilella, obreros de la iglesia. Se le ofrece un marco de plata para el trabajo y 30 libras por sus manos. Su actuación se centró en la creación de una imagen grande para el crucero esmaltado y cuatro pequeñas en los brazos, además de la ubicación de seis espigas en el crucero. Una vez acabada la pieza, debía ser supervisada por dos personas, expertas y nombradas al efecto, para comprobar su perfección: *en manera que la dita creu sia acabada a tots obs e sona bon compliment e acabament aconeguda de dues persones spertes nomenadores en cas de differencia una per cascuna de les dites parts*. Antes de proceder a la renovación, se pesó la cruz en la casa de la Ceca de Valencia para evitar cualquier fraude o variación en el peso una vez finalizada la obra, porque el platero se comprometió a restituirla con el mismo peso que la recibió, más el añadido de los trabajos contratados; en caso contrario, es decir, si se observase un peso menor al entregado, el platero debería abonar el precio de la diferencia y una sanción de 50 libras. Cetina reconoce en este mismo acto recibir la cruz (aunque queda en blanco el peso de la misma). No se determina la fecha de entrega de la pieza, pero en un recibo del 23 de abril Cetina recibe 30 libras por los trabajos sobre la cruz Mayor de la iglesia

de la Santa Cruz de Valencia: *pro reparatione sive renovatione quod crucis majoris dicte parochialis ecclesie quam ego feci* que puede indicar un pago de la obra o la entrega de la cruz⁶¹. JOAN CASTELLNOU, platero de la sede valenciana, gozó de importancia en la Valencia del cuatrocientos, y más concretamente durante la ejecución de la custodia de la catedral (1442–1452), que debió de llevarle una dedicación casi exclusiva, como se desprende de la renuncia de la realización de algunas obras, como la anteriormente comentada cruz de San Esteban de Valencia, en la que fue sustituido por Jaume Pérez, junior, en 1449.

Se ha de llegar a 1463 para encontrar a este artista trabajando en el pie de la Cruz del Lignum domini de la Sede valenciana, cuando firma un recibo de 10 libras que le abona el presbítero Berengario Company⁶² y, unos meses después, recibe del canónigo Jacobo Exarch, tesorero de ornamentos de la sede, 144 libras y 10 sueldos por su trabajo en el *Lignum Crucis* de plata en el que ha utilizado 12 marcos de plata⁶³. Es muy posible que en principio la obra fuera de plata en su color, porque tan sólo dos meses después, en febrero de 1464, el platero alemán, vecino de Valencia, ARMANNO, recibe del tesorero de los ornamentos de la sede, el presbítero Egidio Sancti Minoris, 59 libras, 6 sueldos y 9 dineros por la manufactura de una cruz de plata y dos ducados de oro por dorar el crucifijo del *Lignum Crucis –in qua reconditur et est ingastatum Lignum Domini–*. Estas obras fueron sufragadas no sólo por D. Egidio, quien abona 10 libras; sino también por D. Anselmo, rector de la villa de Quart,

⁶⁰ La obra de este platero está analizada en CANDELA GARRIGÓS, R., “Francesc Cetina, platero valenciano de la segunda mitad el siglo XV (doc. 1456-1502)” en *Anales de Cultura Valenciana* 92. Valencia, 2017, pp. 73-92.

⁶¹ APCCV. Protocolo de Vicente Erau. 1456. Sig. 225II. 25-II-1456 y 23-IV-1456.

⁶² ACV. Protocolo de Joan Esteve. 1463. Sig. 368o. 12-VIII-1463.

⁶³ ACV. Protocolo de Joan Esteve. 1463. Sig. 368o. 22-XII-1463.

quien ofrece 3 libras, 15 sueldos, y por Joan Marrona, canónigo de la Sede valenciana, quien colabora con 45 libras y 3 dineros⁶⁴ (Fig. 3).



Fig. 3. Relicario *Lignum Crucis*. Catedral de Valencia. Joan Castellnou y Armanno. 1463–1464⁶⁵.

En 1467, el platero LEONARDO LLACER (LATZER o LÁTZARUS), quien figura como maestro platero de la Sede valenciana –*civis magister sedis valentie*⁶⁶– recibe de Francisco Corts, canónigo y tesorero de ornamentos de la catedral de Valencia, 66 sueldos por dorar y arreglar los pernos de la cruz llamada del Evangelio de la catedral de Valencia, que bien pudiera tratarse de la realizada por Bernes en 1364⁶⁷. Este platero se encuentra documentado en 1451, cuando interviene en el arriendo de una casa en Alfafar⁶⁸, y, en 1464, cuando realiza para la Catedral de Valencia unas crismas: *certore vassorum argenti vulgariter nuncupatorum crismes quas ad opus dicte sedis dictus Leonartus fabricavit*, por las que se le abonan 138 libras⁶⁹. En marzo de 1468, FRANCESC CETINA se encuentra trabajando en la cruz para el convento de la Magdalena de Valencia⁷⁰. Posteriormente, en 1484 firma las capitulaciones para la cruz mayor de la iglesia de San Nicolás (Valencia). Lo hace con Galcerà Alegre y Michael Peregrí, operarios del templo, y con ellos pacta que se ha de emplear entre 45 y 50 marcos de plata, dorada y esmaltada. Su composición queda establecida con dos tabernáculos para la manzana, mientras que el crucifijo presentaba en el anverso a Cristo Crucificado y, en el rever-

⁶⁴ ACV. Protocolo de Joan Esteve. 1464. Sig. 3680. 1-II-1464.

⁶⁵ Imagen recogida en página web <http://www.catedraldevalencia.es/reliquias.php>. Consulta: 2-II-2018.

⁶⁶ Este platero se le encuentra en diversas actas entre 1464 y 1470 ejecutando obras y actuaciones de reparación sobre el ajuar de plata de la catedral de Valencia; cometidos propios del cargo de maestro de la sede. Así, en 1467 (ACV. Protocolo de Johan Esteve. 1467. Sig. 3681), el 7 de noviembre firma un apoca a Francisco Corts, canónigo y tesorero de ornamentos de la catedral de Valencia, de 60 sueldos por arreglar un incensario, añadir tres cuartos de plata para las cadenas, y 10 sueldos por adobar y dorar el *cofrenet de les candelles*. También en ACV. Protocolo de Johan Esteve. 1469. Sig. 3681, 29 de diciembre 1468, firma apoca a Francisco Martin, canónigo y tesorero de ornamentos de la catedral de Valencia, de 16 libras y 15 sueldos por un broche de oro. Recibe 20 sueldos por la reparación de un candelabro. El 16 de noviembre de 1469 firma apoca a Jacobo Exarch, canónigo y tesorero de ornamentos de la catedral de Valencia, de 12 libras, 18 sueldos por un relicario de plata dorada. En ACV. Protocolo de Johan Esteve. 1470. Sig. 3681, es nombrado como maestro platero de la sede, cuando el 17 noviembre recibe de Jacobo Exarch 58 libras, 18 sueldos y 6 denarios de un broche. Además, en el mismo acto, se le entregan otras 6 libras por una cadena de oro para el pectoral de San Luis y 27 libras 10 sueldos por dos manecillas de dicho broche, con un peso de 4 marcos y 3 cuartos.

⁶⁷ ACV. Protocolo de Johan Esteve. 1467. Sig. 3681. 3 junio de 1467.

⁶⁸ APCCV. Protocolo de Pere Maso, 1451. Sig. 22859. 1 de septiembre de 1451.

⁶⁹ ACV. Protocolo de Joan Esteve. 1464. Sig. 3680. 27 de abril de 1464.

⁷⁰ SANCHÍS SIVERA, J., “La esmaltería valenciana”, ob. cit., p. 27.

so, a la Virgen María. En total contenía diez imágenes, distribuidas en el anverso con *la Trinitat, lo crucifix, la Maria, la Magdalena, Sanct Joan*, mientras que el reverso presentaba el programa iconográfico con los santos: *Sanct Nicholau e Sanct Pere Martir, Sanct Miquel, Sanct Geronim e la Maria ab lo JHS al braç*. Quedó establecido el precio del marco de plata dorada a 8 libras y 7 sueldos, junto a la entrega de la cruz vieja con un pago de 6 libras el marco. La entrega de la obra se estipuló para dos días antes de la fiesta de San Nicolás próximo, con una pena de 15 libras por incumplimiento. Además de la plata de la cruz antigua, se ofrecieron cuatro pagos; en el primero recibe 100 libras y los tres restantes se establecieron a petición del platero. En este acto se firmó el recibo de la primera entrega, 100 libras⁷¹.

En 1486, los síndicos y el vicario de la iglesia parroquial de San Bartolomé, de Valencia, entregan la cruz vieja, con un peso de 27 marcos y siete onzas, al platero Francesc Cetina para realizar una nueva cruz parroquial: *lo qual argent fonch acomanat a En Francesc Cetina argenter per obs de fer la dita creu*⁷².

Años más tarde, en 1491, encontramos a Francesc Cetina y los representantes de la iglesia de San Nicolás de Valencia, Honorato Mercader, caballero señor de Buñol, y el comerciante Guillermo Dalcerut, firmando las capitulaciones para la ejecución de un *Lignum Crucis*. Se establece un peso entre 7 marcos y 7 marcos y medio de plata dorada,

siguiendo el boceto del propio platero: *segons la mostra que per lo dit en Francesc Cetina los es estada mostrada*. Se le abona por su trabajo, el oro y plata empleados 9 libras por marco. La finalización de la obra se estipula en el mes de noviembre de ese año, bajo pena de incumplimiento de 100 sueldos. Se ofrece su casa como garantía: *lo dit en Francesc Cetina donara e possara en poder dels dits Magnífichs obres per seguretat de aquelles les cartes e titols de la sua casa e alberch*. Ese mismo día firma apoca de 24 libras⁷³.

La obra se levanta sobre un pedestal mixtilíneo con pestaña calada de motivos geométricos. El astil se conforma con varias piezas poligonales con elementos arquitectónicos, como gárgolas, pináculos, gabletes y elementos decorativos de estilo gótico. La cruz es de brazos rectos y remates geométricos ornamentados con piedras semipreciosas y perlas. En su centro se sitúa la teca en forma de cruz moldurada (Fig. 4). Su esquema compositivo es muy similar al de la Catedral de Valencia, obra de Joan Castellnou (fig. 3), del que Frances Cetina toma como referencia, teniendo en cuenta su cercanía a la pieza como maestro platero de la sede⁷⁴.

Como conclusión, podemos advertir, a raíz de los documentos presentados, que en los siglos XIV y XV hubo un decidido interés por dotar a las parroquias de cruces procesionales o de relicarios del tipo *Lignum Crucis*. Del centro platero valenciano salieron obras no sólo para la ciudad de

⁷¹ Archivo de Protocolos del Corpus Christi de Valencia (en adelante, APCCV). Protocolo de Joan de Bas. 1484. Sig. 10929. 9-V-1484. En este mismo notario se han recogido dos de los pagos restantes por la cruz de San Nicolás. De este modo, el 23 de julio de 1484 recibe 50 libras por los operarios de la iglesia de San Nicolás, Galcerá Alegre y Michael Peregrí, en concepto de abono por la cruz parroquial que está elaborando, y, de nuevo el 23 de noviembre de ese año los operarios de la iglesia de San Nicolás abonan 26 libras y 5 sueldos al platero.

⁷² APCCV. Protocolo de Joan Gamiça. 1486. Sig. 21524. 18-VII-1486.

⁷³ APCCV. Protocolo de Joan de Bas. 1491. Sig. 11334. 9-XI-1491.

⁷⁴ CATALÁ, M. A., *Orfebería y sedas valencianas*. Catálogo de exposición, Valencia, 1982, p. 29, reconoce que “De correcto diseño y delicada factura, este relicario es muy similar estilísticamente al relicario de la Catedral de Valencia atribuido a Joan de Castellnou que conserva el *lignum crucis* donado en 1326 por la emperatriz Doña Constanza de Hohenstaufen”.

Valencia, sino que se realizaron para localidades como Teruel, Castellón o Ademuz, e, incluso, como encargos personales, como el requerido por la reina de Aragón para el Obispo de Burgos, que demuestra el auge y la fama adquiridos por este núcleo artístico en estas centurias.

La investigación ha sacado a la luz obras desconocidas de plateros afamados y distinguidos como Pere Bernes, Bertomeu Coscollá, Pere Capellades, Francesc Cetina con el relicario del *Lignum Crucis* de la iglesia parroquial de San Nicolás y San Pedro Mártir de Valencia, Joan Castellnou, así como de otros plateros, menos habituales, pero no por ellos menos importantes, como Bonaseyna y Constanci en el siglo XIV, o Manuel Fexes, Lluís Adrover, Pere Cerdá, Jaume Pérez junior, Joan Pérez y Armano en el siglo XV.

Asimismo, señalar que, aunque la descripción de las obras no es demasiado extensa, y en muchos casos es nula, de la indicación de estas referencias podemos saber que las cruces se realizaron en plata en su color y en plata dorada, con preferencia por estas últimas, como así demuestra que la técnica de dorado fuera retribuida de forma explícita. En el caso de las cruces procesionales o parroquiales se opta por la cruz de perfil flordelisado y remate de crestería, con tendencia por la decoración esmaltada y por la inclusión de programas iconográficos, en los que, además del Crucificado y de la Virgen María, se añadían escenas específicas, como la Resurrección, la Trinidad, los Evangelistas, o la incorporación de santos, tal y como se observa en los escasos ejemplares que se custodian en la actualidad o en las descripciones documentadas.



Fig. 4.- *Lignum Crucis*. Iglesia de San Nicolás y San Pedro Mártir de Valencia⁷⁵. Francesc Cetina. 1491.

Por último, es importante destacar el resultado de esta investigación que ha sacado a la luz la autoría y datación de la cruz procesional de la iglesia de Torrelacárcel (Teruel), obra del maestro valenciano Pere Capellades, realizada en 1410, cuya importancia radica en ser una de las escasas obras de este platero, y de esta etapa, conservadas en la actualidad.

⁷⁵ He de agradecer a Fernando Castelló Domenech la relación entre el documento del contrato y la obra conservada en la parroquia de San Nicolás, al ser estudiada y analizada en su tesis “El tesoro medieval de la Catedral de València”, en la actualidad pendiente de lectura. Del mismo modo, quiero reconocerle su generosidad por la cesión de la fotografía.

El Maestro de Portillo y el Maestro de Calzada. Sobre el dibujo subyacente y nuevas atribuciones

Isidro Puig Sanchis

Universitat Politècnica de València

ipuig@upv.es

RESUMEN

El trabajo presenta unas tablas que recientemente han aparecido en el mercado artístico. Cuatro de ellas las atribuimos al anónimo Maestro de Portillo. Una quinta tabla, subastada en Italia, la adscribimos al Maestro de Calzada, que trabajó, sobre todo, en el ámbito vallisoletano. Estas personalidades artísticas continúan en el anonimato, seguramente por la escasa documentación conservada en el territorio donde ejercieron su profesión. No obstante, las diversas campañas de trabajo que hemos realizado por el entorno castellano y el conocimiento de algunas colecciones privadas, nos ha permitido obtener fotografías digitales infrarrojas de algunas de sus obras que nos han permitido conocer el dibujo subyacente y el proceso creativo de estos maestros. Sirvan estas imágenes que aportamos como documentos técnicos, para que en un futuro puedan utilizarse para ayudar a dilucidar otras posibles atribuciones a estos pintores.

Palabras clave: pintura / siglo XVI / Maestro de Portillo / Maestro de Calzada / dibujo subyacente.

ABSTRACT

The work presents some tables that have recently appeared on the art market. Four of them we attribute to the anonymous Master of Portillo. A fifth table, auctioned in Italy, is assigned to the Maestro of Calzada, who worked, above all, in the Valladolid area. These artistic personalities remain anonymous, surely due to the scant documentation preserved in the territory where they practiced. However, the various work campaigns that we have carried out by the Castilian environment and the knowledge of some private collections, have allowed us to obtain infrared digital photographs of some of their works that have allowed us to know the underlying drawing and the creative process of these masters. . These images that we contribute serve as technical documents, so that in the future they can be used to help elucidate other possible attributions to these painters.

Keywords: painting / 16th century / Master of Portillo / Master of Calzada / underlying drawing.

EL MAESTRO DE PORTILLO. TABLAS DE UN RETABLO PRIVADO

El 4 de diciembre de 2019 Alcalá Subastas sacó al mercado unas tablas que en su momento atribuimos al pintor conocido como Maestro de Portillo, activo durante el primer cuarto del siglo XVI en tierras palentinas y vallisoletanas.¹

Se trata de cuatro tablas: *San Miguel Arcángel* (53,7 x 35,5 cm), *San Cristóbal* (53,7 x 35,5 cm), *San Andrés* (46 x 39,5 cm) y *San Bartolomé* (46 x 39,5 cm).

En la mayoría de ocasiones las tablas que salen al mercado artístico han pasado por alguna, o varias, colecciones particulares, lo que favorecía a que, con el paso del tiempo, se perdiera cualquier vestigio de información sobre sus procedencias originales.

En el caso que nos ocupa, y según la información que poseemos, las tablas que presentamos proceden originariamente de la localidad de Portillo (Valladolid), aquella que ha dado nombre, precisamente, al anónimo pintor. Todo parece indicar, y es lo más probable, que estas obras formaran parte de un pequeño retablo privado, costeadado en su momento (siglo XVI) por los antepasados del propietario que recientemente las puso en el mercado. Durante el siglo XIX

una parte de esa familia, cuyo nombre omitimos por cuestiones de confidencialidad, se trasladó a Madrid, llevándose entre sus enseres el retablo en cuestión. La misma fuente nos informa que en 1936, mientras se intentaban sacar del domicilio las piezas, se destruyó una de ellas, la principal, que representaba la *Adoración de los Reyes Magos*. Por lo tanto, parece ser que el retablo estaba formado originariamente por cinco tablas.

Las tablas de *San Cristóbal* y *San Miguel*, son unos centímetros más altas que las otras dos, que unido a la disposición de sus protagonistas, formarían parte de un cuerpo superior que flanquearía a la tabla principal (perdida), mientras que las de *San Andrés* y *San Bartolomé* se corresponden con los típicos compartimentos de predela que conocemos del Maestro de Portillo y de otros maestros castellanos contemporáneos, donde todavía utiliza los fondos dorados, sobre todo en estos compartimentos, pero en las escenas principales va incorporando cada vez con mayor asiduidad las arquitecturas clasicistas.

San Andrés apoya su mano izquierda sobre las espas y la derecha la mantiene en actitud de bendición, como se le representa también en la predela del *Retablo de la Encarnación*, de la iglesia de Nuestra Señora de Fuentes de Año (Ávila), así como en el Retablo mayor de San Esteban de Portillo, actualmente en la capilla del Palacio Arzobispal de Valladolid, aunque en este último invierte los colores verde y rojo de la túnica y el manto respecto a los otros dos casos. En todos ellos, el apóstol muestra cabellera y barba larga gris, con gafas el ejemplar que presentamos.

En el caso del *San Bartolomé*, presenta las mismas características faciales que el apa-

¹ Pintura Antigua y siglo XIX, cambio de siglo y arte contemporáneo. Artes decorativas, escultura y muebles. Joyas, monedas y relojes, Alcalá Subastas, 2009, pp. 134-135, lotes 748-751.

rece también en el retablo de Fuentes de Año, cabello y larga barba castaños, minuciosamente tratados. Porta en las manos un libro y un par de cuchillos, seguramente en referencia que fue desollado y después decapitado.

El *San Cristóbal*, único ejemplar del santo que conservamos entre las obras atribuidas al Maestro de Portillo, sigue la tradicional representación de un hombre grande y corpulento que buscaba ponerse al servicio del rey más fuerte. Un ermitaño le convirtió al cristianismo y le mandó, dada la escasez de puentes, ayudar a peregrinos y viajeros a cruzar el río. La escena capta el momento en que lleva en sus hombros al Niño Jesús, mientras que en la orilla le espera el ermitaño.²

El *San Miguel* aparece como el *psicopompo*, o conductor de las almas, encargado de pesar sus acciones, como se observa en la balanza que sujeta en su mano izquierda donde se disponen las buenas y las malas, personificadas por dos pequeñas figuras.³ El diablo, en el suelo, intenta inclinar el platillo de las malas acciones a su lado, mientras el arcángel le ataca con una espada que empuña con su mano derecha. En el *Retablo de Francisco de Acebedo*, del Museo San Antolín de Tordesillas (Valladolid), aparece un San Miguel en la predela, junto al donante y San Juan Bautista, sujetando también la balanza y la espada, aunque al ser representado solo de tres cuartos no aparece el diablo.

En definitiva, como vemos en todas sus obras, el Maestro de Portillo es un pintor de unas hechuras plásticas maduras y bien reconocibles; con figuras, gestos y ademanes expresivos de digna consideración, quizá de menos alardes técnicos y creativos que algunos contemporáneos suyos, pero correcto

en el dibujo y más que aceptable en la composición. Sin obviar que sus obras tienen una elección cromática encomiable, que les otorga una vivacidad visual muy atractiva.

Su estilo es minucioso, ingenuo en algunos matices, con un delicado tratamiento dibujístico de los volúmenes, de la figura humana, que dulcifica con suaves rasgos faciales. Adopta unos modelos muy personales, fácilmente identificables, a veces con unos rasgos muy genéricos, faltos de cierta expresividad. Por todo ello, la pintura recuerda a las realizaciones de la zona umbra de finales del cuatrocientos, y a las de la Picardía influida por Flandes de la segunda mitad del siglo XV. La personalidad del pintor se debate entre los epígonos medievales o gotizantes, a través de ciertos detalles anecdóticos, y las nuevas propuestas clasicistas, aunque en el caso que nos ocupa tan solo se hace presente en el arco en ruinas que entre los elementos rocosos aparece a la izquierda de la composición, así como en la tapa del sepulcro gallonado.

El paisaje es todavía pintoresco, con arquetipos heredados, con una perspectiva convencional más arraigada en el mundo flamenco que en el italiano. Los fondos de sus escenas se modelan con tonos azulados y verdosos, queriendo plasmar una sensación de profundidad aérea que le confiere cierta impresión renacentista, de “sfumato”. Es cierto que el Maestro de Portillo en muchas obras todavía utiliza los fondos dorados, sobre todo en las predelas, pero en las escenas principales va incorporando cada vez con mayor asiduidad las arquitecturas clasicistas, como en el mencionado retablo de la Encarnación, de la iglesia de Nuestra Señora de Fuentes de Año (Ávila).

² DE LA VORAGINE, J., *La Leyenda Dorada*. Tomo 1, Madrid, 1995, pp. 405-409; RÈAU, L., *Iconographie d'Art Chrétien*, t.2, vol.3, París, Presses Universitaires, 1958, p. 355; *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Citta Nuova, 1961.

³ RODRÍGUEZ PEINADO, L.: “La Psicostasis”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, núm. 7, 2012, pp. 11-20.

Adoración
de los Reyes
Magos



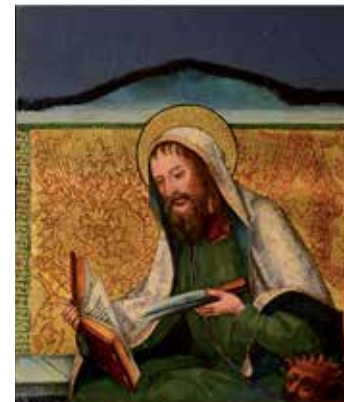
A



B



C



D

Fig. 1.- Propuesta de reconstrucción del retablo privado, con la ubicación hipotética de cada una de las tablas del Maestro de Portillo. A: *San Cristóbal*; B: *San Miguel Arcángel*; C: *San Andrés*; D: *San Bartolomé*. Tal vez entre los apóstoles pudiera faltar otra escena, como un Santo Entierro. (Fotografías de las obras, el propietario).

LA FIGURA DEL MAESTRO DE PORTILLO. Matices a una posible identificación

En cuanto a la autoría de las tablas en cuestión, estamos convencidos de que son obra del conocido Maestro de Portillo, personalidad artística que fue acuñada por Diego Angulo en 1940, y que consideraba se podía haber formado a la sombra del Maestro de Becerril.⁴ Lo refrendó Post en 1947, que

además lo acercó a la influencia de Pedro Berruguete, así como a Juan de Borgoña y Santa Cruz.⁵ Si el primero consideraba que el Maestro de Portillo habría trabajado en Valladolid durante el primer tercio del siglo XVI, Post situaba a Ávila como centro artístico de su producción, donde pudo haber establecido un taller más o menos estable. La figura de este artista ha sido abordada por

⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego 'El Maestro de Portillo', *Archivo Español de Arte*, 14 (1940-1941), pp. 476-477.

⁵ POST, Ch R.: *A History of Spanish Painting (The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon*, vol IX-I), Cambridge (Mss), 1947, pp. 394-437.

varios especialistas, además de los ya mencionados, y algunos han aportado nuevas obras a su catálogo pictórico. Cabe destacar a Diego Angulo (1940 y 1952),⁶ Chandler R. Post (1947),⁷ Miguel Ángel García-Guinea (1949 y 1953),⁸ Jesús María Caamaño Martínez (1965),⁹ José Camón Aznar (1979),¹⁰ Matías Díaz Padrón (1968 y 1987),¹¹ Juan José Martín González (1989),¹² María José Redondo Cantera (1991 y 2004),¹³ y Pilar Bustinduy (2004).¹⁴

Esta personalidad artística se crea a partir del retablo de la iglesia de San Esteban de Portillo, actualmente en la capilla del Palacio Arzobispal de Valladolid. El anonimato de este artista ha sido absoluto en todos los estudios que se han abordado sobre las obras que se le atribuyen. No obstante, fue en 1991, cuando María José Redondo Cantera, a propósito de una inscripción localizada en el nimbo del San Juan Bautista (fig. 2) de una de las tablas conservadas en la iglesia de San Miguel del Pino (Valladolid), propuso que el artista en cuestión se llamara Álvaro, ya que podía leerse el siguiente texto: “ALVARVNSA/ MY/V NOVMIINE”.¹⁵ Hay que destacar que la propuesta o hipótesis está

bien argumentada. No obstante, hemos tenido ocasión de observar *in situ* la tabla y el texto que nosotros leemos es, de izquierda a derecha: “NOVMINE AVARU VISAM”. En el caso de “novmine” seguramente debe hacer referencia a “nomine”, es decir: “en nombre de”. Al tratarse de un latín tardío, no es extraña esta epéntesis, este tipo de incursiones en palabras de letras como la V. La segunda palabra, “avaru”, no cabe duda que significa: avaricia. En cuanto a “visam”, creemos que es un tiempo verbal en participio del verbo “video”, que significar “ver”, por lo tanto, se traduciría por “vista”.

Así pues, el conjunto del texto se podría traducir por “vista con avaricia en el nombre de...”. En la escena en cuestión donde se localiza esta inscripción aparece san Juan Bautista predicando a un grupo de personajes, todos ellos elegantemente vestidos. Un pasaje que, aunque no se basa en ninguna fuente textual, bien pudiera hacer referencia al deseo del comitente o promotor de referirse al pecado de la Avaricia, al confrontar la figura de un santo eremita a la opulencia de una audiencia que escucha su prédica.

- 6 ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: “El Maestro de Portillo”, pp. 476-477 y “Nuevas obras del Maestro de Portillo”, *Archivo Español de Arte*, 98 (1952), p. 147.
- 7 POST, *op. cit.*, pp. 394-437.
- 8 GARCÍA GUINEA, M.A.: “El Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 16 (1949-1950), pp. 151-167; GARCÍA GUINEA, M.A., “Las tablas del Maestro Portillo en la Seca (Valladolid)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 20 (1953-1954), pp. 223-224.
- 9 CAAMAÑO MARTINEZ, J.M.: “La presencia del Maestro de Portillo en Valladolid. Nuevas obras”, *Archivo Español de Arte*, 150 (1965), pp. 87-104.
- 10 CAMÓN AZNAR, J., *La Pintura Española del siglo XVI (Summa Artis, vol. XXIV)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 200-204.
- 11 DÍAZ PADRÓN, M.: “Nuevas tablas del Divino Morales y del Maestro de Portillo”, *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología*, 7 (1968), pp. 17-24; y “Nuevas Pinturas del Maestro de Portillo en España y Chile”, *Goya*, 202 (1987), pp. 194-199.
- 12 MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: “Nueva obra del Maestro de Portillo”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 46 (1989), pp. 490-492.
- 13 REDONDO CANTERA, M.J.: “En torno al Maestro de Portillo: las tablas de San Miguel del Pino (Valladolid)”, en *Príncipe de Viana. Anexo*, 12 (1991), pp. 272-279; y “Retablo de la Anunciación” y “Santa Elena y Santa Catalina”, en *Testigos. las Edades del Hombre*, (Valladolid: Fundación “Las Edades del Hombre”, 2004), pp. 257-259 y 418-419 respectivamente.
- 14 BUSTINDUY, “Estudio del dibujo subyacente de una ‘Resurrección’ (óleo s/tabla) del maestro de Portillo”, en *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, Palencia, Dip. de Palencia, 2004, pp. 467-474.
- 15 REDONDO CANTERA, *op. cit.*, 1991, pp. 272-279.



Fig. 2. Maestro de Portillo, *Predicación de San Juan Bautista*, detalle del torso de San Juan, en cuyo nimbo se localiza una inscripción, Iglesia de San Miguel del Pino (Valladolid). (Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig).

Por todo lo expuesto sobre la identificación del Maestro de Portillo, creemos que debemos seguir manteniendo el apelativo de laboratorio en su día creado por Diego Angulo.

Entre las obras atribuidas a este maestro, además de las que presentamos en este trabajo, cabe mencionar las escenas de *María Magdalena* y *Santa Catalina*, la *Predicación de San Juan Bautista*, la *Decapitación de San Juan Bautista* y la de *San Cosme y San Damián* del *Retablo de San Juan Bautista* de la Iglesia parroquial de san Miguel del Pino (Valladolid); el *Retablo mayor de San Esteban de Portillo*, Palacio Arzobispal de Valladolid (La *Visitación* no es obra del Maestro); el *Retablo de Jesús atado a la columna* (o de *Santa Clara*), del Convento de Santa Clara, Medina del Campo (Valladolid); el *Retablo de Francisco*

de *Acebedo*, en el Museo San Antolín, Tordesillas (Valladolid); el *Retablo de la Iglesia parroquial de La Seca* (Museo Diocesano de Valladolid); el *Retablo de la Iglesia parroquial de Santa Clara de Tordesillas* (Valladolid); las tablas del *Retablo mayor de la parroquial de Rubí de Bracamonte* (Valladolid); el *Retablo de la Encarnación* de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (Fuentes de Año, Ávila); el *Retablo de Sinalbajos* (Ávila); las escenas de un retablo desconocido desmembrado de una colección particular: la *Visitación*, *Jesús entre los doctores* y *Camino del Calvario*, y de la predela del mismo retablo, en la colección particular del Sr. Aguilar (según Post antes en la colección Trauman); *Calvario*, *Historia de Lázaro* y *el rico Epulón*, *Tentaciones de San Antonio*; un *Nacimiento de San Juan*, Colección de doña María Martínez; la *Presentación en el templo*, Colección Castillo Olivares; un *San Marcos*, Colección del Marqués de Santillana; la tablas de *Santa Elena* y *Jonás*, de la Colección; un *Santo Entierro* y un *San Juan Bautista*, en 1952 en el mercado artístico de Madrid; una *Anunciación*, en el Museo de América de Madrid; el *Retablo de Viana de Cega*, actualmente en la Capilla del Alcázar de Segovia; un *San Jerónimo*, en el Convento de Santa Paula, Sevilla; y dos escenas de un retablo desconocido: la *Resurrección*, de la Colección Laia-Bosch, y el *Santo Entierro*, del Museo de los Orígenes de Madrid (antiguo Museo de San Isidro).

MAESTRO DE CALZADA

Hace pocos meses salió también al mercado, en la casa de subastas Lucas Milano (lote 25, 26 de mayo de 2020, p. 12 del catálogo), una tabla con la representación del *Nacimiento de la Virgen* (fig. 3). La obra, de 65 x 48 cm, estaba adscrita a un artista desconocido de la escuela española del siglo XVI. No obstante, creemos que por los rasgos estilísticos es una pieza atribuible al anónimo Maestro de Calzada.

Esta tabla aparece documentada en el archi-

vo del Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona desde 1985, cuando se localizaba en la galería de Rafael Valls, de Londres. En una carta del 9 de mayo de 1985, el Sr. Valls solicitaba opinión sobre esta tabla a José Gudiol (Instituto Amatller de Arte Hispánico), creyendo que era de escuela catalana, recientemente adquirida en París. Gudiol contestaba el 14 del mismo mes señalando que era de finales del siglo XV y más bien de escuela castellana.¹⁶ Posteriormente, fue subastada en Sotheby's (Nueva York, 5 de abril de 1990, lote 348).

En la obra en cuestión, se observa a Santa Ana recostada en una cama con dosel verde y fondo dorado, donde acaba de dar a luz a su hija. A su alrededor aparecen dos mujeres que le asistieron en el parto, una a los pies del lecho con un plato y una cuchara que alimenta a la madre, mientras que la otra, a los pies, junto a un brasero, prepara un paño tibio. La escena acontece en el interior de una alcoba, donde acaba de acceder por la puerta San Joaquín, cayado en mano, larga barba blanca bífida, con una *galota* roja cubriéndole la cabeza y un sombrero gris. Las facciones y la mueca de San Joaquín sonriendo nos recuerdan a las de algunos de los apóstoles de la tabla de la *Dormición de la Virgen*, atribuida al mismo maestro (colección particular).¹⁷ En esta escena de la *Dormición*, así como en la del Museo de Bellas Artes de Valencia, la *Presentación de la Virgen al Templo*, los santos exhiben unos nimbos radiales, mientras que, en la tabla del *Nacimiento de la Virgen* que nos ocupa, son totalmente dorados. Estos pueden corresponderse con una etapa inicial, que aparecen también en el

retablo de Calzada de los Molinos, para después convertirse en dos círculos concéntricos, como vemos en la *Liberación de San Vicente de la prisión*, y finalmente transformarse en los radiales, ya mencionados. Así pues, la tabla del nacimiento la podríamos fechar a inicios del siglo XVI.

La habitación de esta escena del *Nacimiento de la Virgen* es compositivamente casi idéntica a la que se configura en la tabla de una *Anunciación*, que Post localizaba en la colección parisina de Jean Dutey (fig. 4).¹⁸ No es exactamente la misma, pero casi: Coincide en la puerta situada en el muro izquierdo, con la misma perspectiva, una idéntica ubicación del lecho, con su dosel y las mismas baldosas. Desconocemos las medidas de esta tabla de la *Anunciación*, pero las proporciones coinciden, lo que sería fundamental para proponer una misma procedencia, una predela dedicada la vida de la Virgen, tal vez separadas por una *Presentación de la Virgen al templo*, pero, de momento, sólo es una propuesta.

La personalidad artística del Maestro de Calzada se ha confundido, en ocasiones, con el Maestro Alejo, anteriormente conocido como maestro de Sirga. Aunque la mayoría de historiadores dividen ambas personalidades, hay quienes mantienen la legítima opción de que se trate de un solo maestro en dos etapas de su producción.¹⁹ Habiendo analizado algunas de las tablas conservadas nos inclinamos a pensar de que se trata de dos pintores, que es la hipótesis, ciertamente más consensuada, aunque, como bien señala Pilar Silva Maroto “sin que esto implique que no sea consciente de que también exis-

¹⁶ Copias de las cartas se conservan en los fondos documentales del Arxiu Mas, de Barcelona. Agradecemos a Núria Peiris las facilidades para su consulta.

¹⁷ Esta tabla de la *Dormición* fue atribuida en COMPANY, X.; PUIG, I.: “Nuevas obras del Maestro de Calzada”, *Estudios en homenaje a José María Martínez Frías*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, pp. 171 - 176.

¹⁸ *Ibid.*, 1947, p. 498, fig. 185.

¹⁹ MATEO GÓMEZ, I.: “Dos nombres para un maestro”, *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*, núm. 27, 2015, pp. 108-117.



Fig. 3.- Maestro de Calzada, *Nacimiento de la Virgen*, 65 x 48 cm, colección particular.



Fig. 4.- Maestro de Calzada, *Anunciación*, antigua colección parisina de Jean Dutey.

ten ciertas posibilidades —si bien mucho menores en mi opinión— de que sea la contraria la acertada”.²⁰

No obstante, hay que constatar que hay ciertas similitudes estilísticas entre ambos maestros. Afortunadamente, conocemos el estilo del Maestro Alejo a partir del nombre que figura en una de sus tablas firmadas que representa a Moisés [en la base: “Alexo me fecet”] (fig. 5).²¹ Así pues, en la tabla del *Nacimiento de la Virgen* encontramos ciertas analogías estilísticas con el Maestro Alejo. Las tipologías de los personajes son muy similares, rostros vigorosos e individualizados, de formas voluminosas, labios carnosos, ojos almendrados, mejillas sonrosadas y na-

rices prominentes; la configuración de las manos, alargadas y definiendo perfectamente las uñas de los dedos, con unas posturas un tanto imposibles, forzadas, pero cargadas de expresividad. Las vestimentas ejercen un notable protagonismo, con su ampulosidad y sus quebrados pliegues, de evidente influencia flamenca. Los colores son también muy característicos de este maestro, que de forma especial utiliza una amplia diversidad de rojos.

Aunque hay ciertos rasgos un tanto diferentes, como el tratamiento de las cejas y una epidermis algo más recia, que en cierta manera recuerdan a Juan de Flandes.

²⁰ SILVA MAROTO, P.: “En torno a la pintura del primer tercio del siglo XVI en Palencia: el Maestro de Calzada”. *Anales de Historia del Arte*, 1996, t. 6, p. 168.

²¹ La tabla firmada por el Maestro Alejo fue dada a conocer por GUDIOL, J.: *Pintura Gótica (Ars Hispaniae, vol. IX)*, Madrid, Ed. Plus Ultra, p. 279.

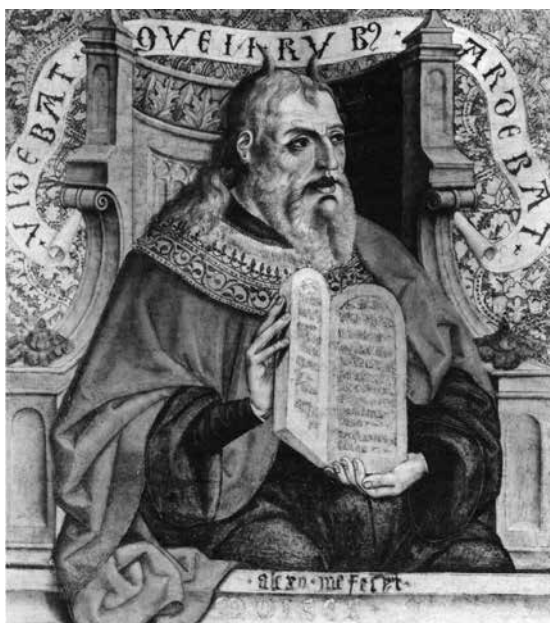


Fig. 5.- Maestro Alejo, *Moisés*, h. 1505-1510, en la base aparece la inscripción: "Alexo me fecet". Paradero desconocido.

Estas similitudes tipológicas se pueden justificar considerando que el Maestro de Calzada pudo formarse con el Maestro Alejo. De hecho, el nombre de Maestro de Calzada, acuñado en 1947 por el profesor norteamericano Chandler R. Post,²² proviene de la atribución del retablo de Calzada de los Molinos (hoy en el Museo Diocesano de Palencia), donde parece que también colaboró el Maestro Alejo, e incluso otro anónimo, como el Maestro de Palencia. Hay otro retablo en el que posiblemente, de nuevo, se atisba la colaboración entre ambos pintores; se trata del *Retablo de San Saturnino* de Rodablillo de Ucieza (Palencia). Incluso no descartamos una intervención, aunque sea secundaria, del Maestro de Calzada en el retablo mayor de la iglesia de Santa María la

Blanca en Villalcazar de Sirga, tradicionalmente atribuido al Maestro Alejo.

El Maestro de Calzada es, en definitiva, un artista cuya personalidad estilística le sitúa en el primer Renacimiento palentino. Se caracteriza por una formación hispanoflamenca, heredada, tal vez, del citado Maestro Alejo,²³ con un buen dominio de la técnica pictórica, de una gran personalidad, cercano a los seguidores de Pedro Berruguete, de quien progresivamente asimila influencias, para después adquirir fórmulas de Juan de Flandes, a partir de 1515.

Al Maestro de Calzada, además de la tabla que ahora hemos presentado, se le atribuyen las tablas de la *Anunciación*, *Adoración de los Magos*, *Santa Catalina* y *Santa Lucía* (cuerpo retablo) y el *Isaías*, *Daniel* y *David* (predela, parte izquierda), del retablo de Calzada de los Molinos (Museo Diocesano de Palencia; el *Retablo de san Antonio de Padua*, de Villalcázar de Sirga; tablas de una predela en Villasabariego de Ucieza; el *Retablo de san Miguel*, de Melgar de Arriba (Valladolid); una tabla con la figura de un joven de medio cuerpo, de la colección Abreu (Museo de Bellas Artes de Sevilla); las escenas de la *Decapitación de santa Margarita* y *Santa Margarita cuidando el rebaño*, del *Retablo de Santa Margarita*, de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava; el *Retablo de la vida de la Virgen*, de Población de Soto; el *Retablo de la vida de la Virgen*, de Castrillo de Matajueños (Museo del retablo en San Esteban, de Burgos); la *Presentación de la Virgen*, del Museo de Bellas Artes de Valencia; una *Dormición de la Virgen* (colección particular); una *Anunciación* (45 x 56 cm; en comercio, La Suite Subastas, lote 34, del 13 de febrero de 2020); un *San Roque* (localización desconocida); la tabla con la *Liberación de San Vicente*

²² POST, *op. cit.*, 1947, pp. 488-502.

²³ SILVA MAROTO, *op. cit.*, 1996, pp. 163-189.

de la prisión por un ángel en presencia de Cristo (subastada en Sotheby's, Londres, en 1993); el *Retablo de san Saturnino*, de Robladillo de Ucieza (Palencia, posiblemente en colaboración con el Maestro Alejo); y un *Jesús antes los doctores de la ley* (colección particular de Valencia).

SOBRE EL DIBUJO SUBYACENTE

La falta de documentación que adolece la pintura castellana de este período es importante. Ello ha provocado que los historiadores del arte tuvieran que moverse, a la hora de intentar identificar artistas, en el subjetivo terreno de la percepción visual y estilística de la obra, siempre con los mismos escasos datos ya conocidos. Sorprende que a pesar de que los nuevos métodos técnicos comenzaron a ser utilizados hace años, sobre todo para conocer a fondo la materialidad de la obra —fotografía digital infrarroja, reflectografía, radiografías, luz ultravioleta, análisis estratigráfico de pigmentos, etc.—, su empleo puntual, en el caso de la pintura castellana, se ha orientado mayormente a la finalidad restauradora y conservadora (casi siempre dentro los talleres de los grandes museos), y extrañamente al auxilio de las hipótesis atributivas y ni mucho menos a la exploración e interpretación histórica en general.

Si bien el primer objetivo de los exámenes de fotografías digitales infrarrojas en la pintura fue la comprensión de su proceso de elaboración, con miras a la eficiente intervención restauradora y conservadora,²⁴

ahora estos exámenes fructifican en nuevos datos en torno a las personalidades artísticas y a los procedimientos de taller, con lo cual muchos problemas de atribución han modificado su estatus con nuevas hipótesis o incluso se han llegado a resolver de un modo concluyente. De los muchos ejemplos, uno modélico entre los pioneros, fue el estudio en los años 70 de los dibujos subyacentes del taller de Jan van Scorel.²⁵ La interpretación de los datos visuales del dibujo subyacente ha permitido que obras antaño atribuidas a Rogier de van der Weyden (*La aparición de Cristo a su madre*, y el *tríptico de la Vida de San Juan*, ambas del Metropolitan Museum de N.Y.), y al Bosco (*La Adoración de los Magos*, también del Metropolitan) son ahora reconocidas claramente como copias. Por otro lado, el dibujo subyacente de los artistas italianos está siendo documentado como parte de los más recientes estudios e interpretaciones de sus obras, y su difusión ha refrescado debates de larga duración. Buenos ejemplos son el estudio de la obra de Bellini,²⁶ y la investigación sobre los dibujos subyacentes de Leonardo da Vinci y Rafael. En cuanto a las obras españolas, uno de los pintores cuyo dibujo subyacente ha sido más estudiado es Pedro Berruguete.²⁷ El examen técnico de su obra, que se inició en el Instituto de Conservación y Restauración de Madrid con *La Anunciación* de la Cartuja de Miraflores,²⁸ ha permitido confirmar su personal proceso creativo como resultado de influencias flamencas e italianas, y está siendo esencial para la clara definición de

²⁴ VAN ASPEREN DE BOER, J.: "An introduction to the scientific examination of paintings", en *Scientific Examination of Early Netherlandish Painting. Applications in Art History*, Bussum, 1976, pp. 1-40.

²⁵ FARIES, M.: "Underdrawings in the workshop production of Jan van Scorel. A study with infrared reflectography", en *Scientific Examination of Early Netherlandish Painting. Applications in Art History*, Bussum, 1976, pp. 89-228.

²⁶ DUNKERTON, J.: "Bellini's underdrawings: practice, technique and function", en HUMFREY, P.: *The Cambridge companion to Giovanni Bellini*, Cambridge, N.Y., 2004, pp. 201-206.

²⁷ GARRIDO, Carmen; CABRERA, J. M.: "Pedro Berruguete: el dibujo subyacente de la predela del retablo mayor de la Iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia)", en *Informes y trabajos del ICRBC*, 14 mayo 1982, pp. 40-46.

²⁸ GARRIDO, Carmen: "Contribución al estudio de la obra de Pedro Berruguete, utilizando los métodos físico-químicos de examen científico: «La Anunciación de la Cartuja de Miraflores (Burgos)», *Archivo español de Arte*, n° 203 (1978), pp. 307-322.

su catálogo y de su trayectoria vital. En la línea de comparar dibujos subyacentes para confirmar identidades autorales otro caso hispano es el de las tablas de la Virgen de los Reyes Católicos –del Maestro del mismo nombre- y la del Bautismo de Cristo –del Maestro de Miraflores- la sospecha de que ambos maestros podían ser el mismo se ha diluido al verificarse que mientras el dibujo subyacente del primero es de contornos largos y gruesos, el segundo utiliza abundantes líneas paralelas para marcar los modelados.²⁹ Otros pintores en los que estos análisis van progresando son Fernando Gallego, Juan de Flandes o Juan de Borgoña.

No obstante, quisiera subrayar que es fundamental unos proyectos que abarquen a la mayor parte de la producción de los artistas objeto de estudio (colaboración), dado que los análisis puntuales, en muchas ocasiones pueden aportar más interrogantes y problemas que soluciones. En este sentido, y dado el estancamiento que parece se ha llegado en el conocimiento de los mencionados maestros (Alejo y de Calzada), sería oportuno, y creemos fundamental, analizar algunas obras atribuidas a estos artistas con la fotografía digital infrarroja. Quizá podría desvelarnos diferencias de planteamiento entre ciertas obras. Interesante sería analizar con IRR las tablas procedentes del retablo de Calzada de los Molinos, por ejemplo, e intentar observar si hay diferencias en el planteamiento dibujístico de las diversas escenas atribuidas a cada uno de los artífices. Una tarea que esperamos realizar en un proyecto futuro.

Pero, sin duda, hay algunos aspectos que hay que tener presentes. El dibujo subyacente es un elemento que puede resultar

imprescindible, ayudándonos a abordar las investigaciones con más rigor científico, añadiendo nuevos datos técnicos a los históricos que se conocen, lo que nos servirá para afrontar con mayor precisión algunas atribuciones, o matizarlas.

Para ello necesitaríamos –en la medida de lo posible- iniciar las investigaciones a partir del examen de obras bien datadas y documentadas, que nos permitieran establecer las características individuales de cada artista, aunque en el caso que nos ocupa la falta de documentación dificulta este matiz. Cuanto mayor sea el número de obras del mismo pintor que sean estudiadas, mayor y más fiable será la información conseguida, mejor conocimiento tendremos del autor, mejor se podrán establecer sus rasgos característicos de su proceso creativo, la evolución de su técnica, etc. Sirva de ejemplo los estudios sobre el pintor Jan Provoost (c. 1465-1529), que se ha considerado generalmente problemático, ya que no firmaba sus obras y solo dos de ellas están documentadas. Basados en análisis estilísticos Hulin de Loo y Max Frienländer fueron reconstruyendo el posible catálogo pictórico de este artista, que junto con historiadores del arte posteriores su catálogo llegó al centenar de obras. De todas estas, unas cuarenta y cinco han sido examinadas con rayos infrarrojos por Ron Spronk.³⁰

Por lo tanto, sólo la programación sistemática de los exámenes y estudios sobre varias obras de un mismo artista nos permitirá aportar un verdadero conocimiento de la obra de cada maestro, su técnica y concepción artística.³¹

Con ello también se nos podría facilitar (con cierta prudencia) la distinción entre

²⁹ SILVA MAROTO, P.: “La Virgen de los Reyes Católicos”, en *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 412-417 (cat. exposición).

³⁰ “The underdrawing of Jan Provoost’s Crucifixion”, *La peinture dans les Pays-Bas au 16 siècle*, Leuven, 1999.

³¹ HERRERO-CORTELL, M.A.; PUIG, I.: “Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto”, *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 100, 2019, pp. 57-81.

maestros que trabajaron juntos en un mismo encargo, con estéticas y estilos similares marcados por el personaje que da nombre al taller. La grafía de los dibujos subyacentes constituirá (puede constituir), sin duda, un signo de identidad. Si el estilo pictórico de un artista es difícil de copiar, cuando se trata de los rasgos y el gesto de su diseño resulta imposible. Pero todo lo dicho, siempre, siempre, con mucha cautela y prudencia.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS Y FORMALES DE AMBOS MAESTROS

Ambos ignotos maestros comparten una serie de características, de las que también participan la mayoría de sus contemporáneos. Se trata, en esencia, de modos de abordar la composición de clara ascendencia flamenca. Dibujos profusos, de gran detallismo, que utilizan estilemas propios de los lenguajes gráficos imperantes durante la segunda mitad del siglo XV y el primer tercio del siglo XVI. Líneas sensibles y expresivas, siempre con medio fluido, angulosas en la resolución de pliegues y paños, sinuosas en rostros y anatomías. Ambos usan sombreados a base de trazos paralelos (aunque, como se verá, de forma desigual), con los que inciden en un sentido lumínico y volumétrico. Es este un modo de entender el dibujo muy cercano al ejercicio de la xilografía, y directamente emparentado con dicha técnica. En ese sentido, aspectos como la luz y la sombra se resuelven de manera lineal acercando o separando los trazos y abundando más o menos en estos.

MAESTRO DE PORTILLO

Durante los últimos años, a través de diversas campañas de trabajo, hemos ido recopilando fotografías digitales infrarrojas de numerosos maestros castellanos, aragoneses

y valencianos de los siglos XV y XVI. En el caso del Maestro de Portillo estamos en condiciones de presentar algunas de ellas que puedan servir a los investigadores a conocer un poco más el proceso creativo de este artista.³²

A través de las imágenes infrarrojas de la predela del Retablo de la Anunciación de Fuentes de Año (*San Juan Bautista y San Bartolomé, y San Andrés y San Francisco de Asís*) se entrevé una manera de trabajar profusa y primorosa (fig. 6), pero diversa a la del Maestro de Calzada, como veremos más adelante. El *ductus* gráfico de este ignoto artista abunda en sombreados de líneas paralelas muy juntas, elaboradas con una tinta aguada, y casi siempre con pincel, por más que se trata de rayas finas y muy insistentes. Los trazos son más esquemáticos, y en este caso no usa tanto la línea sensible, sino que recurre a perfilados algo menos sinuosos, ligeramente más angulosos y mucho menos ricos en detalles. De hecho, en general, aunque la atención al detalle se da en ambos maestros, es mucho más somera en los diversos ejemplares de dibujos subyacentes documentados en este artista. En cambio, este anónimo pintor abunda en las valoraciones de los sombreados mediante trazos paralelos, que a veces no describen ninguna inclinación de plano y que otras se adaptan a los volúmenes. En general es esta una característica de su modo de trabajo, visible en los diversos ejemplares a él atribuidos. En las diversas tablas del Maestro de Portillo se parecían correcciones y cambios compositivos, como en algunas de las tablas de un antiguo retablo dedicado a la vida de San Juan Bautista, de la Iglesia parroquial de San Miguel del Pino (Valladolid).

Quizás el más evidente sea el del sayón en la escena de la *Degollación de San Juan* (fig. 7), en

³² Tuvimos ocasión de presentar unos primeros resultados a partir del estudio de la tabla de la “Resurrección” del Maestro de Portillo de la Colección Laia -Bosch: PUIG, I.; BALLESTÉ, M.: “A Resurrection by the Master of Portillo: Underling Drawings”, en *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms*, Leiden / Boston, Brill, 2018, pp. 510-530.

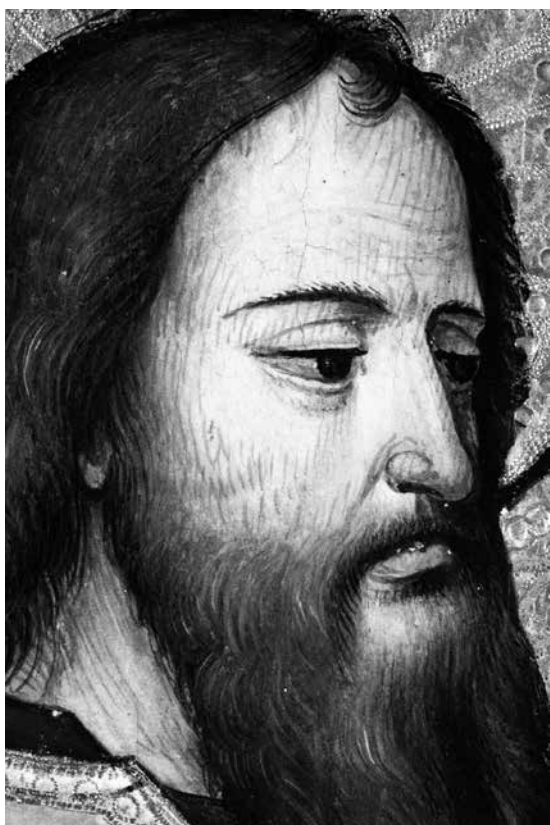


Fig. 6.- Maestro de Portillo, *San Andrés*, predela del *Retablo de la Anunciación* de Fuentes de Año (Ávila). Fotografía digital infrarroja del rostro. Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig.

la que se advierte un importante reposicionamiento que afecta a toda la figura (especialmente hombros, piernas, cabeza y otros elementos que, en un principio el pintor consideró y que, finalmente desechó, como las tiras de cuero de las hombreras. También en la *Predicación de San Juan*, se advierte, por ejemplo, un árbol que se recorta contra el cielo del horizonte y que el pintor jamás llegó a ejecutar, restando sólo en su planteamiento lineal. Tanto en esta escena como en la tercera de las de la Iglesia de San Miguel,

un fragmento de predela con *Santa Catalina* y *Santa María Magdalena*, hemos detectado, debajo del color rojo (bermellón más laca), una palabra que de momento no hemos podido identificar (figs. 8 y 9). En otros casos que tenemos localizados, hacen referencia a los pigmentos o tonalidades que tienen que aplicarse en ese determinado lugar, como el caso de la tabla de la *Resurrección* del retablo de Fuente la Higuera, de Joan de Joanes (1547-1550), donde se ve claramente las anotaciones de 'blan(ch)', 'violat', 'azur' o 'blanch e carmini'.³³ También tenemos el ejemplo de un tríptico flamenco con *Santa Catalina*, *la Virgen con el Niño* y *Santa Bárbara*, atribuido al taller de Robert Campin, del Museo Provincial de Huesca, donde en las alas laterales, en las santas, de nuevo aparecen los nombres de los pigmentos en neerlandés (figs. 10, 11 y 12), como 'purper' (púrpura), 'wyt' (blanco), 'blauw' (azul). En el caso de pigmento rojizo de las tablas de San Miguel del Pino, no parece que se trate de una palabra en castellano, ¿tal vez está escrita en un idioma del norte de Europa? ¿sería, pues, el Maestro de Portillo un artista centroeuropeo? Lo cierto es que hasta que no logremos identificar esta palabra o localicemos alguna más, no moveremos en la esfera de las conjeturas.

MAESTRO DE CALZADA

A partir de la lectura de la imagen infrarroja de *La Dormición de la Virgen* (fig. 13) se colige un modo de trabajar primoroso, delicado, altamente expresivo y, sobre todo, muy descriptivo. El artista utiliza el medio fluido (acaso una tinta de carbón, acaso una tinta metalográfica) para solucionar un diseño que presta gran atención al detalle y demuestra una inusitada corrección y limpieza. Este

³³ HERRERO-CORTELL, M.A.; PUIG, I.: "Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la obra pictórica de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller", *Archivo de Arte Valenciano*, v. 99, 2018, pp. 54-55, fig. 15.



Fig. 7.- Maestro de Portillo, *Degollación de San Juan*, Iglesia parroquial de San Miguel del Pino (Valladolid). Detalle del sayón. Izquierda detalle con luz visible. Derecha detalle con fotografía digital infrarroja, donde se observa los arrepentimientos en el perfil del rostro (boca, nariz) y en la tipología de su indumentaria. La imagen completa del sayón presenta también cambios en la posición de las piernas, brazo izquierdo y la espada. (Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig).



Fig. 8. Maestro de Portillo, *Santa Catalina*, panel de predela, Iglesia de San Miguel del Pino (Valladolid). A la izquierda detalle del manto con luz visible; a la derecha el mismo detalle con fotografía digital infrarroja que deja ver una palabra, quizá en referencia al pigmento a aplicar en esa zona. (Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig).



Fig. 9.- Maestro de Portillo, *Predicación de San Juan Bautista*, Iglesia de San Miguel del Pino (Valladolid). A la izquierda detalle del manto con luz visible; a la derecha el mismo detalle con fotografía digital infrarroja que deja ver una palabra, quizá en referencia al pigmento a aplicar en esa zona. (Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig).

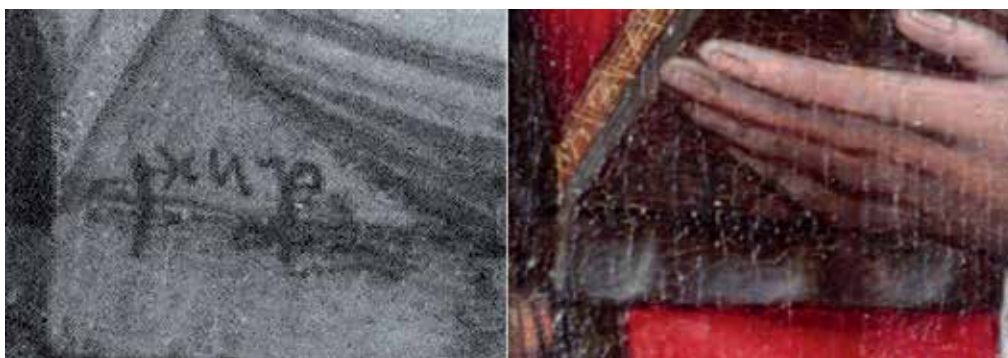


Fig. 10.- Robert Campin (atribuido), *Tríptico de Santa Catalina, Virgen con el Niño y Santa Bárbara*, Museo provincial de Huesca. Detalle de la *Santa Catalina* sujetando el libro. En la fotografía digital infrarroja se observa la anotación del pigmento a utilizar, el púrpura, escrito en neerlandés. (Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig).



Fig. 11.- Robert Campin (atribuido). Detalle de la túnica de *Santa Bárbara*. En la fotografía digital infrarroja se observa la anotación del pigmento a utilizar, el azul, escrito en neerlandés. (Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig).



Fig. 12.- Robert Campin (atribuido). Detalle del manto de *Santa Catalina*. En la fotografía digital infrarroja se observa la anotación del color a utilizar, el blanco, escrito en neerlandés. (Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig).



Fig. 13.- Maestro de Calzada, *La Dormición de la Virgen*, colección particular. Arriba: fotografía digital infrarroja de dos apóstoles; abajo mismo detalle con luz visible. (Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig).

maestro trabaja las líneas generales con una pluma, dejando finísimos trazos que sirven para orientarle en cualquier aspecto del modelado volumétrico, desde detalles anatómicos como arrugas y marcas de expresión en las facciones de los personajes, hasta indicaciones sobre pliegues y drapeados.

Para ello, trabaja mayormente con pequeños toques paralelos; trazos muy cortos que adapta a la inclinación del plano, procurando realizar trazados poco invasivos, limpios y de gran claridad, y evitando cualquier reincidencia en las líneas. En los contornos y en algunos elementos principales utiliza un

pincel de punta muy fina o bien una caña,³⁴ que le permiten un grosor ligeramente mayor. De este modo los límites de las posteriores masas de color quedan perfectamente dibujados y, en cambio, los elementos accesorios y detalles quedan prefijados y bien definidos, pero, por su sutileza no roban importancia al delineado de la composición. Diríase un modo jerárquico de subordinar las líneas en función de la importancia de cada elemento. En ese sentido, el dibujo no tiene nada de sintético ni de sumario: al contrario, cada trazo parece describir cada minúscula protuberancia anatómica mediante línea sensible, algo bien visible en rostros, manos o pies. Además, una característica de este artista (al menos en el diseño subyacente de esta obra) es el hecho de utilizar un sombreado a base de pinceladas, insistentes y precisas, pero ejecutadas con una tinta aguada, que en la escala tonal se traduce como un gris medio o claro. De este modo elabora un dibujo que ya contiene una importante valoración lumínica: una especie de grisalla que luego le permitirá, —por la relativa transparencia de los pigmentos— ubicar perfectamente luces y sombras. Es, en definitiva, un dibujo de gran maestría, muy complejo y de gran dificultad técnica, ejecutado *alla prima* y con escasísimas concesiones a correcciones o arrepentimientos, lo que presupone con casi toda seguridad el uso de un boceto o muestra de análoga calidad técnica.

CONCLUSIONES

En definitiva, hemos presentado y atribuido cuatro tablas inéditas al pintor identificado como Maestro de Portillo, que formaban

parte de un mismo conjunto. Así como otra, aparecida en el mercado del arte italiano, al Maestro de Calzada.

Y, en segundo lugar, a falta de documentación que nos permita dotar a estas personalidades pictóricas de nombres y apellidos concretos, aportamos —de ambos maestros— material técnico, en concreto fotografías digitales infrarrojas, con el deseo de que sirvan a futuras investigaciones a comparar los resultados obtenidos, analizar los dibujos subyacentes, y llegar a confirmar —o cuestionar—, en su caso, obras que se les puedan adscribir. Este es solo un paso más, seguimos necesitando más documentación técnica de más obras, conscientes de la dificultad de su obtención, de su ubicación, de las gestiones y del coste.

De esta forma, intentaremos ir acotando la producción de estos pintores, pues de momento, y como hemos apuntado, solo podemos acudir para delimitar su producción a los estudios estilísticos, matéricos y procedimentales de las obras.

³⁴ HERRERO-CORTELL, M.A.: *Materiales, soportes y procedimientos utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (siglos XV y XVI). Una aproximación a través del paradigma valenciano*, tesis doctoral, Universitat de Lleida, 2019, pp. 294-295.



Gianfrancesco Maineri, Paolo da San Leocadio i la gènesi d'un model de Crist portacreu

Miquel Àngel Herrero-Cortell
Universitat Politècnica de València
mihercor@har.upv.es

RESUMEN

El present article es centra en la vinculació entre els diversos exemplars de *Crist portacreu* de Gianfrancesco Maineri i els homònims de Paolo da San Leocadio. A través de diverses comparacions, tractarà d'explicar-se la gènesi d'aquest model, aportant, a més, dades que permetran una millor classificació dels exemplars leocadians. Finalment, es realitzen una sèrie de reflexions entorn de l'hipotètic retorn de San Leocadio a Itàlia (1485-1489) i a la seua possible vinculació amb Maineri.

Palabras clave: Paolo da San Leocadio / Gianfrancesco Maineri / pintura devocional / pintura del Renaixement.

ABSTRACT

This paper focuses on the link between the various copies of Christ carrying the Cross by Gianfrancesco Maineri and the homonyms of Paolo da San Leocadio. Through various comparisons, it will try to explain the genesis of said model, also providing data that will allow a better classification of Leocadian specimens. Finally, a series of reflections are made around the hypothetical return of San Leocadio to Italy (1485-1489) and his possible connection with Maineri.

Keywords: Paolo da San Leocadio / Gianfrancesco Maineri / devotional painting / Renaissance painting.

INTRODUCCIÓ

Entre les obres devocionals de xicotet format atribuïdes a Paolo da San Leocadio (1447-1520)¹ destaca un model de *Crist portacreu*, del qual fins fa molt poc es coneixien tres exemplars atribuïts al reggià.² Recentment va aparèixer en mercat una quarta versió, que es va vincular, per la seua proximitat tècnica i formal a les avantdites tres. No obstant això, no existeix un consens quant a l'autoria de les esmentades taules leocadianes, la qual cosa ha generat no pocs debats sobre la seua filiació. D'altra part, la gènesi d'aquest model no ha estat en absolut esclarida, i per a molts autors les versions de San Leocadio serien meres còpies d'un model elaborat per Gianfrancesco Maineri (1460-1506), un pintor escassament atès en la historiografia i del qual poques evidències documentals es tenen.

La qüestió, lluny de resultar fútil ens sembla d'interés, per diversos motius. En primer lloc planteja incògnites entorn a la raó dels debits entre les taules de San Leocadio i Maineri. Perquè dos pintors que operen simultàniament

en dos escenaris molt allunyats (l'àrea Emilia-na-ferraresa i el Regne de València) comparteixen tan estretament un mateix model compositiu de *Crist portacreu*?, Quin és deutor de quin, o són tots dos contemporanis?, Poden explicar-se les seues similituds solament a través d'una font gravada, com a vegades s'ha proposat?, En segon lloc, resulta important perquè les analogies entre els models dels dos autors han permès hipotetitzar un indocumentat viatge a Itàlia per part de San Leocadio³, que explicaria un cert viratge en el seu estil i tècnica, una hipòtesi que tractarem de comprovar en el present article, valorant, a més les seues implicacions. En tercer lloc, perquè jutgem que una anàlisi formal i tècnica dels diversos exemplars pot ajudar a esclarir les maneres de treball propis de l'obra de Paolo da San Leocadio, per tractar-se de l'únic exemple conegut d'obra seriada en la producció de San Leocadio, en les versions de la qual intervenen estratègies de còpia mecànica i altres procediments considerats 'de taller'.⁴ Finalment perquè considerem que l'estudi d'aquestes pintures pot resultar de gran interès per a definir encara més la personalitat pictòrica de Paolo da San Leocadio i separar-la així millor de la del seu fill Felipe Pablo i altres col·laboradors, considerant la falta de certes es quant a l'atribució d'algunes d'aquestes peces. Però abans d'ocupar-nos en profunditat de traçar vincles estilístics, formals i tècnics entre tals imatges, potser és convenient rastrejar els orígens del tipus iconogràfic i de tal model compositiu en qüestió.

¹ Es compleixen enguany, precisament, cinc segles de la desaparició de Paolo da San Leocadio. Encara que alguns autors xifren el seu decés en 1519, ens acollim a les dates plantejades per Ximo Company al llarg dels diversos títols dedicats al reggià.

² COMPANY, X.: *Paolo da San Leocadio i el inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia, 2006, pp. 314-317.

³ POST, C. R.: *A History of Spanish Painting*, Vol. XI. The Valencian School in the Early Renaissance, Cambridge, Massachusetts, 1953, p. 13; CONDORELLI, A.: "Paolo da San Leocadio", *Comentarii*, (fascículos II, III y IV), 1963, 139; BOLOGNA, F.: *Napoli e le rotte Mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*. Nápoles: Società Napoletana di Storia Patria, 1977, p. 145; ALPARONE, G.: "Sul possibile rimpatrio del pittore Paolo di San Leocadio nell'ultimo decennio dal secolo XV", *Arte Cristiana*, 1981, pp. 318-320; COMPANY, *op. cit.*, 2006, pp. 181-182 i 276-281.

⁴ Sobre las estrategias de copia vegeu: BAMBACH, C.: *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: theory and practice, 1300-1600*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999; HERRERO-CORTELL M.: "Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica versus repercusión práctica", *Revista de Humanidades*, 2018, n° 35, pp. 81-106; HERRERO-CORTELL, M.; PUIG, I.: "Evidencias de procesos mecánicos y semimecánicos de copia en pinturas de la Edad Moderna: algunos casos prácticos". *RHA, Revista de História da Arte*, n°7, pp. 8-18.

EL CRIST PORTACREU: UN MODEL ITALIÀ PER A LA DEVOCIÓ PRIVADA

El subjecte de *Crist portacreu* o *portacroce* com a representació devocional exempta, en format bust o mig cos –i no com a escena narrativa del Camí al Calvari, de la qual òbviament deriva– es troba molt habitualment en les iconografies del nord d'Itàlia, especialment en els àmbits vènet, llombard, i emilià. Però va ser precisament a Emília-Romanya, on tals imatges prendrien un arrelament major durant les últimes dècades del quatre-cents i la primera meitat del cinc-cents, si bé a partir d'aquest moment la seua dispersió i fortuna al llarg d'altres territoris europeus s'estendrien a conseqüència de l'aplicació dels postulats tridentins i la nova política iconogràfica contrarreformista. Particularment interessant, per la seua fortuna i dispersió, és un model compositiu del qual existeixen innumbrables versions, que representa a Crist en primer pla, amb un enquadrament de bust o mig cos, amb la creu a coll, els braços en flexió. Amb el cap inclinat i recolzat sobre el pal principal, agafa el travesser amb totes dues mans (fig 1).

Malgrat que les versions més conegudes d'aquest model siguen les de Gianfrancesco Maineri, l'opinió més estesa és que no es tracta d'una invenció seua, sinó que probablement Maineri es basa en algun referent anterior, pel cert hieratisme arcaic que caracteritza la posició de la figura. Però, la veritat és que els orígens de tal composició no estan per a res esclariats i, de fet, són diverses les teories existents

sobre la gènesi del model. Per altra part, podria derivar-se d'una obra de l'últim terç del segle XV de l'entorn de Mantegna, hui en parador ignorat, de la qual es coneix una antiga fotografia en blanc i negre de 1928, quan la pintura (un tremp sobre tela) es trobava en la col·lecció Spiridon a Roma⁵ (fig.1a). Per a altres autors es tractaria d'una composició basada en un treball de Leonardo datable entre 1482 i 1490, durant el seu primer període milanes.⁶ En general, aquesta sembla una opinió estesa, especialment per l'existència de diversos exemplars de taules devocionals a Milà i voltants, però sobretot perquè, efectivament, es coneix entre els deixebles de Leonardo alguna versió d'aquest tema. Tal és el cas, per exemple, d'una taula conservada el J. Paul Getty Museum de Los Angeles, que en el passat havia sigut atribuïda a Andrea Solario (1460-1524), i que a la seua entrada en el museu va ser filiada per D. A. Brown com a obra de Giovanni Ambrogio de' Predis (1455-1508), atribució, que més recentment (i també més consistentment) va ser corregida en favor de Marco d'Oggiono (1470-1549), datant-la entre 1500 i 1505 (fig. 1b).⁷ En qualsevol cas, també s'ha dit que podria tractar-se d'una composició deguda a la mà de l'esmentat Andrea Solario, si bé aquesta sembla una hipòtesi menys consistent.⁸ Igualment existeix una estampa xilogràfica, de la qual es conserva una còpia en Kupferstichkabinett en els Museus Estatals de Berlín, de la qual existeixen nombroses còpies en alguns museus italians, que tradicionalment ha sigut

5 Collection Spiridon de Rome: catalogue des tableaux des écoles italiennes des 14. et 15. siècles, maîtres allemands, flamands et hollandais : la vente aux enchères publiques aura lieu à Amsterdam ... le 19 juin 1928. - [Amsterdam]: F. Muller, 1928? (Amsterdam: Ellerman, Harms & Co.). - 28 p. 32, c. di tav.: ill. ; 35 cm.

6 FIORIO, M.T. "Leonardismo e leonardismi", in *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano 1998, p. 46 e n. 20. Segons la autora: [...] il tema del Cristo portacroce risale a un disegno cui Leonardo lavorava verso la fine del suo primo soggiorno milanese, forse arrivato allo stadio del cartone e la cui impostazione si può intuire, dalla serie di derivazioni elaborate in ambito lombardo. Véase, además, BIANCHI, S.: "L'incisione lombarda tra Quattro e Cinquecento: alcune testimonianze di scambi con altri ambiti artistici, in *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna, atti del convegno di studi, Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle stampe "A. Bertarelli" 10-11 giugno 2008*, en M. Collareta, F. Tasso (eds.) *Rassegna di Studi e di Notizie*, vol. XXXV, Milano, 2012, pp. 54-55 i 218

7 BALLARIN, A.; MENEGATTI, M. y SAVY, B.M. *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, I-IV, Verona 2010, I, p. 674; II, tav. CXLVI; IV, tav. 481.

8 GÓMEZ-MORENO, M. E.: en: *Instituto Gómez-Moreno (Catálogo)*. Granada, 1992, p. 118.



Fig. 1 a.-) Pintor anònim, *Crist portacreu* seguint model d'Andrea Mantegna (Trep sobre tela, mesures desconegudes), col·lecció particular; b) Marco d'Oggiono, *Crist portacreu*, (Oli sobre taula, 37 x 27 cm), Jean Paul Getty Museum; c) Gravador anònim llombard, *Crist portacreu*. (Estampa xilogràfica). (Fotografies: a) J. Anderson, (publicada per F. Muller, 1828); b) Autor; c) Kupferstichkabinett, Museus Estats de Berlín Volker-H. Schneider, 2013. Fotografia: Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin).

considerada com obra de gravador anònim, probablement datada cap a fins del segle XV o inicis del segle XVI (fig. 1c). Segons Lippmann es tractaria d'un model arrelat a les escoles llombardes,⁹ el que dificultaria la possibilitat individuar l'origen concret de la composició. En qualsevol cas, com ja s'ha advertit anteriorment, és ben cert que tant a Llombardia com en la veïna Emilia-Romanya, la proliferació d'exemplars en la transició del *Quattrocento* al *Cinquecento* va ser veritablement important. En aquest sentit és necessari esmentar ací altres autors que segueixen de prop aquesta mateixa composició com Benvenuto Tisi da Garofalo (1481-1559); Floriano Ferramola (1480-1528); Leonardo da Pistoia (1502-1548); Pier Paolo Menzocchi (1532-1589) i, molt especialment per la seua dependència al

model en qüestió, el forlívès Marco Palmezzano (1460-1539), del qual es coneixen diverses repeticions datades entre 1520 i 1537; o, per últim, Girolamo Marchesi (1471-1550). En general, totes les versions dels avantdits autors van ser produïdes amb posterioritat a l'horitzó cronològic del 1500.

LES TAULES DE GIANFRANCESCO MAINERI

Són molt escasses les dades documentals i biogràfiques de Gianfrancesco Maineri (c. 1470-després de 1510). Fill del pintor Pietro Maineri, la seua etapa millor documentada és el lapse entre 1489 i 1506, quan treballa per a la cort dels Est en Ferrara i Màntua.¹⁰ La producció de Maineri va fluctuar entre la pintura devocional, (categoria a la qual s'adscriuen els seus diversos *portacreu*),¹¹ la

⁹ LIPPMANN, F. *The art of wood-engraving in Italy in the fifteenth Century*, Amsterdam 1969, pp. 170-173. Vegeu també: BIANCHI, S. *op. cit.*, 2012, pp. 54-55 i 218.

¹⁰ Vegeu especialment VENTURI, "Gian Francesco de' Maineri da Parma pittore e miniatore", *L'Arte*, Roma, 1907, pp. 33-40; CARRI, P., *Brevi studi sul quattrocento emiliano*, Reggio Emilia, 1922, p. 6; ZAMBONI, S. *Pittori di Ercole I d'Este: Giovan Francesco Maineri, Lazzaro Grimaldi, Domenico Panetti, Michele Coltellini*. Milán: Silvana Editoriale d'Arte, 1975, pp. 39-61; ZAMBONI, S.: "Una traccia per Giovan Francesco Maineri a Mantova", en: VARESE RAINERI (ed.) *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo. In memoria di Giacomo Barge-llesi*. Venezia: Corbo e Fiore Editori, 1981, pp. 159-165.

¹¹ BROWN, D. A.: "Maineri and Marmitta as Devotional Artists", *Prospettiva*, 1988, n° 53/56, pp. 299-308.

miniatura¹², i els grans encàrrecs en la cort dels Este. Segons l'opinió de Federico Zeri, a l'eixida de l'obrador patern, Maineri degué passar al taller de Ercole de'Roberti,¹³ teoria hui consensuada per la majoria d'autors. Aquest periple degué concloure amb diverses col·laboracions entre tots dos mestres.

La dada no és trivial, si es té en compte que, precisament les relacions entre Ercole de'Roberti i Paolo da San Leocadio són, en paraules de Ximo Company, inqüestionables¹⁴ i de fet, els dos són considerats companys de formació sota les ordres de Francesco del Cossa (1436-1477) i sota l'influx directe de Cossimo Tura (1430-1495) en Ferrara.¹⁵ Revisant la producció de l'entorn de Tura i Cossa, el subjecte del Crist *portacreu* compareix com un tema relativament freqüent entre els seus seguidors, com es demostra en diversos anònims ferraresos que guarden inequívocs debits al llegat d'aquests pintors, si bé no sembla tractar-se del mateix model compositiu que ens ocupa.¹⁶

Però tornant de nou al tema del *portacreu*, es coneixen almenys sis taules que s'atribueixen a Maineri, encara que també abunden les còpies i les obres considerades del seu entorn. No obstant això, no existeix un consens per a datar els diversos exemplars que se li coneixen, per la qual cosa resulta difícil xifrar el moment en el qual tal producció comença, si bé és molt probable que fóra cap a 1489, moment en el qual arranca la seua etapa com a pintor autònom, després del seu pas pel taller de Ercole de'Ro-

berti. L'assumpte de la data, com es veurà, es ben important. Se li coneixen a Maineri dos tipus de models, que divergeixen essencialment en la posició de les mans i en la configuració dels draps i els seus plecs. Tots dos representen a Crist seguint l'avantddita configuració, sobre un auster fons negre.

Sense dubte els dos tipus de models responen a dues cronologies diverses. El primer d'ells utilitza encara plecs angulosos, i formes una mica més dures, transmetent patetisme i sofriment en representar la mà esquerra en tensió, marcant-se venes i tendons, i agafant amb força la creu. L'altre presenta en canvi formes molt més mòrbides i sensibles (fig. 2). De fet, en el segon, s'aprecia un important gir cap a la dulcificació dels tipus de Lorenzo Costa i Francesco França, l'estil dels quals acabaria per imposar-se a Emília-Romanya (i molt especialment a Bolonya) cap al 1500, perseverant, almenys dues dècades. És característic dels dos models un tractament molt elaborat dels cabells i la barba, quasi individualitzat, com a fruit d'una escrupolosa atenció al detall i a la correcció anatòmica, així com l'ús d'escriptura cúfica que, a manera de sanefa d'or, riveta la túnica de Crist.

Pertanyen a la primera categoria de model: l'exemplar de la Galleria degli Uffizzi a Florència (oli sobre taula, 50 x 42 cm) (fig. 2a); el del Staten Museum fur Kusnt de Copenhagen (oli sobre taula, 50.5 x 43.5 cm); el del Hermitage de San Petersburg (oli sobre taula, 60 x 46 cm);

¹² Véase VENTURI, op. cit., 1907, pp.33-40; i BAUER-EBERHARDT, U. "Giovanni Francesco Maineri als Miniator", *Bruckmanns Pantheon*, 1991, vol. 49, pp. 88-96.

¹³ ZERI, F. y e GARDNER, E. *Italian, Painting. A catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. North Italian School*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1986.

¹⁴ COMPANY, op.cit. 2006, p. 161. Per a una major profunditat en la qüestió de las relacions entre Roberti i San Leocadio vegeu a més: CONDORELLI, op. cit., 1963, pp. 134-150 y 246-253; BOLOGNA, op. cit. , 1977, p. 142; y COMPANY, X.: *La pintura paduano-ferraresa del Quattrocento y sus relaciones con España*. Lleida: Estudi General de Lleida (Universitat de Barcelona), 1989.

¹⁵ COMPANY, op. cit., 2006, pp. 153-161.

¹⁶ En la fototeca Zeri (Bologna), per exemple, existeixen alguns exemplars considerats anònims ferraresos que recorden en tot la manera de treballar de Tura i Cossa. Ens referim, per exemple, al clixé 28731, o al 28732.

¹⁷ La atribució als germans Francesco o Bernardino Zaganelli la realitzà en nota autògrafa en el revers de la fotografia en blanc i negre. Fot. 42078.

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/42078/Maineri%20Giovan%20Francesco%2C%20Cristo%20portacreo> (Consultat el 23/04/2019).



Fig. 2 a.-) Gianfrancesco Maineri, *Crist portacreu*, Galleria degli Uffizzi, Florència; b) Gian Francesco Maineri, *Christo Portacroce*, Galleria Estense, Mòdena. Observen-se les diferències entre tots dos models. En el de l'esquerra els plecs són més angulosos i de tendència flamenquitzant; l'expressió de sofriment de Crist es fa patent en el seu rostre i la tensió es fa palesa a les seues mans. L'exemplar de Mòdena, en canvi, evidència un tractament una mica més edulcorat del tema. (Fotografies: a) autor; b) Wikimedia Commons).

una peça en col·lecció particular que va eixir a la venda en el mercat d'antiguitats a Torí en 1984 (oli sobre taula 58 x 43,5 cm); i finalment el conservat en el Snite Museum of Art a Indiana, (trep i oli sobre tela, 51 x 43 cm), si bé tal exemplar és probablement una còpia de taller o d'algun seguidor directe. Es tracta d'obres fonamentals per ser les més pròximes als exemplars de San Leocadio, amb els quals comparteixen idèntica posició de les mans i el cap, una austera selecció cromàtica i un anàleg caràcter expressiu, com més endavant explicarem. Es coneixen, igualment, altres versions com la de la col·lecció Mazocchi, o la de la Galleria Doria-Pamphilij, totes dues a Roma, a més d'una altra que va ser

atribuïda als germans Zaganelli per Federico Zeri.¹⁷

A la segona categoria de model pertanyen, en canvi: l'exemplar de la Galleria Estense de Mòdena (oli sobre taula, 62 x 45,5 cm), (fig. 2b);¹⁸ una altra pintura que es va vendre en Sotheby's en 1986 (oli sobre taula, 61 x 45 cm);¹⁹ i l'exemplar inconclús de la Pinacoteca Ambrosiana de Milà (negra i oli sobre taula, 61 x 45 cm), (fig. 3).²⁰ Malgrat pertànyer a la segona tipologia, és especialment interessant l'exemplar inacabat de *Crist portacreu* conservat en la Pinacoteca Ambrosiana de Milà —datat, segons la institució, cap a 1510—, que en canvi revela aspectes sobre les metodologies de treball i els procediments

¹⁸ Inv. 175.

¹⁹ L'exemplar va ser venut en Sotheby's a Londres, amb número de lot 194, en la subhasta celebrada el 2 de juliol de 1986. Posteriorment va tornar a aparèixer a la venda en una altra subhasta de la casa Finarte a Lugano (Suïssa), amb número de lot 60, el 16 de maig de 1992.

²⁰ Inv. 2694, recentment donat per Bruno Vergano al museu en 2014.



Fig. 3.- Gianfrancesco Maineri, *Crist portacreu*, Pinacoteca Ambrosiana, Milà (exemplar inacabat). La manera de treballar és idèntica a la seguida per San Leocadio. Destaca la preeminència d'un dibuix molt elaborat –de clara adscripció flamenca–, executat amb un mitjà fluid de tinta sobre l'estrat de cola que segella la preparació, i que al mateix temps serveix de tinta neutra. A continuació, ja amb oli, el pintor va modelant amb blanc de plom les carnacions executant una mena de grisalla subjacent que servirà, finalment, com a base tonal. (Fotografia de l'autor).

usats per a la seua consecució. Resulta cridaner observar la semblança objectiva de la tècnica de Maineri amb la de San Leocadio. A partir de l'anàlisi aquesta taula pot col·legir-se que

Maineri utilitza un característic dibuix subjacent amb un mitjà fluid, a base de traços oblics que s'entrecreuen, molt més pròxim a les cal·ligrafies flamenques que a les italianes.²¹ D'al-

tra part, aplica la cola com a segellador de la preparació, la qual cosa confereix a la taula un aspecte ambarí de mitja tinta que, a vegades, fins i tot enfosqueix encara més mitjançant una tintura fosca, la composició de la qual desconeixem. Modela l'artista les llums mitjançant una grisalla de blanc de plom que li servirà com a preparació per a un ulterior treball a base de veladures translúcides. És, en definitiva, una manera de treballar molt similar a la que utilitza San Leocadio fins a la seua etapa gandiana (1502-1513).

LES TAULES DE PAOLO DA SAN LEOCADIO

Com havíem avançat anteriorment es coneixen quatre exemplars de *Crist portacreu* que s'atribueixen a San Leocadio (fig. 4). Tres d'ells presenten una estreta relació formal en la seua aparença superficial, color i modelatge, encara que també les seues qualitats divergeixen. Ens referim al trio conformat per la pintura que es trobava en la sagristia de la col·legiata de Gandia, (oli sobre taula, 66 x 48 cm), que després de formar part de l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929,²² va passar a la col·lecció

Sanz de Bremond;²³ en segon lloc a la del convent de dominiques de Vila-real (oli sobre taula 74,7 x 52,5 cm);²⁴ i, finalment, a l'exemplar recentment subhastat en Abalarte (oli sobre taula, 69 x 50 cm).²⁵ El quart cas és idèntic en dibuix als altres tres, però la seua factura formal és diferent, per la qual cosa a vegades, com veurem, s'ha dubtat de la seua atribució. Aquest fet ja va ser advertit per Company en el seu monogràfic dedicat al pintor reggià, en el qual ratificava l'autoria leocadiana.²⁶ Ens referim a l'exemplar de l'Arxiu de la Catedral de Barcelona (oli sobre taula, 52 x 42,5 cm), del qual existeix escassa literatura.²⁷ Es tracta, al nostre parer, d'una obra de summe interès, clau per a entendre la resta de versions atribuïdes a San Leocadio. Crida l'atenció la extremada semblança compositiva amb la taula de Maineri venuda a Torí en 1984 (fig. 5), amb la qual comparteix exactament la mateixa posició de les mans (com demostra fins i tot la postura del menovell de la mà dreta, que en altres versions de Maineri canvia sensiblement d'ubicació). La paleta cromàtica és austera i fosca en tots dos casos, i la configuració d'alguns elements accessoris resulta sorpre-

21 Aquesta característica és freqüent entre altres autors de l'escola ferraresa, especialment a l'entorn de Ercole de'Roberti, i igualment aquest tipus de dibuix subjacent s'ha descrit en l'obra de Paolo da San Leocadio amb anterioritat a 1500. Vegeu: HERRERO-CORTELL, M. A.; PUIG, I.: "Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto", *Archivo de Arte Valenciano*, 2019, n° 100, pp. 60-64.

22 GÓMEZ MORENO, M. (ed.). *Exposición Internacional de Barcelona 1929. El Arte en España. Guía el Museo del Palacio Nacional*, Barcelona, 1929, sala XXXII, p. 441.

23 BERTAUX, E.: "Monuments et souvenirs des Borgia dans le royaume de Valencen (II)", *Gazette des Beaux-Arts*, 1908, vol. 50, p. 209; TORMO, E. Levante. *Provincias valencianas y Muricana*, 1923, p. 230; FERRÁN, V.: *Paolo de San Leocadio y la pintura valenciana de los siglos XV y XVI*, Valencia, 1947, p. 30; CONDORELLI, op. cit., 1963, p. 149, tab. L, figs: 16-17; COMPANY, op. cit., 2006, pp. 314-315.

24 BAUTISTA J. D.; GARRIDO, S.: *El Renacimiento a Vila-Real*, Vila-Real, 1983, p. 10; BAUTISTA J. D.: "Més sobre una pintura renaixentista a Vila-real", *Revista de Setmana Santa*, 1985, s.p.; BENITO, F.: "Paolo de San Leocadio. Cristo portacruz", en: Benito F. (ed.), *La memoria recuperada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2005, pp. 170-171; COMPANY, op. cit., 2006, p. 315; GÓMEZ GÓMEZ FRECHINA, J.: "A new Christ carrying the cross by Sebastiano dal Piombo. The Venetian painter's legacy in Spain", *Colbaghi Studies*, n° 1, 2016, pp. 30-31.

25 Subhasta n° 32, 4 i 5 de desembre de 2019. Lot 1093. http://abalartesubastas.com/lote_elegido_nuevo.php?subasta=32&numero_lote=1093&id=65281&categoria=Pintura&seccion=Pintura%20Antigua&orden=numero_lote&sentido=&offset=&limite=15&autor=&vendido=&activo=&tabla=. (Consultat el 14/04/2020)

26 COMPANY, op. cit., 2006, p. 315.

27 AINAUD DE LASARTE, J.; GUDIOL, J.; VERRIÉ, F.: *Catálogo Monumental de España: la ciudad de Barcelona*. Barcelona: E C S I C - I D Velázquez, 1947, vol. I p. 78, i vol. II, p. 32; CONDORELLI, A.: "Una nuova attribuzione a Fernando de Llanos e un 'ritrovato' Cristo portacroce di Paolo da San Leocadio", en *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Roma, 1997, pp.103-110; COMPANY, op. cit., 1989, pp. 97-109; COMPANY, op. cit., 2006, pp. 315-317.



Fig. 4.- Paolo da San Leocadio, *Crist portacreu*. a) Arxiu de la Catedral de Barcelona; b) Col·lecció Sanz de Bremond; c) Monestir del Corpus Christi i Església del Sant Crist de l'Hospital, Vila-real d) Col·lecció particular. (Fotografies a), b) i c): Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida; d) Abalarte. http://abalartesubastas.com/lote_elegido_nuevo.php?subasta=32&numero_lote=1093&id=65281&categoria=Pintura&seccion=Pintura%20Antigua&orden=numero_lote&sentido=&offset=&limite=15&autor=&vendido=&activo=&tabla=. (Consultat el 14/04/2020).

nentment similar, com succeeix amb el plec del coll de la túnica, alguns plects del mantell i fins i tot la disposició i trenat de la corona d'espines. Una superposició de la composició barcelonina sobre tres obres de Maineri (fig. 6) permet apuntar algunes evidències. En primer lloc, el patró utilitzat per San Leocadio en la taula de Barcelona i l'usat per Maineri en l'exemplar venut en el mercat d'antiguitats torinés és exactament el mateix, per més que en successives versions

aquest vaja variant. La dependència formal entre els dos casos d'estudi resulta evident, com es demostra en la manera de representar les mans, raó que, com també havia observat ja Company, apunta aquest argument, al temps que invalida altres teories com l'ús de la xilografia anònima llombarda (fig. 1c).²⁸ Per tant, necessàriament, Maineri i San Leocadio van utilitzar un prototip comú, que dista de l'única font gravada coneguda.

²⁸ COMPANYY, *op. cit.*, 2006, p. 314.



Fig. 5 a.-) Gianfrancesco Maineri, *Crist portacreu*, col·lecció particular. Paolo da San Leocadio, *Crist portacreu*, Arxiu de la Catedral de Barcelona. Pot observar-se l'estreta dependència entre tots dos exemplars, en la selecció cromàtica, en l'expressivitat general del conjunt i, sobretot, en la idèntica posició de les mans. (Fotografies: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida).

A vegades, s'ha descrit l'exemplar barceloní com una obra de menor qualitat²⁹ –judici que, al nostre parer, podria deure's a una percepció condicionada pel seu mal estat de conservació i els seus abundantíssims repints,– però la veritat és que es tracta d'una obra de factura magistral, com demostren, per exemple, els detalls anatòmics del rostre. Les llàgrimes i gotes de suor estan resoltes mitjançant delicats efectes de vítria transparència, i unes ombres lleugeres i càlides projecten el seu volum; les espines de la corona, afonades en la carn, s'intueixen sota la translúcida pell, fent gala del domini de la complexa tècnica de les veladures.³⁰ Les regueres de sang, elaborades amb laca-carmini, semblen pesar i rellisquen front a baix, enfosquint-se en

les parts en les quals la sang es concentra; i en els ulls no manca el detall de les pestanyes o el dels capil·lars i venes sobre les membranes de les parpelles (fig. 7). No obstant això, com hem apuntat, el preciosisme tècnic que caracteritza l'obra queda entelat pels repints que esguiten la superfície, i que desmereixen la qualitat tècnica de la peça. A diferència de la resta de taules leocadianes, Paolo incorpora ací, com Maineri, la calligrafia cúfica ornamental en les sanefes del mantell, decoració que igualment utilitza en altres exemplars elaborats durant la dècada de 1480, com el *Salvador* del Museu del Prado (amb un nimbe certament semblant), o la *Sacra Conversazione* de la National Gallery de Londres. Precisament, en la nostra opinió, aquesta obra

²⁹ GÓMEZ FRECHINA, J.: *op. cit.*, 2016, p. 30.

³⁰ Aquest era una efecte molt utilitzat pels flamencs, com pot observar-se, per exemple, en algunes taules de la saga dels Bouts.

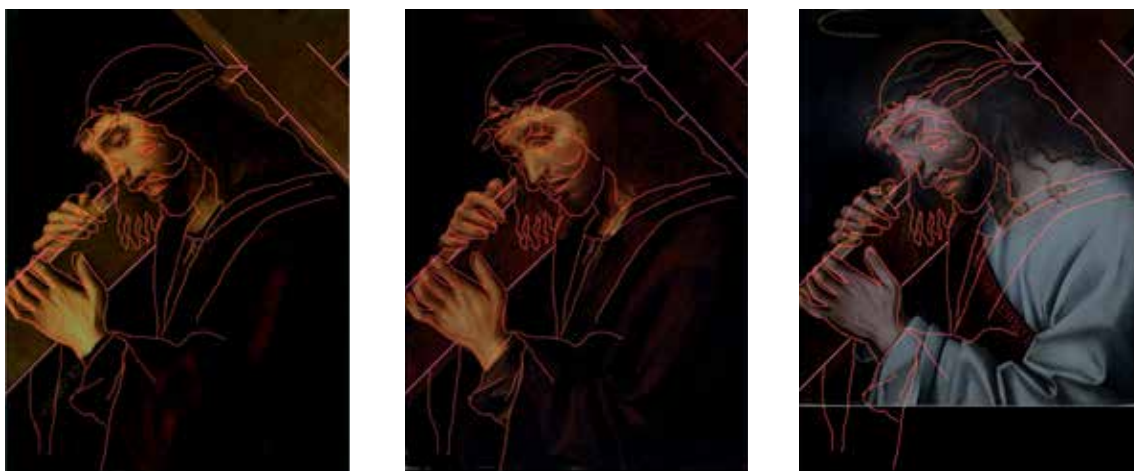


Fig. 6.- Superposició dels contorns (en roig) del *Crist portacreu* de Paolo da San Leocadio conservat en l'Arxiu de la Catedral de Barcelona sobre tres obres de Maineri: a) Hermitage, Saint Petersburg; b) Col·lecció privada (obra venuda a Torí); c) Galleria degli Uffizi, Florència. Pot observar-se que, malgrat la semblança formal, cap dels tres models encaixa exactament amb traçat leocadià. (S'ha utilitzat la mà esquerra com a referència). Varien les proporcions, la ubicació de les mans, els plecs de la túnica i la inclinació del cap. En qualsevol cas l'exemplar torinés és el més semblant a la composició de San Leocadio i l'únic en el qual les mans semblen encaixar. (Fotografies i muntatge: autor/ Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida).

s'acosta molt en cronologia i factura a la taula Barcelonina. A més del nimbe i les avantdites sanefes cúfiques, són evidents altres analogies, com la presència dels *cangianti* o tornassolats de la mànega de la túnica (ben documentats en la cort angelical de la catedral de València), o el *tratteggio* de fils d'or que ornem el mantell, elements que són característics també en la producció de San Leocadio per aqueixes dates. En l'afiludida *Sacra Conversazione*, per exemple, els efectes de tornassolats en la representació de teles de seda estan bé presents, així com el brodat d'or a traços, que decora el coixí sobre el qual reposa el Xiquet, amb idèntic aspecte formal al de la túnica del Crist de la catedral barcelonina. Tot això ens porta a proposar per a aquest exemplar en qüestió, una datació similar a les avantdites obres, és a dir entre 1485 i 1490. De data molt més tardana són, en canvi, la resta de les versions. La de la col·legiata de Gandia,

actualment en la col·lecció Sanz de Bremond, degué ser possiblement la segona, elaborada òbviament durant els anys en què Paolo i el seu taller es van traslladar a la ciutat ducal, és a dir, entre 1501 i 1513, per realitzar el retaule de la Col·legiata primer i el del convent de Santa Clara entre altres, tots ells contractats per Maria Enríquez. No obstant això, és molt possible que la taula en qüestió haja de datar-se cap a 1507, moment en el qual la Duquesa i el pintor subscriuen una sèrie de capítols perquè aquest realitze dos retaules (un per a la capella de la casa ducal i l'esmentat per a l'església de Santa Clara, a més d'altres taules a elecció d'Enríquez). De fet, en tal contracte s'esmenta l'obligació de l'italià d'elaborar un cobertor “per a la taula de la imatge de Jesucrist que el dit mestre Paolo ha pintat a sa senyoria”, que bé poguera correspondre's amb aquest exemplar en qüestió.³¹ Però més enllà d'hipòtesis identi-

³¹ TOLOSA, L.; COMPANY, X. “Apèndix documental”, en: COMPANY, *op. cit.*, 2006, pp. 472-474.



Fig. 7.- Paolo da San Leocadio, *Crist portacreu* (detall), Arxiu de la Catedral de Barcelona. La meticulositat amb què estan elaborades les anatomies i el preciosisme dels detalls contrasten amb la mala qualitat del les parts repintades, perceptibles a simple vista. Pot observar-se la delicadesa amb què estan representades, per exemple, les parpelles, amb els capil·lars i venes transparentat sota la pell. (Fotografia: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida).

ficatives, allò que sembla ben cert és que, per a l'elaboració d'aquesta obra (almenys quinze anys més tard de l'exemplar barceloní), Paolo va utilitzar un calc del disseny que, de ben segur, conservava testimonialment en el taller. Mentre que l'aparença cromàtica i l'estil entre les dos obres difereix bastant, la composició del dibuix encaixa mil·limètricament. Tal conclusió pot deduir-se d'un exercici de superposició de perfils: per a comprovar la dependència entre els dos models s'han sobreposat els traçats de

l'obra de l'Arxiu de la Catedral i la conservada en la col·lecció Sanz de Bremond, respectant les escales originals. Els contorns de la figura encaixen perfectament, i presenten una lleugera rotació de dos graus, una cosa comuna quan es treballa amb calcs (fig. 8). De fet, l'ús d'aquesta mena d'elements auxiliars per a la transposició del dibuix s'ha documentat en l'exemplar del Monestir del Corpus Christi i església del Sant Crist de l'Hospital de Vila-real. Durant una campanya diagnòstica elaborada pel CAEM de

³² <http://www.caem.udl.cat> [Consultat el 02/05/2020].

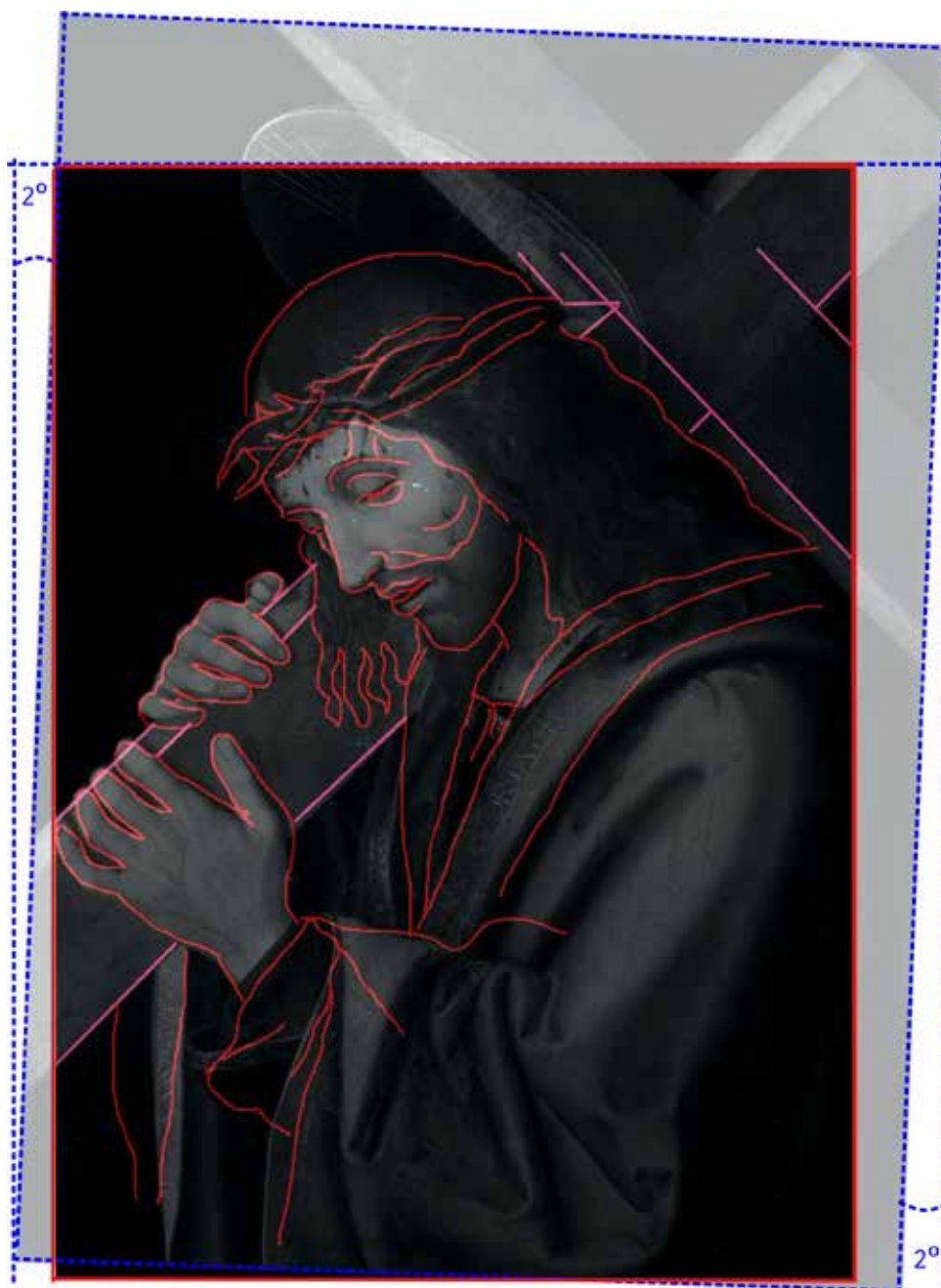


Fig. 8.- Superposició dels contorns de l'exemplar de *portacroce* de l'Arxiu de la Catedral de Barcelona (amb línies de color roig), sobre el conservat en la col·lecció Sanz de Bremond (almenys quinze anys posterior). S'han respectat les escales originals i, malgrat que els dos quadres tenen formats diferents, en realitat la grandària de les figures i tots els seus elements coincideixen perfectament, amb una lleugera rotació de 2°. (Fotografies: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida. Muntatge: de l'autor).

la Universitat de Lleida³² es van realitzar diverses fotografies infraroges d'aquesta peça. En processar-les, va poder observar-se que per al seu dibuix s'havia usat una plantilla perforada o *spolvero*, un element de gran tradició en els tallers italians per a la transferència del disseny.³³ De fet, en el traçat dels dits, per exemple, són perfectament visibles les successions de punts de l'estergit (fig. 9). Tots els avantdits arguments reforcen l'atribució proposada per Condorelli i Company per a la taula barcelonina.

En la nostra opinió tant en l'exemplar de Gandia com en el de Vila-real i el recentment subhastat, la participació de Felip Pau da San Leocadio juntament amb el seu pare sembla evident, a tenor de la seua factura —una mica més rígida, amb major abundància de tintes homogènies i menors concessions als esfumats—. S'evidencia un modelatge menys matisat i molt més pla, per més que l'atenció al detall continua estant ben present: venes, cabells, llàgrimes, o profuses decoracions brodades en sanefes amb lletres capitals romanes —i ja no amb calligrafia cífica—, (element vinculat al llegat de Mantegna).³⁴ En realitat, des dels primers anys de la dècada de 1500, la mà del seu fill (o els seus fills) va entreveient-se en la producció pictòrica del seu pare.³⁵ Ja durant la realització del retaule de la Seu Col·legiata de la ciutat ducal s'intueix la presència dels seus pinzells, que amb el temps van adquirint un major protagonisme,

precisament a partir de l'etapa gandiana.³⁶ De fet, al nostre judici, l'exemplar de Gandia i el de Vila-real, deuen ser obres encarregades a Paolo però probablement solucionades en part per Felip Pau, que, en canvi, podria tindre una participació major en l'obra subhastada en Abalarte, per més que la taula fóra encara contractada al seu pare. En qualsevol cas, tant la peça de Vila-real com aquesta última podrien adscriure's a una cronologia no anterior a 1515 (Paolo es transfereix a Vila-real cap a 1517), si bé sembla més probable que, en el cas de l'obra subhastada, la seua factura siga ja de cap a 1520, de considerar-la contractada al taller de San Leocadio.³⁷

SAN LEOCADIO I MAINERI: ALGUNES REFLEXIONS ENTORN DE LA HIPÒTESI DEL RETORN DE PAOLO DA SAN LEOCADIO A ITÀLIA (1485-1489).

Al llarg de la historiografia, han sigut diversos els investigadors (Post, Condorelli, Alparone, Bologna o Company, entre altres) que s'han fet ressò de la hipòtesi d'un probable retorn a Itàlia per part del pintor, entre els anys 1485 i 1489. Aquesta teoria s'ha recolzat, fonamentalment, en un important buit documental en els arxius valencians durant l'esmentat període.³⁸ En el seu monogràfic dedicat a San Leocadio, Company esgrimeix una sèrie d'arguments per a sostindre una hipòtesis que jutja molt raonable, malgrat la dificultat de poder-la demos-

³³ Vegeu per exemple: BAMBACH, *op. cit.*, 1999.

³⁴ En la inscripció que orna el mantell, es lliguen uns versicles presos del llibre de les Hores de la Creu: "CAPUT EIUS PUNGITUR [CORONA] SPINARUM: CRUCEM PORTAT HUMERIS AD LOCUM PENARUM] [...] IESU FILI DAVID, MISERERE MEI PECCATORIS" BENITO, *op. cit.* 2005, pp. 170-171. Vegeu també GÓMEZ FRECHINA, *op. cit.*, 2016, p. 31.

³⁵ Al nostre judici estem encara lluny de comprendre adequadament les diverses personalitats relacionades amb el taller de Paolo da San Leocadio. Tenim clares evidències que el seu fill Felip Pau va treballar com a pintor i, però també sembla que va ser-ho Miquel Joan, del que hi ha molt poques dades documentals. Res no es sap, finalment, del seu fill Peret Pau. COMPANYY, *op. cit.* 2006 p. 307 i 378, n. 1018. A més, és molt possible que altres ajudants i aprenents intervingueren en bon grau en molts dels encàrrecs que se succeeixen a partir de l'anomenada 'tercera etapa valenciana'.

³⁶ Recentment abordàvem aquesta qüestió a COMPANYY, X.; HERRERO-CORTELL, M.: "Del fresc a l'oli: les pràctiques pictòriques de Paolo da San Leocadio al Regne de València i al Ducat de Gandia", en GARCIA OLIVER F. (Ed.) *Una comunitat humana al llarg de la història: la Safor. Estudis dedicats a Vicent Olaso Sendra*, Catarroja, Afers, [en premsa].

³⁷ No excloem, no obstant això, que es tracte d'una taula executada els anys immediatament successius a la mort de Paolo, és a dir entre 1520 i 1525.

³⁸ Vegeu nota 4.

³⁹ COMPANYY, *op. cit.*, 2006, pp. 278-281.



Fig. 9.- Paolo da San Leocadio, *Crist portacreu* (detall de la mà esquerra, juxtaposant la fotografia visible i la infraroja). Monestir del Corpus Christi i església del Sant Crist de l'Hospital de Vila-real. Observeu en la fotografia infraroja les successions de punts de la plantilla d'estergir als dits de la mà. (Fotografies: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida).

trar, indicant fins i tot una sèrie d'obres que San Leocadio hauria pogut realitzar a Itàlia.³⁹ Semblen lògics, d'altra part, els motius pels quals Paolo va poder tornar en algun moment a Itàlia entre 1485 i 1489: casat ja a València i amb la projecció de continuar la seua carrera en la capital del Regne, és possible que volguera deixar tot lligat en la seua pàtria, o bé resoldre assumptes que haurien quedat irresolts a la seua partida en 1472. En la nostra opinió aquesta hipòtesi és perfectament viable i, de fet, de no contemplar-la, el viratge tècnic i estilístic que es produeix en la pintura leocadiana des de 1490 quedaria sense resposta. Encara que ni tan sols sembla existir un consens clar quant a on va poder tornar (Alparone, per exemple considera Nàpols i Sicília com a punts d'hipotètic pas)⁴⁰, ni tampoc quantes vegades va viatjar a Itàlia,⁴¹ allò que sembla més probable és que el pintor

visitara Ferrara i Bolonya, precisament els epicentres creatius i artístics de la seua regió, (sense descartar un eventual pas per Roma), en un quasi segur retorn a casa. No és difícil suposar que havent adquirit mestratge amb la tècnica a l'oli a València, com ja vam plantejar recentment, tornara, a més, per a actualitzar-se sobre les novetats que en la cort ferraresa i a Bolonya esdevenien en matèria artística.⁴² Fins i tot, en aquest cas, el seu retorn degué suposar-li l'admiració dels seus companys, que encara no havien adoptat l'oli com a vehicle expressiu, per la qual cosa no seria d'estranyar que en terres italianes esdevinguera un cert intercanvi de models i procediments. El domini de la tècnica a l'oli podia constituir una suggestiva motivació per als pintors d'una escola que s'expressava eminentment amb tremps i, com a molt, amb algunes tècniques mixtes, per la qual cosa la idea

⁴⁰ ALPARONE, *op. cit.*, 1981, pp. 318-320.

⁴¹ De fet, Condorelli apunta que va poder tornar en més d'una ocasió. CONDORELLI, *op. cit.*, 1963, p. 139.

⁴² HERRERO-CORTELL, M.: *Materiales, soportes y procedimientos utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (siglos XV y XVI). Una aproximación a través del paradigma valenciano* (Tesis Doctoral), Lleida, 2019, pp. 783-787.

d'aquesta transferència sembla bastant raonable. De fet, l'oli no comença a popularitzar-se entre els pintors emilians fins a l'última dècada de 1400, és a dir, amb posterioritat al retorn de Paolo a València. En qualsevol cas, d'admetre aquest retorn, en Ferrara degué coincidir amb Cosimo Tura, amb el seu col·lega de formació Ercole de Roberti i amb Gianfrancesco Maineri (encara en període formatiu), de nou, actius en la cort dels Este. Per altra part, a Bolonya –on a penes uns anys abans havia mort el seu mestre Francesco del Cossa –, degué conèixer les novetats Francesco Francia i Lorenzo Costa. De fet, des de 1490 fins a 1500, seran aquestes les influències més visibles en la seua obra, cosa que no pot explicar-se sense un viatge amb un propòsit d'actualització.⁴³ També alguns ressons de la producció pictòrica de Antoniazio Romano, pintor favorit d'Alexandre VI i actiu a Roma, ressonen a la seua tornada a València cap a 1489. Però tornant a l'assumpte de l'hipotètic retorn a la seua pàtria natal, hauria sigut precisament durant aqueix viatge quan Paolo podia haver freqüentat a Gianfrancesco Maineri. És poc probable en canvi, que San Leocadio haguera pogut conèixer a Maineri abans de la seua partida a València en 1472, ja que, en aquells dies Gianfrancesco comptaria amb 12 anys, mentre que Paolo tenia ja 25. Al nostre parer va haver de ser durant aquest indocumentat retorn a la seua terra natal quan es va gestar el prototip del *portacreu* del qual ens hem ocupat en el present estudi, potser en el si de la *bottega* de Ercole de'Roberti, on Maineri es desenvolupava com a aprenent. Això justificaria, per una part, l'estreta vinculació de les dos versions, i per una altra un cert dret compartit d'explotar-les

lliurement. Convé ressaltar que, malgrat que a vegades Paolo utilitzava fonts gravades i altres referències durant el procés de creació de les seues composicions, no es coneix cap obra seua que haja de considerar-se una còpia tan directa o esclava de l'obra d'un altre autor. Al nostre criteri, aquest argument (sumat a l'avantdità qüestió de dates) invalidaria la idea que San Leocadio es va basar en un model de Maineri. No pretenem tampoc esgrimir que fóra al revés, però molt probablement la relació entre les obres de tots dos pintors pot explicar-se més aviat com un treball desenvolupat en un context comú per als dos pintors, sobre una composició aliena (potser una desapareguda obra de Solario, potser l'esmentada estampa, o bé l'alludit prototip de Mantegna).

Siga com siga, més enllà del *portacreu* que ens ha ocupat, altres obres de Maineri guarden analogies amb algunes de San Leocadio. La vinculació, per exemple, del *Cristus Patiens* del reggià amb la taula homònima executada per Maineri i venuda recentment en Sotheby's⁴⁴ resulta sense dubte evident, tant en termes compositius com formals (fig. 10). Tot això reforça la hipòtesi del necessari contacte entre els dos pintors, la qual cosa sumant-se als arguments esgrimits pels avantdits historiadors reforça encara més la teoria del viatge de retorn a Itàlia.

CONCLUSIONS: LA FORTUNA D' UNA IMATGE DEVOCIONAL

Com han observat ja alguns autors, la introducció del tipus iconogràfic del *Crist portacreu* a València, es considera responsabilitat de Paolo da San Leocadio.⁴⁵ De ben segur degué ser una imatge de gran èxit, ja que, va influir directa-

43 COMPANYY, *op. cit.* 2006, pp. 165-166, y 180-182. Precisament, dos artistes en l'òrbita de Paolo da San Leocadio mostraran clars debits formals amb Lorenzo Costa i Francesco Francia: es tracta de Nicolás Falcó i de Vicent Macip, les mans del quals –al nostre judici– s'intueixen com a col·laboradores en el Retable del Salvador de Vila-real.

44 <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.25.html/2012/old-master-british-paintings-evening-sale> (Consultado el 23-07-2019).

45 GÓMEZ FRECHINA, *op.cit.*, 2016, p. 30.

46 *Ibidem*, 2016.



Fig. 10 a.-) Gianfrancesco Maineri, *Christus Patiens*, Col·lecció particular. b) Paolo da San Leocadio, *Christus Patiens*, Col·lecció Serra Alzaga. La semblança formal entre aquestes dues xicotetes taules resulta sens dubte evident. (Fotografies: a) Wikimedia Commons; b) Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida).

ment en l'obra els epígons de San Leocadio, com a poques.⁴⁶ Probablement va ser el pintor manxec Fernando de Llanos (actiu a València entre 1506 i 1514) un dels qui més de prop van seguir el prototip que ens ocupa, com demostren les taules de la Fundació Godia de Barcelona, a més d'altres dues en sengles col·leccions privades, que reproduïxen el model leocadià. Fins i tot els seguidors de Llanos, com Juan de

Victoria, reprenen aqueix mateix disseny.⁴⁷ Tal seria la fortuna de dit model que fins i tot Joan de Joanes, en el *portacreu* conservat en el Col·legi Seminari del Corpus Christi, ret just homenatge a la composició de qui fora el mestre de son pare, i probablement el seu padrí artístic, com inequívocament demostra, una vegada més, la posició de les mans.

⁴⁷ Vegeu per exemple, la taula conservada a la col·lecció Gómez-Moreno, Granada. BENITO, *op. cit.* 2005, p. 170.



Una tabla inédita de Fernando Yáñez y nueva luz sobre su estancia en Almedina (1518-1525)

Tomasso Mozzati

Dipartimento di Lettere
Università degli Studi di Perugia
tommaso.mozzati@unipg.it

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO. Volumen 101, 2020. Págs. 115-126 / ISSN: 0211-5808
Fecha recepción 25/03/2020 - Fecha de aceptación 29/07/2020

RESUMEN

El artículo presenta una nueva adquisición para el catálogo de Fernando Yáñez, una Sagrada Familia que data de 1523, arrojando nueva luz sobre su producción en la tercera década del siglo XVI y su regreso a Almedina, en los años que transcurren entre las empresas valencianas, como el retablo mayor para la catedral de la Asunción, y los retablos, para la catedral de Cuenca.

Palabras clave: Fernando Yáñez / Almedina / Fernando Llanos / Leonardo da Vinci / Virgen del huso.

ABSTRACT

The contribution presents a new acquisition for the catalog of Fernando Yáñez, a Holy Family dating back to 1523, shedding new light on the artist's production in the third decade of the sixteenth century during his return to Almedina, his birthplace, in a time frame that divides the works for Valencia, like the retablo mayor for the city's cathedral, from his altarpieces for Cuenca.

Keywords: Fernando Yáñez / Almedina / Fernando Llanos / Leonardo da Vinci / Madonna of the Yarnwinder.

La biografía del pintor castellano Fernando Yáñez de Almedina ha sido objeto de una investigación muy escrupulosa entre los siglos XIX y XX. A partir del *Diccionario histórico* de Juan Agustín Ceán Bermúdez para llegar a las recientes contribuciones de Pedro Miguel Ibáñez Martínez, su obra ha pasado a estudios cada vez más exhaustivos, que han permitido aclarar su perfil en torno a importantes núcleos productivos y relevantes centros de actividad (de Valencia a Cuenca, de Almedina a Játiva y Ayora).¹ Si su nacimiento se fija por convención en 1476, una circunstancia debatida sigue siendo la presencia de Yáñez en Florencia en 1505, junto con

Leonardo, para la ejecución del gran fresco de la *Batalla de Anghiari* en el Salone dei Cinquecento en el Palazzo Vecchio

Entre abril y agosto de ese año, las cuentas relacionadas con la obra famosa (dejada luego interrumpida por el maestro toscano), registran, de hecho, a un “Ferrando spagnolo, dipintore”, recolector de sumas de dinero relacionadas con el trabajo encargado por Pier Soderini, lo que atestigua la presencia de un ‘colaborador’ ibérico en esa famosa obra municipal.²

Si en el pasado algunas voces críticas se han expresado para identificar en la ayuda de Vinci la figura de Fernando Llanos,³ quien luego trabajaría con Yáñez para una serie de empresas conjuntas a partir de 1506, fue Ibáñez Martínez quien últimamente consideró contradecir esta propuesta, alineándose con la primera opinión de Carl Justi⁴ y pronunciándose a favor del al-

¹ Para un perfil general dedicado a Fernando Yáñez v. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de lo más ilustres Profesores de las Bellas Artes*. Madrid, en la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1749-1829, VI, 1800, pp. 15-17; JUSTI, K., “Das Geheimnis der leonardesken Altargemälde in Valencia”, en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XVI (1893) 1-10 [traducido en español en “El misterio del retablo leonardesco de Valencia”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, X, pp. 114-116 (1902) 203-211]; JUSTI, K.: “Die Leonardesken Altargemälde von Valencia” en JUSTI, Karl, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstleben*. Berlin, G. Grote, 1908, II, pp. 133-150 [traducido en español en “Los retablos leonardescos de Valencia” en *Miscelánea de tres siglos de vida artística española. Estudios de arte español*. Madrid, 1908, II, pp. 117-132]; TORMO Y MONZÓ, E., “Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, tercer trimestre (1915) 198-205.; TORMO Y MONZÓ, E., “Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXII, primer trimestre (1924) 32-39; CATURLA, M. L., “Ferrando Yáñez no es leonardesco”, en *Archivo Español de Arte*, XV 49 (1942) 35-49; POST, C. R., *A History of Spanish Painting*. Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1930-1966, XI, 1953, pp. 175-244; ÁNGULO INÍGUEZ, D., *Pintura del Renacimiento (Ars Hispaniae, XII)*. Madrid, Plus Ultra, 1954, pp. 41-51; GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, F. M., *Yáñez de la Almedina, pintor español*. Valencia, Imprenta provincial, 1954; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., “Yáñez, la Santa Generación del Pardo y el retablo de Almedina” en *Boletín del Museo del Prado*, XIV n. 32 (1993) 25-32; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Pintura conquense del siglo XVI*. Cuenca, Diputación de Cuenca, 1993-1995 II, 1994; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “Yáñez de la Almedina” en: *Yáñez de la Almedina. Retablo de la Crucifixión*, Madrid, Fundación Argentaria, 1994, pp. 11-24; BENITO DOMÉNECH, F., “Los pintores hispanos del entorno de Leonardo” en BENITO DOMÉNECH, Fernando (ed.): *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia: Generalitat valenciana, 1998, pp. 21-42; BENITO DOMÉNECH, F.: “Ferrando Spagnuolo: Llanos o Yáñez?” en BENITO DOMÉNECH, Fernando/SRICCHIA SANTORO, Fiorella (eds.): *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell’Italia di Leonardo e Michelangelo*. Valencia, Generalitat valenciana, 1998, pp. 21-45; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Fernando Yáñez de la Almedina (La incógnita Yáñez)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1999; FRECHINA, J. G., *Los Hernandos pintores 1505-1525/c. 1475-1536*. Madrid, Arco Libros, 2011; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *La buella de Leonardo en España. Los Hernandos y Leonardo*. Madrid, Canal de Isabel II, 2011.

² VILLATA, E., *Leonardo da Vinci, i documenti e le testimonianze contemporanee*. Milano, Castello Sforzesco, 1999, pp. 185-186. Los documentos habían sido publicados por GAYE, J., *Carteggio inedito d’artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. Firenze, presso Giuseppe Molini, 1839-1840, II, 1840, pp. 88-90.

³ V. por ejemplo A.-S., ad vocem “Llanos, Ferrando” en: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Leipzig, E. A. Seeman, 1907-1950, XXIII, 1929, p. 297; CATURLA, op. cit., 1942, pp. 36-37; GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, op. cit., 1954, p. 71; BENITO DOMÉNECH, op. cit., 1998, pp. 30-31; FRECHINA, op. cit., 2011, p. 19.

⁴ JUSTI, op. cit., 1893, p. 207. Problematisa la posición de Justi sobre la base de las diferentes posiciones tomadas por el erudito y considerando la literatura posterior GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, op. cit., 1954, pp. 66-69.

mediniense; sin embargo, aunque su hipótesis requiere una consideración ponderada, el dilema permanece abierto y, de hecho, parece insoluble sin la contribución de otros documentos.⁵ Una incertidumbre similar y duradera se justifica, además, en relación con los léxicos fuertemente leonardescos que caracterizan los catálogos de ambos artistas desde su regreso a España, cuando precisamente están atestiguados por obras y documentos al servicio de la catedral de la Asunción de Valencia: los dos inicialmente ejecutaron el retablo de los Santos Cosme y Damián, luego el otro, grandioso, destinado al altar mayor, decorado con historias de la Virgen, completado en 1510. A juzgar solo por estos trabajos, es evidente la influencia florentina, y en particular la autoridad reguladora de la manera del Vinci, en el estilo de la pareja de pintores. Sin embargo, si Llanos demuestra ser un hábil repetidor de modelos heteróclitos (una tendencia más tarde reiterada en sus últimos trabajos, en particular los conservados en Murcia), Yáñez manifiesta una fuerte autonomía creativa, liderando reflexiones sofisticadas sobre el canon toscano, desde Filippino Lippi en adelante; ejercicios siempre destinados a identificar soluciones originales, con respecto al estudio innegable de la *lectio* majestuosa de la ‘maniera’ moderna, con Vinci como una verdadera estrella polar.

Según Ibáñez Martínez, este último sería el testimonio, en la tierra de España, de un “leonardismo inmanente”, capaz de formular composiciones independientes a partir de los ‘primeros pensamientos’ del más viejo artista;⁶ testigos de tal procedimiento, llevado a cabo también en una clave ‘promocional’ durante un período

prolongado de tiempo, serían obras maestras como el sorprendente *Tránsito de la Virgen*, igualmente para la Asunción, o de la *Santa Generación* del Museo del Prado [fig. 1], una variación conceptual de las meditaciones para la *Sant’Anna* vinciense.

Las fases de la actividad española de Yáñez, después de las primeras obras, son ahora bastante ordenadas y, aunque no siempre es fácil otorgar documentos con obras aún existentes, hoy se sabe que, dejando Valencia alrededor de 1514-15 (después de haber trabajado también en los órganos de la catedral), Fernando hizo un pasaje a Barcelona, y luego regresó probablemente a la misma ciudad, permaneciendo allí hasta el 1518. A partir de este año, el pintor puede haber remontado a Almedina, su pueblo natal, donde lo recuerdan una serie conspicua de pistas documentales: algunas de estas cartas, identificadas por Ibáñez Martínez,⁷ lo implicarían en las obras del altar mayor de la iglesia parroquial, dedicada a la Virgen. Se remontan, en cambio, al período comprendido entre 1525 y 1531 los numerosos retablos para la Catedral de Santa María y San Julián de Cuenca, a saber, el retablo de la Capilla Peso, el de la Capilla de los Caballeros y el retablo de la Piedad. El nombre de Yáñez está vinculado a esta extensa campaña decorativa por el testamento del canónigo Gómez Carrillo de Albornoz, elaborado el 23 de noviembre de 1531 (y ya conocido por Ceán Bermúdez). Poco después, el artista tuvo que regresar a Almedina: las anotaciones en los registros parroquiales lo mencionan en su pueblo de origen entre mayo de 1532 y octubre de 1537, fecha desde la cual se pierden sus huellas.⁸ La incansable movilidad del pintor se confirma

5 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 73-79.

6 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, p. 75.

7 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., “Regreso a la Mancha del pintor Fernando Yáñez de la Almedina”, en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 17 (1987) 137-161; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1993; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., “Fernando Yáñez en Almedina”, en *Goya*, 245 (1995) 258-263; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 96-110, 400-410.

8 Esta secuencia cronológica está motivada en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 96-123.



Fig. 1.- Fernando Yáñez de Almedina, *Santa Generación*, hacia 1524. Madrid, Museo del Prado, inv. P002805.

en el catálogo a él atribuido, que sin embargo enriquece la geografía artística antes mencionada con etapas adicionales. De hecho, aparte de las pruebas musealizadas (como las tablas del Prado, incluido el ejercicio luminístico y prospectivo de la *Santa Catalina*, de procedencia incierta), los testigos que aún se encuentran *in situ* se reflejan con facilidad en este cronograma, sugiriendo algunas incursiones provinciales, en relación directa con las ciudades metropolitanas habitadas por Yáñez: es el caso, por ejemplo, del retablo

de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción en Ayora, un pequeño pueblo en el sur de la comunidad autónoma valenciana.

En todo caso, un *résumé* hasta tal punto puntuado no traduce la desigual organización interna de este *corpus*, distribuido de manera desequilibrada desde el punto de vista cronológico. Efectivamente, si a lo largo de algunos pasajes biográficos, el registro documental referible al pintor acumula con seguridad una serie conspicua de testimonios figurativos, lo mismo no sucede para otros momentos de su actividad: basta pensar en la década que el pintor pasó al sueldo de la catedral valenciana, rica en obras maestras tanto como en evidencias documentales,⁹ o, viceversa, en la repatriación a Almedina después del 1518, que en cambio no permite asociar con facilidad fechas precisas con obras aun conservadas.¹⁰

Según Ibáñez Martínez, autor de estudios específicos dedicados a esta segunda fase de la actividad del pintor, remontan a su estancia en el pueblo castellano la ya mencionada *Santa Generación*, así como una *Sagrada Familia*, publicada por Chandler R. Post en 1953 cuando estaba en Buenos Aires en Colección Carlos Grether [fig. 2a-b].

La gran tabla madrileña, comprada por el Prado en 1941, fue comentada por María Luisa Caturla en un artículo de 1942.¹¹ Solo dos años después, en una contribución de 1944, Francisco Javier Sánchez Cantón informó que provenía de la iglesia parroquial de San Andrés, ubicada en Villanueva de los Infantes: sin embargo, en su opinión, la obra, no concebida originalmente para este lugar, debía haber sido parte del retablo perdido de la iglesia de Almedina;¹² hipótesis

⁹ Sobre Valencia v. recientemente BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, 1998, pp. 30-35; BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, 1998, pp. 31-36; GAVARAN PRIOR, J. J./GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: “Fernando Yáñez de la Almedina y el órgano renacentista de la catedral de Valencia” en BENITO DOMÉNECH, Fernando (ed.): *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia: Generalitat valenciana, 1998, pp. 235-246; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 80-89, 241-313.

¹⁰ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 399-410; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 2011, pp. 240-249.

¹¹ CATURLA, *op. cit.*, 1942, pp. 43-45.

¹² SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Los aumentos del Museo del Prado en un quinquenio”, en *Revista de las Artes y los Oficios*, 1 (1944) 6, 8.

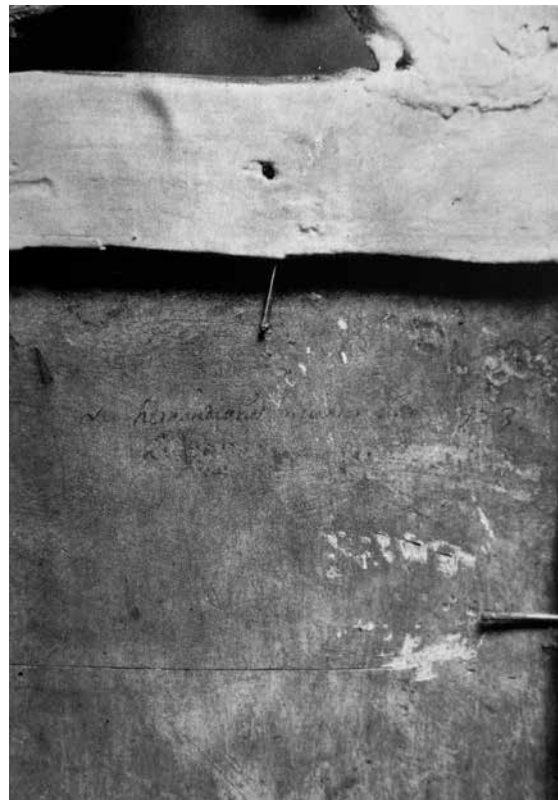


Fig. 2 a-b.- *Sagrada Familia*, en C. R. Post, *History of Spanish Painting*, 14 voll., Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1930-1966, XI, 1953: 242-243.

repetida por la literatura siguiente, por ejemplo, por Felipe María Garín Ortiz de Taranco,¹³ pero recientemente contradicha por Ibáñez Martínez al enfatizar que no hay evidencia que respalde dicha reconstrucción.¹⁴

La otra pintura fue reportada al Post por el arquitecto Mario Buschiazzo, entonces empleado en la universidad de la capital argentina. Al dar a conocer la tabla en el undécimo volumen de

su *History of Spanish Painting*, el historiador estadounidense también publicó una imagen de la inscripción en el reverso, leída en el texto como “Hernandíanes [palabra ilegible] año 1523”.¹⁵ La misma foto en blanco y negro de la *Sagrada Familia* habría sido publicada nuevamente, un año después, en la monografía sobre Yáñez por Garín Ortiz de Taranco, pasando luego a la bibliografía consagrada al pintor.¹⁶ Vuelve todavía

¹³ GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, *op. cit.*, 1954, pp. 122-124.

¹⁴ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 404-408; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 2011, pp. 240-249. Para un análisis técnico de la tabla v. JOVER DE CELIS, M./GARRIDO, C.: “Santa Ana, la Virgen, Santa Isabel, San Juan y Jesús Niño (ca. 1525)” en: *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pintura de los siglos XV y XVI*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, pp. 240-249.

¹⁵ POST, *op. cit.*, 1953, pp. 241, 244. La tabla había previamente pertenecido a la señora Sara Larco-Millanes, esposa de Manuel María de Palacios y Velasco, hermana de Jorge Larco y una figura reconocida en el entorno artístico argentino en las décadas de 1940 y 1950; v. Bullrich, Gaona, Wernicke SRL Buenos Aires, 17-19 mayo 2000 (*Primer remate de obras*).

¹⁶ El texto no comenta sobre la pintura; incluso la imagen, insertada al final de la serie iconográfica publicada en el libro, parece el resultado de una adición: de hecho, no está publicada en la parte posterior de la que la precede, como es el caso con las otras fotografías; v. GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, *op. cit.*, 1954, fig. 188.

a publicarla el catálogo español de la exposición *Los Hernandos*, comisariada por Fernando Benito Doménech en 1998, y el volumen de Ibáñez Martínez de 1999; y, entre otras cosas, al no poder realizar un examen automático de la tabla debido a su no disponibilidad, ambos textos repiten la lectura incompleta de la inscripción en el *verso*, formulada por el Post.¹⁷

Solo en 2011, José Gómez Frechina y el catálogo de la exposición dedicada en Madrid a los Hernandos pudieron publicar una foto en color de la pintura, lo que indicaba la nueva accesibilidad de la obra.¹⁸ circunstancia confirmada, en enero de 2014, por su paso en una subasta de Christie's New York, con la tradicional atribución al Yáñez.¹⁹

[fig. 3] Ya en 1999, respaldado por la referencia cronológica a 1523, Ibáñez Martínez —de acuerdo con la propuesta de autografía expresada por el Post— había señalado cómo tal cronología imponía de considerar la obra un producto extremo de la estancia almediniense del pintor, antes de sus trabajos para Cuenca (que datan desde 1525). En su opinión, el aspecto oscuro de la escena se adapta bien al estilo tardío del Yáñez, inclinado a una consistencia más sustancial del claroscuro: por lo tanto, autoriza su colocación en una de las fases de articulación concluyentes de su parábola creativa.²⁰ Además, para el historiador, la misma composición confirma su pertinencia en vista de tal lectura. De hecho, si el grupo de la Virgen y el Niño testimonia de la duradera pasión del artista por Leonardo, el rostro del decrepito San José, no menos influenciado por el naturalismo analítico del maestro toscano, sería reutilizado para una de las figuras de contorno en la *Adoración de los pastores*, reali-



Fig. 3.- Copia de Fernando Yáñez de Almedina, *Sagrada Familia*, después de 1523. Colección particular.

zada por el pintor para la Capilla de los Caballeros en Cuenca [fig. 4].²¹

Sin embargo, algunos datos estilísticos parecen ajenos a las formas de Yáñez. Pensamos en particular en los grafismos insistentes de la cara de la Virgen, desprovista de cualquier sutileza lumínica, o en la paleta limitada de colores sólidos, totalmente ajenos a los cangiantismos recurrentes entre las elecciones del pintor. Frente a tales inconsistencias, es aún más apropiado que el reciente pasaje de la obra en el mercado haya permitido, además de una mejor evaluación de su

¹⁷ V. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 408-410, fig. 175; BENITO DOMÉNECH, F./GÓMEZ, J./SAMPÉ, V.: n. 21, *Virgen con el Niño* en BENITO DOMÉNECH, Fernando (ed.): *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia, Generalitat valenciana, 1998, pp. 146-147, fig. 21.3. Sobre la tabla v. anche IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1987, pp. 147-148, 153-154.

¹⁸ FRECHINA, *op. cit.*, 2011, p. 105, fig. 41; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 2011, pp. 86-88 (fotografía a p. 87).

¹⁹ Christie's New York, 30 de enero 2014 (*Old Master Paintings Part II*), lot. 225. V. <https://www.christies.com/lotfinder/paintings/fernando-yanez-de-la-almedina-the-virgin-5765938-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5765938&sid=ab529d8e-a067-4574-9a6c-d0a5dcb1b1fc>.

²⁰ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 399-410.

²¹ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999: 410. Post primero vinculó la obra a las tablas de Cuenca, prefiriendo combinarlo con la escena de la *Epifanía* de la Capilla de los Caballeros; v. POST, *op. cit.*, 1953, p. 244.



Fig. 4.- Fernando Yáñez de Almedina, *Adoración de los Pastores*, después de 1525. Cuenca, catedral de Santa María y San Julián.

ductus, un análisis escrupuloso de su verso (que el mismo Post había conocido solo gracias a una reproducción fotográfica).

De hecho, como se señala en el catálogo de ventas de Christie, fue posible llegar a una reconstrucción completa de las palabras inscritas en el soporte de madera, que leería “hernandianes inventor año 1523”. Si la forma continua de la referencia nominal está en consonancia con lo que se encuentra en los documentos relacionados con la residencia del pintor en Almedina (según las observaciones de Ibáñez Martínez),²² es precisamente la presencia de la palabra “inventor” lo que ofrece una clave para la interpretación de la obra, en relación con el catálogo de Yáñez. Es decir, está claro que la tabla debe considerarse una copia de una creación autógrafa, por lo tanto, solo un testimonio de un ‘invención’ original del maestro, quien tuvo que disfrutar de alguna celebridad; una práctica artística generalizada en el panorama artístico ibérico entre los siglos XVI y XVII, inclinado a multiplicar iconos famosos a través de duplicados y variantes.

[fig. 5] Esta sugerencia, la única que puede justificar el dictado de la inscripción, está confirmada por el descubrimiento de una otra tabla de dimensiones muy cercanas a la que ya se encontraba en la colección Grether,²³ cuya composición responde a la de la pintura publicada por Post, excepto por la presencia, detrás de la Sagrada Familia, de un par de personajes masculinos, atrapados en un juego de poses convergentes. La obra en cuestión, generalmente en buen estado (a excepción de algunos pasajes en la parte inferior de la tabla, como la mano derecha del Niño Jesús o los pliegues que caen del brazo izquierdo de la Virgen), encaja en una deslumbrante gama cromática, compuesta de rojos



Fig. 5.- Fernando Yáñez de Almedina, *Sagrada Familia*, 1523. Colección particular.

brillantes, de tierra reseca y de azul ultramar; tonos que encuentran correspondencia exacta en los utilizados para las obras de Cuenca, devueltas a un brillo radiante gracias a las restauraciones realizadas a finales del siglo pasado.²⁴ Incluso el análisis de delicados pasajes lumínicos – el estudio de la pelusa canosa en la cara de San José o la iluminación de un enrojecimiento inesperado en la de María – responde a la atención, análoga y vibrante, documentada por estos últimos trabajos y por creaciones anteriores de Yáñez, desde la *Santa Catalina* del Prado, hasta el *Cristo entre San Pedro y San Juan* de la colección D. Juan Abelló, hasta la *Anunciación* del Corpus Christi de Valencia.

²² IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1987, pp. 153-154; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1999, pp. 96-107.

²³ Las dimensiones de la Sagrada Familia Grether son 36.8 x 28.8 cm; las de la tabla publicada aquí 36.8 x 29 cm.

²⁴ V. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M.: “El retablo de la Crucifixión” en: *Yáñez de la Almedina. Retablo de la Crucifixión*, Madrid, Fundación Argentaria, 1994, pp. 25-42. El historiador en realidad señala una diferencia en los resultados entre la restauración del retablo de la Crucifixión, que terminó en 1994, y los anteriores.

Por otro lado, se puede señalar cuánto las pocas variantes que diferencian las dos tablas sugieren de manera unívoca la existencia de un vínculo de derivación, condenando la copia Grether al rango de duplicado posterior.

Lo sugiere, en particular, el hecho de que en la pintura, una vez en Buenos Aires, el sexo de Cristo está cubierto por un paño, un detalle asociado con la consistencia más gruesa de la camisa que en esta tabla cubre el pecho de la Virgen: la púdica omisión en torno a la sexualidad del Salvador, tanto como la casta mirada sobre el cuerpo de María, responden mejor a una sensibilidad contrarreformada, referible a un momento más avanzado del siglo XVI, y, por el contrario, contrastan con las elecciones iconográficas adoptadas por Yáñez en obras como la *Adoración de los pastores* del retablo mayor de Valencia o la *Santa Generación* del Prado. El mismo *focus* en el grupo de la Sagrada Familia, en la tabla subastada por Christie's en 2014, se explica fácilmente en el contexto de una práctica copiativa, con la atención 'selectiva' prestada al grupo con el mayor peso devocional: además, las figuras en el fondo, desprovistas de atributos, escapan de una plana lectura, permaneciendo de hecho 'auxiliares' con respecto al tema central de la tabla.²⁵

La estructuración en dos niveles del esquema compositivo es, en cambio, una dinámica recurrente en las obras de Yáñez, tanto grandes como pequeñas (pensemos, por ejemplo, en la Resurrección del Museo de Bellas Artes de Valencia); y, por otro lado, parece coherente con

el catálogo del pintor la relectura original del 'pensamiento' vinciano sobre el tema de la Virgen y el Niño, desarrollado por Leonardo a principios del siglo XVI a pedido de Florimond Robertet y hoy conocido gracias a una famosa *ekphrasis* de Fra' Pietro da Novellara así como a través de una colección compuesta por numerosos testigos inspirados en el mismo tipo iconográfico, convencionalmente conocido como *Madonna de' fusi*.²⁶

[figs. 6-7] Si observamos los especímenes más calificados de este amplio repertorio, es decir, el de las National Galleries of Scotland en Edimburgo (como préstamo del Buccleuch Living Heritage Trust) y el que se encuentra en una colección privada de Nueva York (después de haber sido propiedad de los Marqueses de Lansdowne), podemos evaluar cuánto el artista español medita cuidadosamente la propuesta vinciana, también a través de una serie de trasgresiones mínimas pero significativas en el balance general de la obra. De hecho, dado que las Madonnas Buccleuch y Lansdowne se consideran hoy como los candidatos más plausibles para una autografía de Leonardo (aunque solo parcial), las modificaciones impuestas a estos prototipos, que coinciden ampliamente, deben leerse en forma de variantes en comparación con un modelo que Fernando pudo conocer en su aprendizaje junto a Vinci (si se quiere considerarlo activo en Florencia alrededor de 1505) o con quien fue en contacto gracias a derivaciones recientes, realizadas poco después del desarrollo del prototipo.

²⁵ Una otra copia, aparentemente más tarde y de menor calidad (pero caracterizada por las mismas variantes destacadas aquí en la tabla Grether), fue a subasta en la Kunstauktionshaus Neumeister, München, 9 - 23. marzo 2020 (*Alte Kunst*), lot. 187. Las dimensiones de esta copia son 45 x 32 cm. .

²⁶ Sobre la *Madonna de' fusi* v. KEMP, M. : "The Madonna of the Yarnwinder in the Buccleuch Collection reconsidered in the context of Leonardo's studio practice" en FIORIO, Maria Teresa/MARANI Pietro C. (eds.): *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*. Milano, Electa, 1991, pp. 35-48; KEMP, Martin (ed.): *Leonardo da Vinci. The Mystery of the Madonna of the Yarnwinder*. Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1992; STARNAZZI, Carlo/PEDRETTI, Carlo (eds.): *La "Madonna dei fusi" di Leonardo da Vinci e il paesaggio del Valdarno superiore*. Città di Castello, Teg. Tiferno, 2000; KEMP, M./WELLS, T., *Leonardo da Vinci's Madonna of the Yarnwinder. A Historical and Scientific Detective Story*. London, Artakt, 2011; ACIDINI, C./BELLUCCI, R./FROSININI, C.: "New Hypotheses on the Madonna of the Yarnwinder series" en MENU, Michel (ed.): *Leonardo da Vinci's technical practice*. Paris, Hermann, 2014, pp. 114-25; PEDRETTI, C., *La Madonna dei Fusi di Leonardo da Vinci: tre versioni per la sua prima committenza francese*. Poggio a Caiano, CB Edizioni di grandi opere, 2014.



Fig. 6.- Leonardo da Vinci y taller (¿), *Madonna con el Niño* (*Madonna Buccleuch*). Edimburgo, National Galleries of Scotland (Buccleuch Living Heritage Trust).



Fig. 7.- Fernando Yáñez de Almedina (attr.), *Estudio de manos*. Venecia, Gallerie dell'Accademia. Inv.

En relación con los afectos de los que se carga la figura de María, no es completamente indiferente, por ejemplo, la estilización exasperada a la que está sometida la mano derecha, abierta en una sorpresa mayor que el arpegio natural al que se adaptan los dedos en las dos obras antes mencionadas; y es digno de mención que una tensión similar se encuentra en uno de los dos estudios de manos, trazados en una hoja de las Gallerie dell'Accademia de Venecia, a menudo atribuida a Yáñez [fig. 8].²⁷ Este énfasis sentimental se justifica por el mayor desequilibrio de

la figura de Cristo, al que se sustrae el soporte de la devanadera delgada (reemplazada por un simple clavo): por otro lado, la figura de San José apoyada en un alto palo, sirve para cerrar visualmente la diagonal abierta en la banda derecha, equilibrando las figuras de la madre y el hijo inclinadas en esa misma dirección. Por lo tanto, en la pintura de Yáñez se encuentra, ante todo, un deslizamiento emocional sutil que infunde en la escena una mayor alarma; aspecto que no se encuentra en otro dibujo del mismo tema, también referido por algunos al pintor es-

²⁷ El dibujo en cuestión se encuentra en Venecia, Gallerie dell'Accademia, 22,3 x 16,4 cm, inv. 144. Por la atribución a Fernando Yáñez v. KEMP, *op. cit.*, 1991, pp. 37, 48; KEMP, M.: n. 21 en KEMP, *op. cit.*, 1992, pp. 78-79. La atribución se reanudó en CORDELLIER, D.: "Les dessins de Fernando Yáñez de Almedina" en ROSENBERG, Pierre (ed.): *Hommage à Michel Laclotte: études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*. Milano, Electa, pp. 415, 422 [traducido en español en CORDELLIER, D.: "Los dibujos de Fernando Yáñez de la Almedina" en BENITO DOMÉNECH, Fernando (ed.): *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia, Generalitat valenciana, 1998, pp. 221-234] y, aunque de forma dudosa, en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, 2011, pp. 131, 132, 179, 181. Más tarde, la atribución se repitió en KEMP/ WELLS, *op. cit.*, 2011, pp. 47, 122.

pañol, pero que tal vez debería eliminarse de su catálogo.²⁸ Precisamente en este sentimentalismo más acalorado el trabajo difiere de otras dos derivaciones de la *Madonna de' fusi*, tradicionalmente atribuidas a los Hernandos: la primera, depositada por el Prado al Museo de Bellas Artes de Murcia, que cuenta con una atribución a Llanos,²⁹ la segunda vendida recientemente en el mercado de antigüedades bajo el nombre de Yáñez, pero más bien comparable al catálogo de su compañero.³⁰

La ejemplaridad de la tabla está también respaldada por un estudio *de visu* de su superficie pictórica: de hecho, al analizarla con el uso de una luz rasante, la *Sagrada Familia* proporciona indicaciones importantes relacionadas con su técnica de ejecución. La presencia de líneas incisivas, marcadas en la imprimación, a lo largo de la silueta del Niño, del rostro y del cuello de San José así como alrededor de la cara y del cofre de la Virgen, podría sugerir el uso de un cartón. Estas hendiduras poco profundas, además de encontrarse en otras obras del artista,³¹ declaran la importancia del diseño gráfico en la práctica profesional de Yáñez, momento privilegiado ya destacado por un estudio de Do-

minique Cordellier;³² y, por otro lado, dicho procedimiento garantizaba la repetibilidad de cada detalle, en la creación de un inventario de 'primeros pensamientos'. En este caso, mejor se explicaría la reutilización de la cara de José para uno de los pastores en la posterior *Adoración* de Cuenca, como ya se mencionó.

A la luz de todas estas observaciones, la *Sagrada Familia* que se refiere a Yáñez se ofrece como una nueva adquisición importante para su catálogo, tan pobre, por las fases que coinciden con la madurez del artista, de bisagras cronológicas precisas: se puede creer que el autor de la copia, ya Grether, infirió la referencia del 1523 a partir de una información vinculada a la obra original, tal vez a partir de una indicación en el marco de la misma obra o de una tabla epigráfica asociada a ella. Por lo tanto, la adición propuesta aquí al catálogo del pintor es útil para aclarar una etapa de su producción artística, al mismo tiempo que ayuda a arrojar luz sobre la práctica de su taller y sobre la génesis de algunos de sus inventos, en un diálogo virtuoso con las enseñanzas de Leonardo.

²⁸ El dibujo en cuestión se encuentra en Florencia, Gabinetto Disegni e Stampe de los Uffizi, 16 x 11 cm, inv. 430 E. KEMP, *op. cit.*, 1992, p. 46; RUIZ MANERO, J. M., "Pintura italiana del siglo XVI en España. I. Leonardo y los leonardescos", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, V. 9 (1992) 21; BENITO DOMÉNECH/GÓMEZ/SAMPER, *op. cit.*, 1998, pp. 146-147; KEMP/WELLS, *op. cit.*, 2011, pp. 22, 26, 204, 206.

²⁹ Sobre esta tabla (Museo del Prado, 58 x 46 cm, inv. P003081) v. POST, *op. cit.*, 1953, pp. 241-244; LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C., "Una tabla leonardesca en Murcia", en *Archivo español de arte*, XXXII (1959) pp. 325-326; *Principales adquisiciones de los últimos diez años: 1958-1968*. Madrid, Museo del Prado, 1969, p. 53; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M. (1979): "Las pequeñas tablas de devoción privada de Yáñez y su escuela" en: MARÍN, Nicolás/GALLEGO MORELL, Antonio/SORIA ORTEGA, Andrés (eds.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada, Universidad de Granada, 1979, II, pp. 87-90; ESPINÓS, A./ORIHUELA MAESO, M./ROYO-VILLANOVA, M., "El Prado disperso. Cuadros depositados en Murcia y Albacete. Albacete. Gobierno Civil", en *Boletín del Museo del Prado*, VI 18 (1985) 172-173; IBAÑEZ MARTINEZ, P. M., "Un nuevo documento sobre Fernando Yáñez de la Almedina", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 26 (1986) 115; RUIZ MANERO, *op. cit.*, 1992, p. 21; IBAÑEZ MARTINEZ, *op. cit.*, 1994, pp. 22-24; FRECHINA, *op. cit.*, 2011, pp. 102-104; IBAÑEZ MARTINEZ, *op. cit.*, 2011, pp. 324-327.

³⁰ Sotheby's London, 5 de julio de 2007 (*Old Master Paintings Day*), lote. 183. Sobre esta obra v. también GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *op. cit.*, 1979, pp. 87-90; BENITO DOMÉNECH/GÓMEZ/SAMPER, *op. cit.*, 1998, p. 147; FRECHINA, *op. cit.*, 2011, pp. 105-106; IBAÑEZ MARTINEZ, *op. cit.*, 2011, pp. 88-89. Kemp (KEMP, *op. cit.*, 1992, pp. 46-47) atribuyó otras derivaciones de la *Madonna* leonardiana a la mano de los Hernandos: pensamos, por ejemplo, en la copia en las National Galleries of Scotland (anteriormente propiedad de Sir James Stevenson Barnes; 62 x 48.8 cm, inv. NG 2270) y la de la Colección Edwards, Universidad de Cincinnati; v. también KEMP/WELLS, *op. cit.*, 2011, pp. 22, 26, 31, 74, 76, 78, 97, 99, 121, 205-206.

³¹ JOVER DE CELIS/GARRIDO, *op. cit.*, 2006.

³² CORDELLIER, *op. cit.*, 1994; v. anche IBAÑEZ MARTÍNEZ, P. M., "Dibujos y grabados en el proceso creador de Fernando Yáñez", en *Archivo español de arte*, LXX 278 (1997), pp. 127-142.



Fig. 8.- Leonardo da Vinci y taller (¿), *Madonna con el Niño* (*Madonna Lansdowne*). Colección particular.

El edificio gremial de los abaixadors o tundidores, en Valencia

Antonio Gómez-Gil

Doctor arquitecto.

Universitat Politècnica de València

angogi1@cpa.upv.es

Amanda Ramón-Constantí

Arquitecta, Máster en Arquitectura

Universitat Politècnica de València

amandie94@gmail.com

RESUMEN

En el “barri del mercat”, de la ciudad de Valencia y muy cerca de su gran Lonja, se encuentra el conjunto edilicio objeto de este estudio. Las investigaciones, realizadas desde el simple campo de la toponimia, hasta el análisis constructivo, hacen suponer que se trata del edificio gremial de los tundidores valencianos. Se comprueba como el edificio, ahora camuflado por otras intervenciones posteriores, corresponde un tipo que no se puede relacionar con los habitualmente construidos en la ciudad de Valencia. Su origen claramente de la época de esplendor foral valenciano, sus dimensiones y los acabados utilizados en su construcción parecen remitir a un obrador medieval. Se ha reconocido una estructura de gran importancia que afecta conjuntamente a las hoy distintas propiedades. Esto unido a otras circunstancias propias y necesarias para ejercer el oficio de *abaxador*, existentes en el edificio, han venido a confirmar esta hipótesis. En este artículo se ofrece documentación gráfica inédita, que da cuenta del estado actual del inmueble y propone una hipótesis reconstructiva, tanto en planta como en volumen.

Palabras clave: Arquitectura gremial / edificio calle de las Danzas / arquitectura foral valenciana, arquitectura industrial medieval / obrador para tundidores.

ABSTRACT

*In the “barri del mercat”, in the city of Valencia and very close to its Lonja, there is a building complex which is the object of this study. The research, carried out from the simple field of toponymy, to the constructive analysis, lead us to suppose that it is the building of the Valencian trade union of cloth-shearers. It can be seen how the building now camouflaged by other subsequent interventions, corresponds to a type that cannot be related to those usually built in the city of Valencia. Its origins clearly from the Valencian self-governing period splendor, its dimensions and the finishes used in its construction seem to refer to a medieval workshop. A structure of great importance has been recognized that jointly affects the different properties today. This together with other circumstances of their own as necessary to exercise the office of *abaxador*, existing in the building, have come to confirm this hypothesis. This article offers unpublished graphic documentation, which gives an account of the current status of the property and suggests a reconstructive hypothesis, both in plan and in volume.*

Keywords: Trade union architecture / building Danzas' street / Valencian self-governing period architecture / medieval industrial architecture / textile mowers workshop.

EL GREMIO COMO ASOCIACIÓN FUNDAMENTAL

Si se pretende relacionar la pieza edilicia existente en la calle de las Danzas, con la sede del antiguo obrador y/o el local para el Gremio de Tundidores, parece oportuno documentarse sobre estas sociedades, este oficio específico y sus circunstancias. De esta manera se puede conocer cual era el proceso que se seguía durante el tundido y así todas las condiciones que debía reunir un edificio para ser apto, para desarrollar dicho oficio. También habría que estudiar si la importancia y el nivel social adquirido por los miembros, primero de las cofradías y posteriormente de los gremios, les permitía poseer un edificio propio y exclusivamente gremial.

Aunque los primeros atisbos de la formación de agrupaciones de artesanos pertenecientes a un mismo oficio se sitúa en el transcurso del siglo XII¹, según González Arce, se puede identificar “(...) al “gremio” con un oligopolio productivo de estructura reglada, en el que sus miembros tuviesen en exclusiva la capacidad de producción en el ámbito de su especialidad laboral y su lugar de residencia”. Era suficiente con que

la asociación de productores de una ciudad, comprendiera a todos los maestros o a los propietarios de negocios de una misma especialidad, para formar una estructura monopolista y ofrecer a los clientes las mismas prestaciones o productos, con una calidad similar, al mismo precio y en cantidades predeterminadas por la asociación².

En Valencia, de entre los diversos gremios, todos los oficios relacionados con la producción textil tuvieron una gran importancia económica, tanto dentro del propio reino de Aragón como a nivel europeo. Además de esta especialización, las conexiones mercantiles marítimas, con el continuo trasiego de mercaderes genoveses, hizo que estas clases menestrales textiles tuvieran un estatus social y económico muy por encima del de sus compañeros europeos.

Esto propició que estas instituciones, construyeran importantes edificios gremiales, para dar idea de su poder económico y su influencia social en la ciudad. Como afirmaba Serra, hablando de la arquitectura del periodo de esplendor foral: “Así parece que el factor decisivo para apreciar la innovación haya sido el interés creciente puesto en las obras arquitectónicas como elementos de afirmación social tanto por individuos o familias como por las instituciones, al rivalizar entre sí y poner a su servicio el ingenio y la inventiva de los artífices más dotados”³. En Valencia, prueba de esta mentalidad, son los dos edificios gremiales aún conservados: el Colegio Mayor del Arte de la Seda y el del Gremio de Carpinteros o *Fusters*.

La producción y la confección textil comportaban distintas fases de trabajo, desde el esquilado hasta materializar la prenda de

¹ VALDEÓN BARUQUE, J., “Gremios y oficios en la estructura urbana de la ciudad medieval”. *Reconstruyendo la ciudad maya: el urbanismo en las sociedades antiguas*. Coord. Por Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias Ponce de León, María del Carmen Martínez Martínez, 2001, p. 486.

² GONZÁLEZ ARCE, J. D., “De la corporación al gremio. La cofradía de sastres, jubeteros y tundidores burgaleses en 1485”. *Stud. hist., H.a mediev.*, 25 (2007) 193.

³ SERRA DESFILIS, A., “Promotores, tradiciones e innovación en la arquitectura valenciana del siglo XV”, en *Goya* 334 (2011) 65.

vestir. La existencia de estas fases generó industrias autónomas, pero dependientes, que condicionaban la producción, defendiéndose, en este texto, la hipótesis de que el edificio perteneció a este oficio textil de los tundidores, parece imprescindible conocer brevemente su desarrollo para valorar su importancia social en la ciudad.

En Valencia la oligarquía local hizo aprobar en 1311 en el *Consell* “(...) unas ordenanzas sobre teixidors de lli e d’altres filaces primes con el objetivo de conseguir el crecimiento y la consolidación de esta actividad, cuya implantación valoraban muy positivamente, ya que relacionaban el desarrollo de la manufactura textil con el progreso material y la riqueza y prosperidad de la ciudad”⁴. Esta prosperidad del ramo textil hizo que pocas décadas después, se aprobaran otras ordenanzas que regulaban las actividades de pelaires, tintoreros y bataneros. Dentro de esos trabajos específicos del ramo, según Tomás Puñal, “(...) las nuevas especialidades textiles que aparecen y se desarrollan a lo largo del siglo XV como son los tundidores y tintoreros que trabajaban los paños confeccionados para adaptarlos a las nuevas condiciones de consumo”⁵.

En el periodo de 1494⁶ y 1495 hasta 1504, los Reyes Católicos promulgaron las primeras ordenanzas sobre el textil con carácter nacional, para elevar la calidad de las telas y el tinte de los paños, pues debían regir tanto en Castilla como en Aragón. “Los Reyes Ca-

tólicos - sobre todo por voluntad de Fernando y a partir de la experiencia valenciana y catalana - habrían generalizado el régimen gremial en Castilla, otorgando ordenanzas y reglamentos a numerosos oficios”⁷.

La principal intención de estas normas era la de prevenir los fraudes en la fabricación de paños, pero este objetivo alcanzaba a tan gran número de oficios, que se puso en evidencia que debía reestructurarse por completo dicha industria. También existía una gran desigualdad en la influencia social entre los gremios en Castilla y Aragón. En la Corona de Aragón, “ (...) donde los gremios alcanzaron una mayor autonomía, los poderes locales optaron por incorporar a los dirigentes gremiales a puestos de responsabilidad en el ámbito municipal. En el caso concreto de Valencia, pese a que en el *Fur* III, Jaime I advierte que “*Mercaderes no sien osats fer alcunes convinençes entre ells, que coses o mercaderies compren o venen a cert preu; e si ó faran, sien condempnats pecunialment, ço és en aver*”, el mismo rey les asignó puestos de relevancia en el gobierno municipal de la capital⁸.

En la ciudad y reino de Valencia, las instituciones siguieron una política proteccionista con respecto a los gremios del textil. Por ejemplo en 1428, el *Consell* dictó ordenanzas en las que “(...) prohibía⁹ la entrada de telas comunes de cualquier lugar, al entender que no se podía perjudicar exclusivamente a la ciudad de Valencia, con excep-

4 VILLANUEVA MORTE, C., “El comercio textil a través de la frontera terrestre entre Aragón y Valencia en el siglo XV”. *Aragón en la Edad Media*, 18 (2004), 167.

5 PUÑAL FERNÁNDEZ, T., “El trabajo de los paños, elaboración y transformación en el siglo xv: modelos de producción y jerarquización en el eje Burgos-Madrid-Toledo”. En *Anuario de Estudios Medievales*, 48/1 (enero-junio 2018), 273.

6 Pragmática dada en Medina del Campo sobre la Venta de Paños Sedas y Brocados.

7 MONSALVO, M. J., “Aproximación al estudio del poder gremial en la Edad Media castellana”. En *la España Medieval* 25 (2002), 146.

8 GONZÁLEZ ARCE, J.D., “Asociacionismo, gremios y restricciones corporativas en la España medieval (siglos XIII-XV)”. *Investigaciones de Historia Económica*, 10 (2008) 15.

9 BARRIO BARRIO, J.A., “Las reformas de la industria textil pañera en la ciudad de Orihuela en la primera mitad del siglo XV”. *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXI (2007) 57 : “(...) Como pena a la infracción se fijaba una multa de mil sueldos, la pérdida de las telas y de las bestias que las transportasen”.

ción de aquellas que eran de gran calidad y precio como paños de Flandes y cordellates de Perpiñán y todo paño que fuese de superior calidad al de Flandes”¹⁰. Con estas medidas, los intereses económicos de la población quedaban asegurados, “(...) y por otro lado, la flexibilidad política-legislativa del gremio frente al poder político sellaba el pacto, en teoría, beneficioso para ambas partes”¹¹.

Esto permitía, a los agremiados del reino de Aragón, económicamente más fuertes, que pudiesen saltar a la política, básicamente a la municipal. Así los gremios tenían representación en el Consell General de Valencia donde “entre 1463 y 1521, se incorporaron como gremios reconocidos y con representación propia (dos consejeros cada uno) (...) nada menos que veinte corporaciones gremiales (...)”¹², entre la que se encontraba el gremio de tundidores.

Además de todos estos privilegios, se redactaron normas “(...) impidiendo que un mismo artesano practicara más de un oficio; ni aún si quiera que los tuviese concentrados en su casa o en un mismo espacio productivo, empleando así a trabajadores de otras ramas de la producción textil”¹³. Esto se re-

glamentó basándose en que la producción concentrada, al no ser controlada por los gremios, era susceptible de dar lugar a fraudes, por ello se dispuso que sólo se pudiese ejercer una especialidad laboral por artesano y no varias juntas en un mismo taller.

EL OFICIO DE ABAXADOR

En cuanto al tundido, última operación en la cadena textil, era realizado específicamente por el *abaxador* (en Aragón) o el tundidor (Castilla). La tarea del tundidor era la de cortar o igualar el pelo de los paños, eliminando imperfecciones y puliendo la superficie del tejido.

El tundido se reservaba solo a cierto tipo de paños: “Las operaciones de tundido sólo eran necesarias en los paños de calidad, de dieciochenos¹⁴ en adelante, el resto de los paños inferiores sólo debían de ser mojados “a todo mojar””¹⁵. También especifican que los tundidores no debían cardar el paño por el revés y se les prohibía explícitamente trabajar los paños sin mojarlos. Esta ordenanza se justificaba porque “(...) se vendían los paños excesivamente estirados, por lo que salían más varas de la cuenta. Contra lo que se estableció que los vendidos por varas pre-

¹⁰ BARRIO BARRIO, J.A., “Las reformas de la industria textil pañera en la ciudad de Orihuela en la primera mitad del siglo XV”. En *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXI (2007) 56.

¹¹ HERNÁNDEZ GARCÍA, R., “Gremios y corporaciones laborales. Debates historiográficos y estado de la cuestión”. En *ÁREAS, Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 34, (2015) 15.

¹² SANTAMARÍA, A., “La demografía en el contexto de Valencia. Siglo XV”. En *Medievalis*, 10, (1992) 370

¹³ GONZÁLEZ ARCE, J.D., “Los gremios como instituciones económicas. El corporativismo en las ordenanzas generales de paños castellanas de comienzos del XVI”. (Actas IX Congreso de Historia Económica. Sesión Instituciones Locales, Mercado y Desarrollo Económico en la Europa Mediterránea, 1500-1900). Murcia, AEHE, 2008, p. 9

¹⁴ FALCÓN PÉREZ, M.I., “Las cofradías en Aragón durante la edad media”. En *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 4 (1994), pp. 71: “El trapo o paño, que constituía el producto principal de los obradores de tejedores y pelaires. (...) Según el número de peines, y en consecuencia de hilos, éste recibía distintos nombres, que correspondían a diferentes calidades y tamaños; el ancho que se indica se entiende entre ambos orillos y el número de hilos de púa a púa. Los paños podían ser: Deceno: Lleva 1.000 hilos, Onceno: Lleva 1.100 hilos, Doceno y medio, llamado miscayre: Lleva 1.250 hilos. Treceno: Lleva 1.300 hilos, Quatorceno: Mide 8 palmos de ancho; lleva 1.400 hilos. Dieciseiseno: Mide 9 palmos; lleva 1.600 hilos, Dieciocheno: Mide 9 palmos y 3/4; lleva 1.800 hilos Veinteno: Mide 10 palmos; lleva 2.000 hilos, Veintiuno: Mide 10 palmos y 1/4; lleva 2.100 hilos Veintidoseno: Mide 10 palmos y 1/3; lleva 2.200 hilos.

¹⁵ ASENIO GONZÁLEZ, M., “Transformación de la manufactura de paños en Castilla. las ordenanzas generales de 1500”. En *Historia. Instituciones. Documentos*, 18 (1991) p. 8.

viamente fuesen mojados y tundidos, con lo que encogerían y adoptarían su tamaño normal”¹⁶. Como las ordenanzas prohibían explícitamente a los tundidores tundir los paños sin mojarlos, cerca de los obradores de tundidores debía existir un abastecimiento regular de agua.

La herramienta fundamental de tundidor eran unas grandes tijeras de punta roma, con las que igualaba el tejido cortando hilos y otros defectos que sobresalían. El resultado de este trabajo era un mejor aspecto del paño, más suave y brillante¹⁷.

Para el corte se usaban mesas para tundir con unas características muy determinadas. Para estudiar estas cuestiones de oficio tradicional, que pueden afectar a la arquitectura o distribución del obrador, se ha consultado la traducción coetánea de la *Encyclopedie méthodique* francesa, del siglo XVIII. Por ese motivo, se toma como modulo de medida el “pie de París” = 32,42 centímetros y su pulgada = 2,707, frente a las medidas habituales castellanas, “pie de Burgos” = 27,86 centímetros y su pulgada = 0,2322 centímetros.

En la *Encyclopedie méthodique*, especificaba: “la mesa, se compone de una tabla de tres a cuatro pulgadas de grueso (8,1 cmts.), quince de ancho (487,2 cmts.) y nueve pies de largo (292,32 cmts.)”¹⁸.

La mesa era necesaria para conseguir la pendiente indicada y en los casos en que se preparaba con caballetes, estos tenían una diferencia en altura de un pie (32,48 cmts.). Esta diferencia de altura, hacía que

la mesa conservase la pendiente en toda su longitud. En todas las fábricas no se daba la misma pendiente a las mesas de tundir, pues para las panas y paños ordinarios, la mesa debía ser horizontal. Pero habitualmente, sobre todo para paños finos, era una cuestión esencial que la mesa tuviera esa pendiente para el trabajo con tijera.

La última tarea del abaxador era el “enramado” o “perchado”, tras sumergir el paño ya tundido y moverlo con una pala en abundante agua, se ponía a secar en la “rama” o “percha”, “(...) donde eran colgados los paños para ser cardados (...), estirados y secados”¹⁹. Se supone que en los obradores debían existir unas barras horizontales a cierta altura para dejar las piezas de tela tundidas y mojadas. Una vez terminada esta operación, las piezas se cepillaban, se prensaban y se plegaban.

EL EDIFICIO. TOPONIMIA Y EMPLAZAMIENTO URBANO

La costumbre medieval de agrupar oficios y por este motivo dar nombre a las calles siempre es una importante ayuda a la hora de localizar y reconocer el antiguo uso de ciertos edificios.

En el caso de la agrupación urbana, objeto de estudio en este artículo, el nombre de las calles que la acotan están dedicados, en su mayor parte a antiguos oficios.

La calle *Cordellats*, donde empieza la manzana, da paso a la plaza de la Compañía, (antes de les Panses), lo edificado se desarrolla en su mayor parte recayendo a la calle las

¹⁶ GONZÁLEZ ARCE, J.D., “Los gremios como instituciones económicas. El corporativismo en las ordenanzas generales de paños castellanos de comienzos del XVI”. (Actas IX Congreso de Historia Económica. Sesión Instituciones Locales, Mercado y Desarrollo Económico en la Europa Mediterránea, 1500-1900). Murcia, AEHE, 2008, p. 2

¹⁷ FALCÓN PÉREZ, M.I., “Las cofradías en Aragón durante la edad media”. En *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 4 (1994) 73

¹⁸ *Encyclopedie méthodique. Fábricas, artes y otros oficios*, traducidos del francés al castellano por Don Antonio Carbonell, tomo II, Madrid, Imprenta de la Sancha, 1794, p. 243.

¹⁹ CÓRDOBA DE LA LLAVE, R., “Los batanes hidráulicos de la cuenca del Guadalquivir a fines de la edad media. Explotación y equipamiento técnico”. En *Anuario de Estudios Medievales*, 41/2 (julio-diciembre 2011) 618.

Danzas y termina en la calle de Cajeros. En principio solo la calle de las Danzas, deja de corresponder al nombre de un oficio, para comprobar si siempre se llamó así, se han consultado algunas guías históricas de la ciudad de Valencia. (Lám. I).

cia de 12 de marzo de 1692, y una escritura ante Miguel Martín Sanchíz de 8 de mayo de 1599 y otra ante José Tudón de 26 de febrero de 1651”²⁰. Les atribuye el mismo nombre, derivado de la familia Danzas, que vivía en dicha la plaza y la calle recibiría el



Fig.- 1. Vista aérea de la manzana e hipótesis estructural: en rojo muros de carga y en verde pórticos, amarillo linde de propiedad.

Vicente Boix en su *Valencia histórica y topográfica* reseña la plaza de las Danzas y la calle de las Danzas. De la plaza dice tener constancia de llamarse así, al menos “(...) y así la denominó el Mustasaf en providen-

mismo nombre por extensión y su pequeña longitud. Le asigna el mismo lugar que tiene hoy en día, “saliendo de la plazuela del mismo nombre, termina en la puerta principal de la Compañía”²¹. En la misma

²⁰ BOIX, V., *Valencia histórica y topográfica. Relación de sus calles, plazas y puertas, origen de sus nombre, hechos célebres ocurridos en ellas, y demás noticias importantes relativas a esta capital*. Valencia, Tomo 1, Imprenta de J. Rius, 1862, p. 250

²¹ BOIX, V., *Valencia histórica y topográfica. Relación de sus calles, plazas y puertas, origen de sus nombre, hechos célebres ocurridos en ellas, y demás noticias importantes relativas a esta capital*. Valencia, Tomo 1, Imprenta de J. Rius, 1862, p. 250

obra, Vicente Boix, cita la misma calle en la entrada “abaixadors (calle dels)”, y explica: “Se llamaba así la que va desde la portería de la Compañía (ahora Gobierno Civil)²² hacia la plaza de la Lonja, antes de *les Pan-ses*; y así se menciona en una providencia del Almotacen del 9 de mayo de 1659 y en el itinerario del bando que se publicó en 29 de noviembre de 1581 designando la entrada oficial que verificó en Valencia el virey (sic) D. Francisco de Moncada, conde de Olivares, que pasaba de embajador a Roma”²³.

Es decir la calle, en este lugar y con el nombre de Danzas, existe al menos desde 1599 pero posiblemente, muchos valencianos continuaron llamándola *abaixadors*, ya que se da este nombre como referencia para describir el itinerario de actos públicos, como procesiones y cabalgatas, de lo que se desprende que durante un tiempo convivieron ambas denominaciones.

Marcos Antonio de Orellana en su callejero, escrito a partir de 1780, aunque publicado muy posteriormente, habla de dicha calle con el nombre de “abaixadors”²⁴, aunque también habla de la calle de las Danzas, identificándolas. Tramoyeres ubicaba el gremio de cajeros en la misma calle de las Danzas, pero en el nº 9²⁵.

Orellana dice, hablando de la calle, “Es sitio bien conocido en Valencia el que se de-

nomina *dels Abaxadors*, por estar allí situado los de este gremio (...)”. Y Boix explicando el porqué del nombre de la calle escribe, “La palabra de Ab xadors (sic), en castellano Tundidores, se deriva del latín *Tonsores Panni*, porque en esta calle se hallaba, el gremio del citado oficio, en la época en la que existían en Valencia notables fábricas de paños (...)”²⁶. Orellana refuerza esta teoría, al enumerar las calles de Valencia, que tienen un retablo dedicado a San Cristóbal, especificando: “Otra tundidores (que le decimos abaxadors) cuyo gremio le tiene por patrono”²⁷.

El que existiera una calle dedicada a los abaxadors, y hoy en día exista una de nombre tundidores, revela que debieron ser en un numero bastante elevado y poseer “una conciencia de grupo y una organización corporativa en la defensa de sus intereses en los constantes conflictos con mercaderes y artesanos de la producción”²⁸.

En el caso del gremio de tundidores, se añade otra muestra de poder económico, como es el de su emplazamiento, ya que “Frecuentemente la disponibilidad del terreno en las ciudades era escasa e implicaba un proceso de adquisición de parcelas hasta reunir un solar capaz de alojar la nueva construcción”²⁹, en este caso el solar se adquirió junto a la gran Lonja y la plaza del mercado.

²² Hablando del convento jesuita de la plaza de las pasas, El marques de Cruilles explicaba en su tomo I, p. 206: “Desde la exclaustración de 1835, esta iglesia no tuvo destino determinado. (...). El resto del edificio fue desde principios de aquella época destinado a Gobierno Superior Político de la Provincia y Diputación Provincial (...)”.

²³ BOIX, V., *Valencia histórica y topográfica. Relación de sus calles, plazas y puertas, origen de sus nombre, hechos célebres ocurridos en ellas, y demás noticias importantes relativas a esta capital*. Valencia, Tomo 1, Imprenta de J. Rius, 1862, p. 26

²⁴ DE ORELLANA, M.A., *Valencia antigua y moderna* (3 Tomos). Valencia, Acción bibliográfica valenciana, 1923, pp. 6

²⁵ TRAMOYERES BLASCO, L. *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*. Valencia, Imprenta de Domenech, 1889, p. 93

²⁶ BOIX, V., *Valencia histórica y topográfica. Relación de sus calles, plazas y puertas, origen de sus nombre, hechos célebres ocurridos en ellas, y demás noticias importantes relativas a esta capital*. Valencia, Tomo 1, Imprenta de J. Rius, 1862, p. 26

²⁷ DE ORELLANA, M.A., *Valencia antigua y moderna* (3 Tomos). Valencia, Acción bibliográfica valenciana, 1923, pp. 413

²⁸ PUÑAL FERNÁNDEZ, T.: “El trabajo de los paños, elaboración y transformación en el siglo xv: modelos de producción y jerarquización en el eje Burgos-Madrid-Toledo”. En *Anuario de Estudios Medievales* 48/1, (enero-junio de 2018), p. 283

²⁹ SERRA DESFILIS, A., “La historia de la arquitectura gótica mediterránea en obras: procesos de construcción e interpretación de los edificios”. En *Cuadernos Ars Longa* 2 (2010), p. 24

Si se tiene en cuenta que la calle de *Abaxadors* nunca ha tenido mayor longitud que la de una manzana y que su lado derecho ha estado ocupado, bien por locales de la Compañía de Jesús o por viviendas, solo queda como objeto de análisis su fachada izquierda.

Si el edificio estaba realmente relacionado con la industria textil debía tener asegurado un buen abastecimiento de agua que, en este caso, se manifiesta constante. Por una parte, se puede comprobar en el “Catálogo de bienes y espacios protegidos de naturaleza rural”³⁰ del Ayuntamiento de Valencia donde se observa el trazado general de dicha acequia a su paso por la ciudad. Su brazo “sequia del Vall Vell” discurre por el perímetro izquierdo de la plaza del mercado, en paralelo y muy cercana a la calle de las Danzas. Por otra parte, tanto Vicente Boix como Orellana recogen la existencia de una cenia, a unos veinte metros de dicha calle. Boix al hablar de la calle Cenia observaba: “Se llama así, aunque malamente escrito Acenia, la calle que sale de la puerta de Gobierno Civil, antes de la Compañía y va a la de abajadores, o mejor abaxadors (tundidores). Tenía este nombre porque en una casa, (...), había una cenia, cuya agua servía para alimentar, por medio de conductos convenientes, la antigua fuente de la plaza del mercado”³¹.

Este nuevo conducto con un trazado desde la portería de la Compañía hasta el jardín de la Lonja, pasaría inevitablemente junto a la manzana objeto de estudio.

Parece indispensable, sobre todo debido al gran volumen edilicio estudiado, analizar

alguno de los planos históricos de Valencia y estudiar la representación del edificio analizado. Para ello, se han escogido los planos de Antonio Mancelli (1608), Vicente Tosca (1704) y un plano municipal del siglo XX (c. 1920). Todos ellos, anteriores al periodo de los años treinta y cuarenta, cuando se dio un importante cambio al edificio objeto de estudio.

Como es sabido, el más antiguo del que se tiene noticia de nuestra ciudad, está firmado por Antonio Mancelli y fechado en 1608. Antonio Mancelli, también elaboró en 1622, otro plano geométrico, esta vez de Madrid. El plano madrileño ha sido estudiado en numerosas ocasiones y desde hace mucho tiempo. Ortega Vidal, era bastante escéptico en cuanto a la fiabilidad del ejemplar madrileño, afirmando que el conjunto ofrecía falta de homogeneidad lo cual “(...) no invita a pensar en excesivas sofisticaciones”³². Presumía que más que un documento técnico, se consideraría “(...) más verosímil una producción dirigida a un plano de imagen, como ilustraría la hipótesis de su relación con los festejos de canonización de San Isidro apuntada por Sanz García”³³.

Fernando Benito, hablando del plano valenciano afirmaba: “Un análisis de este grabado permite conjeturar que se trata de una prueba previa a su edición, (...) los demás rótulos que aparecen manuscritos, en ocasiones con la tinta emborronada, con tachaduras y equivocaciones que denotan cierta improvisación y delatan un carácter provisional de la plancha antes que un definitivo acabado. En tal caso habría que pensar que

³⁰ Ayuntamiento de Valencia. *Catálogo de bienes y espacios protegidos de naturaleza rural*. Área de Urbanismo vivienda y Calidad Urbana- Dirección General de Planeamiento, 2018, Código de ficha: AH_o8, p. 367

³¹ BOIX, V., *Valencia histórica y topográfica. Relación de sus calles, plazas y puertas, origen de sus nombre, hechos célebres ocurridos en ellas, y demás noticias importantes relativas a esta capital*. Valencia, Tomo I, Imprenta de J. Rius, 1862, p. 403

³² ORTEGA VIDAL, J., Los planos históricos de Madrid y su fiabilidad topográfica (1). Catastro CT, (julio 2000) 70

³³ ORTEGA VIDAL, J., Los planos históricos de Madrid y su fiabilidad topográfica (1). Catastro CT, (julio 2000) 70

podiera tratarse de una prueba para una estampa que nunca se llegó a editar, pues por otra parte es bastante significativo que hasta la fecha no hayan aparecido más ejemplares de su tirada”³⁴. Esta teoría de su singularidad, se puede descartar con la aparición de otra copia en mejor estado en la Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV) dentro de la Sección Gráfica. *Fondo Stampe Geografiche* y su signatura es Stamp. Barb. X. I. 80. f.18³⁵. Estimando que el edificio objeto de estudio estuviera construido entre los siglos XV y XVI, debía encontrarse en 1608. La parcela representada por Mancelli, corresponde a un tipo de “manzana cerrada” con un gran patio interior, bastante inviable en una ciudad de principios del siglo XVII. En cuanto a la fachada recayente a la calle de las Danzas, se puede observar una estructura de la propiedad del suelo fragmentada, apareciendo cuatro edificios, como en su estructura actual. (Lám. IIa).

Hecha la misma búsqueda en el plano de Vicente Tosca, levantado cien años después, aparece una información muy distinta. En este documento se localiza una manzana totalmente construida y con un patio o corral. La fachada recayente a la calle de las Danzas, se presenta como una única propiedad, abarcando toda la manzana. (Lám. IIb).

Esta imagen de Tosca encaja bastante más, como se verá, con lo expuesto en este artículo.

Por último se ha tomado un plano municipal de los años veinte, del siglo XX, para comprobar si la traza total actual, corresponde con la que existía antes de la intervención en uno de los edificios estudiados (Cajeros 1). Se comprueba que esta propiedad fue alterada en su planta y no se corresponde con la traza actual. (Lám. IIc).

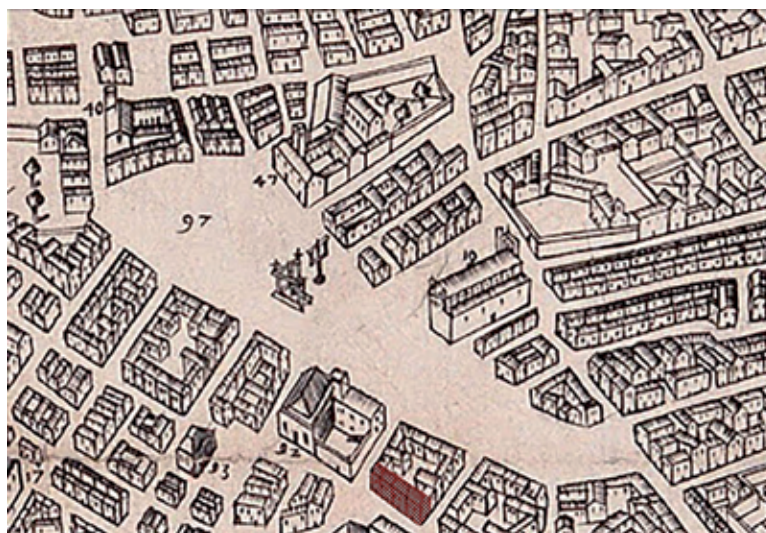


Fig. 2 a.- El edificio representado en el plano de Antonio Mancelli, como cuatro propiedades distintas (1608), de Llopis Alonso, A. y Perdígón Fernández, L.A., *Cartografía Histórica de la ciudad de Valencia (1608-1944)*, (2012) pp. 64-65.

³⁴ BENITO DOMNÉNECH, F., “Un plano axonométrico de Valencia diseñado por Mancelli en 1608”. En, Societat Bibliogràfica Valenciana Jerònima Galés (ed.): *Pasiones bibliogràficas II*, 2017, p. 178.

³⁵ RAMÍREZ ALEDÓN, G., “El plano de Valencia de Antonio Mancelli (1608): noticias, vicisitudes y aclaraciones de un documento excepcional, pero no único”. En, Societat Bibliogràfica Valenciana Jerònima Galés (ed.): *Pasiones bibliogràficas II*, 2017, p. 168



Fig. 2 b.- Representación del edificio en el plano de Vicente Tosca, como una única propiedad (1704)



Fig. 2 c.- Ubicación del edificio en un plano municipal de los años veinte, S/F, delineante Carrión. (A.G.D.). La esquina de Danzas con Cajeros, formaba un ángulo y actualmente incorpora un achaflanamiento.

EL EDIFICIO, CAPAZ COMO OBRADOR TEXTIL

Según Tramoyeres, “Cuando el gremio fue una potencia, cuando alcanzó la consideración de poder público y permanente, pensaron los agremiados que era indecoroso no tener casa propia, un domicilio digno de aquellos prohombres que regían la ciudad y gozaban de grandes privilegios. Añádase a esto la modificación que experimentaban las asociaciones de oficios, pasando del aspecto puramente religioso al industrial y artístico, y se comprenderá sin esfuerzo la razón de la casa del gremio y el empeño que demostraron todos en ser propietarios de su vivienda, consiguiéndolo y levantando edificios más o menos suntuosos, según la importancia de la corporación y número de componentes”³⁶. El final del manteni-

miento de estas casas gremiales comenzó en 1813, cuando las Cortes de Cádiz decretaron la libertad de industria, lo cual dejaba sin sentido a los gremios. Leyes posteriores, en 1834 y 1836, privaron a los gremios de ordenanzas y reglamentos. “El resultado de estas disposiciones legales fue la desaparición de muchos gremios (...)”³⁷ entre ellos los tundidores. Esto llevó como consecuencia la venta de los bienes de los gremios y entre ellos, sus edificios gremiales³⁸.

Debido a la imposibilidad de hacer levantamientos en los actuales bajos comerciales, se ha utilizado como base gráfica, la documentación cedida, de forma generosa y desinteresada por los arquitectos: Asunta Baines, Juli Mascaró (Compañía nº 3), Francisco Oria (Danzas nº 3 izquierda), Enrique

³⁶ TRAMOYERES BLASCO, L. *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*. Valencia, Imprenta de Domenech, 1889, p. 89

³⁷ TRAMOYERES BLASCO, L. *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*. Valencia, Imprenta de Domenech, 1889, p. 435

³⁸ TRAMOYERES BLASCO, L. *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*. Valencia, Imprenta de Doménech, 1889, p. 436: Cuando Tramoyeres escribió su libro subsistían, legalmente constituidos, solamente el Colegio del Arte Mayor de la Seda, , cereros y confiteros y plateros, poseyendo todos aún su casa social. Aún estaban activos los pelaires, sogueros, carpinteros, zapateros, curtidores, hormeros, albañiles, torneros y pozaleros, cerrajeros, tejedores de lino, esparteros y alpargateros, estos tres últimos sin casa social.

Clemente (Danzas n° 3 derecha) y Borja de Madaria (Cajeros n° 1).

El edificio estudiado, cuya traza actual aproximada sería la un trapezoide con medidas generales de 30 x 15 metros, en estos momentos está dedicado a viviendas en sus plantas altas y a uso comercial en sus locales de planta baja. De la hipotética única propiedad gremial, el edificio se ha dividido en cuatro propiedades horizontales. Hoy en día la fachada recayente a Danzas está compuesta por los predios de plaza de la Compañía n°3, calle de las Danzas n° 1, calle de las Danzas n° 3 y calle de Cajeros n° 1. (Lám. III).

Gracias al plano proporcionado por los arquitectos que intervinieron en Compañía n° 3, se comprueba que este edificio, que está desalineado con el resto de la manzana, tiene en común con nuestro conjunto algún elemento constructivo. Un muro de espesor 40 centímetros, sale de Compañía n° 3 y termina en Danzas n° 1. Por otro lado la estructura de pilares de Compañía n° 3, comparte ejes con el resto del edificio, aunque no secciones ni otras cuestiones relevantes. Tras un detallado estudio y reconocimiento, se puede asegurar que al menos, Danzas n° 1, Danzas n° 3 y Cajeros n° 1, en su momento, formaron una única propiedad (Lám. IV), dejando en la duda la inclusión de Compañía n° 3.

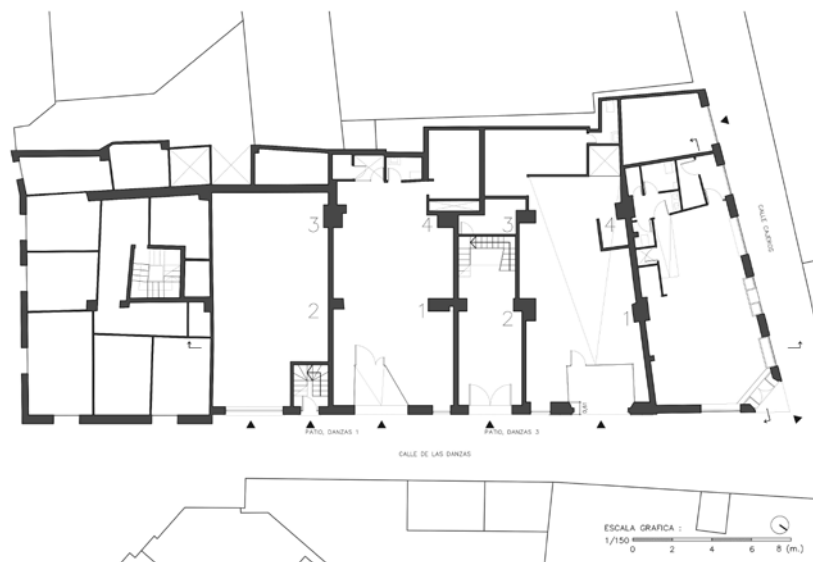


Fig. 3.- Planta del estado actual, basada en la información proporcionada por los arquitectos citados en el texto.



Fig. 4a.- Ruptura de alineación de Compañía nº 3 y Fig. 4b.- Continuidad evidente entre Danzas nº 1 y Danzas nº 3, pese a las intervenciones posteriores.

El gran edificio estaba construido perimetralmente con un muro de carga, que varia de 40 a 50 centímetros de espesor y dos pórticos resueltos con pilastras de cantería. Ello daba como resultado tres crujías, de las que restan dos completas.

Los elementos comunes a Danzas nº 3 (bajo izquierda, patio viviendas y bajo derecha) y Cajeros nº 1, son una potente estructura compuesta por pilastras de sillería con secciones desiguales, algunas superiores a 1,50 metros (Lám. V)³⁹.



Fig. 5a.- Pilastras en Danzas nº 3 izquierda y Fig. 5b. Pilastra en Danzas nº 3 derecha, donde se percibe el degollado para empotrar la jácena metálica y la pendiente común a todos los bajos.

³⁹ Aunque se supone que dicha estructura penetra en Danzas nº 1, no se ha podido comprobar, por permanecer el bajo cerrado varios años.

Según Mercedes Gómez-Ferrer y Arturo Zaragoza, “(...) la construcción valenciana de este periodo despliega el moderno arte de corte de piedras hasta un grado de notable perfección”⁴⁰. Este sistema de pilastras pétreas estaría sujetando grandes jácenas de madera, sobre las que apoyaría un forjado de vigueta de madera y revoltón de yeso. Las clásicas bóvedas tabicadas, a mediados del siglo XVI, fueron siendo sustituidas por bovedillas lisas de yeso, ejecutadas con molde. Esta solución de incorporar el yeso a los entrevigados era muy novedosa, “En las entrecalles se colocaba una formaleta o galápago, sosteniéndose sobre unas mochetillas con ayuda de unos clavos provisionales de anclaje, para dar forma al relleno de yeso y cascotes que se tendía entre las viguetas”⁴¹. (Lám. VI)

En cuanto a la cubierta de la planta noble, teóricamente en todo el antiguo edificio, según información de técnicos de Consellería, estaría compuesta por un alfarje lúneo, posiblemente aún conservado en partes del antiguo edificio⁴².

Otra cuestión común a los bajos analizados, es que el plano del suelo que en todos ellos tiene una notable pendiente⁴³. (Lám. VII). Se estima una cota original, entre la planta baja y el primer piso de unos 4,70 metros. Con respecto a su gran altura de planta baja, cabría la posibilidad de que alternara su función de centro gremial, con obrador comunal ya que, según afirmaba Teodoro Llorente, “algunos gremios tuvieron obradores colectivos, por requerirlo así la índole de su trabajo”⁴⁴.

Particularizando en cada bajo, se puede destacar que es evidente que su destino original no fue el actual de vivienda. Esto es evidente en Danzas nº 1, pues la caja de escalera de acceso a las plantas superiores, se ha instalado en un diminuto espacio cuadrado, para no hurtar metros al bajo comercial.

En los bajos izquierda y derecha de Danzas nº 3, seguramente en el siglo XIX, se interpuso entre la planta baja y el primer piso, un entresuelo de vigas metálicas y viguetas de madera. Para su construcción, se degollaron las pilastras de piedra y se empotraron vigas de acero roblonadas.

Sin duda alguna el actual edificio de la calle de cajeros nº 1, es el más transformado del conjunto (Lám. VIII). Es el resultado de una intervención integral, entre los años treinta y cuarenta, en nuestro edificio⁴⁵. Esto se puede comprobar fácilmente en su bajo comercial donde aparecen las grandes pilastras, ahora encajadas en un muro de medianera, que tienen su otra mitad en Danzas 3 derecha.

El muro de fachada parece el original ya que se aprovechó para este nuevo edificio, pues mide unos 50 centímetros en todo su perímetro. Se percibe una merma de unos 5 centímetros en su fachada, que pierde la línea exacta de Danzas nº 1 y Danzas nº 3. Puede ser debido a que no existe lo que, parece un aplacado de piedra caliza en esta fachada, que conservan Danzas nº 1 y nº 3. (Lám. IX).

En cambio, no sobrevivió a la intervención el antiguo primer forjado de revoltón. El arquitecto que intervino en la nueva obra,

⁴⁰ GÓMEZ-FERRER, M.; ZARAGOZÁ, A., “Lenguajes, fábricas y oficios en la arquitectura valenciana del tránsito entre la Edad Media y la Edad Moderna. (1450-1550)”. En *Artigrama*, 23 (2008) p. 150.

⁴¹ SERRA DESFILIS, A., “La historia de la arquitectura gótica mediterránea en obras: procesos de construcción e interpretación de los edificios”. En *Cuadernos Ars Longa*, 2 (2010) p. 29.

⁴² Por una cuestión de plazos editoriales, no se ha podido acceder a dichos informes, pero se sabe que existe incluso información fotográfica.

⁴³ Por ejemplo en Cajeros nº 1, en un desarrollo de 12 metros, el plano del suelo baja más de 30 centímetros.

⁴⁴ LLORENTE, T., *España, Sus monumentos y artes, su naturaleza histórica: Valencia (tomo II)*, Barcelona, Editorial de Daniel Cortezo, 1889, p. 164.

⁴⁵ Tras acometer la búsqueda, no se encuentra documentación sobre el nuevo edificio en el A.H.M.V.



Fig.- 6. Forjado superior entre la planta primera y planta segunda de Danzas nº3, donde se intuyen las viguetas líneas y los revoltos antes anteriormente nombrados.

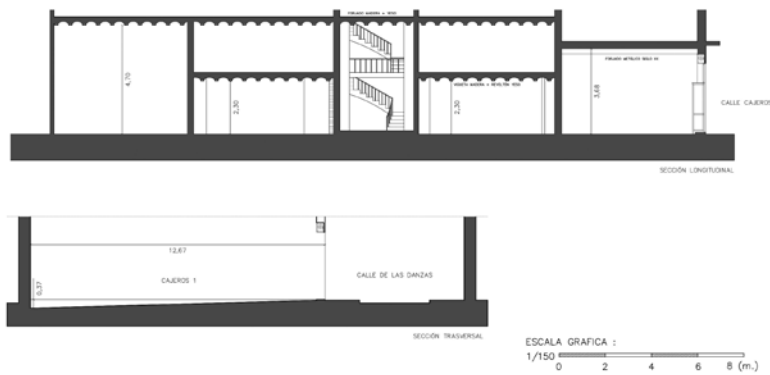


Fig.- 7. Secciones transversal y longitudinal de estado actual, mostrando la altura de los forjados y la pendiente del local.



Fig.- 8. Imagen de la Manzana desde Cajeros nº 1.

Fig.- 9. Retranqueo de Cajeros nº 1, con respecto al resto de la manzana.

construyó entre las antiguas pilastras de piedra unos pilares, que aparecen cuadrados, sobre los que apoyó una estructura metálica. Dispuso este nuevo forjado a 3,68 metros, una cota inferior a la original, se supone que para proporcionar una altura más para su cliente. De lo ocurrido con el primer forjado, se puede suponer que no existe en esa finca ningún elemento horizontal original, pero habría que comprobar si la fachada se conservó en los niveles superiores. Es interesante la medianera desnuda de esta propiedad a la calle de Cajeros, porque sugiere unos niveles de forjado que se ajustarían a los originales del edificio. (Lám. X). La otra intervención que desvirtúa el conjunto es la ruptura de la esquina de planta baja, antes en ángulo y ahora con una curva, para disponer la puerta de acceso al bajo. Una vez salvada la planta baja, la esquina se achaflana hasta la cornisa.

CONCLUSIONES

En el texto se ha mostrado que, contrariamente a lo que se suele pensar de las sociedades antiguas, donde se distingue a la nobleza y al clero y se otorga un papel insignificante a los menestrales, esta ciudad y reino se separaban de la norma general.

Desde la conquista, se puede comprobar la voluntad de los reyes de Aragón por que la estructura social del nuevo reino, al que confieren entidad política independiente, no estuviera dominada por una nobleza poderosa, como en el resto de sus territorios. Y mientras en otros reinos peninsulares, como Castilla, el menestral era solo poco más que un siervo, en Valencia, desde el siglo XIII, ya podía ocupar cargos municipales.

Solo un grupo con suficientes fondos y notoriedad e influencia social, se decidiría a acometer la construcción de un edificio de estas características.

Por otra parte, la buena construcción salvó al edificio existente y objeto de este estudio, en la calle de las Danzas de Valencia. Una

construcción antigua, con un uso dotacional, que se estimó posible transformar en edificios para viviendas, con unas alteraciones leves que compensaron su no demolición, a los arquitectos y propietarios que intervinieron en sus diversos cambios. Incluso rentabilizaron su superficie construyendo sendos entresuelos, que la estructura pétreo original ha soportado hasta hoy en día.

La hipótesis defendida de que se trata de un edificio gremial y en concreto para los *abaxadores* o tundidores, se basa en cuestiones tipológicas, constructivas, de emplazamiento y conociendo que dicho gremio se constituyó en Valencia, en el siglo XV. La hipótesis que defiende este texto es que el edificio original constaba de tres alturas. La planta baja, de gran altura, dedicada a obrador, cubierta por un forjado de revoltón; una primera planta cubierta por un alfarje de madera y la inevitable cambrá o andana. Este esquema está también sugerido por la representación que, de este edificio, hizo Vicente Tosca en su conocido plano de la ciudad. (Lám. XI).

El argumento más contundente, de la antigua unidad de los locales, es la presencia de las grandes pilastras de piedra, con los cantos redondeados, aunque en algunas de ellas se han producido mermas en su volumen con el cambio de uso del edificio. En el patio de acceso a viviendas de Danzas nº 3, las mermas han consistido en una reducción de la sección a todo lo largo de su altura.

En sus dos bajos comerciales, izquierdo y derecho, el desmochado se realizó para procurar mechinales en las pilastras y poder interponer, entre el suelo y el antiguo primer piso, un forjado metálico a base de vigas roblonadas y viguetas también metálicas. La interposición del nuevo forjado dividía la antigua altura libre del bajo del edificio, en un bajo comercial de unos 2,45 metros de altura media y un entresuelo hasta el momento inexistente y susceptible de ser ocupado. Esto hace suponer que la altu-



Fig. 10.- Medianera de la finca de Cajeros nº 1, aún se perciben antiguos niveles de edificación, que coinciden con la hipótesis defendida en este artículo.

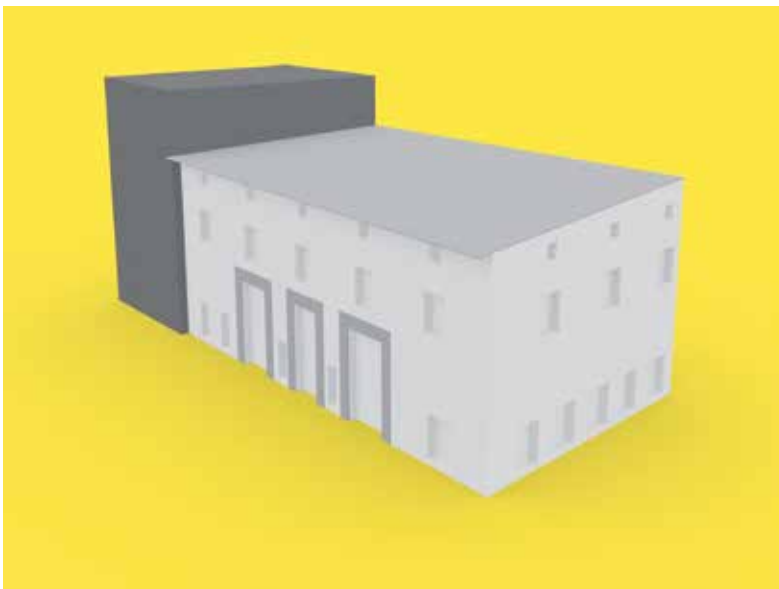


Fig. 11.- Volumetría hipotética del edificio.

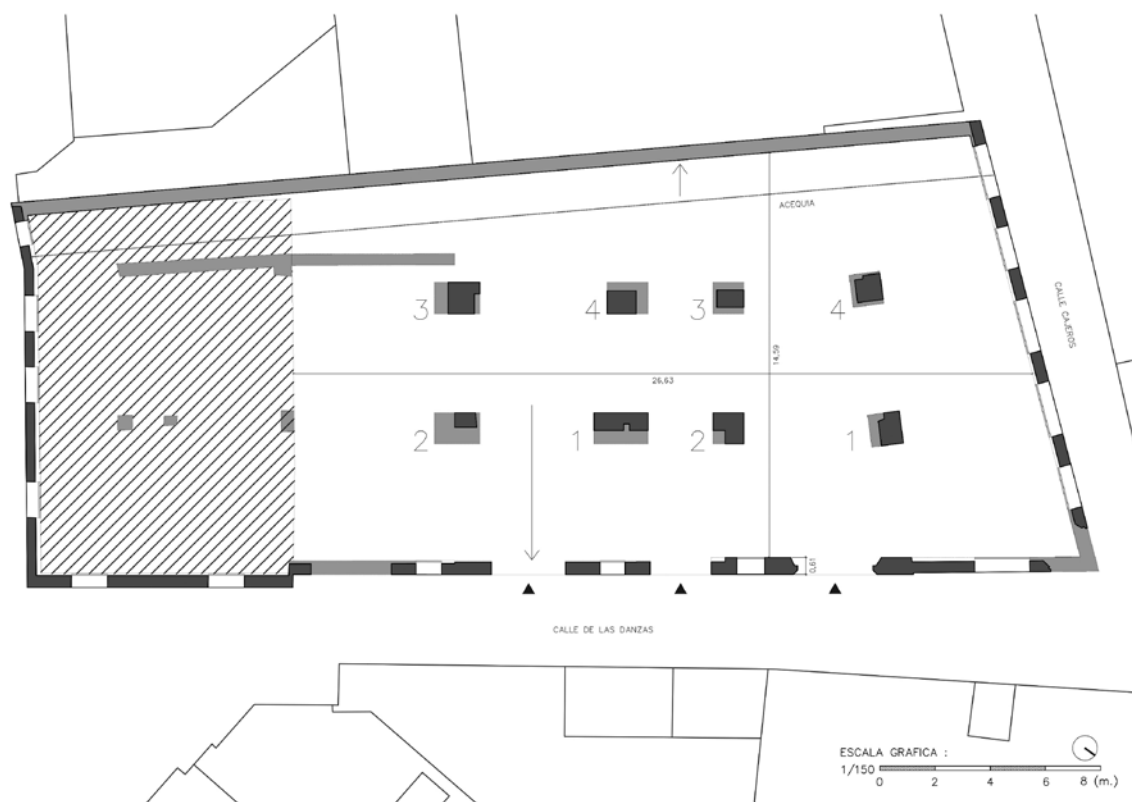


Fig. 12.- Propuesta de reconstrucción de estructura original en planta.

ra original del suelo al primer forjado debía rondar los 4,70 metros.

Se supone que sobre todos los locales, que formaban el edificio, se extendería el primer forjado original, compuesto por viguetas de madera y revoltones de yeso, que habría llegado intacto hasta nuestros días, en una gran parte.

Otro de los denominadores comunes de estos locales de planta baja, es la notable inclinación de su suelo, pendiente que tiene la cota más alta en la parte recayente a la calle Danzas. Como se ha visto, los tundidores debían hacer su trabajo sobre una mesa inclinada cuyos extremos tuvieran, aproxima-

damente una diferencia de altura de un pie. Esta circunstancia y el hecho de tener que mojar los paños con frecuencia, por necesidades del tundido, hace bastante verosímil que se planteara el plano del suelo inclinado. Así no harían falta utilizar mesas especiales para el tundido, ya que la pendiente necesaria, la proporcionaría el propio firme. Esta pendiente también facilitaría la evacuación del agua desprendida de los paños mojados, colgados en las perchas. Además de los cursos de agua vecinos al edificio, descritos antiguamente, durante las reformas apareció una acequia, dentro del propio bajo y paralela a su fachada. Esta cana-

lización proporcionaría el agua suficiente para el mojado de los paños y debido a la inclinación del suelo, también podría recoger parte del agua desprendida en algunas labores. También llama la atención que tras los años transcurridos, ninguno de los usuarios de los bajos comerciales, haya corregido esta pendiente. Se incluye un hipotético estado, en planta original, que recoge todos los extremos argumentados en este artículo. (Lám. XII).

En base a todo lo expuesto y razonado, todo parece indicar que nos encontramos ante un edificio singular. De su singularidad se debe excluir lo religioso, lo palaciego y lo municipal, pues de haber tenido uno de estos usos, en las minuciosas guías de Valencia (Orellana, Boix, Cruilles, etc.) al menos sería mencionado, como lo son edificios mucho más pequeños de este tipo.

Si con medios técnicos y una serie de catas, se llegara a la conclusión de la validez de esta hipótesis, junto con el Colegio del Arte Mayor de la Seda y el edificio gremial de carpinteros, el edificio sería el tercero de su clase conservado en la ciudad y el único edificio industrial medieval existente en la misma. Se deja abierta la posibilidad de posteriores estudios con los medios necesarios, que propiciaran la recuperación de un bien patrimonial tan escaso y característico de la historia de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

ASENJO GONZÁLEZ, M., “Transformación de la manufactura de paños en Castilla. las ordenanzas generales de 1500”. En *Historia. Instituciones. Documentos*, 18, (1991) pp. 1-38.

AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. *Catálogo de bienes y espacios protegidos de naturaleza rural*. Área de Urbanismo vivienda y Calidad Urbana-Dirección General de Planeamiento, 2018, Código de ficha: AH_o8, p. 367.

BARRIO BARRIO, J.A., “Las reformas de la industria textil pañera en la ciudad de Orihuela

en la primera mitad del siglo XV”. *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXI (2007) pp. 39-68.

BENITO DOMÉNECH, F. “Un plano axonométrico de Valencia diseñado por Mancelli en 1608”. *Pasiones bibliográficas II*, (2017) pp. 177-187.

BOIX, V. *Valencia histórica y topográfica. Relación de sus calles, plazas y puertas, origen de sus nombre, hechos célebres ocurridos en ellas, y demás noticias importantes relativas a esta capital*, (2 tomos). Valencia, Imprenta de J. Rius, 1862.

CÓRDOBA DE LA LLAVE, R., “Los batanes hidráulicos de la cuenca del Guadalquivir a fines de la edad media. Explotación y equipamiento técnico”. En *Anuario de Estudios Medievales*, (julio-diciembre 2011) pp. 593-622.

CRUILLES (marques de). *Guía urbana de Valencia, antigua y moderna* (2 Tomos). Valencia, Imprenta de José Rius, 1876

Encyclopedia metódica. Fábricas, artes y otros oficios, traducidos del francés al castellano por Don Antonio Carbonell, tomo II, Madrid, Imprenta de la Sancha, 1794.

FALCÓN PÉREZ, M.I., “Las cofradías en Aragón durante la edad media”. En *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 4, (1994) pp. 59-80.

GÓMEZ-FERRER, M. / ZARAGOZÁ, A., “Lenguajes, fábricas y oficios en la arquitectura valenciana del tránsito entre la Edad Media y la Edad Moderna. (1450-1550)”. En *Artígrama*, 23, (2008), pp. 149-184.

GONZÁLEZ ARCE, J. D., “De la corporación al gremio. La cofradía de sastres, jubeteros y tundidores burgaleses en 1485”. En *Stud. hist., H.^a mediev.*, 25, (2007) pp. 191-219.

GONZÁLEZ ARCE, J.D., “Asociacionismo, gremios y restricciones corporativas en la España medieval (siglos XIII-XV)”. En *Investigaciones de Historia Económica*, 10, (2008) pp. 9-34.

GONZÁLEZ ARCE, J.D., “Los gremios como instituciones económicas. El corporativismo en las ordenanzas generales de paños castellanas de comienzos del XVI”. (Actas IX Congreso de Historia Económica. Sesión Instituciones Locales, Mercado y Desarrollo Económico en la Europa Mediterránea, 1500-1900), Murcia, AEHE, 2008, pp. 1-20.

- HERNÁNDEZ GARCÍA, R., “Gremios y corporaciones laborales. Debates historiográficos y estado de la cuestión”. En *ÁREAS, Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 34 (2015) pp. 7-18.
- LLOPIS ALONSO, A. y PERDIGÓN FERNÁNDEZ, L.A., *Cartografía Histórica de la ciudad de Valencia (1608-1944)*, (2012) pp. 64-65
- LLORENTE, T., *España, Sus monumentos y artes, su naturaleza histórica: Valencia (tomo II)*, Barcelona, Editorial de Daniel Cortezo, 1889.
- MONSALVO, M. J., “Aproximación al estudio del poder gremial en la Edad Media castellana”. En *La España Medieval*, 25, (2002) pp. 135-176.
- ORELLANA, M. A. de, *Valencia antigua y moderna* (3 Tomos). Valencia, Acción bibliográfica valenciana, 1923.
- ORTEGA VIDAL, J. Los planos históricos de Madrid y su fiabilidad topográfica (1). Catastro CT, julio 2000, pp. 65-85.
- PUNAL FERNÁNDEZ, T., “El trabajo de los paños, elaboración y transformación en el siglo xv: modelos de producción y jerarquización en el eje Burgos-Madrid-Toledo”. En *Anuario de Estudios Medievales* 48/1, (2018), pp. 271-298.
- RAMÍREZ ALEDÓN, G., “El plano de Valencia de Antonio Manceli (1608): noticias, vicisitudes y aclaraciones de un documento excepcional, pero no único”. En *Pasiones bibliográficas II*, (2017), pp. 165-176.
- SANTAMARÍA, A., “La demografía en el contexto de Valencia. Siglo XV”. En *Medievalis* 10, (1992), pp. 363-386.
- SERRA DESFILIS, A., “La historia de la arquitectura gótica mediterránea en obras: procesos de construcción e interpretación de los edificios”. En *Cuadernos Ars Longa* 2, (2010), pp.13-53
- SERRA DESFILIS, A. “Promotores, tradiciones e innovación en la arquitectura valenciana del siglo XV”. En *Revista Goya*, 334, (2011), pp. 58-73.
- TRAMOYERES BLASCO, L., *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*. Valencia, Imprenta de Domenech, 1889.
- VALDEÓN BAROQUE, J., “Gremios y oficios en la estructura urbana de la ciudad medieval”. *Reconstruyendo la ciudad maya: el urbanismo en las sociedades antiguas* / coord. Por Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias Ponce de León, María del Carmen Martínez Martínez, (2001), pp. 483-490.
- VILLANUEVA MORTE, C. “El comercio textil a través de la frontera terrestre entre Aragón y Valencia en el siglo XV”. En *Aragón en la Edad Media*, 18, (2004) pp. 163-202.
- ZARAGOZÁ CATALÁN, A., MARÍN SÁNCHEZ, R., y IBORRA BERNAD, F. “Hacia una clasificación de los entrevigados cerámicos y de yeso en el área valenciana (siglos XIII al XVI)”. Santiago Huerta Esther Redondo Martínez Ignacio Javier Gil Crespo y Paula Fuentes (eds.), (*Actas del Undécimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*) Soria, (2019), pp. 1133-1142.



La portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandía. Su proceso constructivo y modulación arquitectónico-musical

Pablo Cisneros

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

pablo.cisneros@unir.net

David Miguel Navarro Catalán

Universitat Politècnica de València

danaca@cpa.upv.es

RESUMEN

La portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandía no ha llamado la atención de los investigadores, sin embargo, su concepción tiene una gran cultura arquitectónica y constituye una obra esencial para comprender su contexto, fundamentalmente, el de los tratados teóricos del Renacimiento. Desde este estudio se quiere poner en valor su arquitectura y que se considere como un ingrediente destacado para conocer su periodo de construcción en general y la arquitectura jesuita en particular. Para su comprensión, será necesaria su interpretación en la cultura de los tratados de arquitectura contemporáneos y, especialmente, en la teoría arquitectónico-musical de Leon Battista Alberti.

Palabras clave: Arquitectura / música / jesuitas / Serlio / Alberti

ABSTRACT

The facade of the church of the Pious Schools of Gandía has not attracted the attention of researchers. However, its conception has a great architectural culture and constitutes an essential work to understand its context, fundamentally, that of the theoretical treatises of the Renaissance. From this study it is wanted to value its architecture and that it is considered as an outstanding ingredient to know its period of construction in general and jesuit architecture in particular. For its understanding, its interpretation in the culture of contemporary architecture treatises and, especially, in the architectural-musical theory of Leon Battista Alberti will be necessary..

Keywords: Architecture / music / jesuits / Serlio / Alberti

La actual iglesia de las Escuelas Pías constituye el único recuerdo que se ha conservado del Colegio de San Sebastián y San Francisco de Borja, antigua sede de la Universidad de Gandia. En ella se acomodaron los escolapios tras la expulsión de los jesuitas en 1767. A partir de este momento, se inicia un proceso de reformas que acabó, finalmente, en una completa reconstrucción del conjunto. Tras serios periodos de deterioro, especialmente a partir de la Guerra Civil (1936-1939),¹ solo la iglesia ha sobrevivido al paso de los siglos. A pesar de ser una construcción destacada de la arquitectura jesuítica, no ha sido suficientemente reivindicada pues hay pocos estudios e investigaciones sobre esta obra.²

Sus formas arquitectónicas denotan que su construcción, probablemente, sea de princi-

pios del siglo XVII. Esto la incluye en el grupo de iglesias que adoptaron la traza jesuítica o contrarreformista tras la construcción de las iglesias del Patriarca y la Compañía en València, un conjunto de pequeños templos como la iglesia de los conventos de las carmelitas descalzas de San José, Santa Úrsula, Nuestra Señora de los Ángeles o el Pilar, todas en la ciudad de València³ y, curiosamente, con portadas de líneas sencillas en sus iglesias. La del colegio de Gandia fue la única iglesia jesuita valenciana estudiada por Joseph Braun en su monografía *Spaniens Alte Jesuitenkirchen*.⁴ Sin duda, esto habla de la importancia de la obra de la que Braun destaca, entre sus elementos, precisamente, la portada que nos ocupa. Junto al texto, incluye una fotografía de su arquitectura.⁵ Dejando a un lado las diferentes hipótesis que podamos realizar sobre la participación de arquitectos en su construcción, sí que resulta llamativa la escasa presencia que ha tenido siempre esta iglesia en la historiografía valenciana.

El proceso constructivo del conjunto comienza en 1547 con la adquisición por parte de la Compañía de la pequeña ermita gótica de San Sebastián, habilitada provisionalmente como iglesia hasta la ejecución del templo definitivo. Al año siguiente, la compra de una serie de terrenos permite obtener solar suficiente para la

¹ En la Guerra Civil la iglesia fue incendiada y afectó gravemente al revoco del interior y a gran parte de su rico patrimonio mueble. La *Memoria del Proyecto de Reparación de desperfectos y daños habidos en el colegio y residencia de los rvdos. Pp. escolapios de Gandia y Pavimentación y mejora patio recreo y de sus accesos* relata que “Al sobrevenir el Alzamiento Nacional el edificio del Colegio y Residencia de los RR. PP. Escolapios de Gandia, fue convertido en prisión comarcal llevándose a efecto las demoliciones y obras necesarias para adaptar el edificio a su nuevo destino. Asimismo, la iglesia fue incendiada ocasionando las llamas la calcinación de muros, techo y suelos, así como la destrucción de pinturas, vidrieras, etc.”. Véase el *Expediente instruido con motivo de la instancia presentada por Don José María Blay Gares que solicita Reformar el Interior del Edificio de las Escuelas Pías, de la Plaza de Leandro Calvo número 1*, Arxiu Històric Municipal de Gandia, AB-Secció Històrica, Caja 02842/18-18, sig. A-2.05.03.06.01.

² Mercedes Gómez-Ferrer en su ponencia “La Arquitectura Jesuítica en Valencia. Estado de la Cuestión” del 10 de diciembre de 2010 pronunciada en el Simposio Internacional “La Arquitectura Jesuítica” expuso la necesidad de realizar un estudio detallado del edificio del Colegio-Universidad de Gandia. Véase GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: “La arquitectura jesuítica en Valencia. Estado de la Cuestión”, en *La Arquitectura Jesuítica. Actas del Simposio internacional*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012, p. 381.

³ GARCÍA HINAREJOS, D.: “Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo”, en *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados*, Tomo X. Valencia. *Arquitectura Religiosa*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1995, p. 221. Una exposición más detallada de la adaptación de la traza contrarreformista aparece recogida en NAVARRO CATALÁN, D. M.: *Arquitectura jesuita en el Reino de Valencia* (Tesis doctoral inédita). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2012, pp. 193-207.

⁴ BRAUN, J.: *Spaniens alte Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte der nachmittelalterlichen kirchlichen Architektur in Spanien*. Freiburg im Breisgau: Herdersche, 1913, p. 71.

⁵ *Ibidem*.



Fig. 1.- Fotografía antigua de la portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandia (Braun, 1913)

construcción del futuro edificio del colegio. A los pocos años, se lleva a cabo la primera fase de las obras en la que se configura un grupo de edificaciones estructurado en torno a dos patios.⁶

Tras la ampliación de la primitiva ermita en 1597 con la construcción de una nueva Capilla Mayor, en el año 1600 comienzan las obras del

cuerpo principal del colegio gracias a los fondos aportados por el monarca Felipe III. Una vez finalizado este cuerpo de edificación, o cuarto nuevo, se inicia la construcción de una nueva iglesia a principios del siglo XVII en los solares que, previamente, habían sido comprados en el año 1594.⁷

Este proyecto iba a ser dirigido por un maestro de obras de identidad desconocida elegido por el padre José Villegas quien “tomó uno de los mejores oficiales que en Valencia halló”. El diseño debía seguir una “traça del sitio” previamente establecida y, probablemente, procedente de Roma.⁸ Las obras dieron comienzo el 21 de agosto de 1605, dos días después de la ceremonia de colocación de las primeras piedras de la futura fábrica.⁹ Ese mismo año, se terminó con la cimentación del templo y, por otra parte, la construcción del cuerpo de la nave había avanzado considerablemente. Esto fue posible gracias a la aportación de dos mil ducados que, de nuevo, Felipe III hace en 1605.¹⁰ Los trabajos, sujetos a continuas interrupciones, avanzaron lentamente. Según la documentación conservada, se sabe que en el año 1617 “se hizo la cornisa y un arco que cae en la parte del coro” y que en el año 1629 “se prosiguió y se cubrió hasta llegar al crucero”. Poco después, en 1634, la fábrica del templo experimenta un impulso definitivo. Gracias al soporte económico de las numerosas donaciones, se pudo voltear las bóvedas de la capilla mayor, cimborrio y brazos del transepto.

⁶ NAVARRO CATALÁN, D.M.: “Datos para la historia del antiguo Colegio de San Sebastián y San Francisco de Borja de la Compañía de Jesús de Gandia: el inventario de iglesia y sacristía de 1777”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 2013, nº 94, p. 46.

⁷ NAVARRO CATALÁN, D.M.: “La iglesia de las Escuelas Pías de Gandia: desarrollo constructivo y ornamental”, en *Imafronte*, 2014, nº 23, p. 53.

⁸ La documentación sobre la historia del edificio aporta información sobre este maestro de obras. El Padre José Villegas, promotor de las obras, le consideró como “uno de los mejores oficiales que en Valencia halló”. Véase SERRA DESFILIS, A.: “Casa, església i patis: la construcció de la seu de la Universitat de Gandia (1545-1767)”, en *1549-1999 Gandia 450 anys de tradició universitària*. Gandia: Ajuntament de Gandia, 1999, p. 68.

⁹ La fecha aparece precisada en el Archivo del Reino de Valencia (en adelante ARV), *Principio de la iglesia de Gandia*, Clero, Legajo 92, s/f.

¹⁰ En la *carta annua* del año 1605 se menciona que “se dio principio a la iglesia nueva porque la que tenemos es pequeña e incómoda, para la que su magestad en el Rey nuestro Señor que a dado dos mil ducados de limosna para ayuda de la fábrica”. ARV, Clero, Legajo 90, Caja 200, s/f. Las *cartas annuas* eran informes anuales redactados por los rectores de los colegios y enviadas al Padre General de Roma, donde muchas veces se encuentra abundante información sobre el proceso de construcción de los colegios.

Al año siguiente, tras el derrumbe de las pechinas o carcañoles de la cúpula recién construida, se vuelve a levantar el crucero quedando, definitivamente, concluida la estructura del templo en 1636.¹¹ En los años siguientes se trabajó en el revoco del interior. La última intervención fue la ejecución de la cripta o carnero en el año 1642.¹² Se daba, en este momento, por finalizada la construcción de la actual iglesia de las Escuelas Pías de Gandia.

En un principio, el acceso a la iglesia se realizaba a través de la portada que se estudia en este texto, situada, originariamente, en el testero del crucero del lado de la Epístola. Tiempo después, esta entrada fue anulada y se trasladó



Fig. 3.- Detalle del cuerpo superior de la portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandia.



Fig. 2.- Portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandia.

el acceso al templo justo a la altura de la segunda capilla del mismo lado de la Epístola.¹³ Aunque cegada, la importancia de esta portada es grande pues fue el primer acceso principal a la iglesia, ya que en el testero de la iglesia no existía ningún portal y, además, la entrada actual es con toda seguridad posterior. Del mismo modo, es probable, que el portal estuviera ya ejecutado en 1636 cuando se cierran las bóvedas de la iglesia. En cuanto a posibles artífices, no se ha podido concretar documentalmente la vinculación de ningún nombre con la construcción de la portada. Queda, por tanto, abierta la posibilidad de que tanto el hermano Juan de la Faja, quien entra a trabajar en las obras del colegio en el año 1613, como el padre Gaspar Alfonso, vinculado a la construcción de la iglesia a partir del año 1634, pudieran intervenir en las obras del portal.¹⁴

Creemos, por otra parte, que dicha portada debía estar cegada en el año 1726, pues es la fecha en la que, como se verá más adelante, se labra el altar del crucero del lado de la Epístola,

¹¹ *Op. Cit.* SERRA DESFILIS (1999), p. 68.

¹² El *annua* de 1638 informa del avanzado estado de las obras al afirmar que “la iglesia de cada día se perficiona y recibe nueva hermosura y se rematará en breve tiempo si es favorable”, ARV, Clero, Libro 1055, fol. 99. Por su parte, la *carta annua* del año 1642 menciona que se hizo “este año el carnero (cripta) de nuestra Iglesia, y se trasladaron a él, los huessos y cenizas de los difuntos enterrados en la Iglesia vieja”, lo que parece indicarnos que en ese momento la fábrica de la iglesia debía estar prácticamente terminada. ARV, Clero, Libro 1055, fol. 101.

¹³ La portada cegada debió constituir el primer acceso a la nueva iglesia. Posteriormente, y por razones que se desconocen, la entrada fue trasladada a la segunda capilla de lado del Evangelio. Aunque es bastante probable que este segundo portal de líneas sencillas

ubicado exactamente en el emplazamiento del antiguo portal de acceso.¹⁵ Hoy la entrada al templo se hace a través de una sencilla arquitectura de medio punto que, probablemente, debió ser ejecutada en el momento de la elección de este nuevo lugar de acceso.¹⁶

ANTECEDENTES ARQUITECTÓNICOS

Quizás, el precedente más antiguo para nuestra portada sea el acceso lateral a la iglesia parroquial de Andilla, sin duda, uno de los ejemplos valencianos más tempranos de arquitectura *al romano* ejecutada, probablemente, en las primeras décadas del quinientos.¹⁷ Pero, con relación a su antecedente, la portada de Gandia, aproximadamente de un siglo después, se configura mediante un diseño adintelado y, además, elimina la totalidad del ornamento en búsqueda de la pureza arquitectónica. Las diferencias en sus segundos cuerpos son, igualmente, apreciables. Mientras que en la portada de Andilla el tímpano curva la cornisa dibujando un arco que aloja un relieve de la Anunciación, en la portada de Gandia se rompe la cornisa del frontón para dar cabida a un medallón circular. Creemos que este elemento se construyó para albergar el emblema jesuita que debió ser destruido con posterioridad a la expulsión de la orden.

El paralelismo es grande también con la pequeña portada ubicada en el lado izquierdo de la fachada de la parroquial de San Juan de la Cruz –antigua San Andrés–¹⁸ en la ciudad de

València. Aunque el primer cuerpo hasta la cornisa es prácticamente similar, llama la atención la diferencia de dimensiones de los pedestales en la portada de Gandia que debemos atribuir al soterramiento producido al modificar las condiciones del entorno en una iglesia que se encontraba, inicialmente, extramuros. Por otra parte, la humilde entrada a la antigua parroquial



Fig. 4.- Portada cegada de la iglesia parroquial de San Juan de la Cruz (València).

fuera labrado en torno a 1726, sí que es seguro que estaba terminado antes de la expulsión de 1767 ya que en la última restauración fue hallado bajo el enlucido un escudo pétreo con el relieve picado correspondiente al anagrama de la Compañía.

¹⁴ NAVARRO CATALÁN, D. M.: “L’església de la Escola Pia: el temple jesuïta de Gandia”, en *Revista de la Safor*, 2016, n.º. 7, p. 63.

¹⁵ La fecha de 1726 aparece recogida en el texto de una visita pastoral a la fundación jesuita del 3 de diciembre del mismo año pues el padre visitador Miguel Jerónimo Monreal menciona que quedan por hacer “los quatro retablos que faltan” en las capillas, confirmando que se habrían ejecutado el altar mayor y los altares del transepto, lo que sin duda requirió cegar previamente la portada del testero. El informe de esta visita pastoral se encuentra en ARV, *Libro de las visitas del Colegio de Gandia*, Clero, Libro 3139, fols. 87 y 87v.

¹⁶ La monografía del padre Braun nos anticipó una primera datación del conjunto de retablos, afirmando que los dos altares del crucero eran del siglo XVII mientras que los retablos de las capillas y el altar mayor habían sido labrados ya en el siglo XVIII. Esta afirmación coincide con el texto de la visita pastoral antes mencionado. BRAUN, J.: *Spaniens alte Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte der nachmittelalterlichen kirchlichen Architektur in Spanien. Freiburg im Breisgau: Herdersche*, 1913, p. 72.

¹⁷ BÉRCHEZ, J.: *Arquitectura Renacentista Valenciana*. València: Bancaja, 1994, p. 48.

¹⁸ BÉRCHEZ, J. y GÓMEZ-FERRER, M.: “Iglesia de San Juan de la Cruz, antigua de San Andrés (Valencia)”. En: BÉRCHEZ, Joaquín (coord.). *Valencia, arquitectura religiosa. Monumentos de la Comunidad Valenciana: catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995, pp. 171-181.

de San Andrés se termina, probablemente, hacia 1618 y en ella están las armas del patriarca san Juan de Ribera (1535-1611) presidiendo el segundo cuerpo. Sin duda, constituye una buena referencia para aproximarnos a la datación de la portada de Gandia.¹⁹ La sencillez de líneas del original imafronte cegado de la iglesia jesuita de Gandia se corresponde con el estilo arquitectónico dominante a principios del siglo XVII y con la austeridad demandada para las obras del incipiente barroco del episcopado de Juan de Ribera.²⁰

LA ARQUITECTURA DE LA PORTADA

La portada de la iglesia jesuita de Gandia está constituida por una articulación de líneas sencillas. Esta concepción permite atisbar una más que evidente inspiración en el tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio (1475-1554). Sus líneas son similares a muchos de los modelos que incluyó el arquitecto boloñés en su obra. Es clara su vinculación con un diseño que aparece en la lámina del libro I.²¹ No obstante, más evidentes son las coincidencias con la estructura de orden dórico del libro tercero.²² Estas concomitancias estilísticas no hacen sino afirmar que el tracista de la portada de la iglesia jesuita de Gandia fue un gran conocedor de la tratadista contemporánea, algo que descubre una gran meditación y estudio en el diseño de esta arquitectura valenciana. Por tanto, es una portada que continúa la herencia de la senci-

llez renacentista tan en boga en el primer barroco valenciano. Un modelo sincero con una disposición de arco de triunfo, muy habitual también en el quinientos, pero más contenido que las portadas dóricas de dos cuerpos que se imponen en las primeras décadas del s. XVII en iglesias como la del convento de Santa Úrsula en València.²³

A la portada de Gandia se tuvo que acceder a través de unas gradas o escalones, como bien especificaban las *Advertencias* (1631)²⁴ de Isidoro Aliaga (1568-1648). Se recomendaba que el número de gradas no fuera par, por lo que parece seguro que se trataría de tres. Así se ve en la iglesia de San Juan de la Cruz o en la portada de la de Nuestra Señora de los Ángeles, ambas en València. Específicamente, Aliaga apuntaba que:

Por mayor hermosura del edificio, y autoridad del Templo inporta, que delante de las puertas de el aya plaza, como se ha dicho, hablando del sitio de la Iglesia. Esta plaza ha de ser competente, y proporcionada a la grandeza del Templo, y del lugar.

De ella se ha de subir a la Iglesia por tres, o más gradas, que no sean pares²⁵

Sin embargo, la posición de la portada en uno de los testeros del transepto contradice meridianamente uno de los puntos del texto normativo, lo que podría sugerirnos una fecha de construcción de la portada anterior a 1631,

¹⁹ PINGARRÓN SECO, Fernando. *Arquitectura Religiosa del S. XVII en la ciudad de Valencia*. València: Ayuntamiento de Valencia, 1998, p. 143.

²⁰ La construcción de esta sencilla portada estaba prevista en el contrato para la construcción de las tres *navadas* o tramos de los pies de la iglesia parroquial de San Andrés. Véase *Ibidem*, p. 543.

²¹ SERLIO, S.: *Libro primo [-secondo] d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese, nel quale con facile & breue modo si tratta de primi principij della geometria; con noua aggiunta delle misure che seruono a tutti gli ordini de componimenti, che ui si contengono*. in Venetia, Appresso Francesco Senese, & Zuane Krugher Alemanno, compagni, 1566, fol. 16 v.

²² SERLIO, S., *Tercero y quarto libro de architettura de Sebastián Serlio Boloñés. En los quales se trata de las maneras de cómo se pueden adornar los edificios con los exemplos de las antigüedades. Agora nuevamente traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando, architecto. Libro tercero: De las antigüedades*. Toledo, Juan de Ayala, 1552., fol. XXX.

²³ Esta portada debía estar construida en torno a 1605. Véase PINGARRÓN Op. cit., SECO, F. (1998), p. 521.

²⁴ Para las *Advertencias* se ha consultado la edición de PINGARRÓN SECO, F.: *Las Advertencias para los Edificios y Fábricas de los Templos del Sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y Transcripción*. València: Asociación Cultural "La seu", 1995.

²⁵ *Op. Cit.*, PINGARRÓN SECO, F. (1995), p. 59.

año de las citadas *Advertencias*. En este sentido, el texto de Aliaga exponía:

En las iglesias que tuvieren cruzero, de ninguna manera se hagan puertas en las paredes fronteras, o testeras de los brazos que forman el cruzero, particularmente si el Altar mayor estuviere en medio del cruzero, o donde desde las dichas puertas pueda verse.²⁶

En cuanto al orden utilizado, el alzado de la portada de la iglesia de Gandia está organizado por dos pilastras de dóricas. Si bien este orden es menos frecuente en la arquitectura renacentista valenciana que el corintio, podemos, sin embargo, descubrir las motivaciones que determinaron su utilización en nuestra portada. Sin duda, además de inspirarse en sus modelos, el tratadista también siguió a Sebastiano Serlio en el simbolismo religioso que el tratadista daba a los órdenes. Así, Serlio consideraba que el dórico era el orden ideal para los templos de los dioses romanos y, en el cristianismo, lo vinculaba a santos masculinos como san Sebastián y san Francisco de Borja, titulares de la iglesia del antiguo colegio.²⁷ Siguiendo esta teoría, el orden dórico será adoptado también en la construcción de la sencilla portada lateral.

LA PORTADA DE GANDIA Y LAS PORTADAS JESUITAS

Si obviamos el sencillo vano adintelado de cantería de la capilla del Colegio de San Pablo de València,²⁸ la portada de Gandia es la portada jesuita valenciana más antigua conservada. Se trata, además, del primer ejemplo conocido de utilización de la tratadística en un cenobio



Fig. 5.- Portada del antiguo Colegio de San Pablo, hoy IES Lluís Vives de Valencia.

de la Compañía en una portada *de manual* convertida en un referente para otras iglesias jesuitas, estableciendo, desde su conclusión, invariantes como las líneas serlianas o la adopción del dórico como orden principal.

La portada de la iglesia del Colegio de San Pedro de Segorbe, probablemente acabada en 1655,²⁹ supera la sencillez renacentista del primer barroco valenciano, sin abandonar las referencias a Serlio, y en ella se advierte, además, una temprana repercusión del recientemente publicado *Arte y Uso de Arquitectura* de Fray

²⁶ *Ibidem*, p. 61.

²⁷ *Op. Cit.* SERLIO, S. (1552) Libro IV, fol. XIX.

²⁸ BÉRCHEZ, J.: “Antiguo Colegio de San Pablo –Instituto Luis Vives– (Valencia)”. En: BÉRCHEZ, Joaquín (coor.). *Valencia, arquitectura religiosa. Monumentos de la Comunidad Valenciana: catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995, pp. 238-245.

²⁹ El *anua* de 1655 del Colegio de Segorbe hace referencia esta “portada de hermosa piedra y bien entendida arquitectura”. Este documento se encuentra depositado en Barcelona en el Archivum Historicum Societatis Iesu Cataloniae, Obres, ACOB 76.

Lorenzo de San Nicolás.³⁰ Como en Gandia, el tracista de la portada de la iglesia jesuita de Segorbe demostró estar familiarizado con la tratadística contemporánea y conocer bien la arquitectura valenciana del momento —el cuerpo bajo presenta notables semejanzas con la puerta construida por Diego Martínez Ponce de Urrana en la Real Basílica de los Desamparados de València—.³¹ Se trata de una portada que desarrolla el modelo adintelado del quinientos en una versión más ornamentada y nos resultan especialmente llamativas las analogías con las ventanas del primer piso de la notable fachada setecentista del palacio de los Condes de Alpuente de la ciudad de València.

Curiosamente, las líneas de la portada de Segorbe son más modernas que las de la desaparecida portada de la iglesia de la Casa Profesa de València, construida ya a finales del siglo XVII.³² Se trataba de una sencilla estructura con un austero cuerpo principal con columnas dóricas pareadas, versión adintelada de la sencilla composición con arco triunfal extraída del libro IV del tratado de Serlio.³³ El segundo cuerpo carecía de los llamativos frontones rotos de Gandia y Segorbe, y quedaba reducido a una simple estructura con pilastra dórica y frontón triangular. Lamentablemente, desapareció en el

siglo XIX junto con el resto de la iglesia. El escaso conocimiento que tenemos de esta portada se reduce a un curioso grabado decimonónico, única fuente que ha permitido restituir las líneas de la fachada de la desaparecida iglesia.³⁴ Una vez más, su autor debió ser un tracista local conocedor de la arquitectura vernácula ya que el cuerpo inferior reproduce la austera portada del Colegio de Corpus Christi de València, ya lejana en el tiempo.

Afortunadamente, se conserva la portada principal de la iglesia del Colegio de San Pablo de València, cegada como la de Gandia tras la inversión del eje del templo, presenta una sobria composición de dos cuerpos con pilastras dóricas de fuste ornamentado con recuadros y semicírculos. El primer cuerpo, con pirámides sobre pilastras, carece de frontón y el pequeño segundo cuerpo está coronado por un sencillo frontón curvo fragmentado. Construida ya a principios del s. XVIII, se trata de una curiosa pervivencia del conocido modelo de arco triunfal seiscentista de portadas de dos cuerpos de la ciudad de València como las de San Esteban, San Andrés o Santa Úrsula. Pese a lo tardío de su construcción, responde a un planteamiento aún protobarroco con estructura de dos cuerpos de filiación serliana.

³⁰ El primer cuerpo de la portada de la iglesia con doble columna dórica, entablamento fragmentado y frontón roto curvo es una versión con acceso adintelado del primer cuerpo del portal impreso en la portada del primer tomo de *Arte y Uso de la Arquitectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás. SAN NICOLÁS, F. L. de O.R.S.A.: *Arte y Uso de Arquitectura*. Madrid, I parte, 1633-1639, y reed. 1667, II parte, 1663-1665. Valencia, Albatros (ed. Facsímil), 1989.

³¹ El segundo cuerpo de la fachada es una reinterpretación con frontón curvo roto de las ventanas de ladrillo aplantillado de la fachada posterior de la Real Basílica de los Desamparados. Véase BÉRCHEZ, J.: “Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados (Valencia)”. En: BÉRCHEZ, Joaquín (coord.). *Valencia, arquitectura religiosa. Monumentos de la Comunidad Valenciana: catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995, pp. 204-217.

³² *Historia y segundo centenario de la Casa Profesa*, Tomo 2º, Parte 1ª, pp. 35-36. Se ha consultado la transcripción mecanografiada depositada en el Archivo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Valencia, que son copia de los originales del Archivum Historicum Societatis Iesu Cataloniae de Barcelona.

³³ *Op. Cit.* SERLIO, S. (1552), Libro IV, lám. XXIX.

³⁴ Este grabado, realizado en 1810 por los hermanos Vicente y Tomás López Enguñados muestra la fachada de la iglesia de la Compañía en 1808. Fue utilizado por vez primera para el estudio de la iglesia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Valencia en PINGARRÓN SECO, F.: “A propósito de la arquitectura de la primitiva iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, nº 67, p. 28.

MODULACIÓN Y ORDENACIÓN COMPOSITIVA

Junto a los elementos constructivos, artísticos o estilísticos de la portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandía interesa ahora profundizar en su lectura desde el punto de vista arquitectónico-musical y ver cómo, interpretándola desde consonancias musicales, ayuda a un mejor conocimiento de su concepción arquitectónica.

Primeramente, habría que recordar que el sonido y sus relaciones se pueden cuantificar numéricamente. El compositor y director de orquesta ruso Igor Stravinsky (1882-1972) dijo: “[...] saben ustedes que se llama intervalo a la relación de altura entre dos sonidos [...]”.³⁵ El filósofo y teórico musical griego Aristoxeno (ca. 360-ca. 300) hablaba de los intervalos como el espacio que había entre dos notas que no estaban en el mismo grado.³⁶ Quintiliano (ca. 35- ca. 95) recogió, además, que el intervalo, más allá del musical regido por sonidos, era cualquier magnitud definida por unos límites.³⁷ Por tanto, como explica Gomis “la música se sitúa en una posición de ciencia intermedia entre la aritmética –ciencia de los números–, la geometría –ciencia de las magnitudes– y la física –ciencias de los sonidos–”.³⁸

Junto a esto, es necesario rescatar el concepto de armonía de Leon Battista Alberti (1404-1472) que la definía como la conjunción de las voces agradables a los oídos.³⁹ Aristóteles (384

a. C.-322 a. C.) en *De anima* establecía que el sentido era una cierta proporción y que, por tanto, la “harmonía” resultaba agradable cuando las cualidades sensibles devienen en placenteras en el momento que, puras y sin mezclar, caen dentro de la proporción.⁴⁰ De este modo, se puede llegar a entender que si un sonido que nos resulta agradable al oído y nos provoca cierto placer, al trasladar las mismas proporciones que lo configuran a la concepción arquitectónica, lo que nos resultaba antes placentero al oído, nos lo será igualmente a la vista. Por tanto, las relaciones matemáticas entre los sonidos y sus razones, y la arquitectura y sus proporciones pueden coincidir armónicamente.

Partiendo de esta idea, hay que decir que la portada de Gandía se lee en base a los rectángulos armónicos⁴¹ del humanista León Battista Alberti, figura destacadísima en el renacimiento florentino y que trató en su *De re aedificatoria*, como han demostrado los estudios de Gomis,⁴² las relaciones entre la arquitectura y la música.

El tratado *De re aedificatoria*, escrito por Alberti entre 1443 y 1452, es la primera vez que claramente y con contundentes intenciones intelectuales se habla sobre el hecho de que la música tenga que intervenir en la configuración de la arquitectura. Para Alberti –que cuenta con importantes estudios en castellano sobre su figura–,⁴³ las leyes musicales median directamente en la *finis*, es decir, en la delimi-

³⁵ STRAVINSKY, I.: *Poética musical*. Madrid: Taurus, 1986, p. 37.

³⁶ ARISTOXENO. *Elementa harmónica*. Romae: Typis Publicae Officinae Polygraphicae, 1954, pp. 21-22 y 23.

³⁷ QUINTILIANO, A.: *De musica*, I, 10. Madrid: Gredos, 1996.

³⁸ GOMIS, J. C.: “Arquitectura i Música en Vitruvi. L’*Harmonía* musical al *De Architectura Libre Decem*”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 2007, nº 16, p. 94.

³⁹ ALBERTI, L. B.: *De re aedificatoria*. Milán; Il Polifilo, vol. 2, 1966, pp. 822-823.

⁴⁰ ARISTÓTELES, *De anima*, 426 a-b. Madrid: Gredos, 1999, pp. 210-220.

⁴¹ Agradecemos a José Manuel Rodríguez Román la realización de las imágenes y su predisposición para su elaboración.

⁴² GOMIS CORELL, J. C., *L’harmonia musical en la teoria arquitectónica de Leon Battista Alberti*. València, Universitat de València, tesis doctoral inédita, 2004 y “Arquitectura i música en Leon Battista Alberti. Principis de teoria de la música al *De re aedificatoria*”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 2005-2006, nº 14-15, p. 89-105.

⁴³ ARNAU, J.: *La Teoría de la Arquitectura en los Tratados*, vol. 2. *Alberti*. Madrid: Tebas Flores, 1988; BLUNT, A.: *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Madrid: Cátedra, 1992, pp. 13-33; PORTOGUESI, P.: “L. B. Alberti y su libro *De re aedificatoria*”, en *El ángel de la historia: Teorías y lenguajes de la Arquitectura*. Madrid: Hermann Blume, 1985, pp. 17-66 y TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la estética: III, La estética moderna 1400-1700*. Madrid: Akal, 1991, pp. 100-122.

tación del espacio, un principio sobre el cual, junto al *numerus* y la *collocatio*, se asienta la belleza de la arquitectura. De este modo, la música entra plenamente en el fundamento estético de la construcción. Por tanto, si coinciden las razones numéricas que configuran tanto la música como la arquitectura, es evidente que algo que se escucha bien también debe verse bien pues comparten sus proporciones armónico-matemáticas, como se decía más arriba.

Sería aquí, donde, precisamente, se encuentra la novedad entre las correspondencias entre la arquitectura y la música. Ahora la música no tendría una finalidad práctica y constructiva como así aparece en la obra del arquitecto romano Vitruvio,⁴⁴ ni tampoco lo es religiosa o trascendental como así se consideraba en la Escuela francesa de Chartres.⁴⁵ En este contexto, además, la música sería belleza, belleza sensorial en tanto que los sonidos y algunas de sus combinaciones son agradables para los oídos. Al hilo de esta idea, es fundamental que se rescate una cita de Alberti que aparece en una carta que envió al humanista Matteo de'Pasti el 18 de noviembre de 1454 –la famosa “lettera a Mateo de'Pasti (1454) discute particolari rilevanti della più celebre “fabbrica” albertiana, il Tempio Malatestiano di Rimini (scheda 6)”– donde precisaba algunas instrucciones sobre el templo de San Francesco de Rimini y le advertía que:

Mira de dónde surgen las medidas y las proporciones de las pilastras, todo lo que cambies desafinará toda aquella música.⁴⁶

Además de belleza sensorial, es también belleza intelectual en tanto que es ciencia que se fundamenta en la matemática. Y, de este modo,

es precisamente la matemática la que permite el vínculo de unión entre la música y la arquitectura y la posibilidad de que a partir de una de ellas pueda entenderse la otra y viceversa. Por ende, hay un vínculo racional y objetivo, perfectamente cuantificable y, de este modo, expresable por mediación de la aritmética.

La música es matemática, o quizá mejor, dicho de otro modo, es el fenómeno físico de los sonidos musicales y su combinación responde a postulados matemáticos. Objetivamente, la cuestión es muy sencilla: la altura de los sonidos musicales, es decir el número de vibraciones que los producen, dependen exclusivamente de la longitud de las cuerdas –o del tamaño y peso del cuerpo elástico que vibra– y no de la fuerza con que se hacen vibrar esas cuerdas, pues esto es su intensidad. El fenómeno musical se puede reducir a una cuestión de magnitudes, es decir, de la geometría, y estas magnitudes se expresan por medio de cantidades, esto es, por números. Esta cuestión se trasladaría a la aritmética, con lo que el fenómeno musical se constituye de los sonidos y las relaciones que se conforman entre ellos.

Todo esto es la base de lo que hace Alberti en los capítulos 5 y 6 del libro IX de su *De re aedificatoria*.⁴⁷ Las razones numéricas no se extraen de la música, sino a través de la música. Alberti no considera que la música tenga que aplicarse a la *finitio* arquitectónica, sino que la música y la *finitio* comparten los mismos principios matemáticos, algo en lo que vamos a ahondar en este artículo. Muy clara queda esta idea en la siguiente afirmación de Alberti en la que dice que “[...] de los músicos, por quienes estos números han sido muy estudiados [...] se extraen todas las leyes de la delimitación”.⁴⁸

⁴⁴ GOMIS CORELL, J. C.: *Op. Cit.* (2007), pp. 13-21.

⁴⁵ GOMIS CORELL, J. C.: “La catedral gótica como imagen de la música mundana. Si eco en la teoría arquitectónica del renacimiento”, en *Actas del Congreso el Comportamiento de las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, Consejería de Educación y Cultura y Fundación Cajamurcia, 2003, pp. 597-606.

⁴⁶ Traducción del original “Le misure e proportiono de’pilastru tu vedi onde ella nascoro: ciò che tu muti si discorda tutta quella música”. ALBERTI, L. B.: *Corpus epistolare e documentario di Leon Battista Alberti*. Florencia: Polistampa, 2007, carta 6.

⁴⁷ *Op. Cit.* ALBERTI, L.B. (1966), pp. 822-829.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 822-823.

Ahora, hay que plantearse que si la arquitectura busca la belleza, no todas las razones numéricas serán válidas, de la misma manera que ocurría en música, pues históricamente ha habido intervalos descartables para la composición.⁴⁹ Y, en este sentido, las razones que se consideran bellas son las razones sencillas de los primeros números enteros, ya que tienen unas propiedades aritméticas especiales. Si las cualidades aritméticas son la prueba intelectual de la belleza de los números y sus razones, la prueba sensorial la proporciona la música: los intervalos que corresponden con las referidas razones numéricas son consonantes, es decir, los dos sonidos que los constituyen forman una mezcla en la que no prevalece uno sobre el otro, de manera que se produce una fusión perfecta que resulta bella al oído.⁵⁰

Con todo lo expuesto, y en base a las razones numéricas de las consonancias musicales, Alberti establece tres tipos de áreas: las cortas, las medias y las largas.⁵¹ Las áreas cortas son el cuadrado, la sesquiáltera y la sesquitercia. Responden a las razones de las consonancias simples del unísono (1:1), de la quinta (3:2) y de la cuarta (4:3), respectivamente. A estas les llama Alberti razones simples. Las áreas medias son el doble cuadrado, la sesquiáltera duplicada y la sesquitercia duplicada. Responde, sin entrar en más detalle, a las consonancias compuestas de octava (2:1), quinta más quinta (9:4) y cuarta más cuarta (16:9). Las áreas largas son el doble cuadrado más sesquiáltera, el doble cuadrado más sesquitercia y el área cuádruple. Estas se forman, respectivamente, en base a las razones de las consonancias compuestas de octava con quinta (3:1), octava más cuarta (8:3) y doble octava (4:1). A partir de las teorías de Leon Battista Alberti, se va a descubrir musicalmente la portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandia y sus correspondencias matemáticas entre la arquitectura y la música.

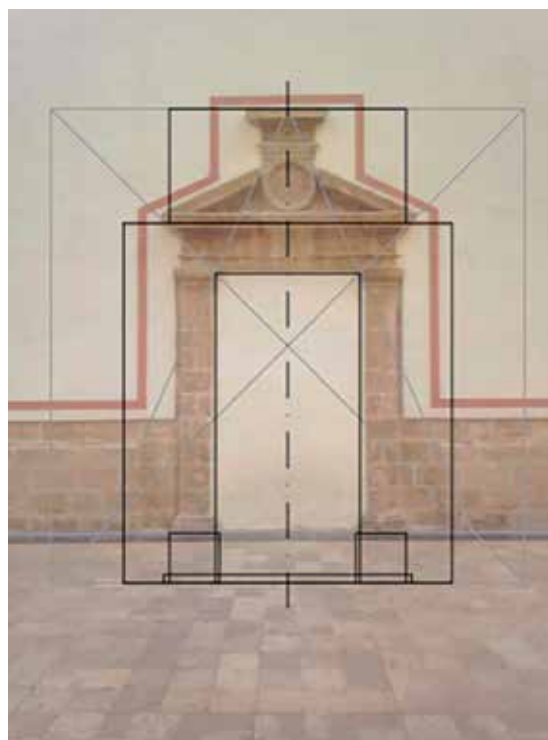


Fig. 6.- Reconstrucción de la portada original de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandia desde la teoría de las razones numéricas de las consonancias musicales de Leon Battista Alberti.

Siguiendo a Alberti, la portada de Gandia está justificada en base a la superposición de los rectángulos armónicos. Su sencillez desde el punto de vista arquitectónico se reafirma con la lectura de las razones numéricas de las consonancias que la componen.

Todo el cuerpo inferior se inscribe en un cuadrado perfecto de proporciones 1:1 que, como se ha visto es el unísono. El acceso al templo está organizado en relación con la razón 2:1, es decir, su organización se corresponde con la octava. En el cuerpo superior, tomando como referencia los extremos del frontón triangular y hasta el límite de la portada, se genera otro rectángulo

⁴⁹ BURKHOLDER, P. J., GROUT, D. J. y PALISCA, C. V.: *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza música, 2008, pp. 113-114 y 174.

⁵⁰ *Op. Cit.* QUINTILIANO, A. (1996), I, 6.

⁵¹ *Op. Cit.* ALBERTI, L. B. (1966), p. 823.

armónico de proporciones 2:1, esto es nuevamente la octava. Por tanto, su sencillez arquitectónica se ve igualmente en la superposición de los rectángulos armónicos pues dentro del unísono del cuerpo inferior se inserta una proporción de octava –la puerta de acceso– y a todo este cuerpo inferior se le superpone otra octava para el cuerpo superior –frontón triangular–.

Además, todo lo anterior se inscribe en un cuadrado mayor (1:1). Esta composición geométrica, como se verá, se reafirma con algunos modelos arquitectónicos serlianos, con los que tiene una correspondencia más que evidente, reforzando la lectura que se acaba de hacer de la portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandia.

Se conocen estudios de iglesias valencianas análogos al que se hace aquí. Destacable es el que se hizo sobre el templo parroquial de Santa Magdalena de l'Olleria.⁵² No obstante, poca coincidencia en su configuración arquitectónico-musical tiene con la que ahora se estudia. Pero, una investigación similar sobre la portada de la iglesia parroquial de Sant Vicent Màrtir de Guadassuar presenta interpretaciones más coincidentes con la de las Escuelas Pías de Gandia.⁵³ En la portada de Guadassuar, el unísono, es decir la proporción 1:1 –también presente en la configuración de la de Gandia–, se emplea para enmarcar todo el cuerpo inferior, sobre el cual se le superpone otro cuerpo de proporciones 4:3, es decir, la cuarta. La de la Guadassuar y Gandia comparten la proporción de la octava (2:1) para el acceso del templo.

RECONSTRUCCIÓN DE LA PORTADA

Actualmente, el urbanismo y los cambios que ha sufrido el emplazamiento de la portada de la iglesia de los Escuelas Pías de Gandia impiden la percepción completa de la arquitectura, en definitiva, de su diseño original. No obstante, a tenor de las proporciones armónicas antes reseñadas, se va a hacer una reconstrucción hipotética de cómo fue.

Antes se expuso que el cuerpo inferior de la portada se inscribía en un cuadrado (1:1) y que, a su vez, dentro se inscribían las proporciones de una octava (2:1) que enmarcaba el acceso. Todo ello encajaba perfectamente en otro cuadrado mayor. Atendiendo a esto, faltan parte de los pedestales con sus basas y, además, el acceso sería mayor, algo similar a lo que estudios han podido certificar en otros lugares cercanos como Guadassuar.⁵⁴ No cabe duda de que portadas contemporáneas como la lateral cegada de la parroquia de San Juan de la Cruz en València da unas proporciones más acordes a lo que tuvo que ser la de Gandia.

Junto a las razones numéricas de los rectángulos armónicos de Alberti y a los antecedentes arquitectónicos cercanos –ya expuestos en este texto– para la comprensión de la portada de las Escuelas Pías de Gandia hay que recurrir también al tratado de Serlio. El *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, constituye la fuente esencial de su concepción.⁵⁵ Si se siguen las indicaciones que da el arquitecto boloñés, estas certifican que, efectivamente, falta parte de su diseño.

⁵² GOMIS CORELL, Joan Carles: “La portada de l'església parroquial de Santa Maria Magdalena de l'Olleria. Traça, modulació i ordenament compositiu”, en *II Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida*. Ontinyent, Institució Alfons el Magnànim, 2008, pp. 733-757.

⁵³ CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo: “La arquitectura de la portada de la iglesia parroquial de Sant Vicent Màrtir de Guadassuar”, en *Estudis històrics sobre la Ribera del Xúquer*. Benimodo, Ajuntament de Benimodo, 2015, pp. 271-285.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 281-282.

⁵⁵ *Op. Cit.* SERLIO, S. (1552).

⁵⁶ *Op. Cit.* SERLIO, S. (1552), Libro IV, fol. XXVv.

Serlio dice de la puerta dórica arquitrabada –si bien indica que Vitruvio daba varios modelos–, “que el alto de la abertura de la puerta sea el doble que el ancho”,⁵⁷ algo que encaja perfectamente en la portada de Gandia.⁵⁸ Como se tiene el ancho, justo el doble de esta medida, es decir su altura, coincide perfectamente con la base del cuadrado externo de su geometría antes referido. Hay que decir que Serlio da varias medidas en las proporciones de las pilastras que en la portada que se estudia no se cumplen exactamente, si bien sí que se aproximan. No obstante, Serlio sí que matiza las medidas del arquitrabe “que ha de tener de alto el ancho de la jamba”,⁵⁸ algo que en Gandia se sigue a la perfección. Otro de los motivos que se han seguido, es el roleo del frontón que corona la composición, inspirado claramente en uno de los modelos incluidos por Serlio en su tratado.⁵⁹ El no seguir en todos los elementos las indicaciones de Serlio, no desmerece, ni mucho menos, su concepción arquitectónica. El arquitecto boloñés fue consciente que las puertas se podrían realizar de diferentes maneras en cuanto a sus proporciones:

Bien se podrían hacer muchas maneras de puertas en esta orden dórica, porque a la mayor parte de los hombres les aplazen el día de oy las novedades y cosas no muy usadas: especialmente aquellas que parecen que pueden dar más satisfacción, las quales aunque sean mezcladas, están puestas en razón y en sus términos [...].⁶⁰

Eso precisamente es lo que ocurre en la portada de Gandia. No se siguen las indicaciones de los pedestales, enterrados, pero, al tener la medida de la luz de la entrada, esta nos indica, indiscutiblemente, el inicio de la portada a un

doble de su medida. Siendo así, las proporciones de los pedestales atenderían a una razón de 3:5, muy utilizada por Serlio en su tratado. Además, habría que suponer un acceso escalonado que estaría enmarcado por dichos pedestales y que se refuerza por las ideas de Isidoro Aliaga sobre el acceso a los templos, como ya se ha visto.

Anteriormente, se hizo referencia a un segundo cuadrado perfecto que enmarcaba la arquitectura. Serlio en *Il primo libro d'architettura* incluye un dibujo sobre la geometría de una portada muy similar a la de Gandia.⁶¹ Si se aplica la misma geometría del dibujo serliano a la portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandia las coincidencias son más que evidentes. Esto reafirma todas las suposiciones realizadas sobre su concepción arquitectónica. Además, coinciden, inequívocamente, las interpretaciones arquitectónico-musicales de Alberti con las sugerencias de los modelos compositivos de Serlio. Esto explicaría, desde interpretaciones contemporáneas a la construcción de la portada, que, efectivamente, para su correcta interpretación sería necesaria la parte de su arquitectura que el paso del tiempo se ha encargado de ocultar a nuestra vista y que, curiosamente, la fotografía de Braun de 1913 (Fig. 1) deja ver más de lo que hoy en día puede verse. A las mismas conclusiones se llegó en el estudio sobre la portada de la iglesia parroquial de Sant Vicent Màrtir de Guadassuar, en donde tras aplicar las proporciones que daba Serlio en su tratado para los pedestales del orden corintio (5:3) y para sus respectivas bases (2:1), toda la configuración de la fachada podía entenderse, perfectamente, en la proporción del unísono (1:1) la que, como hemos dicho, era la que delimitaba el cuerpo inferior.⁶² Esto certificaba que, efectivamente, la portada tenía unas dimensiones mayores que las que se pueden ver en la actualidad.

⁵⁷ Estas recomendaciones también las da para las puertas arqueadas, véase SERLIO, S. (1552), fols. LVIIIv-LIXr.

⁵⁸ *Op. Cit.* SERLIO, S. (1552), Libro IV, fol. XXVv.

⁵⁹ *Op. Cit.* SERLIO, S. (1552), Libro IV, fol. XXVI.

⁶⁰ *Op. Cit.* SERLIO, S. (1552), Libro IV, fol. XXVIIv.

⁶¹ *Op. Cit.* SERLIO, S. (1566), fol. 16 v.

⁶² *Op. Cit.* CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo (2015), pp. 281-282.



Fig. 7.- Geometría de portada modelo del libro de Sebastiano Serlio, *Libro primo [-quinto] d'architettura* [...] (Venecia, 1566, fol. 16 v.).

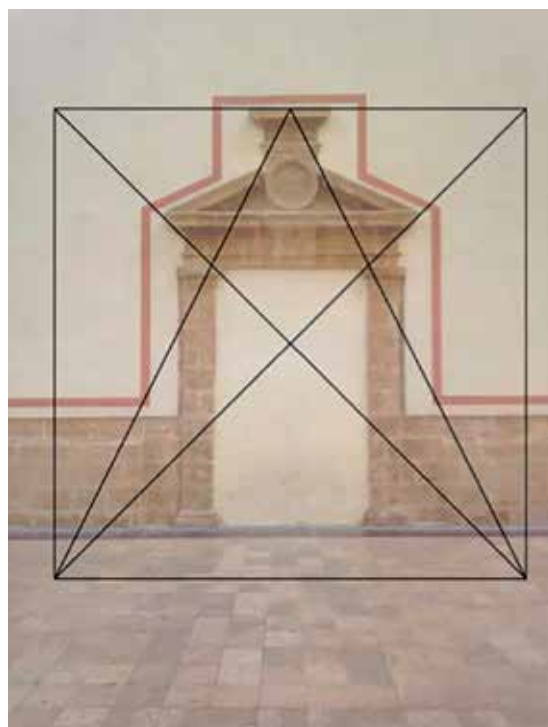


Fig. 8.- Geometría serliana aplicada a la portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandia.

CONCLUSIONES

La arquitectura de la portada de las Escuelas Pías de Gandia, a pesar de su sencillez, es una obra con una cultura arquitectónica meridiana. No solo se tamizan en ella las corrientes estéticas imperantes en el contexto contrarreformista valenciano, sino que, además, la huella del arquitecto Sebastiano Serlio puede verse en cada uno de los elementos que la configuran. Es, por tanto, una magnífica obra para poder conocer mejor el momento constructivo en el que se generó.

Por otra parte, como se vio, su emplazamiento original fue cambiado para estar, ahora, en un lateral del templo. Las numerosas vicisitudes por las que ha pasado la arquitectura a lo largo de su historia han hecho que, en parte, su percepción sea algo velada. No obstante, se ha pretendido hacer una interpretación desde las fuentes contemporáneas para restituir su imagen original. En este sentido, los rectángulos ar-

mónicos de Leon Battista Alberti junto con las delineaciones e indicaciones constructivas del tratado de arquitectura de Serlio han permitido reconstruir cómo fue su disposición cuando se erigió. Se reinstaura, de este modo, el diseño original de la arquitectura que se había perdido, injustamente, y que hoy ya podemos conocer con este texto.

Se puede concluir que se está ante una arquitectura desde la cual puede entenderse el contexto en el que se generó. Su sencillez esconde tras de sí una amplia cultura arquitectónica que le convierte en un elemento muy apreciado para conocer las construcciones coetáneas. En esta investigación, por tanto, se quiere poner en valor esta obra que, quizás por su aparente sencillez, ha pasado desapercibida para otros estudios pero que, sin duda, constituye una pieza destacada de la arquitectura jesuítica y, también, del patrimonio cultural valenciano.

Estudios previos y propuesta de intervención en las pinturas murales, esculturas y ornamentos de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia

Pilar Roig Picazo

Catedrática del Departamento de Conservación y Restauración e investigadora del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV

proig@crbc.upv.es

José Luis Regidor Ros

Profesor Titular del Departamento de Conservación y Restauración e investigador del IRP de la UPV

jregidor@crbc.upv.es

Lucía Bosch Roig

Profesora Ayudante Doctora del Departamento de Conservación y Restauración e investigadora del IRP de la UPV

lubosroi@crbc.upv.es

Valeria Marcenac

Arquitecta. Profesora del Máster oficial en Conservación del Patrimonio Arquitectónico de la ETSA e investigadora del IRP de la UPV

marceval@pra.upv.es

RESUMEN

A lo largo del presente artículo se exponen los aspectos más representativos de los estudios previos y la propuesta de intervención, realizados para la restauración de las pinturas, esculturas y ornamentos de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia.

Un proyecto de esta magnitud conlleva el esfuerzo y la dedicación de un gran equipo, dando como resultado el trabajo de un año de investigación exhaustiva, constante y con el propósito de salvaguardar los bienes patrimoniales de la iglesia.

Con este artículo se quiere dar a conocer la importancia que adquieren estos estudios previos, tan imprescindibles para su puesta en marcha, ya que son el punto de partida y la base para la ejecución de los trabajos de restauración que se llevarán a cabo durante cuatro años.

Palabras clave: Conservación-Restauración / estudios previos / pintura mural / estuco / escultura

ABSTRACT

Throughout this article, the most representative aspects of the previous studies and the intervention proposal, carried out for the restoration of the paintings, sculptures and ornaments of the Royal Parish of the Santos Juanes in Valencia, are exposed. A project of this magnitude involves the effort and dedication of a great team, resulting in one-year work with exhaustive and constant research with the purpose of safeguarding the heritage assets of the church. With this article we want to make known the importance that these previous studies acquire. Been essential since they are the starting point and the basis for the execution of the restoration works that will be carried out during four years.

Keywords: Conservation-Restoration / previous studies / wall painting / stucco / sculpture

INTRODUCCIÓN

El 20 de marzo 2019 se firmó un contrato de I+D+i entre la Parroquia de los Santos Juanes de Valencia y la Universitat Politècnica de València para llevar a cabo los Estudios Previos que conducirían a constatar fehacientemente el estado de conservación de las pinturas murales, esculturas y estucos de dicha Iglesia.

Los Estudios Previos se consideran imprescindibles para poder tener un conocimiento cierto de la evolución histórica, gráfica y material de las pinturas, esculturas y ornamentos de referencia, de los agentes externos e internos que están actuado como motores del deterioro, definiendo las causas del mismo, los daños y efectos perniciosos existentes en el momento actual, y con ello poder establecer el diagnóstico y la propuesta de actuación más eficaz y adecuada para su permanencia y conservación.

A nivel metodológico, estos estudios previos están apoyados en distintas áreas de conocimiento para obtener unos datos concretos, fundamentados en la interdisciplinariedad. Las actuaciones acometidas han sido:

- Estudio histórico y documental: con recopilación de información bibliográfica y gráfica que aporta datos sobre los procesos de ejecución, deterioro e intervenciones anteriores en el conjunto patrimonial.
- Estudio físico-químico: estudio de caracterización de materiales y productos de alteración mediante técnicas analíticas y exámenes no destructivos.

- Estudio medio-ambiental: para la determinación del microclima y los componentes de la contaminación medioambiental y microbiológica del espacio de la Iglesia, la superficie ornamental y su posible afección.

- Estudio gráfico-fotográfico: realización de fotografías generales y pormenorizadas, documentales y analíticas que complementan los estudios de caracterización de técnicas y materiales.

- Estudio de daños y evaluación/control de tratamientos: reconocimiento directo de los daños existentes en el conjunto patrimonial, definiendo con ello la cartografía de daños de las zonas que se han podido examinar. Asimismo, se ha procedido a la realización de ensayos in situ de consolidación y limpieza, para determinar el procedimiento más adecuado a seguir.

- Preproyecto de video-mapping del presbiterio: planteamiento de una propuesta de recreación virtual de las pinturas murales desaparecidas, incluyendo la descripción de la metodología a emplear en la generación de la imagen virtual y una primera aproximación a los contenidos audiovisuales, así como el planteamiento de los requerimientos técnicos y de instalación del sistema de proyección.

Con el fin de poder recabar información que permitiera realizar los estudios y propuestas con la mayor precisión posible, se han seleccionado puntos representativos de los diferentes ámbitos de intervención: los ornamentos y estucos de la nave central, pinturas de los óvalos entre arcos y entablamento, la decoración mural de las capillas laterales y los murales de la Capilla de la Comunión.

El variado muestreo, se ha podido realizar gracias al andamio aéreo existente (que da acceso a parte de las pinturas arrancadas de la bóveda y a las pinturas de los lunetos) y a la instalación de torres de andamios provisionales. (Fig. 1 y 2)

Adaptándonos a las características de la publicación nos centraremos en desarrollar aquellos puntos más relevantes de los estudios originales.

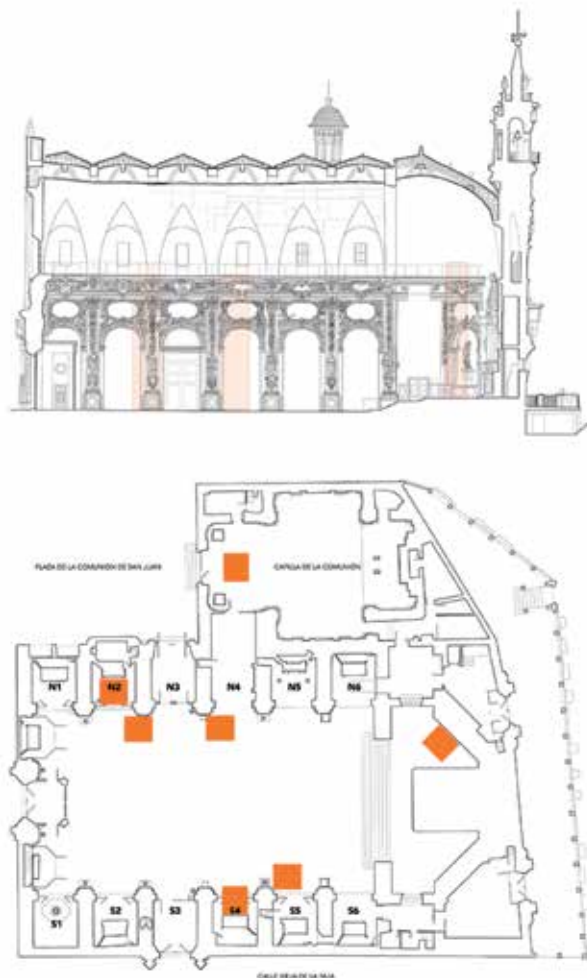


Fig. 1.- Planta y sección de la iglesia de los Santos Juanes, con localización de las torres de andamio instaladas para la realización de los estudios previos.

CONJUNTO ORNAMENTAL

El templo de los Santos Juanes fue renovado entre 1693 y 1702, convirtiéndose desde ese momento en referencia del decorativismo barroco valenciano. Este cambio radical se debió a la influencia de una elite cultural local vinculada con ciudades como Roma o Génova y a la pre-

sencia en la ciudad, de un grupo de artistas de origen o formación italiana, como el escultor y arquitecto Giacomo Bertesi¹, el estucador Antonio Aliprandi² y el arquitecto y escultor Conrad Rudolph.

Lo importante de esta primera fase de la reforma del antiguo templo gótico es el hecho de

¹ Ningún trabajo de Giacomo Bertesi (Soresina 1643- Cremona 1710) en Valencia, y por lo tanto tampoco su intervención en Santos Juanes cuenta con referencia documental. Su implicación en la reforma de San Juan del Mercado proviene de los datos proporcionados por Orellana y Gil Gay. ORELLANA, M. A. *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia, Ayuntamiento. (1967 [1ª ed. finales del siglo XVIII]): 225.

GIL GAY, M. *Monografía histórico-descriptiva de la Real parroquia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia, J. Canales, 1909: 8-9.

² En torno al año 1700 Aliprandi (Laino 1654- Viena 1718) aparece en Valencia, donde se quedará, al menos, hasta 1705. Santos Juanes puede considerarse la obra maestra valenciana de Aliprandi. GIL GAY, M. *Monografía...*, p. 11.



Fig. 2.- Torre de andamio instalada en la nave central para la realización de los estudios previos. (Fotografía: de los autores).

que la intervención arquitectónica se concibió en función de la reforma decorativa, la cual, por primera vez en Valencia, se convierte en la verdadera protagonista.

El programa iconográfico³, fue diseñado por el canónigo Vicente Vitoria, pintor, grabador y personaje destacado de la cultura valenciana, formado en Roma dentro del taller de Carlo Maratta. Se basa en la íntima conexión entre

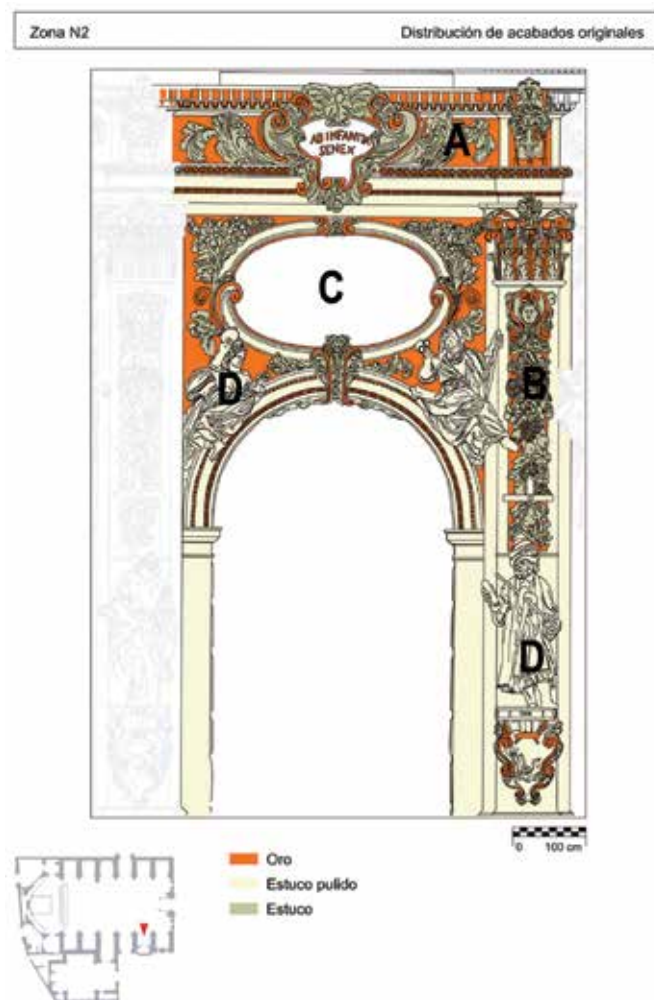
pintura, escultura y decoración. La obra pictórica, tras distintas vicisitudes, corrió a cargo de Antonio Palomino y el gran aparato decorativo a base de molduras, relieves y esculturas, fue ejecutado por los artistas ya nombrados, Giacomo Bertesi y Antonio Aliprandi, siguiendo, probablemente, las indicaciones de Vicente Vitoria y del propio Palomino.

³ Este programa se conoce, gracias a un informe que Antonio Palomino hizo en 1697 de las pinturas que, en base a él, habían realizado los hermanos Guílló en la bóveda. BORULL, J. “La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 2 (1915) 50-58.



Fig. 3.- Vista parcial de las estatuas y ornamentación tras el incendio de 1936. (Fotografía: Archivo Luis Roig d'Alòs).

Fig. 4.- Diagrama con los distintos acabados de estucos y esquema de los elementos escultóricos y ornamentales del templo de los Santos Juanes. Donde A corresponde a entablamento y cartela; B. Pilastra; C. Óvalo pictórico; D. Estatua de tribu de Israel y estatuas alegóricas.



Del programa de decoración que utilizaron para revestir los muros podemos destacar las estatuas de bulto redondo exentas sobre las ménsulas en los contrafuertes ubicadas entre las capillas, las cuales representan a Jacob y sus doce hijos, es decir, las Doce Tribus de Israel⁴.

Sobre los arcos de embocadura de las capillas, óvalos pictóricos representan escenas de las vidas de los dos santos titulares del templo, San Juan Bautista, cuya hagiografía se desarrolla en el lado del Evangelio, y San Juan Evangelista, cuyas escenas ocupan el lado de la Epístola.

A los lados de dichos óvalos se sitúan estatuas de bulto reclinadas sobre el trasdós de los arcos de las capillas formando parejas. Estas estatuas que alcanzan el número de 34, son alegorías de virtudes que refuerzan el mensaje de la escena pictórica que flanquean.

Finalmente, en el friso que recorre la base de la bóveda y que separa el programa escultórico del pictórico, en eje con cada uno de los óvalos, se sitúa una cartela con un lema en latín que explica tanto la escena pintada como las virtudes esculpidas (Fig. 4).

Como continuación a este conjunto ornamental, encontramos la decoración pictórica de la bóveda, cuyo complejo programa iconográfico plasma en el presbiterio la apoteosis de los dos santos titulares y algunos misterios del Apocalipsis. Tema que sigue desarrollando en la bóveda central, con escenas como el trono de Dios rodeado de coros celestiales, San Vicente Ferrer como Ángel del Apocalipsis seguido de los santos valencianos y la lucha de San Miguel con Satán. Por último, en los espacios entre lu-

netos se sitúa el apostolado sobre estatuas fingidas, representando los frutos del árbol de la vida.

Completando el conjunto mural de la bóveda se encuentran los lunetos, once de los cuales fueron realizados por los hermanos Guilló⁵ entre 1695 y 1697, año en el que se detuvo la labor pictórica de estos artistas, por el desacuerdo de la junta de fábrica con los resultados que estaba dando el trabajo. La junta recurrió como juez a Antonio Palomino, que emitió una devastadora valoración de lo realizado y afirmó que los pintores no habían cumplido con lo capitulado ni con las reglas de la perspectiva, matemática y geometría⁶. La junta decidió rescindir el contrato con los Guilló el 2 de enero de 1697 y los castellonenses fueron sustituidos por el propio Antonio Palomino, quien pintó el cascarón del presbiterio en 1699 y la bóveda de la nave y los medallones sobre los arcos de las capillas en 1700.

La decoración mural de las capillas laterales parece que se confió, en 1702 a Vicente Bonay⁷. Hoy en día la decoración de ferroniers y elementos florales que probablemente ocupaba la totalidad de los espacios murales se encuentra perdida o gran parte ocultas por repintes posteriores y por capas de suciedad y humo.

El último de los ámbitos decorativos a resaltar es la Capilla de la Comunión. Construida entre 1644 y 1653, sufrió una total remodelación interior entre 1779 y 1784. Resultado de esta reforma en estilo neoclásico, es el ordenamiento y decoración que podemos ver en la actualidad⁸.

Entre 1782 y 1786 José Vergara Gimeno pintó en la cúpula de la capilla y en las pechinas

⁴ En las páginas 287-288 del texto de Palomino podemos deducir que en 1700 ya estaban acabadas o al menos en fase de proyecto. En: PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. *El Museo pictórico y Escala óptica* - Tomo segundo, 1797. Madrid.

⁵ Pintores castellanenses que en el momento de realización de la reforma propuesta para la Iglesia de Santos Juanes gozaban de cierto prestigio después de trabajos realizados en la Iglesia de San Pablo de Albocàsser.

⁶ BORRULL, J. "La decoración...2, pp. 50-58.

⁷ GIL GAY, M. *Monografía...*, p. 54. De Vicente Bonay no existe alguna referencia documental, salvo que se acepte la hipótesis de que Vicente Bonay es la misma persona que Francisco Bonay, cuya biografía fue redactada por Orellana y luego recogida por los demás biógrafos de artistas valencianos. En: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Bonay, paisajista y decorador valenciano" en *Archivo Español de Arte*, 55, 217, (1982) 19-29, p. 19.

⁸ ROIG PICAZO, P. *La Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Proceso de intervención pictórica 1936-1990*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1990.

los frescos sobre la Exaltación de la Eucaristía⁹.

La capilla no escapó a los efectos del devastador incendio de 1936, enormemente dañada no se reabrió al culto hasta principios del presente siglo. Sin embargo, los mencionados murales de la cúpula fueron restaurados en periodos desde 1946 a 1966 bajo la dirección del restaurador Luis Roig D'Alòs, conservándose actualmente en buen estado¹⁰.

Rehaciendo composiciones ejecutadas en 1693 por los hermanos Guilló, Vergara pintó más escenas eucarísticas en el resto de bóvedas y muros. Estas pinturas casi destruidas por el incendio no han recibido hasta la fecha un adecuado tratamiento de restauración, pese a que como hemos dicho, la capilla fue recuperada para el culto a principios de siglo.

ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNÓSTICO

Los Estucos

El conjunto ornamental de estucos es un claro ejemplo del desarrollo técnico y las nuevas funciones alcanzadas por la decoración en el contexto arquitectónico del siglo XVII, en el que prevalece el aspecto escultórico y tridimensional. En esta época, la decoración con estuco pierde casi cualquier cromatismo y tiende a utilizar solo el bicromatismo blanco y oro. Este hecho se ha podido confirmar tras las pruebas de eliminación de distintas capas de repinte. En sus superficies efectivamente, los estucos de la ornamentación de la Iglesia de los Santos Juanes, alternaban los blancos acabados a stucco lucido o *allustrato* con la aplicación de pan de

oro a mixtión, en los pedestales de las pilastras y en las enjutas, así como en dentículos, óvalos y molduras.

Atendiendo al arte del *stucco forte*¹¹ clásico, Vitruvio establece las distintas fases de elaboración de estas ornamentaciones. En un primer momento se bocetaban con dibujos preparatorios sobre las superficies arquitectónicas, seguidamente se planteaban los volúmenes primarios en función de su complejidad, con ladrillos y armazones internos a base de clavos, pernos metálicos y fibras vegetales. A continuación, la argamasa se modelaba manualmente, definiendo formas y acabados con espátulas. Finalmente, el “lucido” se realizaba con pinceles blandos humedecidos en lechadas de cal¹².

En los Santos Juanes, el acabado del aparato vegetal es ligeramente rugoso y en él se percibe a simple vista el grano del árido. Da la sensación, efectivamente, de estar aplicado a pincel suave y en distintas capas. Por el contrario, el *allustrato* de las esculturas es un estuco fino pulido, de aspecto satinado probablemente allanado a espátula.

En cuanto a los materiales constitutivos de las argamasas de los estucos de la ornamentación de la citada iglesia, las técnicas analíticas han revelado que el aglomerante principal de todos los estratos es un ligante aéreo mixto a base de cal y yeso¹³ en proporción variable, siendo los estratos de acabado los más ricos en cal.

El estado actual de conservación de los estucos como el de todos los ámbitos ornamentales, guarda una relación directa con el devastador

⁹ CATALÁ GORGUES, M.A. *El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)*, Valencia. Generalitat Valenciana, 2003.

¹⁰ ROIG PICAZO, P. *La Iglesia...*, 1990, pp. 69-76.

¹¹ Amalgama de cal, arenas y aditivos en distintas proporciones empleado históricamente como estrato de finalización y acabado de superficies arquitectónicas imitando mármol o para modelar relieves decorativos.

¹² Vitruvio Pollione, M. (2005) *L'architettura*, edición facsímil de la traducción de Bernardo Galiani de 1758, Roma, Editrice Librerie Dedalo. Libro VII, cap. III, pp. 160-163.

¹³ La primera referencia al uso de yeso en mezclas llamadas *bastardas*, la encontramos en *Dell'idea dell'Architettura universale* (1615) de Vincenzo Scamozzi.

¹⁴ Biografía del escultor en: <http://www.estellesachotegui.com/bibliografia/> junio 2020 (Consulta 20-5-20).

incendio de 1936 y los intentos de restauración realizados posteriormente. La exposición al fuego produjo muchas alteraciones, dejando a la gran mayoría de los elementos escultóricos (tribus, virtudes) mutilados y ennegrecidos. También, las guirnaldas sufrieron pérdidas de volúmenes parciales o incluso de piezas completas (como flores, hojas o frutas).

Para solventar el problema de las enormes pérdidas en las esculturas, en los años cuarenta del pasado siglo, se realizaron numerosas reconstrucciones volumétricas. Las actuaciones se llevaron a cabo por separado en las tribus y en las virtudes. Mientras que la intervención en las tribus fue encargada principalmente al escultor José Estellés Achotegui¹⁴, las virtudes se retocaron en otras fases por iniciativa del Párroco Salvador Seguí. Ya en el 2005, el escultor Ricardo Rico abordó la corrección escultórica de diez de las tribus, basándose en material fotográfico histórico. Las tribus que no se incluyeron en esta intervención fueron las esculturas de Neftalí, Aser y Gad.

El conjunto escultórico muestra deficiencias muy significativas en las reconstrucciones desproporcionadas de las esculturas sedentes de las virtudes, donde claramente se evidencian errores formales y estéticos, incluyendo incoherencias iconográficas.

Para disimular las zonas carbonizadas, manchas y reconstrucciones, se procedió a un repintado total. Este repinte se aplicó al menos un par de veces, con el fin de devolver el color blanco a los estucos o esconder mediante un color rojizo, parecido al bol, las zonas quemadas doradas de los fondos y decoraciones. Estos repintados ocultan las delicadas capas de *stucco allustrato* que todavía se conservan de los elementos escultóricos originales. (Fig. 5)

La composición de estas capas de ocultación, consisten principalmente en mezclas de sulfato cálcico, dolomita y minerales silíceos

apenas aglutinados por algún tipo de temple probablemente proteico.

El grado de afectación provocado en los estucos a causa de las altas temperaturas alcanzadas en el incendio de 1936, se presenta de modo irregular a lo largo de la nave central. Por ejemplo, los elementos florales y frutales que se encuentran en los tramos centrales de la iglesia exhiben bajo el repintado, un aspecto superficial tostado. Sin embargo, los estucos que encontramos en la zona del presbiterio están completamente carbonizados¹⁵. No obstante, generalmente presentan cierta estabilidad física.

Las zonas doradas ocultas, se encuentran en un pésimo estado de conservación. Éstas presentan la carbonización del mixtión, con la pérdida parcial o total del pan de oro. Algunas de estas decoraciones, principalmente en el presbiterio muestran actualmente un redorado general, realizado con oro falso.

Las Pinturas de Antonio Palomino

Para hablar de la técnica pictórica empleada por Palomino en la decoración mural de la nave central de la Iglesia de los Santos Juanes, nos centraremos en el estudio específico realizado en las pinturas de los óvalos, ya que como se ha podido comprobar reproduce fielmente los procedimientos y materiales empleados en el resto del conjunto y representa el único grupo de murales junto con los intervenidos a los pies de la iglesia que no fue arrancado.

Las pinturas de bóveda, ábside y los óvalos fueron pintados mediante la técnica al fresco, pero con notables variantes respecto a la técnica clásica.

Ya desde finales del siglo XVI la técnica del *buon fresco* fue sustituyéndose por otras variantes en las que predominaban revoques pictóricos con tendidos de color más matéricos. También en esta época se generalizaron los murales en

¹⁵ Este proceso de calcinación se observa claramente en la analítica de algunas zonas, al detectarse la presencia de sulfato de calcio hemihidratado ($\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2} \text{H}_2\text{O}$) producido por la deshidratación del yeso durante la calcinación al someterlo a temperaturas desde los 120°C hasta los 900°C.



Fig. 5.-Detalle del estrato de *stucco illustrato* original en la tribu Gad, descubierto tras la cata de limpieza.
(Fotografía: de los autores).

grandes bóvedas y techos, con numerosas representaciones ilusorias de la bóveda celestial, como es el caso de la Parroquia de los Santos Juanes.

El análisis detenido de las pinturas que perduraron tras el incendio, muestran todavía las características que distinguen a la pintura de Palomino. El intónaco no es liso, incluso se podría calificar como rugoso, emplea capas pictóricas densas y con más cuerpo, con pinceladas cubrientes u opacas puesto que los pigmentos son frecuentemente empastados con cal¹⁶. Tal circunstancia también permitía alargar la jornada de trabajo y en consecuencia durante este periodo se suelen encontrar obras con jornadas de mayores dimensiones.

En este caso, el estado de conservación de los óvalos ha impedido realizar un estudio exacto del número de jornadas, pero se puede afirmar que cada óvalo se resuelve entre dos y tres jornadas, que tendrían al menos 1,5 m² de superficie.

Con respecto a los materiales constitutivos de estas pinturas, tras los análisis físico-químicos efectuados durante estos y anteriores estudios previos para identificar sus componentes, se han confirmado los siguientes datos.

Existen un total de tres capas de guarnecidos sobre los tabicados de ladrillo:

- La primera y segunda capa (enfoscado y arricio) están formadas mayoritariamente por yeso, detectándose también una pequeña proporción de calcita, y minerales silíceos.
- La capa superficial de estuque o túnica (como lo llama el propio Palomino en su tratado)¹⁷ que se corresponde con el intonaco

de la terminología vitruviana, está compuesto mayoritariamente por calcita y árido mixto de tipo silíceo y carbonático. Se han detectado granos de cuarzo, feldespato y calcita. Su grosor aproximado es de apenas 2-3 mm.

Las incisiones que se perciben en los contornos de la figuración revelan el modo de trasladar el boceto al muro, al deslizar una punta roma a través de los pertinentes cartones con los dibujos preparatorios.

La alteración cromática sufrida en los pigmentos por las altas temperaturas es similar en todos los casos y las encontraremos en el resto de conjuntos murales realizados al fresco. Las tonalidades que predominan en las pinturas que perduran son los marrones y las tierras pardas, y rojizas¹⁸, junto con el negro carbón y la propia cal como blanco. Apenas se han conservado pigmentos verdes, solo en la bóveda se detectan restos carbonizados de azurita y tierra verde en elementos como las hojas de palmas que deberían corresponder a esta coloración. En cuanto a los azules, se han analizado diversas muestras, identificándose el clásico azul esmalte que Palomino usa en sus obras murales.

Las pinturas arrancadas de la bóveda

Como resultado del arranque de los dos tercios de la pintura próximos a la cabecera, realizado por el equipo de los Gudiol¹⁹ entre 1958 y 1963, los fragmentos conservados de los frescos de Palomino, se encuentran en la actualidad adheridos a un soporte de contrachapado de madera, dividido en 90 paneles que cubren unos 357 m² de superficie de la bóveda.

La gran pérdida de película pictórica origi-

¹⁶ Esta manera de pintar, en la que la cal tiene una función aglutinante, se podía emplear tanto en revoques húmedos como secos lo que, en sentido estricto, estaría cercana a una pintura a la cal.

¹⁷ PALOMINO, A. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, ed. M. Aguilar, Madrid, 1947, tomo II, VII-IV-III.

¹⁸ Pigmentos como las tierras ocreas, óxidos de hierro como la goethita, son inestables hacia los 250^o C descomponiéndose en la rojiza hematita.

¹⁹ Ramón Gudiol y Josep Gudiol formaron un taller en 1942, donde realizaron varias intervenciones en Cataluña, siendo en aquella época uno de los talleres que más pintura mural trataron. En: XARRIÉ, J.M. *Restauració d'obres d'art a Catalunya*, Barcelona. Publicacions de Montserrat, 2002.

nal a causa del incendio, obligó tras su arranque, a abundantes operaciones de estucado y retoque pictórico. Estos estucos y repintes de pésima factura²⁰, resultaron absolutamente inapropiados. Junto a su escasa calidad estética, muchos de ellos cubren parte de la película pictórica original.

Además de estos repintes hay que sumar restos de cola del proceso de arranque, concreciones salinas y residuos del incendio. También hay que destacar que grandes cantidades de caseinato cálcico empleado en el tratamiento del reverso tras el arranque, se filtraron por los poros del soporte hasta la superficie.

El último de los procedimientos inapropiados de esta intervención fue el sistema de anclaje de estos paneles de madera a la bóveda. Se realizó con una cantidad excesiva de tornillería y clavos que perforan indiscriminadamente en muchos casos la propia pintura original.

Mediante la observación directa y el empleo de distintas técnicas de análisis de imagen se ha certificado la cantidad real de pintura original conservada. Estos cálculos han confirmado que la ausencia de película pictórica original puede alcanzar un 30% del total. De los 357 m² de pintura sobre paneles de madera que queda por intervenir en la bóveda, unos 247 m² son de pintura original, mientras que los 108 m² restantes, corresponderían a repintes y lagunas.

Óvalos

Del total de diecisiete óvalos, en la actualidad, solo seis conservan gran parte de su superficie y permiten cierta lectura iconográfica. Estos son los dos situados en la zona del presbiterio y los cuatro más cercanos a la zona del altar. Todos ellos evidencian las comentadas transformaciones químicas que el calor produjo en los pigmentos.

Estos seis óvalos han sido tratados a lo largo de los años. Los primeros en ser intervenidos fueron los del presbiterio. Se tiene constancia documental de la restauración realizada en 1946 por Roig d'Alòs en el óvalo que representa "La aparición de San Juan Evangelista al emperador Teodosio"²¹. Por el contrario, se desconoce en qué momento se actuó sobre el de "La exaltación de la cabeza de San Juan Bautista por Teodosio Emperador de Constantinopla". Ya a principios del presente siglo se intervinieron los cuatro óvalos más próximos al altar.

Los once restantes estaban oficialmente considerados como destruidos por el incendio. Actualmente una pintura parda dificulta la detección a simple vista de restos pictóricos, aunque tras el examen de estos, se ha podido comprobar que en algunos casos si se conservan todavía significativos restos de revoque pictórico por lo que se espera la recuperación de importantes partes de su tejido figurativo. Es el caso de los óvalos "Nacimiento de San Juan Bautista" y "Bautismo de Cristo por San Juan Bautista en el río Jordán" (Fig. 6), en los que queda al menos un 50 y 60 % de pintura respectivamente. Lamentablemente, en el resto de los óvalos, solo se han detectado pequeños fragmentos de pintura original, pero de menores dimensiones, oscilando entre un 2-3% en los óvalos más afectados hasta unos 10-15% en el resto de casos.

Pinturas murales de los lunetos de la bóveda

Las pinturas de los 11 lunetos de los Guilló y el que Palomino pintó sobre el acceso a la Capilla de la Comunión, se caracterizan por los cuantiosos trampantojos y el protagonismo de la arquitectura frente a las figuras. Se trata como en el resto del conjunto mural de una pintura al fresco, pero con abundantes acabados al seco, principalmente ejecutados con agua de cal.

²⁰ Los repintes están realizados con pigmentos al barniz y a la cola sobre empastes de cera, y estucos de base orgánica.

²¹ ROIG PICAZO, P. *La Iglesia...*, 1990, p. 90.



Fig. 6.- Cata de limpieza en el óvalo “Bautismo de Cristo por San Juan Bautista en el río Jordán”.
(Fotografía: Jesús Montañana).

La pintura se encuentra en el mismo pésimo estado que el resto de la ornamentación. El exceso de calor y humo provocó en las pinturas daños irreversibles, con enormes pérdidas de superficie y cambios cromáticos irrecuperables, agravados si cabe, por el espacio arquitectónico que ocupa²².

Los revoques están totalmente separados del soporte generando abolsamientos importantes. En las zonas periféricas a las ventanas y en el

arranque de la bóveda se concentran eflorescencias salinas, las cuales han producido una pulverulencia total del pigmento, que se desprende simplemente por corriente de aire. También se pueden apreciar abundantes repintes²³. Las zonas de pérdida de pintura son importantes y se localizan principalmente en los frontales que en conjunto no alcanzan a conservar el 50% de la policromía.

²² La situación estructural de los vanos, muros de fachadas y cubiertas, han favorecido el acceso de la humedad y contaminantes, y aun hoy en día, son causa de deterioro.

²³ Estos repintes, necesariamente no pertenecen a intervenciones realizadas después del incendio, ya que la bóveda fue restaurada entre 1865 y 1866 por D. Luis López. GALARZA TORTAJADA, M. *El Templo de los Santos Juanes de Valencia. Evolución Histórico-Constructiva*. Valencia, Editorial Generalitat, 1990, p. 210.

Decoración mural de las capillas laterales y de la capilla de la comunión

Capillas laterales. Evaluación general

Las filtraciones de humedad son uno de los principales factores de deterioro de este conjunto ornamental. Una secuencia lógica de la evolución pictórica de las capillas hace pensar que la posición que ocupan bajo las terrazas y la sensibilidad de la técnica pictórica al seco, con la que las ejecutó Vicente Bonay, hiciera que las pinturas estuvieran bastante deterioradas ya en el siglo XIX. Es previsible también, que en las documentadas intervenciones de este periodo²⁴, se practicara alguno de los repintados y renovaciones que hoy tienen las composiciones.

Tras el incendio se actuó de manera individual en cada capilla en función de su estado, prioridades de culto y de los lógicos recursos disponibles. Unas capillas se renovaron por completo incluyendo sus enlucidos, la mayoría solo fueron repintadas en sus fondos (en repetidas ocasiones), otras simplemente a base de pinceladas sueltas para que algo de la figuración pudiera percibirse a través del hollín y algunas partes nunca se tocaron. El resultado de estas actuaciones ha supuesto la total pérdida de unidad del conjunto y el confuso e irregular aspecto que hoy presentan.

Camarín de la Capilla de la Virgen de los Desamparados

Atención especial dentro del ámbito ornamental de las capillas merece el Camarín de la Virgen de la capilla homónima. Su interior está decorado con pintura mural al óleo realizada por José Camarón Boronat, la cual se encuentra parcialmente oculta por un repintado “neutro”.

El pequeño espacio de planta octogonal está cerrado por una cúpula de unos 14,5 m². La decoración pictórica se extendería en origen por toda su superficie, pero en la actualidad solo es visible en dos tercios de la cúpula.

Los abundantes desconchados y las pruebas de eliminación de estratos de ocultación han confirmado que se conserva cerca del 40% de la policromía en las paredes y que en la cúpula más de la mitad del área repintada, también cubre fragmentos de pintura original.

Los efectos del incendio también fueron nocivos con este espacio, produciendo auténtico riesgo de colapso de la cúpula. En la actualidad una viga de hierro, colocada seguramente al renovarse el altar perdido, sostiene el arranque del lado sur de la cúpula, aunque con sus gajos claramente desplazados. Un agrietamiento radial y de asentamiento recorre la estructura de la cúpula y se extiende por cada lado del camarín. Esta debilidad estructural quizá fuera causante del tapiado del amplio ventanal octogonal de su pared norte.

En lo que concierne a enlucidos y estratos pictóricos, los análisis estratigráficos muestran las transformaciones químicas ya comentadas en otros ámbitos ornamentales, como la transformación del yeso de los enlucidos.

La película pictórica visible está cubierta por depósitos de hollín y polvo que, junto a las exudaciones propias de la técnica, han producido un oscurecimiento general de la policromía, parte de la cual, también está afectada por humedades que han provocado pérdidas y eflorescencias salinas de cloruros y nitratos.

Capilla de la Comunión

Para finalizar con los ámbitos ornamentales, el conjunto de murales de la Capilla de la Comunión presenta un desigual estado de conservación en relación a las distintas intervenciones recibidas en diferentes momentos, tras los profundos daños ocasionados por los incendios sufridos y años de abandono.

El conjunto de la cúpula y pechinas, restaurado por el equipo de Luis Roig D'Alòs entre 1946-1966, se encuentra en un estado aceptable,

²⁴ *Ibidem*, p. 210.

sin patologías evidentes, más allá de la lógica acumulación de suciedad en superficie. Sin embargo, las escenas de los paramentos verticales (dos en el altar y dos en los pies) y bóvedas (una en el altar y otra en los pies), muestran todavía los efectos del fuego, su proceso de apagado y la nula o inadecuada intervención realizada en 2004. Actualmente, de la pintura original, solo se conservan fragmentos que oscilan entre un 30 y un 70% de superficie, con graves problemas de estabilidad y la comentada alteración cromática de los pigmentos.

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Los estudios expuestos han confirmado unos cuadros patológicos gravísimos cuya solución no puede obtenerse desde la simple aplicación de las técnicas tradicionales de restauración. La compleja ornamentación de la iglesia de los Santos Juanes requiere de planteamientos pluridisciplinarios entre los que destacan las oportunidades brindadas por las nuevas tecnologías digitales.

El objetivo principal de las actuaciones de restauración y conservación previstas en este proyecto, es la recuperación del ambiente pictórico y ornamental de la iglesia, partiendo del exhaustivo conocimiento de las técnicas, los programas decorativos originales y la búsqueda del equilibrio entre los valores patrimoniales y simbólicos de este tipo de espacios de culto.

Todos los conjuntos ornamentales, en función de sus características materiales estarán sujetos a una metodología de intervención estructurada en cinco grupos de actuaciones que contemplan tanto la estricta intervención restaurativa como los pertinentes trabajos de control y la definición de futuras pautas de conservación del conjunto intervenido.

Los trabajos se agruparán en:

- Limpiezas
- Consolidación de estructuras y estratos de acabado
- Corrección y reintegración volumétrica de reposiciones y pérdidas escultóricas

- Reintegraciones pictóricas, de dorados y otros estratos de acabado
- Trabajos de apoyo, seguimiento y control

Sin entrar en pormenorizados procesos técnicos, expondremos las claves y criterios de intervención propuestos para los principales ámbitos ornamentales.

Estucos y dorados de la nave central

El proceso de intervención está enfocado de manera general a resolver los dos grandes problemas detectados en el conjunto de los estucos ornamentales. Por una parte, la reintegración o corrección escultórica de los volúmenes perdidos o reconstruidos incorrectamente en actuaciones precedentes. Y por otra, la recuperación de las superficies de acabado originales que son parte inherente a la propia técnica del estuco y que hoy en día son totalmente imperceptibles.

A grandes rasgos la intervención consistirá en las acciones de limpieza y eliminación de los estratos de ocultación de los materiales originales. Tras estas operaciones quedarán perfectamente delimitados los añadidos escultóricos y se procederá según el caso a su corrección, sustitución o eliminación. Finalmente se reproducirá el estrato de acabado propio de estas superficies, a imitación de los originales conservados.

En el caso de las superficies doradas proponemos técnicas mixtas de reintegración de oro en función de las características de las superficies conservadas, que abarcarían desde retoques pictóricos hasta la reposición selectiva de pan de oro.

Las pinturas arrancadas de la bóveda

En función de la experiencia adquirida tras la intervención en seis de los paneles arrancados²⁵, se propone la continuación de los procesos diseñados para su restauración, incluyendo ciertas mejoras técnicas. En líneas generales, la intervención de las pinturas arrancadas de la bóveda, supone una serie de actuaciones que comienzan con la “restauración virtual del conjunto mural” a partir de fotografías históricas



Fig. 7.- Estado actual de la pintura mural al óleo del *Camarín de la Capilla de la Virgen de los Desamparados*.
(Fotografía: Jesús Montañana).

para la obtención de una imagen digital virtual y geo-localizada de las mismas.

Tras el registro documental y desmontaje de las pinturas se realizarán intervenciones de limpieza y consolidación en el anverso y reverso de las mismas, con el fin de liberarlas de los materiales ajenos y devolverles cohesión estructural.

Finalmente, los fragmentos adheridos a un nuevo soporte, recuperarán su localización en la bóveda, integrados en su contexto estético e iconográfico.

El proceso de intervención se agrupará, según lo expuesto, en los siguientes grandes bloques:

- Generación de la imagen virtual de las pinturas de la bóveda

- Desmontaje de las pinturas arrancadas
- Tratamiento de la superficie de las pinturas arrancadas
 - Tratamiento del reverso de las pinturas arrancadas
 - Fabricación del nuevo soporte que sustituya los paneles de contrachapado
 - Adhesión de la pintura original al nuevo soporte
 - Reinstalación de las pinturas en la bóveda
 - Reintegración pictórica y reconstrucción de lagunas mediante la transferencia de imagen virtual impresa.

²⁵ Proyecto: Continuación de los trabajos de restauración de las pinturas murales de Palomino en la bóveda de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia (2008-2010)

Propuesta de restitución digital a través de video-mapping

La última realidad pictórica a tratar, para dar una solución global a la obra de Palomino y al mensaje iconográfico del templo, es hacer frente a la “desaparición total” de la pintura del ábside del presbiterio.

Basándonos en el tratamiento digital de la imagen, que se empleará para la reconstrucción pictórica de los faltantes de la bóveda, se propone como alternativa, el empleo del mapping, para alcanzar la pretendida recuperación del ambiente pictórico y ornamental anterior al 1936.

El mapping es una técnica de proyección de imagen sobre superficies arquitectónicas, que permiten percibir, de manera no invasiva, reconstrucciones virtuales de cualquier tipo de textura visual y, por supuesto, policromías perdidas.

Sin alterar físicamente el bien patrimonial, la presentación audiovisual final puede alcanzar múltiples niveles de información, haciendo al observador percibir, la técnica y materialidad pictórica de los frescos, y al mismo tiempo descubrir las diferentes representaciones iconográficas necesarias para el culto.

El proceso de reconstrucción digital de la imagen original de las pinturas del presbiterio, se basa en un exhaustivo estudio documental, técnico y colorimétrico de la obra pictórica mural de Palomino, para abordar con éxito los siguientes aspectos:

- Reconstrucción digital de las partes existentes e inexistentes en las imágenes históricas de referencia.
- Reconocimiento del mapa visual de todos los personajes y escenas que aparecen en el fresco.
- Diseño de las herramientas digitales, paleta de colores y sus gamas.
- Resolución final de la proyección.

Siguiendo este estudio se generarán al menos, cuatro imágenes a proyectar:

a) Imagen fotográfica B/N construida a partir de la toma única cenital que se conserva

de las pinturas antes de su desaparición, a la que se completará el tejido figurativo ausente.

b) Imagen fotográfica coloreada a partir de la imagen B/N, con la paleta cromática resultante del estudio colorimétrico y documental de los fragmentos conservados de la pintura de Palomino en su estado de alteración tras el incendio de 1936.

c) Imagen fotográfica coloreada a partir de la imagen B/N, con la paleta cromática resultante del estudio colorimétrico y documental de las obras pictóricas de Palomino que se conservan con gamas tonales sin alteraciones reseñables respecto a la ejecución original.

d) Imagen de recreación virtual de las pinturas del presbiterio a partir de la información precedente, incluyendo la reproducción digital de texturas, y trazos a imitación de los conservados en sus obras murales.

Está previsto que todos estos trabajos y los que se realizarán en las capillas laterales y de la Comunión tengan una duración de cuatro años, tras los cuales podrá decirse que se empieza a saldar la gran deuda que con esta joya del patrimonio mantiene la sociedad.

Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a la Fundación Hortensia Herrero, al Arzobispado de Valencia y, en especial, a la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia, por la confianza que han depositado en nuestro equipo.



Fig. 8.-Imagen de la simulación 3D de la proyección de la fotografía histórica sobre el ábside. (Fotografía: Playmodel).



Propuesta de monitorización integral de la calidad ambiental del interior de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia

Pilar Bosch-Roig

Doctora y Profesora asociada del Departamento de Conservación y Restauración e investigadora del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de Valencia

pboschroig@gmail.com

Julia Díaz Alonso

Restauradora de la Universitat Politècnica de Valencia

judiaaloro2@gmail.com

Enrique Vivó Soria

Doctor Ingeniero. Colaborador e investigador del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de Valencia

vivoenrique@gmail.com

RESUMEN

Para la correcta conservación de los bienes de interés cultural (BIC), debe existir una óptima calidad ambiental interior. La monitorización de esta calidad ambiental, tradicionalmente, incluye el estudio de la humedad y la temperatura de los espacios interiores ya que es bien conocido que sus valores elevados y fluctuaciones rápidas pueden alterar los materiales constitutivos de las obras de arte. Sin embargo, hay muchos otros parámetros que se deben estudiar para tener una visión completa de los riesgos potenciales relacionados con ambientes patrimoniales. En este trabajo, planteamos la importancia de una monitorización integral sistemática de la calidad ambiental de un bien patrimonial que debe incluir parámetros como: temperatura, humedad, CO₂, iluminación (UVA y UVB), materia particulada y bioaerosoles. Se muestran los resultados comparativos preliminares del estudio realizado en 2009 y diez años después (2019) en la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia que se enmarcan en los estudios previos para su próxima restauración.

Palabras clave: Monitorización termo-higrométrica / materia particulada / bioaerosoles / biodeterioro / riesgos para el patrimonio.

ABSTRACT

For the correct conservation of the Cultural Heritage, there must be an optimal indoor environmental quality. Monitoring this micro-environment traditionally includes the study of the humidity and temperature of interior spaces, since it is well known that their high values and rapid fluctuations can alter the artistic materials. However, there are many other parameters that must be studied to have a complete view of the potential risks related to Cultural Heritage environments. In this work, we propose the importance of systematic comprehensive monitoring of the indoor environmental quality of a Cultural Heritage asset. It must include parameters such as: temperature, humidity, CO₂, lighting (UVA and UVB), particulate matter and bioaerosols. The preliminary comparative results of the study carried out in 2009 and ten years later (2019) in the Santos Juanes Church in Valencia are shown, which are part of the previous studies for its coming restoration proposal.

Keywords: Temperature-humidity monitoring / particulate matter / bioaerosols / biodeterioration / Cultural Heritage risks

I. INTRODUCCIÓN

Diferentes contaminantes físicos, químicos y biológicos pueden alterar la calidad del aire de los espacios interiores. Tanto los factores ambientales como la presencia de polución del aire en ambientes interiores pueden llegar a causar importantes daños en los edificios (ya sean tanto espacios museísticos como monumentos patrimoniales), en los bienes que albergan y pudiendo ser incluso nocivos para la salud humana¹. De hecho, según la US EPA², en todo el mundo, el 30% de los edificios (nuevos y antiguos) tienen problemas de calidad del aire interior. En algunos casos estos problemas incluso generan el denominado síndrome del edificio enfermo³. Por todo ello, es importante mantener una evaluación continua de la calidad del aire en este tipo de espacios de interés histórico-artístico⁴.

El aire, contiene una mezcla de gases y partículas incluyendo microorganismos. Elevados niveles de polución y bioaerosoles junto con condiciones ambientales favorables, se conoce

que aumentan el riesgo potencial de alteraciones físicas, químicas y biológicas en el patrimonio histórico-artístico.⁵ Por ello, cada vez, crece la necesidad de incluir, en las tareas de conservación y restauración del patrimonio, estudios integrales de la calidad del aire en ambientes interiores. Estos estudios deben incluir una evaluación, un seguimiento y un control que permita corregir situaciones de riesgo para el patrimonio artístico o para la salud.

El análisis y control del microclima (temperatura, humedad, contenido de agua en el aire, etc.) es imprescindible ya que elevados valores y/o cambios bruscos en estos parámetros pueden causar daños no solo en materiales sensibles higroscópicamente, sino también pueden favorecer el crecimiento de agentes biodeteriorantes, así como la deposición de las partículas en suspensión, la aparición de eflorescencias salinas, etc. Para caracterizar el comportamiento general del ambiente es necesario que la medición continua de los parámetros se realice en varios puntos elegidos oportunamente. Del análisis de los datos así obtenidos, de sus relaciones y dependencias, se podrá llegar a la comprensión del fenómeno microclimático. Existen distintos sistemas industriales tecnológicos muy robustos que permiten su adaptación a la monitorización constante mediante la colocación de sensores en los puntos estratégicos en los Bienes de Interés Cultural (BIC). Para completar las informaciones necesarias, hay que calcular a

¹ AHMED, T.; USMAN, M.; SCHOLZ, M., “Biodeterioration of Buildings and Public Health Implications Caused by Indoor Air Pollution”, en *Indoor and Built Environment*, vol. 27, n.º 6 (2018), 752-765.

² US EPA, Indoor Facts No.4. (Revised). “Sick building syndrome”. Washington, DC: United States, Environmental Protection Agency, en *Research and development*, (1991) [Consulta: 20-05-20].

³ BERENGUER SUBILS, M^a J., *NTP 289: Síndrome del edificio enfermo: factores de riesgo*. Instituto nacional de seguridad e higiene en el trabajo. Ministerio de trabajo y asuntos sociales de España (2019) [Consulta: 20-05-20].

⁴ MARCHETTI, A., PILEHVAR, S., HART, L., PERNIA, D.L., VOET, O., ANAF, W., NUYS, G., OTTEN, E., DEMEYER, S., SCHALM, O., DE WAEL, K., “Indoor environmental quality index for conservation environments: The importance of including particulate matter”, en *Building and Environment*, vol. 126 (2017), 132-46.; VIVÓ SORIA, Enrique; BOSCH-ROIG, Pilar; MARCENAC, Valeria; MONTES ESTELLÉS, Rosa M^a; ROIG PICAZO, Pilar. “Monitorización de las condiciones medioambientales durante la restauración de la Iglesia de San Nicolás”, en *Rehabend* (Euro-American Congress of Construction pathology, rehabilitation technology and heritage management). Burgos, University of Cantabria, 2016, pp. 864-875.

⁵ LAZARIDIS, M.; KATSIVELA, E.; KOPANAKIS, I.; RAISI, L.; MIHALOPOULOS, N.; PANAGIARIS, G., “Characterization of airborne particulate matter and microbes inside cultural heritage collections”, en *Journal of Cultural Heritage*, vol. 30 (2018) 136-146.

través de oportunos algoritmos, la humedad específica y la temperatura de rocío, que son indicadores indispensables para valorar eventuales fenómenos de evaporación o de condensación.

Así mismo, el control de la intensidad de luz visible y ultravioleta (UVA y UVB) que impacta sobre los BIC también es una variable a tener en cuenta en ambientes interiores, sobre todo en aquellos que poseen pinturas, ya que el impacto de la luz sobre este tipo de materiales sensibles puede afectar a su conservación⁶.

Como hemos comentado anteriormente, existen otros factores ambientales que pueden afectar sustancialmente al deterioro de los BIC como la polución ambiental. La unión de condiciones climáticas desfavorables y elevada polución ambiental, puede afectar muy negativamente al patrimonio, causando las llamadas lluvias “ácidas”, aumentando la deposición de la polución sobre los materiales constitutivos de las obras de arte pudiendo producir oscurecimiento, corrosiones y bio-colonización⁷.

Esta polución, es especialmente importante en el patrimonio urbano, donde la elevada presencia de tráfico rodado, procesos industriales, emisiones de chimeneas, calefacciones de carbón, labores agrícolas, construcción de carreteras... son causantes del aumento de partículas (como la materia particulada: PM) y de gases tóxicos (como el CO₂). Las PM son partículas en suspensión y están relacionadas con la con-

taminación atmosférica y el deterioro del patrimonio así como con la salud de los técnicos restauradores y de los visitantes. Pueden afectar a la durabilidad del material pétreo y por tanto de las pinturas murales, elementos arquitectónicos, escultóricos y ornamentales de monumentos como las iglesias (Fort, 2003)⁸. La presencia de un contenido elevado de PM en el aire está asociado a un aumento del riesgo para la conservación del patrimonio que incluye: la degradación de los componentes minerales de las rocas que los forman, el ensuciamiento u oscurecimiento de las superficies, incremento de costras negras, corrosión, biodeterioro, etc⁹. Por todo ello, su seguimiento y control con el tiempo es importante en el interior de los BIC¹⁰. Su medición puede realizarse mediante medidores basados en sistemas de conteo que permiten conocer el número de partículas de diferentes tamaños por metro cúbico de aire. Las PM están formadas por una mezcla compleja de partículas de distinta composición química (carbón, hidrocarburos, sílice, sulfato de amonio, nitratos, metales como el plomo, hierro, aluminio o cadmio, plaguicidas, dioxinas) y de diversa naturaleza física (suspensiones de sólidos o gotas de líquido) y biológica (presencia de microorganismos, esporas, ácaros...) que presentan formas y tamaños variables. Las PM agrupan las partículas con diámetro desde menores de 0,1 micras a 50 micras, ya que las de tamaño superior se depositan

- 6 CUTTLE, C., “Damage to Museum Objects Due to Light Exposure”, en *International Journal of Lighting Research and Technology*, vol. 28, n.º 1 (1996), 1-9.
- 7 VIDAL, F.; VICENTE, R.; SILVA J.M., “Review of environmental and air pollution impacts on built heritage: 10 questions on corrosion and soiling effects for urban intervention” en *Journal of Cultural Heritage*, vol. 37 (2019) 273-295.
- 8 FORT, R.; ÁLVAREZ DE BUERGO, M.; MINGARRO, F.; LÓPEZ DE AZCONA, M.C., “Chemical processes of alteration on the surface of building stones by antropogenic contamination”, en *ResearchGate* (2003), 450-457.
- 9 BÖKE, H.; GOKTURK, H.; CANER-SALTIK, E.; DEMIRCI, S., “Effect of Airborne Particle on SO₂-Calcite Reaction” en *Applied Surface Science*, vol. 140 (1999) 70-82; DEL MONTE, M.; SABBIONI C.; VITTORI, O., “Airborne carbon particles and marble deterioration”, en *Atmospheric Environment*, n.º 15 (1981), 645- 652; DEL MONTE, M.; LEFÈVRE, R. A., “Particulate matter in the urban atmosphere”, en *Sciences and Technologies of the materials and of the environment for the protection of stained glass and stone monuments*, Research Report n.º 14 (2001), 99-107; DOLSKE, D.A., “Deposition of atmospheric pollutants to monuments, statues and buildings”, en *The Science of the Total Environment*, vol. 167, n.º 1 (1995) 15-31; RODRIGUEZ-NAVARRO, C.; SEBASTIAN, E., “Role of particulate matter from vehicle exhaust on porous building stones (limestone) sulfation”, en *The Science of Total Environment*, vol. 187, n.º 2 (1996) 79-91.
- 10 NAZAROFF, W.; LIGOCKI, M. P.; SALMON, L.G.; CASS, G. R.; FALL, T.; JONES, M.C.; LIU, H. I. H.; MA, T., *Airborne Particles in Museums*. Los Angeles, Getty Conservation Institute, Research in Conservation 6, 1993, pp 97-115.

por gravedad. Cuanto mayor es el tamaño de las partículas, menor es el tiempo que permanecen suspendidas en el aire y menores son las distancias capaces de recorrer. Los gradientes termohigrométricos entre el soporte artístico y el aire ambiente, es causa directa e indirecta del proceso micro-físico que puede aumentar la deposición, el tamaño y la composición de las partículas, por ello es imprescindible complementar este estudio con el estudio termo-higrométrico de la iglesia¹¹.

Por último, el estudio de los bioaerosoles, es otro factor clave a tener en cuenta. Consiste en controlar la cantidad de microorganismos presentes en el aire interior. Una excesiva carga microbiana en el aire conlleva un riesgo de biodeterioro en los materiales susceptibles y expuestos a condiciones ambientales favorables para su desarrollo. Este riesgo viene también determinado por el tipo de microorganismos presentes, así como de los factores ambientales climáticos (T^a, HR%, ventilación, fluctuaciones...) del espacio interior. Los principales agentes causantes del biodeterioro de las obras de arte son: bacterias y hongos. Afectan a todo tipo de materiales, pudiendo producir cambios de color, manchas, pérdida de resistencia de los materiales, corrosión de metales, pudrición, etc. Así mismo una elevada presencia de microorganismos en el aire puede ocasionar riesgos para la salud de las personas que trabajan o visitan esos ambientes contaminados. Esto sucede, por ejemplo, cuando los microorganismos presentes producen toxinas. Sin embargo, los efectos adversos en la salud son muy variables y dependen

de múltiples factores como la susceptibilidad de las personas, el grado de exposición, pudiendo generar inflamación, alergias, asma, tos y otras respuestas tóxicas¹². Existen distintos equipos tecnológicos que permiten realizar el conteo del número de hongos y bacterias por metro cúbico de aire. Distintos estudios muestran cómo la carga microbiológica en el interior de monumentos varía considerablemente con las estaciones, por ello un control integral de un monumento debe incluir un muestreo estacional¹³.

En este artículo, se propone una metodología de monitorización integral de la calidad del aire del interior de monumentos que incluye la toma de datos sistemática y el seguimiento estacional de las siguientes variables: temperatura ambiente y superficial, humedad relativa, CO₂, UVA, UVB, PM y bioaerosoles. Esta propuesta se basa en los datos de la monitorización preliminar realizada (2019) durante los estudios previos para la restauración de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Estos resultados preliminares son muy importantes para poder detectar los parámetros de riesgo actuales y poder preparar la propuesta de monitorización integral presentada. Así mismo se muestra una comparativa con los datos obtenidos hace diez años (2009)¹⁴.

2. LA IGLESIA DE LOS SANTOS JUANES

La Iglesia de los Santos Juanes en Valencia, surge en 1240 tras la reconquista. Este templo se construyó, en un inicio, como una mezquita, conocida como la mezquita de la Boatella. A lo largo de los años, ha sufrido varias intervenciones

¹¹ CAMUFFO, D.; COCHEO, C.; STURARO, G., “Corrections of Systematic Errors, Data Homogenisation and Climatic Analysis of the Padova Pressure Series (1725-1999)”, en *Climatic Change*, vol. 78, n.º 2 (2006), 493-514.; FANG, G.C.; WU, Y.S.; CHANG, S.Y.; RAO, J.Y.; HUANG, S.H.; LIN, C.K., “Characteristic study of ionic species in nano, ultrafine, fine and coarse particle size mode at a traffic sampling site”, en *Toxicology and Industrial Health*, 22 (2006), 2-37.; VIVÓ SORIA, E., Tesis Doctoral: *Metodología de análisis y técnicas aplicadas a la conservación preventiva en el ámbito del estudio microclimático de Bienes de Interés Cultural*. Valencia, Dpto. Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia, 2015, pp. 87-90.

¹² AHMED, T. et al, *op. cit.*, 2018, 752-765.

¹³ LAZARIDIS, M.; KATSIVELA, E.; KOPANAKIS, I.; RAISI, L.; PANAGIARIS, G., “Indoor/Outdoor Particulate Matter Concentrations and Microbial Load in Cultural Heritage Collections”, en *Heritage Science*, vol. 3, n.º 1 (2015), 34.

¹⁴ BOSCH ROIG, M^a. P., *Caracterización del biodeterioro y desarrollo de nuevos tratamientos de limpieza aplicables a los frescos restaurados de Antonio Palomino en la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia*. S.L.: Editorial Universitat Politècnica de València, 2011, pp. 80-90 y 122-135.

a causa de sus múltiples incendios, dando como resultado la superposición de diferentes estilos arquitectónicos¹⁵. La última reconstrucción fue llevada a cabo en los siglos XVII y XVIII, transformándola en un templo Barroco, abandonando así el Gótico original que lo precedía. El estado actual de conservación lo conforman una serie de restauraciones que se llevaron a cabo con la intención de paliar los daños surgidos tras el último incendio en 1936, durante la Guerra Civil Española. Este fuego afectó de manera directa a las pinturas murales, al retablo mayor y la decoración escultórica entre otros. Aún así, este templo precisa de una intervención integral, así como un seguimiento periódico para asegurar el buen estado de conservación.

3. METODOLOGÍA

3.1. Monitorización medioambiental preliminar

Para realizar la labor de toma de datos y seguimiento de las diferentes variables microclimáticas en la Iglesia de los Santos Juanes, se realiza un estudio preliminar mediante el uso de dataloggers (TZ-TempU03).

3.2. Monitorización de la materia particulada

La medición de las partículas en suspensión se realizó mediante un Contador de Partículas móvil: Airy Technology P311 (Fig. 1 derecha). Este equipo permite un sistema dinámico de muestreo donde el análisis se realiza en el propio instrumento y la concentración de partículas existentes en el volumen de aire evaluado se obtiene en tiempo real. Este estudio se ha realizado en 15 puntos midiendo el número de partículas por minuto obteniendo el recuento diferencial (Δ PM) de las partículas del aire.

3.3. Monitorización de bioaerosoles

El estudio de la contaminación microbiológica del aire se realizó mediante el equipo SAS



Fig. 1-. Equipos de medición: SAS (izquierda) y Airy Technology (derecha), durante la toma de muestra en la Iglesia de los Santos Juanes.

(Surface Air System) SUPER 100/180 (Fig. 1 izquierda). Dicho equipo aspira un caudal de aire controlado (100L), permitiendo un estudio cuantitativo, este caudal de aire impacta sobre la superficie de placas petri con medios de cultivo específicos para el aislamiento de hongos (Sabouraud con Cloranfenicol) y de bacterias (Plate Count Agar). Las muestras son incubadas en estufas a 28°C durante 7 y 3 días respectivamente. Tras la incubación se cuentan las colonias de hongos (Fig. 2, a) y bacterias crecidas (Fig. 2, b) y se expresan los resultados como Unidades formadoras de colonias por m³ de aire (UFC/m³). Este control se ha realizado en 15 puntos (los mismos que en el control de partículas en suspensión).

3.4. Análisis estadístico

De los datos obtenidos, se calculan los promedios de los dos espacios estudiados (interior, exterior) y de las estaciones analizadas (otoño, invierno y primavera). Así mismo se realizan comparativas de los datos tomados y de las distintas anualidades (2009 y 2019). Para la valoración de los resultados de las comparativas, se

¹⁵ BOSCH ROIG, M^a. P.: *op. cit.*, 2011, pp. 1-7.

utiliza la prueba estadística “Test de Student”. Esta prueba, permite valorar si la diferencia de la media entre las dos muestras comparadas es estadísticamente significativa y con ello determinar si las dos muestras poseen distribuciones de probabilidad de la media distinta o no. Proporcionando un valor denominado p-valor que, se compara con un valor de referencia establecido en 0,05. Si el p-valor obtenido es menor de ese valor (0,05), se puede rechazar la hipótesis nula que establece que los dos grupos de datos estudiados se comportan de la misma manera.

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. Selección de los puntos de muestreo

Se ha realizado en base a las características de los espacios de la Iglesia, así como a su orientación. Seleccionando 15 puntos de muestreo (Fig. 3 izquierda): 2 puntos en la en la capilla de la Comunión, 10 puntos en la nave central (Capilla de san Francisco de Paula, Capilla del Patriarca San José, Capilla de Santa Rita de Casia, Capilla de la Virgen de los Desamparados, puerta Oeste, Capilla del Santísimo Cristo de los Afligidos, Capilla de Nuestra Señora del Pilar, Capilla de San Antonio Abad, presbiterio y centro de la nave) y 3 puntos en el exterior de la iglesia (Calle Vieja de la Paja, Plaza de la Comu-

nión de San Juan, Plaza de Brujas). Las tomas de muestra se han realizado por estaciones.

4.2. Análisis termo-higrométrico

Los resultados preliminares muestran que los valores medios de temperatura del interior de la iglesia en 2019 en las estaciones analizadas son similares a los valores obtenidos en 2009 (entre 1,0 °C y 4,2 °C más), mientras que los valores medios estacionales de humedad relativa son significativamente mayores en 2019 respecto a 2009 (entre 8,2% y 23,9% más). Aunque los valores medios anuales son similares (ver Tabla 1).

Esta primera campaña de medidas nos permite tener una idea global de las temperaturas medias del interior de la iglesia en las estaciones analizadas, sin embargo, es una información parcial e incompleta. Así mismo estos datos muestran valores medios elevados sobretodo en verano que deberían ser analizados con mayor precisión debido a que podría suponer un posible riesgo.

4.3. Análisis de las partículas en suspensión

Los análisis preliminares realizados en 2019 muestran que la cantidad de partículas presentes en la iglesia de los Santos Juanes son muy

Estación/año	Temperatura (°C)	HR (%)
verano/2009	28,3	52,0
verano/2019	26,7	60,6
otoño/2009	21,7	43,0
otoño/2019	22,7	54,7
invierno/2009	12,0	40,0
invierno/2019	16,2	63,9
media 2009	21,1	56,2
media 2019	21,8	56,2

Tabla 1. Valores medios estacionales y anuales (2009 y 2019) de temperatura y humedad relativa en el interior de la Iglesia.

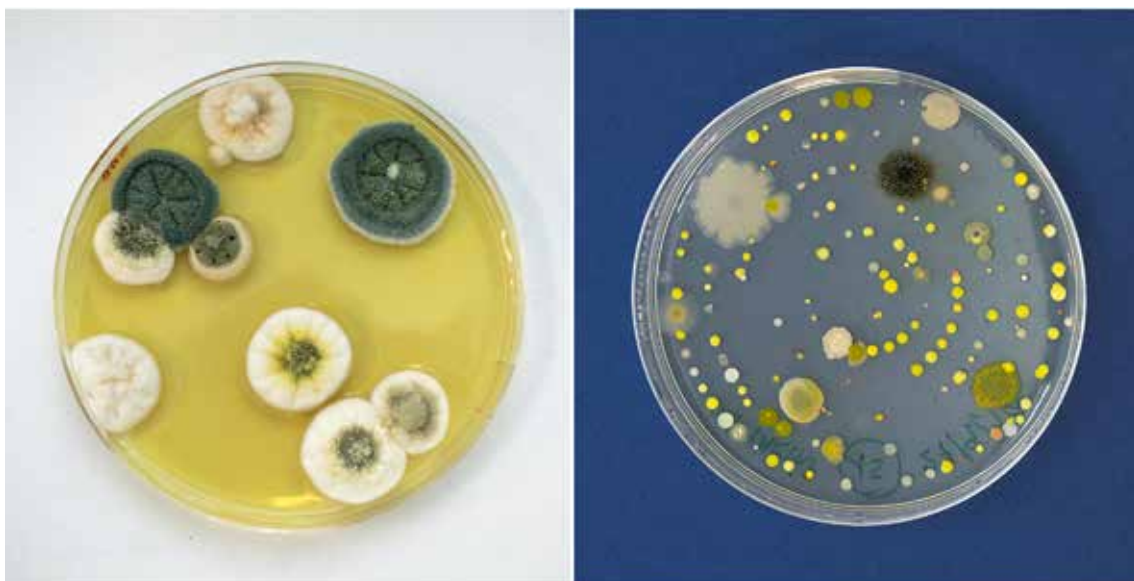


Fig. 2-. Placa petri con: a) colonia de hongos (izquierda) y b) colonia de bacterias (derecha) de uno de los puntos de muestreo del interior de la Iglesia de los Santos Juanes.

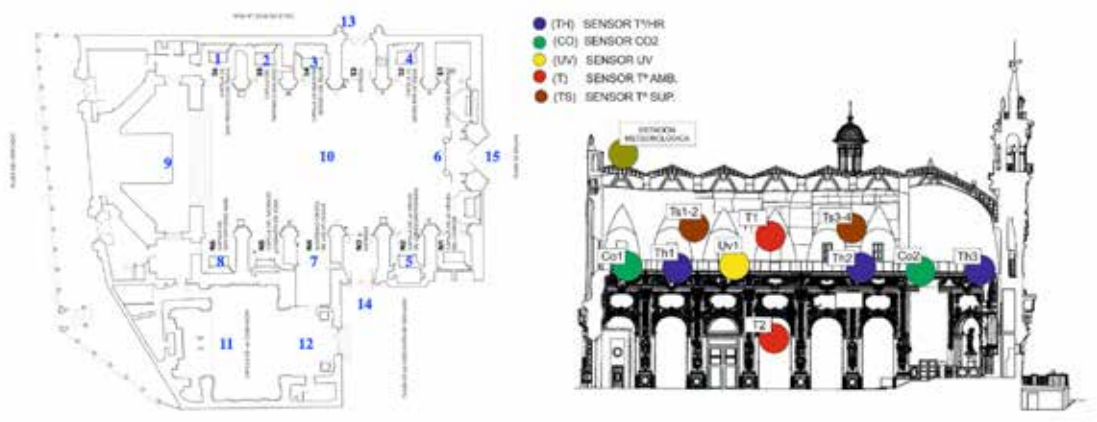


Fig. 3-. Plano de la localización de puntos de toma de muestras de aire (izquierda) y del sistema de control ambiental sensorizado (derecha). (Levantamiento planimétrico: Arq. C. Campos).

variadas en función del tipo de partícula, de los espacios y de las estaciones.

Existen legislaciones europeas que regulan la cantidad de partículas en el aire (no en interiores). Entre ellas se encuentra la Directiva 80/779/CEE, cuyos límites deben cumplirse

cada año, y la Posición Común nº 57/98, documento 9272/98 que establece unos límites a largo plazo¹⁶.

Sin embargo, no existe una normativa específica sobre la cantidad de partículas que suponen una buena calidad de aire en espacios

¹⁶ SALVADOR MARTÍNEZ, P.; ARTIÑANO RODRÍGUEZ DE TORRES, B.: “Características físico-químicas de las partículas”, CIEMAT (ed.): *Evaluación de la Contaminación Atmosférica Producida por Partículas en Suspensión en las Redes de Calidad del Aire de la Comunidad de Madrid*. Madrid, Departamento de Impacto Ambiental de la Energía, 2000, pp. 57-67.

museísticos o iglesias. Lo que sí existe es una norma UNE 171330-2:2014¹⁷ que describe la metodología para realizar la inspección de calidad ambiental en interiores. Según esta normativa de calidad de aire en ambientes interiores, las partículas de 0,5 μ m deben tener un conteo inferior de 35.200.000 partículas/m³ y las partículas de 5,0 μ m deben tener un conteo menor de 293.000 partículas/m³. Así mismo, según los criterios de conformidad de la calidad ambiental al menos el 75% de los puntos analizados se deben encontrar por debajo del valor límite. Los datos obtenidos en el estudio preliminar de 2019 muestran, en los puntos analizados y en todas las estaciones medidas, valores similares y por debajo de los valores límites recomendados para partículas de 0,5 μ m y 5,0 μ m.

La Fig. 4 muestra los valores medios de cantidad de partículas de cada tipo en las 2 zonas y las 3 estaciones estudiadas en 2019. Dado que los valores de las partículas de 0,3 μ m son tan elevados, se han simplificado las gráficas mostrando los valores comprendidos entre 0 y 14.000.000 partículas por minuto.

Los datos muestran que, las partículas más abundantes son las mas pequeñas (0,3 μ m) y las partículas menos abundantes son las más grandes (5,0 μ m). Esto se entiende ya que el tamaño va ligado al peso y a mayor peso más probabilidad de que se depositen por gravedad y sean limpiadas.

Comparando las estaciones, observamos cómo tanto en interior como en exterior, otoño es la estación con los valores de los 3 tipos de PM estudiadas más bajos. Así mismo en esta estación observamos que todas las partículas son más abundantes en el interior respecto del exterior. Lo mismo ocurre en invierno con las partículas de 0,3 μ m y en verano con las partículas de 5,0 μ m. Las partículas de 0,5 μ m muestran

sin embargo un mayor contenido en el exterior respecto al interior tanto en verano como en invierno. En cambio, en las partículas de 5,0 μ m hay mayor acumulación en el interior en verano y en otoño, pero menor en invierno.

4.4. Análisis microbiológico del aire

En el caso de iglesias, monumentos y espacios museísticos, tampoco existe legislación ni normativa sobre límites en relación con los niveles de hongos y bacterias. Pero sí se dispone de recomendaciones y normas internacionales para otros ambientes interiores de forma genérica, por lo que los resultados se han comparado con estas recomendaciones. Respecto a los valores recomendados de flora microbiana mesófila total en ambientes interiores, la norma UNE 100012:2005¹⁸, indica que el valor debe ser menor de 800 UFC/m³. Por encima de estos valores se recomienda tomar medidas correctoras. Respecto a los valores de hongos en el aire interior, la norma UNE 171330-2:2014¹⁹, establece que la cantidad máxima de hongos en espacios interiores laborables debe ser menor de 200 UFC/m³ para hongos y menor de 600 UFC/m³ para bacterias. Además, indica que al menos el 75% de los puntos analizados se debe encontrar por debajo de los valores límite.

Según los resultados obtenidos (2019) de la cantidad media de hongos (Fig. 5, a) en el interior de la iglesia observamos que se encuentran dentro de los límites recomendados (<200 UFC/m³), tanto en verano (176 UFC/m³) como en otoño (84 UFC/m³). Sin embargo, en invierno la cantidad de hongos supera los límites de confort establecidos, llegando a obtener una media de 830 UFC/m³. A pesar de estos resultados, tanto en verano como invierno, el 75% de los puntos analizados superan el límite recomendado.

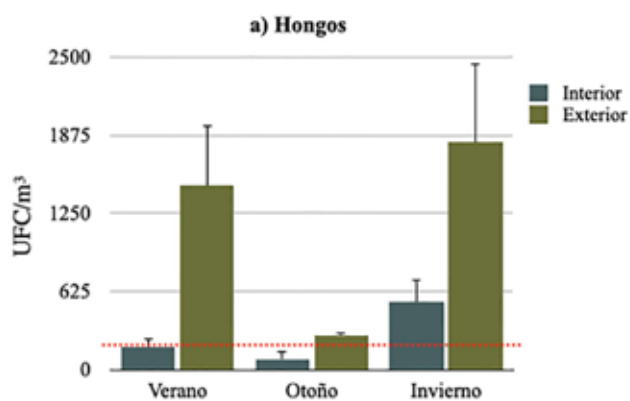
Los datos medios de los hongos en el inte-

¹⁷ AENOR, *Calidad ambiental en interiores. Parte 2: Procedimientos de inspección de calidad ambiental interior*. UNE 171330-2:2014. Madrid: AENOR (2014).

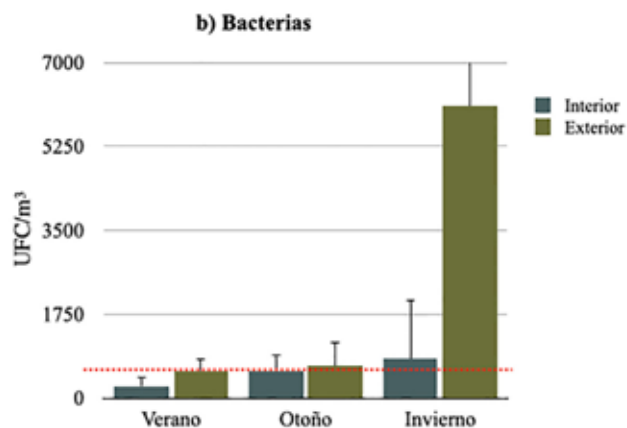
¹⁸ AENOR, *Higienización de sistemas de climatización*. UNE 100012:2005. Madrid: AENOR (2005).

¹⁹ AENOR, *op. cit.*, 2014.

UFC/m ³ de Hongos		
	Interior	Exterior
Verano	176	1473
Otoño	84	273
Invierno	538	1817



UFC/m ³ de Bacterias		
	Interior	Exterior
Verano	251	570
Otoño	553	687
Invierno	830	6103



Flora microbiana mesófila		
	Interior	Exterior
Verano	427	2043
Otoño	638	960
Invierno	1368	7920

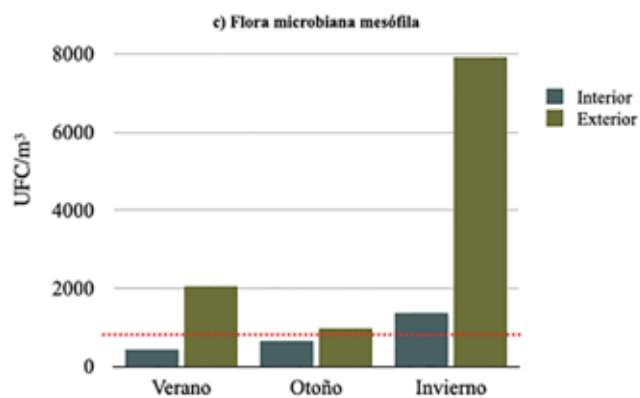


Fig. 5-. Gráfico de barras mostrando los valores medios de a) hongos, b) bacterias y c) la flora microbiana mesófila (UFC/m³) presentes en el aire del interior y del exterior de la Iglesia de los Santos Juanes (2019). La línea de puntos roja indica los límites recomendados.

rior de la iglesia muestran variaciones estadísticamente significativas entre unas estaciones y otras (p-valores < 0,05). Excepto entre verano e invierno, donde la variación de resultados no es significativa (p-valor 0,4967).

Algunos autores defienden que niveles medios de microorganismos entre 10-100 UFC/m³ son niveles normales en una atmósfera limpia y cantidades superiores a 150 UFC/m³ es cuando pueden causar problemas de salud²⁰. Si seguimos a estos autores, los niveles medios de hongos en otoño en el interior de la iglesia (84 UFC/m³) presenta niveles normales, mientras, en verano en el interior (176 UFC/m³) están un poco por encima del valor límite medio recomendado. Aunque hay que tener en cuenta que otros autores defienden que estos niveles varían en función del tipo de microorganismo²¹.

En cuanto a las bacterias (Fig. 5, b), la mayoría de los valores medios en los espacios interiores presentan niveles dentro de las recomendaciones (600 UFC/m³ +25% del total), además de cumplir en todo momento la norma UNE 100012:2005²² en la que se especifica que “el aire interior no debe contener una concentración de bacterias superior a 200 UFC/m³ respecto a la concentración exterior”. En verano se ha contabilizado una media de 251 UFC/m³ (cuyos puntos de muestreo cumplen los límites en el 90,9% de los casos) y en otoño 553 UFC/m³ (que tan solo cumple los límites el 58,33% de los puntos de muestreo). En invierno, por el contrario, las cifras aumentan sobrepasando las recomendaciones establecidas (830 UFC/m³ en el interior) lo que concuerda con un aumento también en la contaminación bacteriana del exterior (6.103 UFC/m³ en el exterior). Los cambios entre los valores medios producidos en el interior de la iglesia no son significativos ni

entre otoño e invierno (p-valor 0,133) ni entre verano e invierno (p-valor 0,4571), pero entre verano y otoño si existe un cambio significativo (p-valor 0,0226).

Los valores medios de flora mesófila total (Fig. 5, c) en el interior de la iglesia cumple con los límites recomendados tanto en verano (427 UFC/m³) como en otoño (638 UFC/m³), los valores están dentro de las recomendaciones, mientras que en invierno se encuentran muy por encima (1.368UFC/m³).

Comparando los resultados obtenidos en 2019 con los resultados de los análisis microbiológicos realizados en año 2009 (Tabla 2), se observa cómo en verano y en invierno los valores de hongos y bacterias actuales han aumentado con respecto al año 2009, mientras que en otoño han disminuido. En cuanto a las bacterias, se contemplan cambios significativos estadísticamente (p-valor 0,0001) en verano (251 UFC/m³ actualmente y 150 UFC/m³ hace 10 años), al igual que en invierno (830 UFC/m³ en 2019 y 331 UFC/m³ en 2009; p-valor 0,0001). En otoño, la cantidad de hongos en 2019 es menor que los contabilizados en 2009 (553 UFC/m³ y 606 UFC/m³ respectivamente) lo que supone un cambio significativo estadísticamente (p-valor 0,001). Los hongos muestran los mismos cambios que las bacterias. En verano hay un aumento significativo (p-valor 0,035) estadísticamente (176 UFC/m³ en 2019 y 156 UFC/m³ en 2009). En otoño los valores actuales son significativamente (p-valor 0,0005) menores que en 2009 (84 UFC/m³ en 2019 y 121 UFC/m³ en 2009). Por último, en invierno, hay un aumento estadísticamente significativo (p-valor 0,0001), puesto que en 2019 los valores alcanzaban los 538 UFC/m³, frente a las 100 UFC/m³ contabilizadas en el año 2009.

²⁰ CURTIS, L.; LIEBERMAN, A.; STARK, M.; REA W.; VETTER, M., “Adverse Health Effects of Indoor Moulds”, en *Journal of Nutritional & Environmental Medicine*, vol. 14, n.º 3 (2004), 261-274.; KOWALSKI, W.J., “Indoor mold growth. Health hazards and remediation”, en *HPAC Engineering*, vol. 72 (2000), pp. 80-83.

²¹ KUHN, D.M.; GHANNOUM, M.A., “Indoor mold, toxigenic fungi and stachybotrys chartarum: infectious disease perspective”, en *Clinic Microbiology Reviews*, vol. 16 (2003), pp. 144-172.

²² AENOR: *op.cit.*, 2005.

	2009			2019		
	Hongos	Bacterias	Flora mesófila total	Hongos	Bacterias	Flora mesófila total
Otoño	121	606	727	84	553	637
Invierno	100	331	431	538	830	1.368
Verano	156	150	306	176	251	427

Tabla 2. Comparativa de valores medios de microorganismos presentes en el interior de la Iglesia de los Santos Juanes en 2009 y 2019

5. PROPUESTA DE MONITORIZACIÓN INTEGRAL

Tras el estudio preliminar de la calidad del aire realizado en la iglesia, y vistos los niveles medios elevados tanto de Temperatura, PM como de bioaerosoles, se considera importante la realización de una monitorización integral de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia.

Consideramos importante que ésta incluya parámetros termo-higrométricos, contaminantes presentes en el aire (bioaerosoles, polución y partículas en suspensión) y la luz. La monitorización sistémica de estos parámetros permitirá actuar a tiempo para disminuir los riesgos.

Para ello se propone (tanto durante como tras el proceso de restauración programada en la iglesia), seguir con el control trimestral tanto de los bioaerosoles como de las PM e incluir una instalación de un sistema automático de control ambiental sensorizado que permita la medición y almacenamiento de datos ambientales.

Este sistema contará con una red de 16 sensores, incluyendo sensores combinados de temperatura y humedad relativa, de temperatura ambiental, de temperatura superficial, de CO₂ y de radiación ultravioleta (UVA y UVB). Éstos estarán convenientemente situados en el interior de la iglesia, en 10 puntos elegidos que permiten cubrir todos los espacios de la iglesia (Fig. 3 derecha). También se instalará una estación meteorológica completa en el exterior de la Iglesia que mide 10 parámetros (T^a, HR, índice UV, etc.). El sistema realizará medidas au-

tomáticas cada 5 minutos e incluirá un equipo central con un PC que controlará toda la instalación, con el software de control para la interpretación y procesamiento de los datos recibidos por los sensores. Se dispondrá de sistema de telecontrol vía Internet que permitirá una previsualización de los datos en tiempo real. Con la gran cantidad de datos obtenidos será necesario emplear análisis mediante gráficas de nube de puntos y de evolución diaria, mensual y anual de los valores de temperatura y humedad relativa del ambiente interior de la iglesia. Estas gráficas permiten evaluar y controlar las condiciones para evitar que sean favorables para el crecimiento biológico (HR>65% y T^a>25°C), para la deposición de partículas (HR y T^a elevadas favorecen la deposición de partículas en suspensión) o para la cristalización de sales y formación de eflorescencias salinas sobre los materiales artísticos (la transición de fase anhidro-hidro de las sales depende también de T^a y HR) (ejemplos en Fig. 4). El análisis de estos datos nos permitirá aplicar las formulaciones existentes en las diferentes normativas (centradas en el grado de fluctuaciones)²³ que regulan las condiciones de temperatura y humedad adecuadas para la correcta conservación preventiva del patrimonio.

6. CONCLUSIONES

Del estudio integral preliminar de calidad del aire realizado recientemente en la iglesia de

Santos Juanes de Valencia podemos llegar a las siguientes conclusiones:

El estudio **termo-higrométrico** preliminar muestra la existencia de temperaturas demasiado elevadas en verano tanto en 2009 como en 2019, lo que implica un posible riesgo para el BIC y sus materiales constituyentes. Estos posibles riesgos deben ser analizados en profundidad para lo que se considera necesaria la instalación de un sistema automático de medición y almacenamiento de datos ambientales²⁴.

Los datos preliminares de **partículas en suspensión** analizados indican que sus valores son muy variables en función a la estación y el tipo de partícula, como ya han mostrado otros estudios²⁵. Aunque los valores obtenidos se encuentran dentro de los límites recomendados por las normativas existentes para la calidad del aire en espacios interiores. Sin embargo, estas normativas regulan riesgos para la salud de los trabajadores, pero no para el patrimonio, pese a que se conoce que están implicadas en importantes deterioros de los materiales constituyentes de los BIC y aceleradas por las condiciones ambientales²⁶. Por ejemplo, el ennegrecimiento de las pinturas murales puede ser disminuido reduciendo los procesos de deposición de partículas, así como la concentración de estas suspendidas

en el aire y esto se puede conseguir actuando sobre el nivel térmico, reduciendo la diferencia térmica entre la pared y el aire. Por lo que se considera muy recomendable llevar un seguimiento estacional tanto del microclima como de las PM durante el proceso de restauración, para valorar la presencia de posibles riesgos para las pinturas murales y ornamentaciones presentes en la iglesia. Así mismo se ha descrito que existe una relación entre el aumento de polución (gases inorgánicos como el SO₂ y el NO_x) y la formación de la fracción de partículas finas (o₁₀m) en ambientes urbanos (US EPA 1982)²⁷. Estas partículas junto al hollín (formados principalmente de la combustión incompleta de combustibles fósiles y biomasa) participan en la formación de las deposiciones oscuras (Salvador y Artíñano, 2000)²⁸. Por ello hemos incluido en el sistema de monitorización integral propuesto, la inclusión de sensores que nos aporten datos sobre esta polución (CO₂).

Respecto a los datos preliminares de **contaminación microbiológica del aire** interior de la iglesia muestran valores por encima de los límites recomendados en invierno 2019. Sin embargo, al compararlo con los datos medios obtenidos en 2009 vemos que estaban todos ellos dentro de los límites. Este aumento de

²³ AENOR, *Especificaciones de temperatura y humedad relativa para limitar los daños mecánicos causados por el clima a los materiales orgánicos higroscópicos*. UNE-EN 15757:2011. Madrid: AENOR (2010); ASHRAE, *Museums, Galleries, Archives, and Libraries*. A chapter in Handbook HVAC Applications. American Society of Heating, Refrigeration and Airconditioning Engineers. EE.UU (1999, 2003, 2007) [Consulta: 24-05-20]; UNI, *Beni di interesse storico e artistico. Condizioni ambientali di conservazione. Misurazione ed analisi*. UNI 10829. Italia (2010). UNI, *Documentazione. Condizioni climatiche per ambienti di conservazione di documenti grafici e caratteristiche degli alloggiamenti*; UNI 10586:1997. Milano, Ente Nazionale Italiano di Unificazione Milano (1997); UNI, 10969:2002. *Beni culturali - Principi generali per la scelta e il controllo del microclima per la conservazione dei beni culturali in ambienti interni*. UNI 10969:2002. Italia (2002); UNI, *Beni culturali - Misurazione in campo della temperatura dell'aria e della superficie dei manufatti*. UNI 11120:2004. Italia (2004); UNI, *Beni culturali - Misurazione in campo dell'umidità dell'aria*. UNI 11131:2005. Italia (2005).

²⁴ GROSSI, CM.; BRIMBLECOMBE, P.; MENÉNDEZ, B.; BENAVENTE D.; HARRIS, I.; DÉQUÉE, M., "Climatology of Salt Transitions and Implications for Stone Weathering", en *Science of The Total Environment*, vol. 409, n° 13 (2011), pp. 2577-2585.

²⁵ PERRONE, M.G.; GUALTIERI, M.; CONSONNI, V.; FERRERO, L.; SANGIORGI, G.; LONGHIN, E.; BALLABIO, D.; BOLZACCHINI, E.; CAMATINI, M., "Particle size, chemical composition, seasons of the year and urban, rural or remote site origins as determinants of biological effects of particulate matter on pulmonary cells", en *Environmental Pollution*, vol. 176 (2013), pp. 215-27.

²⁶ NAZAROFF, W. et al., *op cit.*, 1993, pp. 114-118.

²⁷ US EPA, *Air quality criteria for particulate matter and sulfur, volume II*. Environmental Protection Agency, en *Research and development*, (1982) [Consulta: 24-05-20].

²⁸ SALVADOR MARTÍNEZ, P. et al., *op. cit.*, 2000, pp. 10-41.

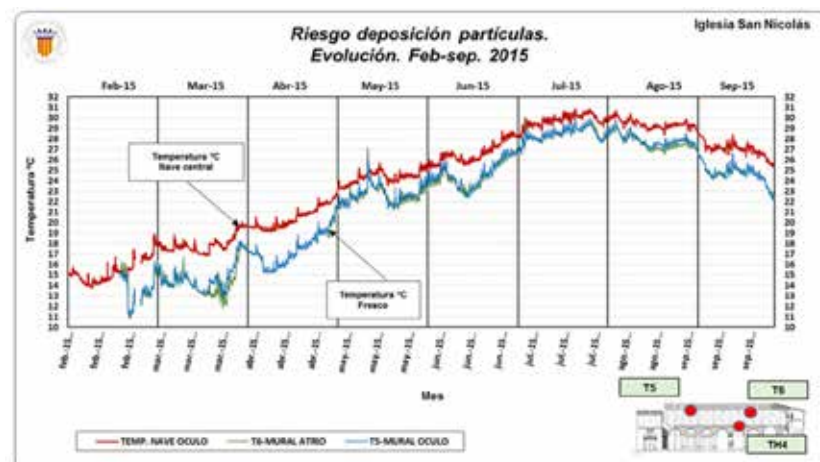
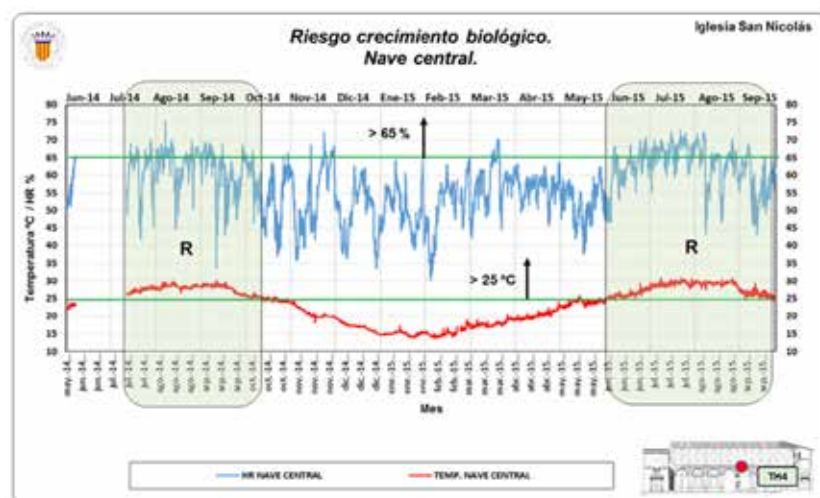
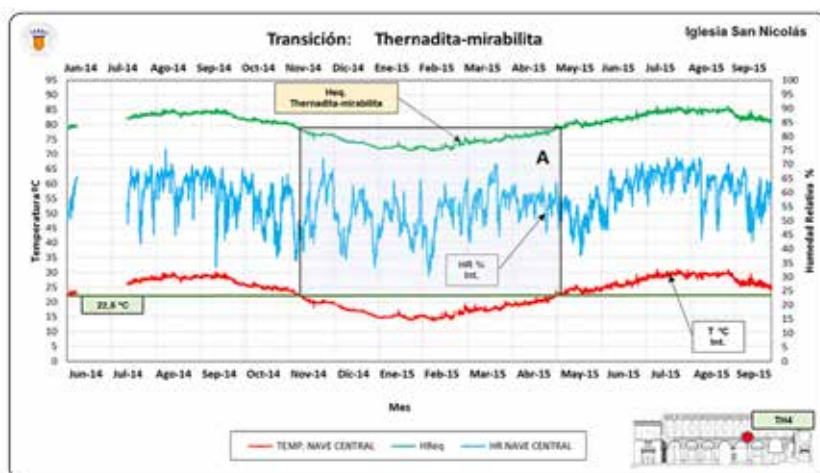


Fig. 6.- Ejemplos de gráficas de análisis temporal de riesgos de crecimiento biológico (arriba), riesgo de deposición de partículas (centro) y riesgo de cristalización de sales (abajo). R: Riesgo; A: zona sensible de posible riesgo*

*VIVÓ SORIA, E.: op. cit., 2015, pp. 386, 395 y 513.

bioaerosoles se correlaciona con las condiciones termo-higrométricas, con probables déficits en los sistemas de limpieza y de ventilación, así como a un aumento importante de fieles y turistas desde que se incluyó la misma en diversos recorridos turísticos de la ciudad.

Esta presencia de valores elevados de microorganismos en el aire hace necesario extremar las precauciones, aumentar el uso de sistemas que reduzcan la temperatura ambiental mediante ventilación o sistemas de climatización, e incluso, incrementar las labores de limpieza general para la eliminación de partículas o microorganismos que se hayan podido depositar sobre alguna superficie²⁹. La mejora de las condiciones climáticas es mucho más importante que aplicar biocidas o realizar limpiezas con productos tóxicos (lejía...). De hecho, la limpieza del templo es importante que se realice mediante productos no tóxicos, ya que el uso de este tipo de productos, aumentan la polu-

ción de los ambientes interiores empeorando por tanto la calidad del aire. Por último, es muy importante aumentar la conciencia social de la importancia del control de la calidad del aire en el interior y seguir realizando monitorizaciones e inspecciones regulares (estacionales) para conocer si están siendo efectivas esas medidas de corrección empleadas³⁰.

En conclusión, consideramos necesario incluir dentro de las actuaciones de restauración de la iglesia de los Santos Juanes, así como de cualquier BIC, protocolos integrales de monitorización que permitan una correcta “conservación preventiva y programada”, que dirija la acción al microambiente. El objetivo final de esta propuesta de monitorización integral es, por tanto, una acción de prevención que pretende ayudar a disminuir, cuanto sea posible, la velocidad de los procesos de degradación, interviniendo donde sea necesario, con tratamientos de mantenimiento apropiados en los diferentes tipos de materiales.

Los autores desean mostrar su más sincero agradecimiento a aquellos que han colaborado para que esta investigación de haya podido llevar a cabo. Agradecemos a la Fundación Hortensia Herrero, al Arzobispado de Valencia y en especial a la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia por la confianza que han depositado en nuestro equipo. Agradecemos así mismo al Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València y su laboratorio de biodeterioro por su apoyo e interés, así como al Arq. Carlos Campos González, Director facultativo de la restauración arquitectónica, a la Dra. Pilar Roig Directora facultativa de la restauración pictórico-escultórico-ornamental y a Dr. José Luis Regidor responsable de la restauración pictórico-escultórico-ornamental por darnos su apoyo y su asentimiento que hizo posible que este proyecto se haya llevado a cabo. También, agradecemos al párroco Don Gonzalo Albero de la Iglesia de los Santos Juanes por facilitarnos el acceso a todos los espacios y poder llevar a cabo todas las mediciones necesarias para el desarrollo del proyecto.

²⁹ VAILLANT CALLOL, M.; VALENTÍN RODRIGO, N.; DOMENECH CARBÓ, M.T., *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia, Editorial UPV, 2003, p. 322.

³⁰ AHMED, T.; USMAN, M.; SCHOLZ, M.: *op. cit.*, 2018, pp. 752-765.

Una escultura de José Esteve Bonet en La Orotava (Tenerife)

Juan Alejandro Lorenzo Lima

Doctor en Historia del Arte

Instituto de Estudios Canarios

jlorenzolima@gmail.com

RESUMEN

En septiembre de 1784 el escultor José Esteve Bonet concluía una imagen de Santa Catalina de Siena que fue remitida a la isla de Tenerife semanas después, gracias a la mediación del canónigo de Xátiva Miguel Lobera. De ese destino, el responsable del ajuste, el dinero pagado por ella y las cualidades que mostraba como pieza vestidera hay constancia en un apunte que incluye el diario o *Libro de la Verdad*, documento de vital importancia a la hora de conocer la actividad de su taller entre 1762 y 1802. En este artículo proponemos la identificación de dicha obra con una escultura transformada y alterada en lo iconográfico, que forma parte del patrimonio acumulado durante el siglo XIX por la actual parroquia de Santo Domingo de Guzmán en La Orotava (antes templo conventual de San Benito). Aunque no hay duda de ello porque la imagen está firmada, se plantea la posibilidad de que su primer emplazamiento fuera la iglesia de monasterio de San Nicolás que existió en dicha población, ya desaparecida, donde pudo colocarla un comitente que no ha llegado a desvelarse todavía.

Palabras clave: Escultura / siglo XVIII / José Esteve Bonet / Valencia / Tenerife / La Orotava.

ABSTRACT

In September 1784 the sculptor José Esteve Bonet finished an image of Santa Catalina de Siena that was sent to the island of Tenerife, thanks to the mediation of the canon of Xàtiva Miguel Lobera. Of the destination, the person responsible for its adjustment, the price reached and the qualities that it showed as a piece of clothing, there are references in a note that contains the diary or *Libro de la Verdad*, a document of great utility when it comes to knowing the activity of his workshop between 1762 and 1802. In this paper we propose the identification of this work with a sculpture now transformed and altered in the iconographic, which is part of the heritage accumulated during the 19th century by the parish of Santo Domingo de Guzmán in La Orotava (in the Modern Age convent of San Benito). Although there is no doubt about it because the work is signed, we raised the possibility that its first location would be the monastery church of San Nicolás that existed in this town, now disappeared, to which a devotee could donate it without specifying yet..

Keywords: Sculpture / 18th Century / José Esteve Bonet / Valencia / Tenerife / La Orotava.

Lo abordado en este artículo es un ejemplo de las dificultades que conlleva a menudo el estudio de la escultura devocional, porque, a diferencia de la casuística común para ese tipo de análisis, disponemos de la obra firmada por un artista de renombre como José Esteve Bonet (1741-1802) e intuimos las condiciones que posibilitaron su encargo a finales del siglo XVIII. En cambio, no se conoce nada del comitente ni del lugar donde recibió culto tras llegar a Tenerife, por lo que esa coyuntura obliga a reconstruir la trayectoria histórica y devocional de una efigie ahora irreconocible de Santa Catalina de Siena (fig. 1). Partiendo de la propia representación deduciremos aspectos que tienen que ver con su acabado, la procedencia y los espacios que se vincularon a ella antes de que cayera en el olvido, puesto que años después, tal vez durante la década de 1910, nuevos modismos culturales alentaron un cambio de su iconografía para convertirla en Santa Clara de Asís (fig.

2). De ahí que no se hubiera explicado el vínculo de dicha talla con un apunte que Esteve Bonet anotó en el *Libro de la Verdad*, porque, como expondremos más adelante, corresponde con una escultura vestidera de Santa Catalina a la que el maestro dio acabado en septiembre de 1784¹.

A raíz de tal deducción, que hemos convertido en punto de referencia para nuestro discurso, el propósito de este artículo es descubrir la singularidad de dicha pieza en varios aspectos. De entrada, sorprende que el encargo fuera formulado desde un enclave lejano como las Islas Canarias, cuya dinámica comercial no alentó la adquisición de obras de arte en ciudades de los antiguos reinos de Valencia y Murcia. Varios estudios sobre el fenómeno importador durante la segunda mitad del siglo XVIII prueban que la creación de Esteve Bonet es un ejemplo único y testimonial, al no poderse relacionar con otras manufacturas del mismo tipo, origen y marco cronológico². Lo interesante es que su ajuste en el obrador de dicho artífice coincide con un periodo donde las esculturas llevadas hasta el Archipiélago tuvieron un origen diverso, ya que, a diferencia de lo ocurrido durante la primeras décadas de aquella centuria, la actividad de compañías mercantiles y las ventajas que alentó la navegación por un Atlántico más seguro favorecieron el contacto con talleres radicados en Génova, Madrid, Andalucía y los virreinos de América³. Curiosamente, el acabado de la efigie de Esteve Bonet en 1784 es coetáneo a la importación de varias obras que el escultor de origen valenciano Blas Molner (1737-1812) contrataría en Sevilla por indicación de comerciantes y cléri-

¹ IGUAL ÚBEDA, A.: *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obra*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1971, p. 72.

² LORENZO LIMA, J. A.: “Arte y comercio a finales de la época Moderna. Notas para un estudio de la escultura sevillana en Canarias (1770-1800)”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 64 (2018), pp. 1-57.

³ Un último análisis de conjunto en AMADOR MARRERO, P. F.: *El legado indiano en las islas de la Fortuna. Escultura americana en Canarias*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, en prensa.



Fig. 1.- José Esteve Bonet: *Santa Catalina de Siena* (*Santa Clara*), 1784.

Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, La Orotava
(Fotografía: Josué Hernández Martín).



Fig. 2.- José Esteve Bonet: *Santa Catalina de Siena* (*Santa Clara*), 1784

Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, La Orotava.
(Fotografía: Josué Hernández Martín).

gos de origen isleño, cuyo vínculo con la dinámica mercantil que se viene describiendo resulta innegable⁴.

Al margen de ello, la Santa Catalina que nos ocupa responde también a unas condiciones atípicas e irrepetibles. Su ejecución y cuanto la rodeó en un medio como el levantino siguen los mismos derroteros que la importación de otras manufacturas del siglo XVIII sobre las que abundan referencias, aunque no se conservan siempre ni pueden

identificarse adecuadamente en las Islas. En esa centuria los puertos canarios recibieron a través de Cádiz loza de Alcora y sedas de diversa labor y colorido⁵. Sin embargo, no queda claro si muchos tejidos a los que se atribuyó origen valenciano fueron labrados allí o en Lyon, puesto que la similitud de sus diseños y de la técnica impide a veces establecer una catalogación certera. Hay noticias sobre encargos concretos⁶, pero tampoco puede hacerse un seguimiento de las

⁴ Cfr. LORENZO LIMA, J. A.: “Productos del comercio y del patrocinio eclesiástico: otras esculturas atribuidas a Blas Molner en Canarias”, en *Laboratorio de Arte*, 30 (2018), pp. 319-340, con bibliografía precedente.

⁵ Así consta en la correspondencia y los pocos registros de aduana conservados, cuyo análisis debe afrontarse en el futuro.

⁶ PÉREZ MORERA, J.: “El arte de la seda: el tejido litúrgico en Canarias (los ornamentos de la catedral de La Laguna)”, en *Revista de Historia Canaria*, 184 (2002), pp. 275-316.

importaciones textiles que llegaron desde el Levante. Cuanto rodeó a dicha producción no era accesible y se limitaba a objetos que alcanzaron un precio alto, debido, entre otros motivos, al incremento que conllevó su envío hasta las Islas con el pago insalvable de los derechos de aduana⁷.

UN ENCARGO DE VALENCIA

Señalamos ya que la singularidad de una escultura como la Santa Catalina de José Esteve Bonet obliga a no forzar los planteamientos que explican su ejecución, pero, aunque no fueran una dinámica común para Canarias durante la época Moderna, de ellos podrían deducirse otras cuestiones a considerar con un sentido amplio. Por eso mismo, al no vincularse en las rutas americanas y volcar su actividad comercial hacia otros puertos del Mediterráneo, la ciudad de Valencia quedó al margen de los intereses que mostraban a menudo indianos, comerciantes foráneos y hombres de la mar que recalaron un tiempo en el Archipiélago. De ahí que sean excepcionales las circunstancias que vinculan a isleños de diverso estatus con lo ocurrido en Valencia y otras ciudades de su reino. A finales del Antiguo Régimen las actas del Cabildo de Tenerife refieren tan solo sucesos y desgracias acaecidas allí, cuya comunicación era extensible a todos los territorios del Estado⁸.

Salvo el caso de algunos regentes de la Audiencia y obispos añorados por su afán reformista como Juan Bautista Servera (1707-1782), natural de Gata de Gorgos,

ningún otro valenciano alcanzó un protagonismo notable en la sociedad canaria del siglo XVIII⁹. A pesar de esa circunstancia, el regidor José Antonio Anchieta y Alarcón (1705-1767) menciona en sus cuadernos a dos personajes que tuvieron reconocimiento en Tenerife: el médico del Cabildo José Hieres, quien “vino [de Valencia] a esta isla muy muchacho” y se mantuvo en el cargo hasta 1764, y Vicente Espou, nacido en Valencia también y casado con Candelaria Encinoso y Paz. Fue padre, entre otros, de Vicente Espou y Paz, guarda del estanco de tabaco en Santa Cruz y opositor a una escribanía en el Cabildo¹⁰. Tal situación nos lleva a pensar que el encargo de Santa Catalina no se vinculó con ellos ni con otros comerciantes que atendieron negocios en los puertos del Levante, porque, como aclara el *Libro de la Verdad*, el nexo con Esteve Bonet fue el canónigo de Xátiva Miguel Lobera, sobre el que volveremos luego.

Esa excepcionalidad no es un fenómeno nuevo en relación con las obras de arte, pero la propia pieza confirma su valía como ejemplo único. El encargo formulado a una ciudad tan distante en lo geográfico y lo humano resulta paralelo al interés de los artistas locales y, aunque fuera de modo testimonial, cuanto sucedió en ella no quedó al margen de sus trayectorias profesionales en un momento dado. El pintor Juan de Miranda (1723-1805) pudo visitar Valencia a raíz de un largo viaje durante la década de 1760¹¹ y, por citar otro ejemplo puntual, a la hora de defender su valía como arquitecto Diego Nicolás Eduardo (1733-1798) men-

7 FRAGA GONZÁLEZ, M. C.: “La aristocracia y la burguesía canarias ante el arte y las importaciones artísticas”, en *Anuario. Centro asociado de Las Palmas UNED*, 5 (1979), pp. 165-217.

8 Un ejemplo de esa dinámica en el apunte de ANCHIETA Y ALARCÓN, J. A.: *Diario*. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2011, t. I, p. 283.

9 SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J.: *Juan Bautista Servera, de franciscano descalzo a obispo ilustrado*. Las Palmas de Gran Canaria, Gaviño de Franchy Editores, 2003.

10 ANCHIETA Y ALARCÓN, J. A.: *Cuaderno de citas*. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2017, t. II, p. 217; t. III, p. 321.

11 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M.: *Juan de Miranda* [catálogo de la exposición homónima]. Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias, 1994, pp. 14-16.

cionaba los avances que había procurado la Academia de San Carlos¹². El academicismo y cuanto derivó de él en clave creativa o formal fueron siempre un reclamo, ya que, entre otras circunstancias, se ha constatado el vínculo de la plástica canaria con impresos y estampas publicadas en Valencia después de que mediara el siglo¹³.

Al margen de manufacturas como los tejidos y la cerámica, antes aludidas, el mejor aval que disponemos para comprender una coyuntura tan difusa es la propia escultura. No en vano, el autor colocó su firma en la parte superior de un brazo señalando que correspondía con una hechura de «D[o]n Josef Esteve, escultor Director General de la Re[al] A[ca]d[emi]a de S[a]n Carlos (...)» (fig. 3). El dato posibilita la identificación del ar-

tista y remite a una jerarquía que impuso la organización académica, porque, como es sabido, Esteve Bonet accedió al cargo de director general en 1781, tras ocupar antes los de académico de mérito (1772) y director honorario de escultura (1774)¹⁴. A veces la firma evidencia reconocimiento o estima social, pero en este caso resultaba conveniente para alentar sobre la popularidad del artífice en un medio diferente al suyo y recordar la actividad de su taller con vocación de futuro. No obstante, es probable que el comitente de la imagen, todavía desconocido, formulara el encargo sin mostrar preferencia por Esteve u otro imaginero de éxito. Gracias a lo sucedido con adquisiciones de aquella época sabemos que los demandantes isleños pedían en sus cartas “una buena he-

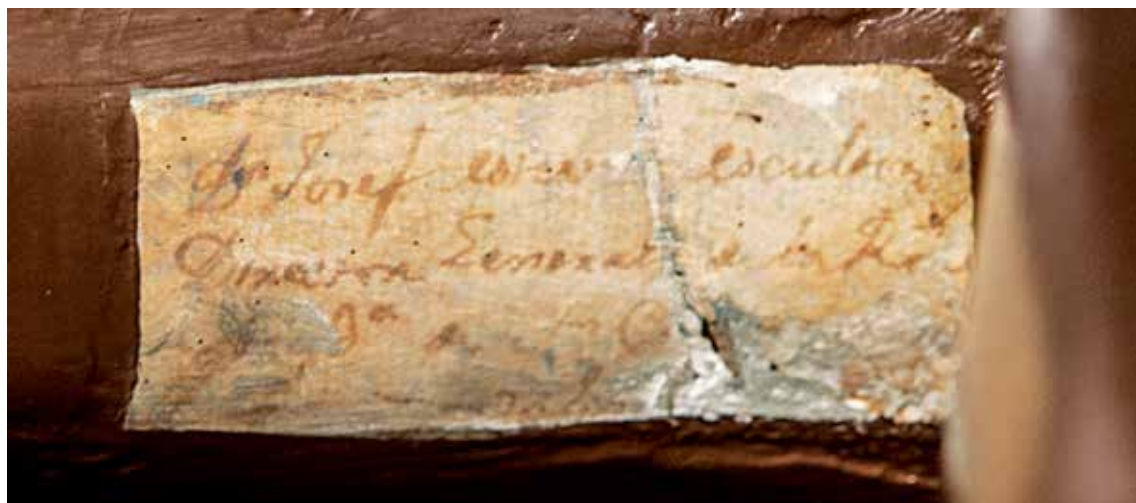


Fig. 3.- Firma del escultor José Esteve Bonet colocada en la parte superior de uno de los brazos de la imagen.
(Fotografía: Josué Hernández Martín).

¹² RUMEU DE ARMAS, A.: “Diego Nicolás Eduardo, arquitecto de la Catedral de Las Palmas”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 39 (1993), pp. 291-372.

¹³ Cfr. LORENZO LIMA, J. A.: *Juan de Miranda. Reverse de un autorretrato*. Santa Cruz de Tenerife, Gaviño de Franchy Editores, 2011.

¹⁴ IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, pp. 53, 66, 136-137.

chura” u “obras con primor”, de modo que la materialización del encargo en ese sentido era responsabilidad de intermediarios y agentes comerciales¹⁵.

Al no tener constancia de esos pormenores, los historiadores locales plantearon otras hipótesis a la hora de estudiar el trabajo de Esteve Bonet. Su conocimiento lo posibilitó el intercambio epistolar con académicos de San Carlos, quienes a principios de la década de 1950 pedían asesoramiento para su identificación con alguna imagen de Santa Catalina de Siena conservada en Tenerife. Ignoramos la respuesta que se dio a esa consulta desde la Academia de San Miguel Arcángel, pero, a raíz de una publicación posterior de Tarquis Rodríguez, algunos investigadores hicieron coincidir dicha talla con la subsistente en el templo conventual de monjas dominicas de La Laguna. El supuesto era tal que incluían en el mismo encargo a una efigie de Santo Domingo, también de vestir, que las religiosas mantienen al culto en el retablo mayor de aquella iglesia¹⁶. Dicha idea resulta inviable ahora por cuestiones estilísticas y, a pesar de haberse recogido en estudios de los años siguientes, cayó pronto en el olvido. De ahí que Igual Úbeda diera a la creación de Esteve por desaparecida o no apreciable en 1971¹⁷.

El redescubrimiento de la pieza que nos ocupa de La Orotava no se produjo hasta la década de 1990, cuando formó parte como Santa Clara en una exposición dedicada al arte de las fundaciones franciscanas en Ca-

narias¹⁸, y años después, sin poner en duda la originalidad de su iconografía, Fuentes Pérez dedujo que había sido encargada para el monasterio de monjas clarisas que existió en dicha localidad¹⁹. Tal hipótesis no resulta viable por el cambio ya citado de representación y el hecho de que la titular de su iglesia fuera una imagen vestidera del siglo XVII, sustituida luego por otra de tejidos encolados que Fernando Estévez (1788-1854) concluiría durante la década de 1820²⁰. La disparidad de opiniones al respecto obliga a que cuestionemos el inmueble donde la talla valenciana fue depositada después de arribar al Archipiélago, ya que, a raíz de los inventarios desamortizadores, puede aventurarse una hipótesis concluyente en ese sentido.

“PARA CANARIAS O ISLA DE TENERIFE”

Esteve Bonet refirió con estos términos el destino de una efigie de “S[an]ta Catalina de Sena de 6 pal[mo]s y cuarto de alta (...) para vestir” que había concluido en septiembre de 1784, aunque anotó también que contaba con “un Cristo de un pal[mo] y su peana”²¹. La información aportada es válida a la hora de conocer su configuración e iconografía primigenias, pero, en cambio, no clarifica el templo de la isla de Tenerife donde pudo colocarse entonces. A pesar de ello, el culto limitado que recibió tan “amantísima virgen” como “espejo de virtud para mujeres y religiosas de vida ejemplar” ayuda a resolver esa incógnita. La devoción profesada a Santa Catalina de Sena

¹⁵ LORENZO LIMA, J. A.: *art. cit.*, pp. 10-13.

¹⁶ TARQUIS RODRÍGUEZ, P.: *Riqueza artística de los templos de Tenerife. Su historia y sus fiestas*. Santa Cruz de Tenerife, s. n., 1967, pp. 203-204.

¹⁷ IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, pp. 72, 148.

¹⁸ Organizada en el monasterio de Santa Clara de La Laguna, no contó con catálogo ni publicación de carácter divulgativo.

¹⁹ FUENTES PÉREZ, G.: “Luján Pérez: la tradición y la academia. Un ejemplo en el Puerto de la Cruz”, en *Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz*. Puerto de la Cruz, Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, 2001, pp. 33-34.

²⁰ Últimos comentarios al respecto en BARDÓN GONZÁLEZ, J. L.: “El carisma franciscano en La Orotava. Origen, evolución y pervivencias”, en *Seraphicum Splendor. El Legado franciscano en La Orotava*. La Orotava, Gobierno de Canarias, 2020, pp. 46-49.

²¹ IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, p. 72.

o Siena fue casi exclusiva de la orden dominica, cuyos provinciales, frailes y monjas la convirtieron en un testimonio de la popularidad que habían ganado durante los siglos del Antiguo Régimen. Así, al igual que sucedió con Santa Rosa de Lima y en menor medida con Santa Catalina de Alejandría, sus integrantes le dispensaban cultos muy diversos en fundaciones de la isla que habitaron frailes (La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, La Orotava, Puerto de la Cruz, Garachico, Güímar y Candelaria) y monjas (La Laguna, La Orotava y Puerto de la Cruz), pero no todas contarían con una representación suya a finales del siglo XVIII²².

Esa particularidad y el hecho de que no fuera una devoción popular para el imaginario colectivo limitó enormemente sus representaciones, aunque, al margen de algún lienzo aislado, la santa sí figura en obras de gran formato que describen la Genealogía de Santo Domingo (iglesias de Santo Domingo, La Laguna y La Orotava), el programa decorativo de rejas conventuales (monasterio de Santa Catalina, La Laguna), el ornato de retablos seiscentistas (parroquia de Santa Ana, Garachico) o ciertos cuadros de Ánimas (ermita de la Caridad, Tacoronte)²³. Además, en domicilios particulares de la isla hemos localizado varias pinturas suyas, siendo una de pequeño formato y atribuible al maestro Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725) (fig. 4). Igual de reducido fue el número de esculturas, ya que por lo general se limitan a simulacros de vestir que recibían culto en los conventos dominicos y no mostraron variantes en su icono-

grafía. A ellos debemos limitarnos para descubrir el destino de la efigie realizada por Esteve Bonet.

A finales del siglo XVIII, cuando esa pieza llegó a Tenerife, varias fundaciones de la orden de Santo Domingo atravesaban un periodo controvertido, más difícil que otros por el cambio de mentalidad latente y la estrechez económica. Los incendios de las residencias masculinas de Güímar (1775), Puerto de la Cruz (1778) y Candelaria (1789) supusieron un duro golpe a su trayectoria, por lo que resulta lógico que años después, a raíz de la supresión del Trienio Liberal (1820-1823), los inventarios desamortizadores no consignen la existencia de una imagen de Santa Catalina de Siena en sus respectivos templos ni en dependencias claustrales²⁴. Ello invita a descartarlos como lugar de culto para la escultura valenciana, si bien una dinámica afín se da por otros motivos en la iglesia que los frailes mantuvieron abierta en La Laguna y tal vez las religiosas en su monasterio del Puerto de la Cruz²⁵.

Diferente fue el caso del templo que tuvo la orden en Garachico, no dañado por la erupción volcánica que arruinó a gran parte del pueblo en 1706. El inventario de 1821 aclara que una efigie suya era exhibida en el altar de la capilla de San Amaro, siendo, en verdad, la imagen vestidera del siglo XVII que después de 1835 fue llevada a la parroquia de Santa Ana junto a otras tallas, ornamentos, piezas de mobiliario y varios retablos²⁶. Una circunstancia similar se dio en Santa Cruz de Tenerife, ya que,

²² HERNÁNDEZ ABREU, P.: *La orden dominica en Tenerife. Fundaciones, espacios, cultos y devociones* [tesis doctoral]. Sevilla, Universidad de Sevilla, en curso.

²³ GARCÍA IZQUIERDO, D.: “Cuadro de Ánimas con santos dominicos”, en *La Huella y la Senda* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 2004, pp. 487-490/nº 4.A.5.2.2.

²⁴ Lo mismo sucede con varios inventarios de 1835. Cfr. Archivo Histórico Diocesano de La Laguna (AHDLL): Fondo Histórico Diocesano (FHD). Legajo 1354, documento 1, ff. 55v, 61v-62r, 71v; legajo 1536, s/f.

²⁵ HERNÁNDEZ ABREU, P.: *op. cit.*, en curso.

²⁶ AHDLL: FHD. Legajo 1354, documento 1, f. 36v.



Fig. 4.- Cristóbal Hernández de Quintana (atribuido), *Santa Catalina de Siena*, c. 1700.
Colección particular, Santa Cruz de Tenerife
(Fotografía: Juan Alejandro Lorenz).

antes del derribo de la fábrica conventual cuando mediaba la centuria, gran parte de su patrimonio pudo trasladarse a la parroquia de la Concepción. Sucedió así tras las desamortizaciones de 1821 y 1835, aunque sabemos ahora que la figuración de Santa Catalina estuvo colocada junto a otra de Santa Rosa en un retablo lateral, presidido entonces por Santo Domingo²⁷. La imagen, un simulacro de vestir que conserva gran parte de los tejidos dieciochescos con que era adornada por los frailes, comparte afinidad estética con la otra santa y no se ha podido documentar aún, pero por analogía formal resulta viable su atribución a José



Fig. 5.- José Rodríguez de La Oliva (atribuido), *Santa Catalina de Siena*, c. 1750.
Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife
(Fotografía: Pablo Hernández Abreu).

Rodríguez de la Oliva (1695-1777)²⁸ (fig. 5).

Semejantes razones nos llevan a suponer que la escultura que subsiste en la iglesia del monasterio de La Laguna tampoco corresponde con la creación de Esteve Bonet, no siendo extensible su encargo a la talla de Santo Domingo como supuso Tarquis²⁹. Son obras de diferente hechura y tal vez no de igual cronología, puesto que la efigie de Santa Catalina podría tratarse de un trabajo

²⁷ AHDLL: FHD. Legajo 1354, documento 1, f. 38v.

²⁸ Coincidimos en esta apreciación con HERNÁNDEZ ABREU, P.: *op. cit.*, en curso, aunque la filiación resulta evidente en el caso de Santa Rosa de Lima por el parecido que guarda con la representación de esa misma santa conservada en el monasterio de monjas catalinas de La Laguna y otras efigies suyas.

²⁹ TARQUIS RODRÍGUEZ, P.: *op. cit.*, pp. 203-204.

local del siglo XVII. Se tuvo que adquirir al tiempo o después de que los maestros Antonio de Orbarán (1603-1671) y Antonio Álvarez (...1651-1684...) ensamblaran el retablo mayor durante la década de 1670³⁰, donde hay constancia que ya era exhibida en 1691. No debe obviarse que esa imagen es titular de la fundación monástica y que hasta bien entrado el Ochocientos recibió toda clase de cuidados por parte de las religiosas, de modo que dicha costumbre explicaría la ausencia de una representación suya en el convento cercano de los frailes³¹.

Ante el panorama descrito y siendo conscientes de la inexistencia de altares o capillas dedicados a Santa Catalina de Siena en parroquias, ermitas y otros templos de la isla, las posibilidades de identificación se limitan a dos fundaciones que la orden de Santo Domingo promovió en La Orotava, donde, como ya sabemos, la obra de Esteve sigue conservándose en nuestro tiempo. El convento de San Benito no parece un destino factible para ella, puesto que la efigie de dicha santa que los frailes mantuvieron al culto tuvo un destino diferente a raíz de los procesos desamortizadores y no guarda relación con reformas acometidas en su fábrica a finales del Antiguo Régimen³². La devoción profesada a Santa Catalina ya fue notable durante la década de 1670, de modo que ocupaba la hornacina lateral de un altar dedicado a Santo Tomás en 1821 y a Santo

Domingo en 1835³³. Ello explica que los feligreses de San Juan o de la Villa de Arriba solicitaran su propiedad junto a otros bienes del convento en 1821, dado el interés que algunos vecinos tuvieron en ella³⁴. La medida fue aprobada por las autoridades diocesanas al poco tiempo y permitió el traslado³⁵, pero, tras entregarla a los frailes cuando reabrieron la iglesia y su residencia anexa años más tarde, la imagen no volvió a la parroquia hasta que ambas fueran clausuradas definitivamente de 1835. Así consta en los inventarios generales de 1858 y 1866, donde se advierte que esa efigie en concreto y la complementaria de Santa Rosa habían pertenecido al “convento dominico de esta Villa”. Sabemos además que su hábito de seda con ricos espolinados se empleó para confeccionar la capa nueva de San Buena-ventura y que antes de acabar el siglo la escultura ya no existía, puesto que los mismos inventarios refieren en notas marginales que era “inútil” y que por ello fue consumida o desaparecida³⁶.

Al descartar su pertenencia al convento de frailes, resulta lógico que la talla de Esteve Bonet fuera colocada en la segunda iglesia que tuvo el monasterio de San Nicolás, hoy inexistente (fig. 6). La trayectoria de este monasterio es singular, ya que en menos de un siglo sufrió tres incendios (1717, 1761 y 1815) y fue reconstruido siempre. Aunque no se cumplieron las mandas de su

³⁰ TRUJILLO RODRÍGUEZ, A.: *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1977, t. I, pp. 76-78; t. II, pp. 189-192.

³¹ Ejemplo de ello son varios oficios donde la comunidad invitaba al obispo Luis Folgueras para que presidiera su función principal de abril durante la década de 1830, señalando la “antigua tradición de esta fiesta entre las moradoras del convento”. Cfr. Archivo Catedral de La Laguna: Caja “Oficios”, documentos sin clasificar.

³² LORENZO LIMA, J. A.: “José de Betancourt y el dibujo de un tabernáculo moderno. Noticias sobre la reconstrucción del convento de San Benito de La Orotava”, en *Revista de Historia Canaria*, 199 (2017), pp. 189-225.

³³ AHDLL: FHD. Legajo 1354, documento 1, f. 14v; legajo 1536, s/f.

³⁴ AHDLL: FHD. Legajo 1354, documento 9, ff. 34r-34v.

³⁵ CASTRO BRUNETTO, C.: “El patrimonio artístico conventual de la diócesis Nivariense durante el Trienio Liberal (1820-1823)”, en *Tèbeto. Anuario histórico del archivo histórico insular de Fuerteventura*, 6 (1993), p. 178.

³⁶ Archivo Parroquial de San Juan Bautista, La Orotava (APSJLO): Carpeta “inventarios”, documentos sin clasificar.



Fig. 6.- Simon Catoir y C. Freudenberg: *Vista de La Orotava y jardines de la casa de Franchy*, c. 1770.

[Se observa en segundo término el convento ya desaparecido de San Nicolás].

Colección particular, Tenerife. (Fotografía: Gaviño de Franchy Editores).

fundador y ello ocasionó varios problemas a las religiosas³⁷, a finales del siglo XVIII dicho complejo vivía un momento de esplendor en lo piadoso y lo artístico. Insisten en esa idea toda clase de documentos y algunos testimonios plásticos y literarios, porque, al predicar el sermón de su reapertura en junio de 1769, José de Viera y Clavijo reflexionó sobre la conveniencia de habitar en una “casa hermosa (...), de mayor comodidad que la incendiada”³⁸.

La llegada de la imagen valenciana y una presumible entronización en él después de 1784 coincide con el tiempo en que la parroquia de la Concepción utilizó su iglesia

como sede provisional, al reconstruirse entonces una fábrica para ella con limosnas concedidas por Carlos III (1768-1788). Además, en ese periodo las monjas contaron con otras efigies de importación, puesto que en marzo de 1779 recibirían el “medio cuerpo, cabeza y manos de una imagen de Nuestra Señora de los Dolores” llegada desde Andalucía³⁹. Las imposiciones no dejaron de sucederse por parte de benefactores, de modo que, gracias a su efectividad, el templo de San Nicolás se pudo amueblar con retablos, pinturas y otros enseres que pertenecieron antes a la parroquia y a domicilios particulares⁴⁰.

³⁷ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.: *Los conventos de La Orotava*. La Orotava, Ayuntamiento de La Orotava, 1983.

³⁸ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J.: “Sermones de don José de Viera y Clavijo”, en *Estudios sobre Viera. Religión, familia, iconografía y emblemática*. Las Palmas de Gran Canaria, Gaviño de Franchy Editores, 2014, pp. 103-114.

³⁹ FRAGA GONZÁLEZ, M. C.: *art. cit.*, p. 204.

⁴⁰ Sirva de ejemplo al respecto lo sucedido con el altar y la dotación de San Juan Nepomuceno, proveniente de la parroquia. RODRÍGUEZ BRAVO, J.: “Arte y perpetuidad. José de Montenegro y la capilla de Ánimas del convento de San Benito de La Orotava”, en *Revista de Historia Canaria*, 197 (2015), pp. 202-203; LORENZO LIMA, J. A.: *art. cit.*, pp. 27-28.

Suponemos que, como dichas cesiones y otros bienes que garantizaron el culto de las religiosas, la nueva talla es resultado de la donación de un noble o de alguna profesa que contase con recursos a la hora de afrontar el encargo en Valencia. Después del incendio de 1761 las obras de reconstrucción finalizaban gracias al apoyo de Juan Bautista de Franchy Grimaldi y otros nobles que invirtieron grandes cantidades de dinero a la hora de fabricar celdas, dos claustros, espacios de uso comunitario y un templo más modesto donde acabarían reutilizando materiales de la parroquia derruida, porque, como era costumbre, el complejo sirvió de residencia y lugar de retiro para damas de la nobleza local. No extrañaría que entre esos patrocinadores se encuentre el donante de la imagen de Santa Catalina, a quien las monjas llamaron a menudo “augusta madre” y “especial protectora de nuestra casa”⁴¹.

Esa posibilidad cobra sentido si atendemos al hecho de que en 1826 las mismas religiosas mencionan como alhajas propias del convento “la diadema de plata de Santa Catalina de Siena con peso de dos onzas y tres adarmes”, además de “la azucena de plata de dicha santa con (...) cuatro y media onzas”. Su peso y el valor que los comisionados del Crédito Público le concedieron luego demuestran que eran alhajas de entidad, aunque otras imágenes de Santo Domingo, la Inmaculada, la Virgen de Belén, la Virgen de las Aguas y un Niño Jesús contaron con atributos del mismo metal. Fueron las principales posesiones del templo junto al Cristo del Perdón y una lámina de San Juan

Nepomuceno con “su cristal y guarnición dorada”, pero en ese momento el mobiliario lo integraban también “tres altares con sus respectivos retablos de madera de pinsapo, ocho bancos y un púlpito”⁴². Años antes, en 1822, el inventario redactado por la abadesa Gervasia de Franchy informaba que la talla de Santa Catalina recibió culto en un nicho del retablo mayor junto a la figuración ya aludida de Santo Domingo, permaneciendo ambas a los lados del “sagrario alto, pintado y dorado”⁴³. No figura, en cambio, entre las piezas que fueron devueltas a las religiosas durante aquel periodo, puesto que los justificantes de entrega mencionan tan solo ornamentos y vasos sagrados⁴⁴.

La suerte posterior de esos bienes y del tabernáculo neoclásico que presidía el presbiterio ya es conocida, porque, como no perecieron en el incendio de 1815, las autoridades eclesiásticas terminarían por reunirlos en el templo de la Concepción a modo de depósito. Más tarde desaparecieron algunos, si bien el expositor sería llevado a la parroquia del Realejo Alto y la imagen de Santo Domingo con todos sus atributos y ropas a la de San Juan. Allí figura inventariada luego, aunque en 1879 el restaurador Nicolás Perdigón (1853-1939) acabó convirtiéndola en una representación de San Zacarías para solemnizar las funciones del santo titular o patrón⁴⁵.

La talla de Esteve Bonet no encontró acomodo en los templos que continuaron abiertos y permaneció oculta durante gran parte del siglo XIX, de modo que podría corresponder con una de las “efigies antiguas” que los padres paúles encontraron en la

⁴¹ Archivo Histórico Provincial de Tenerife (AHPT): Delegación Provincial de Hacienda. Conventos, 2611-2612.

⁴² AHDLL: FHD. Legajo 1485, documento 15.

⁴³ AHDLL: FHD. Legajo 1550, documento 12.

⁴⁴ AHDLL: FHD. Legajo 1355, documento 4.

⁴⁵ APSJLO: Carpeta “inventarios”, documentos sin clasificar. Cit. LORENZO LIMA, J. A. *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava*. La Orotava, Ayuntamiento de La Orotava, 2008, p. 41.

iglesia de Santo Domingo al hacerse cargo de ella en 1909. Sin embargo, el libro de funciones de dicha comunidad no revela noticias sobre la fiesta de Santa Clara o Santa Catalina de Siena, tal vez porque nunca llegó a celebrarse⁴⁶. Es probable que entonces le faltaran las manos, por lo que ese hecho y su mal estado de conservación motivaron el cambio de iconografía. No sería intervenida hasta bien avanzada la década de 1990, cuando se le colocaron manos nuevas de terracota, su armazón interno fue repintado y pudo prepararse para convertirla de forma definitiva en Santa Clara. Afortunadamente se respetó la firma del autor en la parte interior de un brazo (fig. 3), pero el acabado que la escultura muestra ahora dista del que pudo tener a finales del siglo XVIII (fig. 2).

EL INTERMEDIARIO

En su cita del *Libro de la Verdad* Esteve Bonet señaló que la persona elegida para realizar el encargo que nos ocupa fue Miguel Lobera (1723-1795), canónigo en la colegiata de San Felipe en Xátiva desde 1756. Es probable que artista e intermediario se conocieran antes de ajustar la hechura de Santa Catalina, porque a partir de 1771 Esteve realizó algunos trabajos para los conventos de aquella localidad y en julio de 1778 contrataba el ornato escultórico del retablo mayor de la seo, aunque los apuntes de su diario no recogen otros pagos por él hasta octubre de 1779 y enero de 1781. Además, por indicación del también canónigo Francisco Cebrián y Balda, compañero

de Lobera, realizaría en abril de 1785 una interpretación de la Virgen que preside el templo para su empleo en los trayectos procesionales⁴⁷. Al margen de esa circunstancia, la efigie de Santa Catalina confirma el protagonismo que dicho eclesiástico tuvo entre eruditos y clérigos canarios que pudo conocer décadas antes. Había residido en el Archipiélago durante la prelatura de su tío Juan Francisco Guillén (1686-1757), a quien atendió siempre como asistente y consejero. Ello explica que en Gran Canaria subsista una relación biográfica de dicho obispo escrita por él en 1771, cuya lectura revela a ambos como eclesiásticos sensibles a la realidad local en aquel tiempo⁴⁸.

La trayectoria de Lobera ya es conocida y refleja la inquietud característica de muchos clérigos que participaron de la Ilustración, puesto que subsisten testimonios muy diversos acerca de sus aficiones literarias, históricas, científicas y artísticas⁴⁹. Tal coyuntura y el carácter servicial que manifestó a menudo explican una cita laudatoria de José de Viera y Clavijo en la correspondencia íntima⁵⁰, pero más allá de ese hecho puntual, siempre resaltado, queda claro que dinamizó el contacto de las Islas con obradores y artesanos activos en Valencia. Desde esa perspectiva, Lobera juega un papel clave en el entramado de relaciones que unieron a los canarios con diversas regiones de la Península. Sin embargo, no sabemos nada sobre las medidas que posibilitaron el encargo de la talla de Esteve Bonet ni su traslado posterior hasta Tenerife.

Los trámites seguidos para ajustar la fi-

⁴⁶ Cfr. Archivo de la Comunidad de Padres Paúles, La Orotava: Libro de funciones, predicaciones y misiones (1909-1941).

⁴⁷ IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, pp. 28, 43, 45-46, 60, 62, 65, 74, 233-234/lám. XXXIV-XLIII.

⁴⁸ El manuscrito original se conserva en el Archivo Acialcázar y fue transcrito por CABALLERO MÚJICA, F.: *Documentos episcopales canarios*, vol. III. Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 2001, pp. 236-273.

⁴⁹ GONZÁLEZ TERUEL, M. y JORDÁ MANZANARO, J.: "Miguel de Lobera (1723-1795): un ilustrado desconocido entre Canarias y Valencia", en *El Museo Canario*, LXV (2010), pp. 213-234.

⁵⁰ VIERA Y CLAVIJO, J.: *Algunas cartas familiares de José de Viera y Clavijo (1770-1807)*. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2006, pp. 123-127.

guración de Santa Catalina son coetáneos a otra comisión que el mismo Lobera atendió en 1784, esta vez por encargo del Cabildo Eclesiástico de Santa Ana. En ese momento se hizo cargo de concretar la hechura de los azulejos que pavimentan el aula capítular de la catedral, no instalados en ella hasta mayo de 1785⁵¹ (fig. 7). La correspondencia que motivó su adquisición ayuda a conocer los procedimientos que pudieron seguirse meses antes para importar la escultura orotavense, ya que Lobera tuvo un papel

determinante en la elección del maestro contratado, el envío de muestras a Las Palmas, la definición de los motivos que iban a recrearse en cada pieza cerámica, el acuerdo económico y la búsqueda de un sistema de envío que garantizara su preservación en todo momento. No se trata de un mero interlocutor, sino que fue partícipe del proceso e intervino decididamente en él. De ahí que, antes de remitir la cerámica numerada e identificada en varios cajones hasta el Archipiélago, en una carta de abril de 1785 co-



Fig. 7.- Marcos Antonio Disdier: *Pavimento del aula capítular*, 1784.
Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria.
(Fotografía: Juan Alejandro Lorenzo).

⁵¹ CAZORLA LEÓN, S.: *Historia de la catedral de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1992, pp. 255-256.

municara a los canónigos de Santa Ana que expuso parte de los azulejos en su casa de Xátiva, donde “ha sido un jubileo de gentes y vinientes a verlo”; y más adelante añade que “lo han alabado a lo sumo, que no se ha fabricado cosa más de gusto y cabal (...), y aun en Valencia han ido infinitos sujetos a la fábrica a verlo”⁵².

Esa coyuntura nos lleva a pensar que el ajuste con Esteve fue una decisión suya, tal vez con el propósito de elegir a un autor próximo y de fama creciente. Con los azulejos de Santa Ana ocurrió algo semejante al poco tiempo, puesto que el maestro de ascendencia francesa Marcos Antonio Disdier, el escogido para realizar el pavimento catedralicio, fue vecino de Xátiva y regentaba ya la Real Fábrica de Azulejos de Valencia, cuyo avance posibilitó el patrocinio de la Sociedad Económica de Amigos del País⁵³. A fin de cuentas el éxito de esa comisión lo era igualmente de Lobera, a quienes los capitulares acordaron en mayo de 1785 dar “las más cumplidas gracias por su cuidado” y el ofrecimiento “para cuanto tuviesen a bien mandar”⁵⁴. A raíz de ello se intensificó su trato con personajes tan variopintos como el propio Disdier, el agente comercial José Retortillo y los capitulares Miguel Mariano de Toledo o Manuel Verdugo, entre otros⁵⁵.

La participación de Retortillo en gestiones que conllevaban los pagos y el envío pudo darse también para el encargo de la escultura de Santa Catalina, ya que muchas

adquisiciones europeas y americanas de aquel tiempo contaron con una mediación suya. Gracias al trabajo desarrollado hábilmente por él y sus contactos desde Cádiz se giraban las libranzas de dinero necesarias, pudo gestionarse toda clase de encargos y, sobre todo, la mercancía era dirigida a Canarias en embarcaciones seguras y con una garantía plena de conservación. El protagonismo que adquirió en ese sentido es incuestionable, hasta el punto de que ciertas transacciones no podían desarrollarse sin su participación y el respaldo que tuvo en Madrid, varios puertos de Andalucía y el sureste peninsular⁵⁶. Lo que no sabemos es si Lobera prolongó luego el trato con Retortillo y con Esteve, puesto que el encargo puntual que abordamos no ayuda a estudiar dicho vínculo de forma conjunta, al modo de lo que se ha planteado ya para otras regiones del Levante⁵⁷.

La imagen

Tras los cambios sufridos durante el último siglo no puede conocerse la apariencia del simulacro que Esteve Bonet entregó a Miguel Lobera en 1784, pero el apunte tantas veces citado del *Libro de la Verdad* nos ayuda a valorar cuál era su iconografía y sentido primigenio. Gracias a él sabemos que la imagen alcanzó una altura estándar o convencional, puesto que sus algo más de seis palmos valencianos equivaldrían a 140 cm aproximadamente. Además, la representación contó con un crucifijo tallado por el

⁵² Archivo de El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria: Fondo José Miguel Alzola. Caja 49, documentos sin clasificar. Cit. ALZOLA, J. M.: “El pavimento de la sala capitular de la Catedral de Santa Ana, de Las Palmas de Gran Canaria”, en *Noticias. El Museo Canario*, n° 20 (2007), pp. 11-12.

⁵³ GONZÁLEZ TERUEL, M. y JORDÁ MANZANARO, J.: *art. cit.*, pp. 223-224.

⁵⁴ CAZORLA LEÓN, S.: *op. cit.*, pp. 255-256.

⁵⁵ GONZÁLEZ TERUEL, M. y JORDÁ MANZANARO, J.: *art. cit.*, p. 223.

⁵⁶ LORENZO LIMA, J. A.: *art. cit.*, pp. 27-28.

⁵⁷ BELSO DELGADO, M.: “Algunas consideraciones sobre la clientela y los encargos del escultor José Esteve Bonet para la provincia de Alicante”, en *Estudios de escultura en Europa*. Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 2017, pp. 225-242.

mismo artífice y una peana⁵⁸. La cita de dicho elemento como base o sostén nos lleva a pensar que el artista dio acabado a la pieza en su totalidad, no limitando el trabajo a los elementos de talla visibles. En ese sentido, el hecho de que la firma se conserve en la parte interior de un brazo (fig. 3) valida la hipótesis de que lo ahora preservado sea la estructura interna que concibió Esteve. De ahí el detenimiento puesto a la hora de desbastar un torso tan definido y compacto, articulaciones fijas que no permitían el movimiento libre de los brazos, una cintura estrecha donde anudar bien las enaguas del atuendo y, muy especialmente, el candelero cerrado y de amplio vuelo o desarrollo, cuyas dimensiones no modificó la última intervención de 1996. En ese momento se le sustituyeron varias tablas y la madera de mayor grosor que cumplía las funciones de peana, si bien el armazón fue repintado en su totalidad alterando los tonos marrones que mostraba antes. Sabemos ya que las manos originales desaparecieron con posterioridad, pero puede intuirse que eran unidas a la altura de los codos con un pasador metálico que garantizaba su enganche (fig. 8).

Todo indica que el autor esculpió cabeza y manos para su contemplación directa, aunque simplificaba las labores de talla escondiendo el pelo y las orejas bajo una cofia que delata el estatus monjil de la santa (fig. 1). Ese hecho explica también que la pieza fuera concebida como un simulacro apto para el atuendo textil, cuya vistosidad no contradijeron los modismos dieciochescos que alentaban el tafetán y las sedas del hábito con que era vestida hasta 1835. A ello contribuía el crucifijo que sustentó en una de sus manos junto a la azucena de plata, aunque, además de la diadema o del soleo, en la cabeza pudo portar una corona de espinas para atenerse a la iconografía conven-



Fig. 8.- José Esteve Bonet: *Santa Catalina de Siena (Santa Clara)*, 1784.

Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, La Orotava.
(Fotografía: Josué Hernández Martín).

cional de Santa Catalina de Siena (fig. 4).

A pesar de esa particularidad, el rostro de la efigie muestra un trabajo esmerado. Su caracterización permitió que el autor adoptara en él cualidades propias a partir de los volúmenes que infundió a la misma cabeza, el cabello visible tras la cofia, un cuello largo y líneas suaves para el entrecejo, los pómulos y la frente, resultando más nítidas o acentuadas en las vistas de perfil. A ello se suman unos rasgos fisonómicos que definen en mayor medida el mentón poco resaltado, la boca entreabierta y pequeña, una nariz prominente, las cuencas orbitales profundas y ojos de gran viveza, sin mucho resalte

⁵⁸ El Cristo tuvo la altura de un palmo, equivalente a 22 cm. IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, p. 72.

en los párpados. La policromía tiende a una carnación pálida y de tonos marfileños, cuya uniformidad quiebra tan solo el sonrosado suave de mejillas y labios (fig. 9). De ahí la singularidad de estas soluciones, porque, a pesar del modelo común que reitera, no se presta a una comparativa fácil con piezas análogas o de cronología próxima si exceptuamos, entre otras, a la Dolorosa de Estubeny (1785) y a la Virgen de los Remedios de Cartagena (1786). Lo más probable es que se trate de un prototipo que el autor recurrió en sus figuraciones monjiles, ya que en abril de 1771 entregó una escultura de Santa Catalina de Sena que le habían encargado los frailes dominicos de Algemés; y poco antes, en junio de 1767, concluía un grupo donde dicha santa fue representada junto a la Virgen del Rosario y Santo Domingo⁵⁹.

Al simplificar tanto la labor escultórica por no ser obra de talla completa, el precio de la efigie tinerfeña no fue muy alto. El apunte de Esteve previene que Lobera pagó por ella un total de 30 libras valencianas, siendo el mismo importe que tuvo una imagen vestidera de la Virgen de la Correa que los agustinos de Cullera también recogieron de su obrador en septiembre de 1784⁶⁰. El coste de cada pieza variaba en función del trabajo desarrollado, los materiales, el tamaño y los elementos accesorios, puesto que en el *Libro de la Verdad* hay alusiones concretas a obras de madera, lona, barro, estuco y mármol, así como a esculturas de vestir, varias de talla completa y no tantas cuya labor se limitaba simplemente a cabeza y manos, refiriéndonos tan solo a las lignarias. Sirva de comparativa en ese sentido el precio que tuvo nuestra Santa Catalina frente a una Dolorosa de 6 palmos para la villa de Turis que costó 24 libras en noviembre de 1784 o



Fig. 9.- José Esteve Bonet: *Santa Catalina de Sena (Santa Clara)*, 1784.

Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, La Orotava-
(Fotografía: Josué Hernández Martín).

el San Diego de 7 palmos que recibía culto en el convento franciscano de Elda, por el cual Esteve ingresó 22 libras en mayo de 1788. Anteriores en el tiempo y más asequibles en lo económico fueron, entre otras, imágenes de tamaño afín como el San Francisco que importó 28 libras a los frailes del convento de Jesús en septiembre de 1783 o la Santa Elena de 6 palmos también con una cruz, palma y Espíritu Santo que un particular de Bechi adquirió por 19 libras en julio

⁵⁹ IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, pp. 33, 43.

⁶⁰ IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, p. 72.

de 1780⁶¹, de modo que dichas cantidades variarían también en función de la popularidad y el reconocimiento ganados por el artista.

En ese sentido, el encargo de Santa Catalina se inscribe en un periodo de popularidad y mucho trabajo para el obrador de Esteve. Coincide con los años en que ocupó el cargo de director general de la Academia de San Carlos (1781-1784) e inició la etapa que Igual Úbeda define como tercer periodo o estilo en la trayectoria del maestro, cuando sus creaciones alcanzaron una madurez notable en lo artístico, mejor definición si nos atenemos exclusivamente a cuestiones técnicas y, sobre todo, un acabado y una vistosidad innegables, gracias a los cuales el taller familiar se convirtió en paradigma de cuantas novedades y avances ofrecía la escultura académica o tardobarroca⁶². Se trata de años que cimentaron la fama del imaginero y le permitirían optar al cargo de escultor honorario de Carlos IV en 1790, aunque antes se había revelado como un belenista hábil⁶³.

Al margen de esos hechos, la talla que nos ocupa testimonia el renombre que su arte alcanzó lejos del reino de Valencia. El *Libro de la Verdad* previene que, desde 1763 y hasta el mismo tiempo de su muerte en 1802, Esteve concluyó imágenes para localidades

de Baleares (Ibiza y Mallorca), Murcia (Yécla y Cartagena), Andalucía (Sevilla, Cádiz y Jerez de la Frontera), Aragón (Zaragoza), la capital del Segura (Cuenca, Segovia, Almansa, Mahora, Motilla del Palancar, Tobarra, Caudete y Toledo) y Madrid (Alcalá de Henares y la capital), aunque no todas respondían a la misma dinámica de encargo. Dejando a un lado enclaves peninsulares o próximos al maestro, la efigie de Santa Catalina sería uno de los pocos encargos que rebasaron el ámbito levantino por mar, puesto que obras suyas se llevaron también a Orán, Marsella, Buenos Aires y Filipinas. Lástima que no sepamos mucho más de ella y lo recogido aquí sea el primer estudio de una pieza a incluir en el catálogo del autor, cuyo conocimiento e investigación avalan contribuciones como la realizada ahora desde Tenerife⁶⁴.

⁶¹ IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, pp. 70, 73, 80.

⁶² IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, pp. 147-152. Otras valoraciones sobre su dimensión estilística en VILAPLANA ZURITA, D.: “La Escultura. El influjo neoclásico y academicista”, en *Historia del Arte Valenciano*. Valencia, Consorei d’Editors Valencians, 1986, pp. 275-278.

⁶³ MARTÍ MALLOL, J. V.: *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor valenciano*. Valencia, Imprenta y Librería de Rovira Hermanos, 1867.

⁶⁴ No podemos concluir este artículo sin agradecer la colaboración prestada por Antonio Báez Martín, el sacerdote paúl Felipe García Olmo, Pablo Hernández Abreu, Vilehaldo J. Arzola González, Carlos Rodríguez Morales y, muy especialmente, Josué Hernández Martín.

=

El arte de la platería en la Concatedral de San Nicolás de Alicante

Alejandro Cañestro Donoso

Universidad de Alicante

alejandrocdonoso@gmail.com

RESUMEN

La Concatedral de San Nicolás de Alicante conserva todavía un importante tesoro de piezas de platería, que comprenden desde los siglos XVII al XX, si bien el desarrollo mayor se conoció durante el siglo XVIII, con encargos suntuosos a los más destacados plateros tanto a nivel local como a nivel regional y nacional. De esa manera, puede decirse que el ajuar alicantino constituye un buen ejemplo de templo que, una vez construido, centra sus esfuerzos en la colección de objetos de platería que supongan un realce del culto y sus ceremonias.

Palabras clave: Platería / Alicante / Concatedral.

ABSTRACT

The Co-cathedral of San Nicolás de Alicante still preserves an important treasure of pieces of silverware, ranging from the 17th to the 20th centuries, although the greatest development was known during the 18th century, with sumptuous commissions to the most prominent silversmiths both locally as at regional and national level. In this way, it can be said that the Alicante trousseau is a good example of a temple that, once built, focuses its efforts on the collection of silverware objects that enhance the cult and its ceremonies.

Keywords: Silverwork / Alicante / Co-cathedral

La Concatedral de San Nicolás representa en su significación e importante patrimonio arquitectónico y artístico un testimonio fundamental de la historia de la ciudad de Alicante. Conforme a ello, se enriqueció con un nutrido ajuar, aunque hoy aparece muy mermado. Nada se conserva de la platería medieval ni de la del siglo XVI. Lo más antiguo que subsiste son unos relicarios de 1602 y alguna otra pieza más de fechas tardías del seiscientos. Por ello, lo más importante del actual tesoro es del siglo XVIII, que en sí fue el gran siglo de la platería de esta iglesia y de la propia ciudad de Alicante¹.

El panorama de la platería alicantina ha sido pocas veces puesto de relieve, pues apenas se han hecho estudios y las aportaciones han quedado limitadas a las fichas de catálogo de determinadas piezas que han sido mostradas en exposiciones o artículos dispersos, faltando aún por acometer un verdadero estudio sistemático sobre la platería de la ciudad de Alicante. De todas formas, se puede adelantar que dicha ciudad fue un centro de importancia y que llegó a tener un nutrido obrador. Se han recopilado datos de bastantes plateros que o bien son de

Alicante o bien son foráneos que vienen se establecen en la ciudad, sin incluir aquellos que solamente se acercan a las diferentes ferias organizadas a lo largo del año, especialmente a la de la Santa Faz, celebrada en torno al mes de abril.

Desde luego, uno de los principales escenarios de la platería en tierras alicantinas fue la Colegiata de San Nicolás, ya que por su rango y como primera iglesia de la ciudad llegó a ser como símil de la iglesia principal de la diócesis, casi una catedral, por lo que acaparó mucho de lo mejor producido en la ciudad, cuando no se trajo obra de reputados centros, sobre todo de Valencia. Los viejos inventarios refrendan todo lo que llegó a poseer en cuanto a platería. Hoy, no obstante, ha desaparecido la mayor parte de su platería antigua.

La zona del presbiterio era donde más se concentraba la ornamentación y en tal lugar la platería no podía quedarse al margen. Además de ser remarcado por la luz que entraba desde las vidrieras de la cúpula en el transepto, todo el despliegue aparatoso de platería acentuaba aún más su resplandeciente carácter sagrado. Así, la mesa del propio altar llevaba incorporado un frontal de altar, que se va remozando con el tiempo, llegándose incluso a cambiar el marco hasta en tres ocasiones en el siglo XVIII para que luciera como debía². Este resalte del altar constituyó un magnífico recurso para poner de manifiesto el valor de la misa según las disposiciones de Trento. Pero donde más se acusaba la influencia de la Contrarreforma era en los sagrarios y tabernáculos, aunque

¹ En primer lugar, debe decirse que ciertas piezas del ajuar de la Concatedral alicantina fueron objeto de estudio y restauración con motivo de las exposiciones auspiciadas por la extinta Fundación La Luz de las Imágenes (Orihuela 2003 y Alicante 2006). Es el caso de los relicarios de San Roque y San Nicolás, los dos juegos de sacras, el juego de candeleros y las lámparas de la capilla de la comunión. A sus fichas se remite en la oportuna cita bibliográfica en que se referencia cada pieza.

² [A]rchivo [M]unicipal de [A]licante, *Cuentas de la fábrica de San Nicolás de 1787 hasta 1792*. Sig. 6/58. El 28 de agosto de 1789, Josep Nomdedeu recibía trece libras por «un marco nuevo para el frontal de altar».

el baldaquino alicantino no estaba hecho de plata sino de mármoles genoveses, en cuyo interior había montada toda una tramoya siendo ejecutada en las festividades eucarísticas y haciendo emerger la Sagrada Forma de su interior para ser mostrada a la feligresía. Coronaría el tabernáculo una cruz de plata pequeña. Lo que sí era de plata era el sagrario -donde el baldaquino haría la función de sagrado palio- de grandes dimensiones para albergar una «custodia grande con su viril», «una caxita de plata sobredorada» y «dos globos», en cuya puerta mostraría relevado un cordero sobre el libro de los Siete Sellos. Este ámbito estaba ornado correspondientemente con la oportuna lámpara de plata. En 1763, el platero alicantino Joseph Calbo recibe 357 libras por las hechuras y material de una lámpara de plata para alumbrar el tabernáculo³.

El enriquecimiento del altar se hará aún más espectacular con unas gradas y gradillas, llegando a montarse un auténtico escaparate de platería⁴. Junto a estos montajes, el altar aparecía repleto de obras y más obras de plata. Así, entre las piezas destinadas a ocupar un lugar preferente en la mesa del ara sacrificial se sabe de: un crucifijo de plata (ya en 1606 se refiere a ella como «una creu chica d'argent ab un Christo en la una part»⁵) y de varios candeleros. Respecto a estos últimos, llegan a contabilizarse en el siglo XVII «dos candeleros de plata», «un par de candeleros de plata», «un par de candeleros pequeños de plata a modo de buxias», mientras que en el XVIII, además de los juegos mencionados, se añaden «seis candeleros de plata con las armas

de Forner», «dos candeleros de plata con la cruz de Ntra. Sra. del Remedio», así como «dos ciriales de plata». Deben señalarse especialmente los seis candeleros, que en 1772 realiza el platero valenciano Bernardo Quinzá⁶. Aunque tan sólo se han conservado cuatro, son piezas bellísimas que se idearon para complementar el adorno de la capilla de la comunión, carente en aquellos años de un juego apropiado de candelaría. Como es usual en piezas de esta tipología, los candeleros presentan un pie articulado en base a tres grandes paños -y, por extensión, sujetado por tres volutas- en cuya superficie se dispone un relieve con un copón entre racimos de uvas y espigas de trigo. A medida que se asciende, se entreven influencias italianas, especialmente en el nudo, pero también un cierto aire retardatario al incorporar costillas en el gollete, lo que remite a siglos anteriores, pero también evidencia el alto conocimiento de la platería más culta por parte de su artífice. Las cuatro piezas aparecen marcadas en dos lugares diferentes: en la junta del gollete con el pie y en la del mechero con el plato. Ambas ubicaciones presentan los mismos punzones: QVI/NZA (Bernardo Quinzá, +1803), la L coronada (Reino de Valencia) y una frustra que correspondería al Fiel Contraste, ilegible en la mayoría de los casos, aunque en los otros puede reconocerse B/VI, la marca de Juan Bautista Vicente.

Este aparato era propio de los grandes días de fiesta y también era requerido por las magnas exposiciones eucarísticas. Ello, obviamente, exigió la oportuna custodia u ostensorio. Sin

3 AMA, Libro 50, armario 4, s. f.

4 Se requiere en numerosas veces la intervención de Josep Nomdedeu para reparar o remendar partes del «graderío principal», especialmente en los finales del XVIII.

5 [A]rchivo [P]arroquial de [S]an [N]icolás, Visita Pastoral. 1606, s. f. En la misma también se observa que el Cristo tenía un brazo roto, mandando el Sr. Obispo que «de continent lo adobassen».

6 Estos candeleros fueron atribuidos al también valenciano Estanislao Martínez (Pérez Sánchez, 2003: pp. 478-479).

duda, la pieza que más acusó las reformas planteadas en el Concilio de Trento fue la custodia, manifestador u ostensorio. En la fecha temprana de 1606 se cuenta con una «*custodia de argent per a portar lo Santissim Sacrament als malalts, ab dos angels ab dos costats ab dos canalobrets en medi de los dits angels, ab un tros de ara negra de pedra movedisa, damunt de la qual custodia hay una altra de argent*», que por su descripción debió ser una pieza del final de la Edad Media o del siglo XVI. Pero con el impulso contrarreformista se hicieron otras. Posteriormente en 1720 se suma «la custodia grande con su viril de plata sobredorada, que está en el altar mayor». Incluso se añade en 1760 «*un viril de cristal con perfiles de oro*». Todavía más tarde, en 1782, se requiere la presencia del prestigioso Fernando Martínez para que ejecute un viril para el Santísimo Sacramento, por el que cobró 1455 libras. Asimismo, son varias las noticias que se refieren a la limpieza y adorno de estos viriles.

De las custodias antiguas subsiste un ejemplar de 1816 del platero madrileño Luis Pecul y Crespo, nacido en Santiago de Compostela en 1770 procedente de una importante familia de plateros. Las marcas así lo acreditan: marcas de Corte/16, Villa/16 y L/PECVL. La custodia alicantina encaja muy bien en los postulados en boga en ese momento, pues tiene una apariencia completamente desornamentada. La lisura sólo se rompe en la zona inferior del sol, en donde se incorpora una representación de ramas de árbol con racimos de uvas y espigas de trigo⁷. A esa pieza, conviene sumar dos más: una custodia de las llamadas *de manos*, esto es, portátil, para las funciones eucarísticas, producida en los Talleres de Arte Granda a tenor de su marcaje (T y A entrelazadas, y estrella de cinco puntas, símbolo de la pureza del metal trabajado). Por su cronología (siglo XX), parece retomar los postulados de la platería modernista, particularmente en el ornato del viril, cuyo sol está concebido en base a los brazos de una cruz griega, en donde se ubican esmaltes circulares con representa-

ciones de los cuatro evangelistas. Los rayos del sol, que alternan rectos cortados a bisel y serpenteantes, incorporan asimismo una suerte de hojarasca. El resto de la pieza, con astil, nudo y pie mixtilíneo, presenta una ornamentación de poco relieve con motivos vegetales. Y, por último, la custodia que, en la actualidad, se emplea en la procesión del *Corpus Christi*, creada en un obrador madrileño en 2012, perteneciente a las llamadas *custodias de tipo sol*, de corte desornamentado, que se inserta en la procesión en un pie que existía previamente, y que quizá fuera ejecutado por Orrico en 1954, igual que el baldaquino que la cobija. Ese pie resulta interesante por el programa devocional que propone, al incluir a los evangelistas con sus correspondientes elementos tetramórficos, así como el corde-ro místico sobre el Libro de los Siete Sellos y el arca de la Alianza.

Además de todo ello, se completaba el exorno de platería con el juego de sacras, dispuestas sobre el altar para que el celebrante no obviara ninguna palabra en el momento de la consagración y en otros ritos de la misa. Uno de los dos juegos conservados en San Nicolás se hizo para adornar el altar mayor uno y el otro para el de la capilla de la comunión, un lugar donde también la platería tuvo gran protagonismo. Ambos juegos son del siglo XVIII, si bien el de la capilla de la comunión tienen semejanzas estilísticas con lo ejecutado en el primer tercio de la mencionada centuria en los talleres valencianos. Así, la rizada crestería de hojas de acanto, las guirnalda florales y las conchas o veneras concretan un elaborado repertorio ornamental, de formas densas y compactas, bajo un ritmo solemne y pausado, que descubren en su hechura la mano de un artífice experimentado, un maestro de gran categoría, que por lógica debió trabajar desde algún centro artístico de cierta notoriedad, tal vez la ciudad de Valencia.

Por el contrario, el otro juego correspon-

⁷ Cañestro Donoso, 2019: 100.

de a los últimos años del siglo, cuya pieza central se corona con una imagen en plata sobredorada de San Nicolás. Igualmente, presentan las armas del titular de la Colegiata en una cartela ubicada en la zona inferior de la sacra central y en el remate superior de las dos laterales. En sí mismas, resultan piezas de una exuberancia decorativa sin igual, la propia de la Valencia de la segunda mitad del siglo XVIII, con abundante ornato de rocallas y elementos vegetales que se acomodan a toda la superficie, que se completa con racimos de uvas y espigas de trigo. Las guardamalletas de la parte superior de las piezas laterales y el malleado de la central justifican el alto conocimiento de la platería contemporánea por parte de Juan Velasco, el platero que las ejecutó. Las

marcas, dispuestas en la zona interior del marco del texto, son las siguientes: la sacra del lavabo contiene la L coronada (Reino de Valencia), una marca de platero frustra (J... AL/M...RVEL) y una del Fiel Contraste en la que puede adivinarse LASCO; la sacra del Evangelio contiene las mismas marcas, aunque en la del Contraste sólo aparece SALEV. Finalmente, la sacra central no tiene marcas. Se sabe que en el año 1768 se pagaron al sacristán de la iglesia, D. José Forner, 12 libras, 6 sueldos y 8 dineros por el gasto «*executado en los diseños de la sacra, lavabo y evangelio de San Juan y cruz y linternas todo para el servicio de esta iglesia*», cuyo concepto podría relacionarse con este juego. (Fig. 1).

Encima de la mesa de altar era ubicado igualmente un atril de plata donde era co-



Fig. 1.- Sacras, ¿Juan Velasco? Taller valenciano, siglo XVIII.

locado el misal. Se tiene constancia del encargo al platero alicantino José Forner de «un jarro, brasero y atril de plata para uso de la iglesia» en 1771 por lo que se le abonó la cantidad de 209 libras. Además de estos atriles, los libros también merecieron la atención de las piezas de platería, como lo demuestran los diferentes pagos efectuados a los plateros locales para colocarles «remates de plata y otros adornos» en sus esquinas y centro respectivamente⁸.

Pero el ornato de la capilla mayor no quedaba ahí. A todo ello hay que sumar las lámparas de plata que colgaban a lo largo y ancho de la misma, manifestando particularmente la presencia perpetua del Santísimo sino también iluminando la zona más sacra de los templos. A lo largo del siglo XVIII, especialmente en épocas como la Cuaresma o la Pascua, con la proliferación de más y más cultos, las lámparas del altar mayor y del de la capilla de comunión eran llevadas a los maestros plateros de San Nicolás para su recomposición y limpieza. Se han contabilizado las siguientes: en el siglo XVII se mencionan «cinco lámparas de plata, tres del Altar Mayor, una del S^{mo} Sacram^{to} y otra de Musiteli» (Visita Pastoral. 1660), «dos lámparas de plata: una de Jacinto Forner y otra de Máximo Miguel, que dieron a la iglesia» (Visita Pastoral. 1669), «siete lámparas de plata tras el Altar Mayor, una del Santísimo Sacramento, otra de la capilla de Musiteli, otra de D. Jacinto Corner y otra de D. Máximo Miguel, más otras dos lámparas de plata medianas, una del altar de San Nicolás y otra del altar del Canónigo Nicolás» (Visita Pastoral, 1679). Ya en el siglo XVIII hay «dos lámparas, la una de la capilla de Forner de 180 onzas y la otra de la fábrica de 186 onzas», «otra lámpara de plata que sirve en el altar y ca-

pilla de San Nicolás, que es de la hermita de San Blas del altar del Santo Cristo del Valle» y «una lámpara de plata que es de Pedro Bojoni» (Visita Pastoral, 1720). Con una regularidad casi mensual eran requeridos los plateros para limpiar las lámparas.

De entre todas las lámparas de plata que hubo en la Colegiata, tan solo han llegado hasta la actualidad las de la capilla de la comunión. El encargo recayó en el platero alicantino José Calbo. En el contrato, fechado en Alicante el 29 de abril de 1750, se especificaba que Francisco Calbo, maestro cirujano, se constituía

«fiador de Joseph Calbo, maestro Platero, su hermano, vecino de la misma asta en cantidad de más de 600 libras moneda de este reino en que se han considerado las hechuras y caudal que puedan importar las dos lámparas de plata que debe fabricar dentro de seis meses contadores desde oí día de la fecha para la capilla del Sacramento de la Insigne Colegial del Señor San Nicolás de esta ciudad, según y de la manera que se ha resuelto en las Juntas particulares de Fábrica sobre este asunto, y en consecuencia promete que dicho su hermano hará y executará las dos lámparas arregladas y conforme al diseño que se le ha dado con ls buriles, perfiles y demás que aquel contiene»⁹.

Cada una de las piezas se estructura en dos cuerpos. El inferior, de mayor escala y que incluye un recipiente para el aceite, alterna superficies desornamentadas con otras con elementos en relieve tales como gallones, rocallas y motivos vegetales y figurados. Del borde de la boya parten cuatro alargadas cadenas con eslabones típicos del arte rococó, que se unen en la zona superior en un pequeño cupulín que cuelga a su vez

8 AMA, Cuentas de la fábrica de San Nicolás de 1776 hasta 1781. Sig. 6156, s.f. En el libro se indica el encargo en 1776 a Josep Nomdedeu de la guarnición de un salterio destinado al coro de San Nicolás: «por las tapas de madera, latón, remates de plata y otros adornos», además de la piel de dos becerros para las cubiertas, abonándose la cantidad de 71 libras.

9 Archivo Histórico Provincial de Alicante, *Protocolos de Onofre Savater*, año 1750, f. 801.

de una cadena sujeta por un ángel niño. Ambos ejemplares, revelan una muy buena factura y aun sin proponer soluciones de gran originalidad, Calbo se muestra conocedor de modelos difundidos principalmente desde Valencia en consonancia con la corriente rococó desarrollada por esos años.

También la capilla mayor fue el recinto escogido para la exposición de relicarios, de cuyo repertorio antiguo únicamente han sobrevivido los ejecutados por el platero genovés Hércules Gargano en 1601, representando a San Nicolás y a San Roque¹⁰. A inicios del siglo XVII se mencionan «*dos reliquies de Sant Roch y Sant Nicolau ab dos reliquiaris de argent sobredorats que estan tambe en lo sagrari, e troba Sa S^{ia} R^{ma} que i havia actes de la aprovacio de dites reliquies e lignum crucis*» (Visita Pastoral, 1606). Casi la totalidad de la documentación informa de que los relicarios son de bronce aunque caras y manos sí se labran en plata. San Nicolás aparece revestido con capa y mitra, portando un báculo, atributos propios de su condición de Obispo de Mira, aunque ni la mitra ni el báculo son los originales, pues fueron repuestos en 1720. San Roque aparece representado como peregrino. Ambos relicarios están en clara deuda con los que hiciera el platero Miguel Vera, a la sazón suegro de Gargano, para la Catedral de Orihuela pocos años antes. Aunque, a priori, parezcan desproporcionadas, sobre todo la de San Roque, resultan piezas con un tratamiento muy delicado de las diferentes texturas y un refinado gusto por el detalle, lo que se evidencia en la pequeña imagen de la Virgen que aparece en el báculo de San Nicolás o la representación de la Inmaculada Concepción en el capillo de la capa pluvial del mismo santo. Los relieves de las peanas, dedicados al amor, la prudencia, la justicia, la fortaleza, la historia, la geografía y la fertilidad, muestran un

conocimiento de los grabados flamencos del siglo XVI, en que parecen estar inspirados.

Es de sobra conocido el auge hacia las reliquias que se experimenta a raíz de los postulados tridentinos y Alicante no se quedó atrás, consiguiendo pocos años después del Concilio la traída de las reliquias de los santos Agatángelo, Nicolás y Roque, que fueron ubicadas en preciosos envoltorios de plata. Además de los relicarios de ese artista genovés, también tenían su lugar en repisas o peanas del retablo mayor un relicario de Nuestra Señora de los Remedios «*con una lámina con su óvalo y pie de plata*» (Visita Pastoral. 1720), al que le fue incorporada en 1776 una «*planchita de plata*», tres relicarios antiguos de San Nicolás, San Roque y San Blas, diferentes a los mencionados, otro para San Benito Mártir, hecho en 1727 con la plata fundida de dos «*candeleros de plata pequeños por ser ya viejos e inútiles*», uno para Santa Felicitas, mártir alicantina, labrado en 1720 y, finalmente, una «*reliquia de los Santos de la Piedra con pie y círculo de plata*», ejecutado en 1760.

No conviene olvidar unos pequeños relicarios que, a día de hoy, existen en la Concatedral, esto es, el del *lignum crucis*, otro de San Emigdio y otro de San Nicolás, facturas todas ellas de corte moderno. Por su apariencia, alguno de ellos puede adscribirse a los talleres Orrico (Valencia).

La celebración de la misa exigió el oportuno juego de cáliz con patena. Su necesidad para el culto hizo que fueran varios los que siempre hubo en la iglesia. En los primeros documentos del siglo XVII aparecen «*un calzer y patena de argent sobredaurat que pesa tres marchs dos onzes*», «*altre calzer y patena de argent sobredaurat que pesa tres marchs dos onzes y tres quarts*», «*un calzer ab sa patena daurat*», «*altre calzer de argent daurat que esta en Villafranqueza, lo qual esta prestat*»¹¹. A medida que

¹⁰ Sánchez Portas, 2003.

¹¹ AHPS, Visita Pastoral. 1606, s. f.

avanza el siglo van encargándose algunos cálices más, pues en 1647 se compra un cáliz y patena dorados, en 1650 también se encarga para la capilla de la Virgen del Remedio «*un cáliz y una patena de plata*» y unos años más tarde, en 1669, se completa la colección de cálices con la adquisición de «*cuatro cálices con sus patenas, de plata dorados*». Con el siglo XVIII seguirá incrementándose el repertorio con nuevas piezas. En 1714, terminada ya la Guerra de Sucesión, se compran «*dos cálices nuevos, el uno con pie de bronce y el otro todo de plata sobredorada*», mientras que la documentación de 1720 indica que «*en todo son diez calizes*», con la recepción en tal año de «*un caliz de plata que era de Musiteli y sirve actualmente en su capilla de Ntra. Sra. de Grazia*» y «*dos calizes nuevos, sobredorados*». En los años siguientes van incorporándose otros cálices (en 1727 se encuentra «*un caliz nuevo y campanilla toda de plata que dexo y lego a dicha Yglesia M^{ra} Pedro Agulló*», en 1730 se añaden «*dos calizes con copas y patenas de plata sobredorada, y los pies de bronce sobredorado y dos cucharitas de plata*») aunque también se deshacen algunas piezas con cuya plata se forman nuevos cálices o se donan a determinadas personalidades que han tenido una trayectoria notable en San Nicolás. Finalmente, en 1760 suman un total de «*onze calizes, los seys de plata sobredorados, con sus patenas y cucharitas de lo mismo*»¹². Su mantenimiento es objeto de continuas limpiezas y reparaciones.

Actualmente, San Nicolás cuenta con un reducido número de cálices, siendo los más numerosos los ejecutados en el siglo XX. Del siglo XVII ha llegado hasta nuestros días un ejemplar, de los llamados *desornamentados*, con un pie elevado con tres bocales, un gollete cilíndrico enmarcado por dos molduras, el típico nudo de bellota de la segunda mitad del Seiscientos, cuello fileteado y copa recta. A ese ejemplar,

muestra inequívoca de la platería de su siglo, hay que sumar uno ejecutado en la Real Fábrica de Platería en el año 1784 (sus marcas marcas de Villa/84, Corte/84 y z/M en la base), aunque fue donado a San Nicolás en el año 1945 por el canónigo Galbis Belda. Este cáliz resulta pieza curiosa por adoptar un repertorio decorativo rococó, a pesar de que ya en 1782 Martínez elabora obras de platería dentro de los supuestos clasicistas. Su iconografía alude directamente a Cristo: en el pie se observan altorrelieves enmarcados entre grandes ces, la típica rocalla, a saber, una cruz vacía entre rompimiento de nubes y ráfagas, el cordero místico sobre el libro de los siete sellos y el pelícano, todo ello trasunto de Cristo y, por ende, remisión directa al fin eucarístico del cáliz. El ornato deja espacio también para espigas de trigo y racimos de uvas. El nudo ya se configura un punto clasicista al presentar festones con una lazada y motivos florales. La parte más barroquizante, sin duda, es la sobrecopa, articulada como una profusión de cabezas de querubines entremetidas entre nubes y ornatos vegetales. En el interior del pie aparece a buril la inscripción de la donación. [Fig. 2]

El repertorio de cálices mayoritariamente corresponde al lapso 1850-1950, momento en que llegan a hacerse hasta siete ejemplares. El más antiguo es un cáliz del último tercio del siglo XIX del platero barcelonés José Rovira (marcas en la pestaña: ROVIRA, escudo condal de Barcelona y CASAS, fiel contraste) con una muestra interesante de tres relieves en el pie, a saber, el nacimiento de Jesús, su bautismo y camino del Calvario, como si se quisiera contar todo el Nuevo Testamento con tres escenas, a las que se suman los registros de la sobrecopa, donde se ven algunos de los llamados *improperios* o *Arma Christi*, es decir, la representación abs-

¹² Era común encontrar un buen número de cucharitas que acompañarían a los cálices en el momento de mezclar el agua y el vino en la Consagración, aunque no han llegado a nuestros días por ser un objeto fácil de perder o incluso de fundir.



Fig. 2.- Cáliz, Real Fábrica de Platería, 1784.

tracta de la Pasión de Cristo a través de sus elementos, en este caso el *titulus* del INRI, los tres dados con que los soldados romanos se sortean la túnica de Cristo y los flagelos. De ese mismo tiempo, son dos ejemplares del taller Meneses, si bien uno de ellos no es plata, sino que se trata de un ejemplar desornamentado de metal plateado a tenor de su punzón. El otro cáliz de Meneses sí tiene ornato, apenas inciso a buril, tanto en el pie -relieves con la bolsa de treinta monedas de Judas, el *titulus* del INRI y un triángulo con rayos- como en el nudo -racimos de uva, espigas de trigo y juncos.

Los expedientes del siglo XX inician con un cáliz de los Talleres de Arte Granda con una delicada ornamentación que se acomoda a toda la superficie. En la sobrecopa, se ven ciervos bebiendo de la fuente de los siete caños, expresando plásticamente el Salmo 42: 1-2: *«Como el ciervo brama por las corrientes de las aguas, Así clama por ti, oh Dios, el alma mía. Mi alma tiene sed de Dios, del Dios vivo»*. El nudo constituye la parte más complicada al colocar, entre pequeñas columnillas de orden salomónico, cuatro figuras de San José, San Antonio de Padua, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. En el pie, por su parte, hay relieves de pavos reales que, nuevamente, elogian la figura de Cristo al ser considerados por la tradición animales de piel incorruptible.

Quizá del taller valenciano de Manuel Orrico sea otro cáliz, de la primera mitad del siglo XX, que da un paso más en la decoración de esta tipología al ubicar en la pestaña unos juncos, mientras que en el pie, adornados con racimos de uva, dispone espejos con San Juan y el águila, la Virgen y el Sagrado Corazón de Jesús, a más de una cruz vacía en la Jerusalén Celestial. En la sobrecopa, se ven representaciones de las tres virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad) entre

racimos de uva, espigas de trigo y juncos. Del taller del orfebre valenciano José David se conserva un modelo de cáliz con improprios en el pie y en la sobrecopa, fechable hacia 1950. Y, por último, un cáliz neogótico de taller desconocido con esmaltes en el pie y la sobrecopa.

Además de los cálices, también hay que considerar los copones. A raíz del reinado de Felipe II se hará un uso generalizado de los mismos, aunque hasta la segunda mitad del siglo XVII no adquirirá San Nicolás un copón de plata. Así, en 1669 se compran *«dos globos, uno grande y otro mediano, el grande dorado solo por dentro para llevar el viático a los enfermos y dar la comunión en la iglesia»*. No se advierten nuevas adquisiciones hasta 1730, contándose en tal año con *«tres copones nuevos de plata sobredorados, uno grande y otro mediano con sus cruces de plata, y el otro pequeño sin ella»*. El 2 de febrero de 1739 se abonan 70 libras al platero local Vicente Barco *«por el globo y hechuras que ha hecho para la capilla de la comunión»*¹³.

Un copón, encargado quizá al valenciano Carlos Cros, es el único que resta del Barroco en San Nicolás. A diferencia de la mayoría de las piezas conservadas, esta pieza va provista de marcas, siendo la de localidad la L coronada, mientras que las otras dos son CRO y EA. Podría atribuirse este copón en plata sobredorada al platero valenciano Carlos Cros, mientras que el nombre del Fiel Contraste no podría ser facilitado al carecer de más datos objetivos que esas letras de la marca. Es una pieza que sigue la tipología utilizada en el Levante a partir de la segunda década del siglo XVIII, aunque está relacionada asimismo con las piezas de astil seiscientistas. A ese copón deben sumarse otros dos más: un ejemplar igualmente desornamentado, en este caso del platero morellano Manuel Gallén de mediados del

¹³ AMA, Libro 43, armario 4, s. f. El memorial se puede ver en AMA, Libro 44, armario 4, f. 79.

siglo XIX y otro copón, salido del obrador del napolitano afincado en Valencia Miguel Orrico, pleno de esmaltes tanto en el pie (con representaciones de San Roque y la Virgen del Remedio entre racimos de uva y espigas) como en la sobrecopa (con imágenes de San Nicolás, San Francisco Javier y el Cristo de la Buena Muerte). [Fig. 3]

El rito de la paz, antes de la comunión, tuvo su propia pieza, el portapaz, una suerte de retablito en plata, que los monaguillos o acólitos, cogiéndolo por un asa ubicada en

su parte trasera, lo ofrecían a la feligresía para el beso ritual. Esta pieza solía albergar una determinada iconografía alusiva a la titularidad del templo en cuestión o simplemente cualquier tema religioso, y siempre los hubo en número de dos, uno para hombres y otro para mujeres. Así, en 1606 existe «un portapau de argent sobredaurat ab la figura de Sant Nicolau de relleu», en 1647 se cuentan dos portapaces, uno de ellos dorado y en 1730 se adquiere uno nuevo «con las armas del Santísimo Sacramento». De los portapaces que



Fig. 3.- Copón, Carlos Cros, siglo XVIII.

pudo tener la parroquia de San Nicolás en otros tiempos, únicamente se conocen dos ejemplares: un portapaz fechable en la primera mitad del siglo XVIII salido de algún obrador local, en cuya hornacina central se dispone una Inmaculada en plata sobredorada, adornado con volutas, cortinajes y jarrones de azucenas; y otro cuya cronología es un poco más posterior, con la imagen de la Dolorosa, rodeada de los emblemas cristológicos (cáliz y Sagrada Forma, corona de espinas y columna de flagelación) además de dos cabezas de querubines, entre abundante decoración de exuberantes rocallas. La ausencia de punzonado en ambas piezas no permite ofrecer más datos que su atribución a la escuela valenciana.

Dentro de las piezas destinadas a las procesiones son de destacar las cruces, que abrían los cortejos. Desde los inicios del siglo XVII, la documentación informa de la existencia de no sólo una cruz procesional sino varias, algunas de ellas concebidas para determinados actos («entierros de a seis»), aunque con el devenir del tiempo irán incrementándose hasta llegar a tener San Nicolás más de siete cruces, con distintas funciones y estando ubicadas en diferentes lugares del templo. En 1606, San Nicolás tenía «una creu de argent sobredaurada», «una creu chica de argent» y «una creu de argent ab son peu de argent per a portar en les processons». En cuanto a la primera, la documentación nos indica toda su iconografía: «a la una part el Christ y en la altra una figura de San Nicolau ab son baculo», llevando en los brazos de la cruz «figures de Ntra. Sra. y Sant Joan Evangelista», en el pie una Magdalena y en el brazo su-

perior un pelícano; su peana o pie contenía las imágenes de San Pedro, San Miguel, San Juan Bautista y San Cristóbal. En 1647 únicamente se cuenta «una cruz grande de plata sobredorada», aunque en 1652 se añaden al conjunto «una cruz grande de plata, una cruz mediana, una cruz pequeña para las procesiones claustrales». En el siglo XVIII (1720) hay «una cruz grande con asta de plata y sobredorada llamada la Cruz del Cavildo», «otra cruz grande con su asta de plata y sobredorada la cruz», «otra cruz mediana y pequeña para las claustrales, todo de plata», «otra cruz de plata que sirve para la urna para fixar la rexa colorada» y «otra cruz de bronce dorada en que se celebra la Vera Cruz», y en 1730 se suma otra cruz de plata pequeña con un crucifijo. A su vez, la limpieza y el reparo de las mismas también centrarán parte de los esfuerzos económicos de la fábrica de San Nicolás, especialmente en los años de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando ya no se adquiere ninguna cruz nueva¹⁴.

La cruz, en las procesiones bien exteriores o bien claustrales, iba flanqueada por dos acólitos que llevaban en alto sendos ciriales. En casi todo este tiempo del Barroco, San Nicolás dispondrá de ciriales, siempre en juegos de dos piezas. Así pues, en 1647 ya se especifica en los inventarios tener «dos ciriales de plata», en 1720 se cuentan «dos ciriales de plata con la cruz de Ntra. Sra. de los Remedios» y en 1760 vuelven a nombrarse «dos ciriales de plata y dos pomos para otros ciriales de lo mismo». Son más abundantes las noticias documentales que se refieren a arreglos o composiciones de ciriales, aunque no corresponde aquí hacer una enumeración de las mismas¹⁵.

¹⁴ En 1772 se compone y suelda la cruz «de los entierros de a seis», de igual forma en 1776 por tener «el Santo Cristo roto y la cruz descompuesta de alguna caída». En 1779 se arregla una cruz grande de plata y en 1786 se vuelve a arreglar el Cristo de la cruz de los entierros.

¹⁵ En 1776, Bartolomé Amérigo compone un cirial por «tener el candelero de arriba hecho pedazos». Antonio Lambea en 1783 y 1787 hace lo mismo con otros ciriales y un año más tarde, Tomás Amérigo vuelve a componer «dos ziriales». Por último, el platero Josef Calvo ejecuta en 1774 «dos hastas para los ciriales». (AMA, Cuentas de la fábrica de San Nicolás, varios años, s. f.).

Una pieza que tenía uso tanto fuera como dentro del templo es el incensario¹⁶. Se compone de dos partes: un brasero y el cuerpo del humo, normalmente horadado para la salida de éste, y se sujeta mediante unas cadenillas que terminan en una argolla, casi siempre acompañado de una naveta o «*barqueta*» donde se disponía el incienso y una cucharilla para verterlo en el incensario. Así, ya en los primeros años del Seiscientos se halla «*un encenser ab sa naveta y cullereta de argent*» (1606), dos incensarios con su naveta de plata (1647) y dos incensarios nuevamente y dos navetas con sus cucharas (1727). Las cadenillas de los incensarios fueron objeto de constante limpieza y recomposición, además de los braseros de los mismos, por ser las partes que más se veían perjudicadas por la acción del incienso. Los maestros plateros, especialmente los de los últimos años del XVIII, dedicaron buen parte de su tiempo a limpiar tales piezas. De este periodo, precisamente, ha llegado un incensario fechado en 1788 hecho por el granadino Antonio Portero y con marca de contraste de Antonio García, que sigue la misma línea que otros incensarios alicantinos de esos momentos y que comparte marcaje con una naveta conservada en la iglesia de la Transfiguración de Mutxamel. [Fig. 4]

Terminando el capítulo dedicado a las piezas concebidas para las procesiones, se hace necesario mencionar aquellos relicarios que fueron pensados para sacarse en procesión, bien en rogativas o bien para celebrar una determinada festividad. Así, Bartolomé Amérigo compone en 1775 «*el relicario que se saca a las rogativas*» por tener

el «*visel*» roto, repitiéndolo un año más tarde. Antonio Lambea, por su parte, en 1786, limpiará el relicario que contiene la preciosa reliquia de la Santa Faz, que anualmente salía y sale en procesión desde San Nicolás hasta el Monasterio de la Verónica.

No quedaría completo este estudio si no se mencionase la platería destinada al ornato de las imágenes. La Colegial de San Nicolás custodiaba numerosas imágenes ubicadas en diferentes capillas laterales, en el retablo mayor y en la capilla de la comunión, y algunas de ellas estaban adornadas con objetos de plata. La Virgen del Remedio, cotitular de la Colegial y patrona de la ciudad de Alicante, contaba con un buen número de piezas de platería que venían a conformar un interesante ajuar suntuario: «*una corona de plata con los rayos dorados*», «*una corona, un pomo y una cruz de plata del Niño*», «*una cruz de oro esmaltada a modo de pectoral*», además de diversas joyas¹⁷. Además de la Virgen del Remedio, la imagen-relicario de San Nicolás también mereció el adorno de objetos hechos de plata, como su mitra y báculo realizados en el año 1720. O San Vicente Ferrer, con «*una corona y título de plata*» en 1760, si bien ese asiento documental hace referencia con total seguridad a una limpieza o una recomposición de la diadema, cuya apariencia remite más bien al siglo XVI por sus espejos y su labor de *roll-werk*, tan del gusto de esa centuria¹⁸. En ese orden de cosas, conviene señalar también que para la imagen de Santa Felicitas se elabora con una corona de plata labrada en 1720¹⁹. [Fig. 5]

¹⁶ La documentación diferencia incensarios para Semana Santa, para el Jueves Santo e incensarios para la fiesta del Corpus. Incluso se mencionan incensarios «*quando traxeron la Santa Faz*».

¹⁷ ADO, Visita Pastoral en sede vacante. 1679, s. f.

¹⁸ Esto fue sugerido en López Arenas, 2017.

¹⁹ Incluso se destinó la platería para guarnición de la indumentaria litúrgica. De ese modo, en 1720 constan «*tres broches de plata para las albas del altar mayor*».



Fig. 4.- Incensario, Antonio García, taller granadino. Siglo XVIII.



Fig. 5.- Diadema de San Vicente Ferrer, siglo XVI.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

CAÑESTRO DONOSO, A.: “Consideraciones sobre la platería barroca de la concatedral de san Nicolás de Alicante” en RIVAS CARMONA, J. (coord.): *Estudios de platería. San Eloy 2009*. Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. 203-222.

CAÑESTRO DONOSO, A.: “La difusión de la platería madrileña en la provincia de Alicante”, en CAÑESTRO DONOSO, A. (coord.): *Scripta artium in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*. Alicante, Universidad de Alicante, 2019, pp. 93-107.

CECILIA ESPINOSA, M. y RUIZ ÁNGEL, G.: “Aportación al estudio de la platería en la antigua colegial de San Nicolás de Alicante: la visita pastoral de 1606” en RIVAS CARMONA, J. y GARCÍA ZAPATA, I. (coords.): *Estudios de Platería*. Murcia, Universidad de Murcia, 2019, pp. 137-147.

LÓPEZ ARENAS, V. M. (2017): “El escultor valenciano Aurelio Ureña Tortosa (1861-1939) y su obra en la ciudad de Alicante” en CAÑESTRO DONOSO, A. (coord.): *Estudios de escultura en Europa*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 203-224.

PÉREZ SÁNCHEZ, M.: “Juego de candeleros” en MARTÍNEZ GARCÍA, J. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.), *Semblantes de la vida* [Catálogo de la Exposición]. Valencia, Fundación La Luz de las Imágenes, 2003, p. 478-479.

SÁNCHEZ PORTAS, J.: “Imágenes de San Nicolás y San Roque” en MARTÍNEZ GARCÍA, J. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.): *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia, Fundación La Luz de las Imágenes, 2003, p. 296.

II.- Sección Contemporánea



El proyecto de un pórtico clasicista para la iglesia de los Santos Juanes de Valencia y su impacto en el entorno urbano (1788-1856)

Fernando Pingarrón-Esaín Seco

Universitat de València

Fernando.Pesain@uv.es

RESUMEN

En el año 1788, la parroquia de los Santos Juanes de Valencia propuso al Municipio el levantamiento de un pórtico de corte clásico a fin de embellecer su frontera oriental exterior, envolvente de la cabecera del templo y recayente a la plaza del Mercado. Nunca llegó a edificarse dicho pórtico, pero existiría repercusión de tal propósito arquitectónico en posteriores planes reformadores de aquel destacado emplazamiento urbano.

Palabras clave: Parroquia de los Santos Juanes de Valencia/ pórtico/ plaza del Mercado/ urbanismo.

ABSTRACT

In the year 1788, the parish of Los Santos Juanes in Valencia proposed to the City Council the erection of same classical-style portico in order to beautify its outer eastern façade, surrounding the head of the temple and relying on the Plaza del Mercado. This portico was never built, but there would be an impact of such an architectural purpose in subsequent reform plans of that outstanding urban location.

Keywords: Parish of Los Santos Juanes in Valencia/ portico/ marketplace/ town planning.

Desde principios del siglo XVIII en que finalizó la reforma arquitectónica de la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia pocas intervenciones acontecieron en el templo. Al exterior de la fábrica hay que señalar “la reparación del pisso de la galería que carga encima de las casillas eo covachuelas”, efectuada por el maestro cantero Bautista Pons en 1743.¹ Al interior sobresale la muy relevante renovación neoclásica de la capilla de la Comunión, estipulada en 1779 con los arquitectos Antonio y Joaquín Martínez, padre e hijo, y concluida en el año 1784.²

EL ARQUITECTO VICENTE MARZO Y LOS DIBUJOS DEL PROYECTADO PÓRTICO CLASICISTA (1788-1791)

Pocos años después de concluida la reforma de la capilla de la Comunión, la parroquia deseaba efectuar otra obra de carácter clasicista. Se trataba de un elegante pórtico que envolviera la cabecera del tem-

plo. La obra no prosperó, pero el proyecto con su planta y alzado nos revela su magnificencia, no sólo con el embellecimiento del exterior del templo sino con su contribución a la mejora del urbanismo de la plaza del Mercado. El 22 de abril de 1788, los representantes parroquiales, Juan Bautista Causa, fabriquero, y los condes de Parcent y Casal, electos, presentaron el plan, “con motivo de hallarse carcomidos y a punto de arruinarse los tejadillos de madera que cubren los atrios o antepuertas de las casas, dichas vulgarmente las casitas de San Juan”, y con el deseo de reedificarlos y construirlos de piedra “con las correspondientes columnas”, a fin de que con este medio se consiguiera “la mayor firmeza y permanencia de los tejadillos, la hermosura de la plaza y la comodidad de las gentes que se encuentren en la misma en tiempos de lluvias”. Acompañaba al plan un primero y cuidadoso dibujo (figura 1), carente de firma, con escala de pitipí de palmos valencianos, pero con ausencia de algunos de los componentes de esta parte de la frontera oriental del templo. Dicho dibujo ofrece la planta de los soportes y su proyección frontal en alzado en un pórtico de cuatro tramos, con sendas entradas adinteladas a las casitas, compuesto de dos columnas toscanas y dos pilastras sin capitel de fuste fajado, con sus correspondientes fragmentos de friso y cornisa sobre ellas; friso que es liso sobre los capiteles de las primeras y con triglifo sobre las segundas. Un entablamento unifica el pórtico, el cual se halla rematado con bolas a plomo de

¹ Libramiento de obras suscrito el 12 de julio entre el fabriquero de la iglesia de los Santos Juanes Bautista y Evangelista Pedro Layús y el citado cantero Bautista Pons, por precio de 209 libras en el término de dos meses a contar desde el 1 de agosto siguiente. Entre las obligaciones de Pons, además de reponer las losas, establecer canales para evacuar las aguas pluviales, arreglar todo lo que sobreviniese de novedad, así en pretils como en las dos portadas del templo, estaba la de no incomodar a los inquilinos de las aludidas casitas, “ni ocasionarles el menor gravamen en sus ofizios”. Archivo Protocolos Patriarca Valencia. Protocolo 3.472; notario Felipe Mateu. Citado por GAVARA PRIOR, J.J., “Iglesia Parroquial de los Santos Juanes (Valencia)”, en *Monumentos de la Comunidad Valenciana*, tomo X, Valencia, 1995, p. 88, nota 17.

² Para la consecución de la obra hubo también dos acuerdos más; uno con el dorador Benito Fernández y otro con los canteros Benito Pons y Vicente de Miner. PINGARRÓN-ESAÍN, F., “La reforma clasicista de la capilla de Comunión de la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia”, en *Saitabi*, XLV (1995), pp. 331-346.

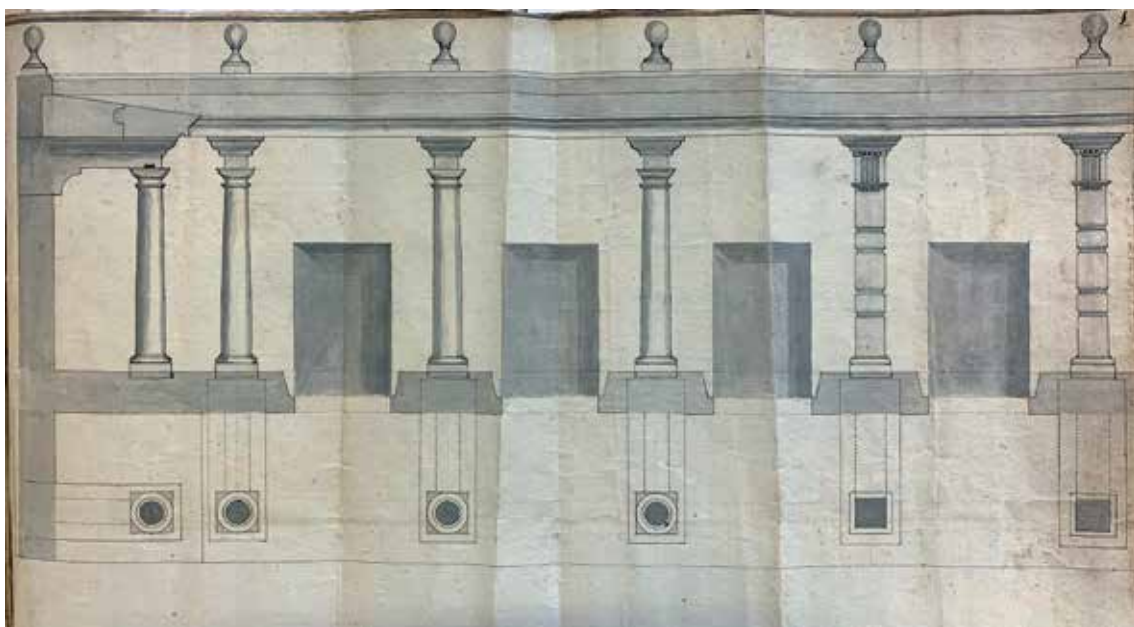


Fig. 1-. Primer dibujo del pórtico de los Santos Juanes.

los soportes.³ En el extremo izquierdo otra columna toscana sostiene directamente una cubierta inclinada y encabeza una pequeña sección perpendicular a los tramos anteriores.⁴

Ocupóse del asunto el tribunal del Repeso, cuyo comisario regidor, Vicente Guerau de Arellano, en compañía de los maestros de obras y veedores de esta institución Juan Bautista Pechuán y José Gascó, y del arquitecto municipal Lorenzo Martínez, efectuaron una primera visura al lugar de la obra seis días después, dibujo en mano, la cual no resultó satisfactoria. Alegaron que el sitio que comprendía los pequeños hábitáculos debía dilatarse hasta manifestar el

ángulo que formaba el terreno contiguo a la escalera que subía al atrio o rellano sobre dichas casitas, “como y también para que la obra quede más elevada y se reduzca la vertiente que ha de cubrir el pórtico, y se levante éste hasta el bordón que forma el pretil del rellano superior”.

Se atendió a lo dictaminado con un nuevo dibujo, salido de la misma mano que el precedente, igualmente sin autoría manuscrita y con escala de pitipí de palmos valencianos. Los cambios se encuentran en la sustitución de las dos pilastras fajadas por columnas toscanas en correspondencia con las otras, y en el enriquecimiento del pórtico con una sencilla y pequeña portada de

³ Bolas que recuerdan a las dibujadas por VIGNOLA, A. de, *Regla de las cinco órdenes de Arquitectura*, Madrid, Patricio Caxés, 1593, portada y láminas 42 y 44.

⁴ Archivo Municipal de Valencia [AMV]. Emilio Rieta, alineaciones, nº 12, letra M. Plaza del Mercado. Se trata de un gran legajo que, foliados algunos, comprende los siguientes expedientes que, ordenados cronológicamente son: 1. Pórtico de San Juan del Mercado (1788); 2. Expediente de reconstrucción de casas en la plaza del Mercado, del arquitecto Francisco Pechuán (1819); 3. Expediente de reconstrucción de casas en la plaza del Mercado de José Ariño (1830); 4. Plan de alineamiento de la plaza del Mercado por el arquitecto José Escrig (1844); y 5. Nuevo plan de alineamiento de la plaza del Mercado por el arquitecto Sebastián Monleón y reedificaciones de fachadas (1846-1856). Al tratar de todos estos expedientes a lo largo del presente trabajo, no se va remitir a dicho extenso legajo de nuevo. En su lugar, cuando lo hubiere, se citará alguna otra fuente del archivo que recoja alguno de sus contenidos.

frontón triangular con sus gradas;⁵ pórtico que se proyecta en este punto en diagonal a fin de acoger la zona achaflanada que media entre la parte principal y la calle conducente a la plaza de la capilla de la Comunión (figuras 2 y 3). De tal suerte, los referidos peritos lo dieron por válido el 7 de mayo siguiente in situ, afirmando que con ello se lograría de esta forma elevar la obra cerca de un palmo, y que el nuevo pórtico proyectado, cuya salida estaba regulada cerca de un palmo de lo que sobresalían los tejadillos de madera e igualmente disimulado el ángulo que formaba contiguo a la escalera, resultaría más proporcionado para el citado refugio de las gentes en días lluviosos; propósito considerado principal para que el Consistorio condescendiese a semejantes obras. No obstante, precisaron como último requisito para aconsejar la realización de la obra, el que las molduras que formaban la cornisa deberían retornarse, “aunque sea mancándolas hasta encontrarse con la puerta”.

El plan de la obra fue aprobado por la Ciudad en cabildo ordinario de 19 de mayo de 1788,⁶ tras el preceptivo visto bueno del llamado personero del público, pues aunque existía auto prohibitivo de porches en las calles públicas, se hacía excepción de las plazas, “como lo vemos en el resto del Mercado, en la Corte y otras muchas capitales”, a más de la utilidad y hermosura que proporcionaba a su entorno, así como porque el objeto de la pretensión no era hacer cosa nueva, sino perfeccionar el modelo existente.

Comenzó la obra con la asignación para la misma de los lugares pertinentes por parte de los arquitectos Lorenzo Martínez y Antonio García el 4 de mayo de 1789, junto

al muro del templo en la calle Vieja de la Paja y en la plazoleta del cementerio parroquial, con la condición expresa de no obstaculizar el tránsito de carruajes y personas, y tras la solicitud efectuada una semana antes por el maestro cantero Pedro Gonel “para descargar y trabajar la piedra, como igualmente para la colocación de todos los demás materiales”.⁷

El año 1790 fue determinante para el futuro de la obra. El día 10 de julio se dio a conocer la suspensión de la obra “por ahora y hasta que otra cosa se mande” por decisión verbal del entonces síndico personero del público Pascual Caro, y la notificación a sus operarios para que en el acto de su recepción se efectuase tal mandato bajo la pena de cincuenta libras por su incumplimiento. Ratificada tal suspensión por el Municipio dos días después con el traslado de su expediente al Repeso, dicho tribunal impuso la nueva condición en el sentido de que se señalase la línea que guardaba el edificio del templo parroquial, por uno y otro lado, con las casitas a que tenía correlación la obra planteada. A ello se sumó, el día 27 de dicho mes de julio, el mandamiento del mencionado Caro para que el arquitecto conducente de la obra, con intervención del aludido Lorenzo Martínez, como maestro mayor de la ciudad, y con arreglo a la misma escala de los dibujos precedentes, “levante un plano que marque las quatro líneas exteriores de la iglesia de San Juan del Mercado, señalando en él el sitio en donde caen las dos puertas que tiene dicho templo a la fachada que da al mercado, y que, unido al dicho plano, ponga también el de las casitas en la forma en que estaban, marcando igualmente con las líneas necesarias todo el terreno que a

⁵ Portada que se hubiera levantado sobre la subsistente de barroco dintel.

⁶ AMV. Capitular, D-163, ff. 196r-198r.

⁷ El 20 de febrero de 1789 se habían pagado a Pedro Gonel 250 libras “a cuenta de su ajuste de cantería para la obra de las covachuelas”. Archivo del Reino de Valencia [ARV]. Clero, libro 1.089 (Libro de Fábrica de la parroquia de los Santos Juanes, 1773-1841), f. 92v.

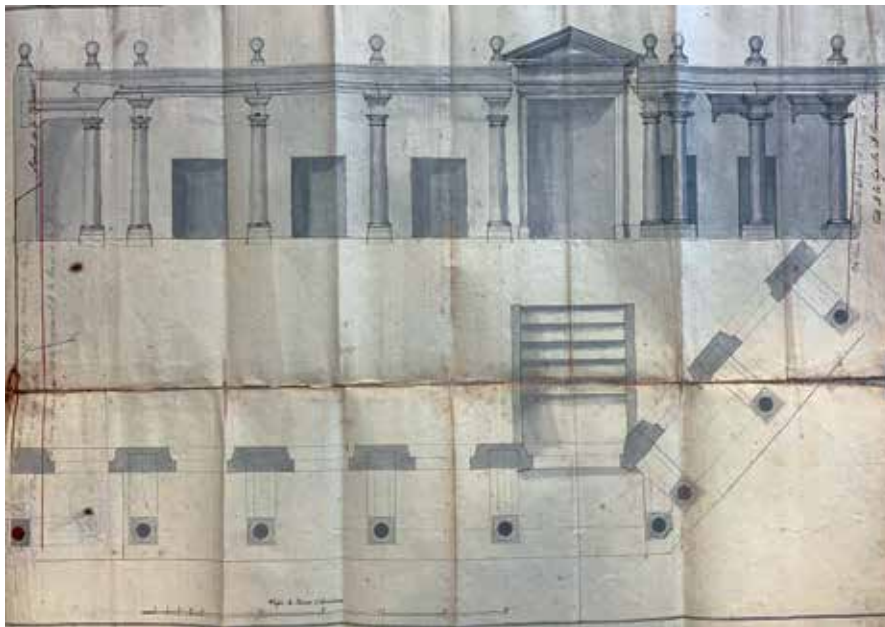


Fig. 2.- Segundo dibujo del pórtico de los Santos Juanes

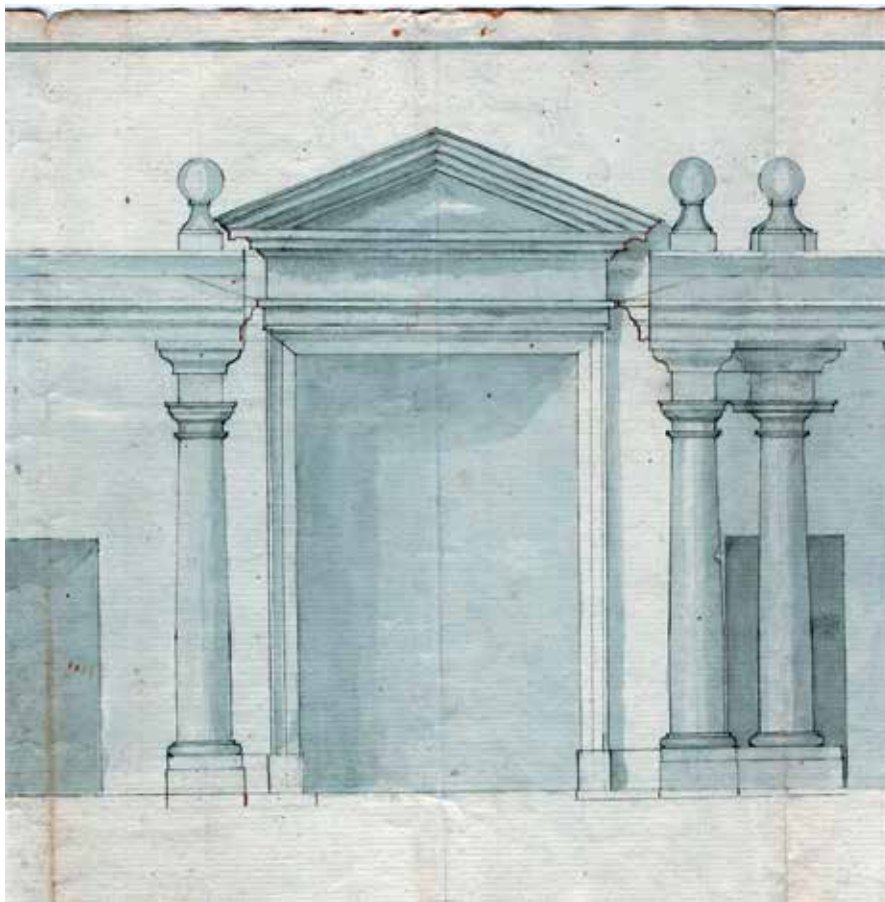


Fig. 3.- Detalle del segundo dibujo con la portada.

más iban a ocupar con la nueva obra, y también el sitio que ocupa la escalera”.

Este nuevo “plan geométrico”, así rotulado, con sus dos párrafos explicativos, es el tercero y último del expediente. Destaca por su gran tamaño, por reflejar las preceptuadas dos puertas del templo en la fachada recayente frente al edificio de la Lonja de Mercaderes, los veintiún tramos reales en tinta negra de la línea del pórtico diseñado con anterioridad en todo su recorrido, la nueva línea más retrotraída del pórtico propuesto a la sazón en color rosado, con el mismo número de tramos, si bien curvados en sus extremos; así como la escalera para salvar el desnivel de la calle con la plataforma sobre las referidas casitas, dispuesta diagonalmente sobre la escalera anterior ideada en el segundo plan para la aludida portadita clásica. No lleva la firma de sus autores, pero sabemos que el arquitecto regidor de la obra hasta entonces y hacedor de este tercer plan (figura 4), en colaboración con el referido Lorenzo Martínez, era Vicente Marzo.⁸ Notable arquitecto⁹, académico de la Real de San Carlos¹⁰ y al servicio de la parroquial de los Santos Juanes,¹¹ Vicente Marzo tuvo que ser el responsable también de los dos dibujos antecedentes.¹²

No convencieron los ajustes contemplados en el último plan al citado Pascual Caro. En una contundente y larga declaración efectuada el 27 de agosto paralizaba nuevamente la obra, y afirmaba, entre otras cosas, que “no sólo no se debe permitir que dichas casitas ganen un dedo de terreno sobre el mercado, sino que debe pedir a nombre del público que se demuelan y quiten enteramente, dejando desembarazado todo el terreno que ocupan a favor de aquél”, así como que “las puertas que dicho templo tiene en aquella parte sin duda están puestas más por decoración que por necesidad, y de ellas permanece la una siempre cerrada, y la otra si bien se mira debiera estarlo por beneficio del mismo templo y por no serle precisa, teniendo tres más y con mejor uso, sin contar con la de la capilla de Comunión, de lo que resulta no ser un embarazo para quitar todo aquel promontorio de obra, dexando su terreno para desahogo del mercado que tanto lo necesita”. Reprochaba también Caro al arquitecto Vicente Marzo su opinión, que tacha de pretexto, de la falsedad de que únicamente se ocupaba con las columnas y cubiertas de losas el mismo sitio que antes se tomaba con los tejadillos de madera, así como su negativa a derribar

8 Tanto por la remisión de la nueva condición impuesta, como por la entrega del nuevo plan, que literalmente expresa: “Doy fe que, en la mañana de este día, los convenidos Vicente Marzo y Lorenzo Martínez, arquitectos, han presentado en mi oficio el plan que sigue; y rubricado de mi mano, he unido a este expediente. Y para que conste lo noto por diligencia, que firmo en Valencia, a los doce días del mes de agosto de mil setecientos y noventa. Antonio Martínez [rúbrica]”.

9 Vicente Marzo, de segundo apellido Llorens, cuya figura investigamos, hermano del también arquitecto Juan Marzo Llorens, a más de su obra señalada por la bibliografía, fue autor de un proyecto para la reforma del interior de la iglesia parroquial de Santa María del Mar, o del Grao de Valencia.

10 Con una larga trayectoria en el seno de la Real Academia de San Carlos, en donde fue director de arquitectura, se conservan de Vicente Marzo tres proyectos; a saber, uno sobre una capilla para un palacio episcopal (1776), otro sobre una iglesia “de orden dórico”, con influencias de Panteón romano (1781), y un tercero sobre una casa de campo (1782); cfr. BÉRCHEZ, J., CORELL, V., *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB.AA. de San Carlos de Valencia, 1768-1846*, Valencia, Colegio oficial de arquitectos de Valencia y Murcia, Xarait Ediciones, pp. 37, 39-42, 295-298 y 396.

11 Vicente Marzo consta como responsable de la albañilería de la parroquia de los Santos Juanes desde 1788 a 1800. ARV. Clero, libro 1.089 (doc. cit.), ff. 86r, 101v, 138v y 153r.

12 En el texto explicativo de este tercer plan, se indica que las nueve columnas de orden toscano sustentantes de los “nuevos tejadillos de piedra”, representadas en el segundo plan, constituyeron una aportación del cantero Pedro Gonel, con intervención de los arquitectos del Tribunal del Repeso. Ello no contradice la probable autoría principal, en la elaboración de dicho segundo plan, del mentado Vicente Marzo.

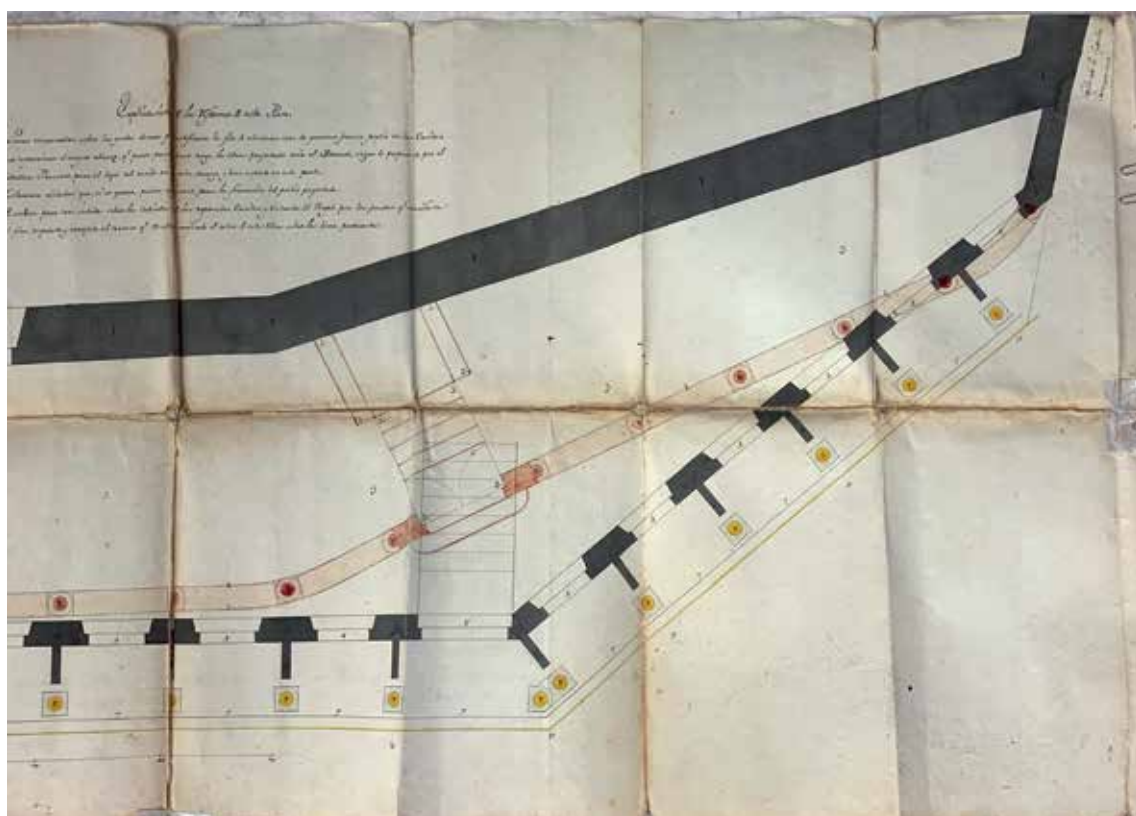


Fig. 4.- Detalle del plano levantado en 1790 con la doble alineación del diseño primero y segundo del pórtico.

en el reciente diseño del pórtico la columna adosada al muro del templo contigua a una de las dos puertas de su cabecera. Finalmente, solicitaba del clero parroquial los títulos de pertenencia sobre las casitas y su terreno, para que en su vista se procediese en lo venidero, hasta en una pertinente y justa indemnización de aquéllos.

Cumplieron con tal solicitud Juan Bautista Causa y Miguel Baldó, fabriquero y vicerrector, respectivamente, de la parroquia y clero de San Juan del Mercado, mediante la certificación de dos licencias mu-

nicipales, tras las cuales dichos delegados impetraron la restitución del permiso de la obra concedido en mayo de 1788.¹³ Tales licencias se referían a la potestad del clero parroquial de conceder a los linterneros determinados lugares junto al muro exterior del templo para realizar allí su trabajo, “durant la mera voluntat de la ciutat”, de 14 de junio de 1692. Y la otra, fundamental, sobre el establecimiento del terreno ahora litigado, de 1 de agosto de 1700.¹⁴ Y en la que los delegados de la feligresía parroquial fueron plenamente convincentes en su ar-

¹³ Se trata de un largo y repetitivo manifiesto, fechado el 27 de noviembre de 1790.

¹⁴ AMV. Quern de Provisions, A-232, ff. 104r-105v. Copia de dicho establecimiento se hallaba en el *Libro de las Rentas y Obligaciones* (f. 28), del archivo parroquial de los Santos Juanes. Cfr. GIL GAY, M., *Monografía histórico-descriptiva de la real parroquia de los Stos. Juanes de Valencia*, Valencia, 1909, pp. 105-108.

gumentación de potenciar el reciente hermosteamiento de la frontera oriental de la iglesia, con sus dos portadas gemelas, torre del reloj y relieve de la Virgen del Rosario,¹⁵ realzando la plataforma existente ante ella con una escalera y barandilla de piedra; las cuales, y por idea del escultor Leonardo Julio Capuz,¹⁶ habrían de imitar a las que lucían, al principio de la calle Mayor de Madrid, a lo largo del muro del evangelio de la iglesia del convento agustino de San Felipe el Real (figura 5).¹⁷ Literalmente, obtuvieron de los jurados “el distrito y puesto que hay desde la pared de dicha iglesia que confina inmediato a la pared de la capilla de la Comunión de aquélla hasta la esquina de dicha pared que está frente del Peso de la Paja, que tiene dicha pared de largarí cien to veintiocho palmos, de la pared de dicha iglesia afuera a la plaza del Mercado, que es la misma ancharia que hoy tiene la escalerilla que hay fabricada para hazer y executar en dicho ámbito y distrito una escalera de piedra con sus barandas a semejanza de las gradas de San Phelipe de Madrid.”

A la vista de la documentación aportada, el escrito de respuesta del nuevo personero del público, José de Saavedra y Villarrasa, señor de Albal, fechado el 2 de abril de 1791, para nada fue favorable a las aspiraciones de la parroquia:



Fig. 5.- Gradas de la desaparecida iglesia de San Felipe de Madrid en lámina de José Pedraza Ostos.

“Partiendo de estos dos documentos hallaremos que el clero no es parte en estos autos. Que la permisión acordada por la Ciudad en el año 1700 no da permiso sino para hazer un graderío por

¹⁵ Un completo análisis artístico de esta frontera en VILAPLANA, D., *Arte e historia de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1996, pp. 51-57.

¹⁶ Es Orellana el que asegura ser idea del escultor Leonardo Julio Capuz, quien había sido además responsable de la estatuaría exenta de la citada fachada recayente a la plaza del Mercado, la inspiración en el templo madrileño. Cfr. ORELLANA, M. A., *Biografía pictórica valentina*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1967, p. 255.

¹⁷ Aparece dibujada la plataforma y baranda del templo conventual de San Felipe el Real en el plano axonométrico de la ciudad de Madrid de Pedro Teixeira (año 1656), que señala el conjunto con el n° IV, aludiendo a su fundación por fray Alonso de Madrid, provincial de la orden de San Agustín, en el año 1546. En el plano topográfico de la citada capital, de 1769, dibujado y grabado por Antonio Espinosa de los Monteros, se halla la planta del templo y el espacio de su plataforma en la calle mayor, que albergaba también casitas que servían de mercadillo, dentro de una alargada manzana, señalada por su autor con el n° 203, y que estaba rodeada por la citada calle Mayor al norte, y por las de los Esparteros y del Correo, al oeste y este, respectivamente. Cfr. *Los planos de Madrid y su época*, Madrid, 1992, y *Madrid en sus planos, 1622-2001*, Madrid, 2001; ambos publicados por el Ayuntamiento de la capital. Maltratado durante la guerra de Independencia, el convento de San Felipe el Real fue demolido en 1838, y parte del sitio que ocupaba sirvió para ensanchar la aludida calle Mayor.

todo lo que ocupa el respaldo de la capilla mayor de aquella iglesia, cuya escalera practicaron en un solo ángulo y tiene hoy diez escalones, que es lo que bastó para hazer habitables las cuevas que están debajo del atrio; y para esto formaron la entrada a la iglesia dando tres escalones de descenso para llegar al cuerpo de la iglesia, cosa poco usada en entrar descendiendo en los templos de los cristianos, pero para aprovecharse del alquiler de dichas cuevas era menester elevar el portal de la iglesia y darle el descenso al cuerpo de ella.

En el año 1788 solicitó el clero extender su propiedad sobre terreno del público y formar un pórtico con columnas y arcos de ridícula figura y de ninguna proporción arquitectónica, cuyos cimientos se descubren en la referida plaza del Mercado, y cuyas columnas están trabajadas en el cementerio de dicha parroquia; y qualquiera que se quiera dar la pena de examinarlas, reconocerá unos fragmentos de los siglos de barbarie; esto es, en cuanto a la hermosura y adorno que tanto declama el clero; sin reparar que dichas casitas sobresalen tres palmos de la pared de mediodía de dicha iglesia, y deben demolerse dichos tres palmos de salida.

Pero hay otros mayores inconvenientes en la referida fábrica; y es que, formando ésta con su respective pretil una plataforma elevada [de] más de doze palmos sobre el nivel de dicha plaza Mayor; sobre cuya plataforma pudiera en caso fortuito jugar la artillería y fusilería de algún bullicio de gente mal contenta e impedir las execuciones de justicia y la salida de la tropa del vivac; cuyos sitios del patíbulo y del cuerpo de guardia están a tiro de pistola de dicha plataforma y dominados de ella.

Es de dictamen el personero que, atendiendo a que nos hallamos en el

caso de obra nueva, como lo manifiestan los cimientos llenos ya de material, ganando terreno sobre la plaza Mayor del Mercado, y que la fábrica de dichas cuevas fue hecha sin permisión expresa del Ayuntamiento y siempre durante la mera voluntad de la Ciudad, como expresa el documento nº 2, que sólo habla de una escalera.

Es de dictamen el personero que por las razones dichas y para mayor ensanche de la plaza del Mercado se prevenga al reverendo clero demuella incontinente las referidas cuevas, y se forme un graderío desde las mismas puertas de la iglesia hasta el nivel de la plaza en que habrá siete gradas; que se ponga en línea el pedazo de estas cuevas, que excede tres palmos de la línea de la pared de mediodía de dicha iglesia; y que respecto que éste fue un terreno concedido por la dicha Ciudad en el 1692 durante su mera voluntad, estamos en el caso de que la Ciudad y el público recobre su primitivo derecho sobre este terreno sin obligación de reembolsar a dicha parroquia caudal alguno.

Sin que obste la concesión de la Ciudad, que se supone hecha en el año 1700, ni la deliberación de la Ciudad de 19 de mayo de 1788, ni el informe de los abogados de 13 de enero de 1791, pues la Ciudad y el público pueden y deben reclamar en todo tiempo los perjuicios que reconozcan. Y sería bien reparable el que los habientes [de las] casas en la calle de Zaragoza se les haya hecho entrarlas, no obstante un derecho de propiedad conocido; y que el clero de San Juan, que tiene el terreno de dichas cuevas por gracia de la Ciudad y durante su mera voluntad, se resista a sugetarse a la ley de Policía que sufren los demás vecinos; y que lexos de retirar su pared la quiera avanzar en terreno del público.

Y concluye el personero pidiendo

que este expediente y respuesta del personero pase a la Real Junta de Policía para los efectos que haya lugar”.

La providencia acordada por la citada Real Junta de Policía se apartó del tajante rigor del dictamen del personero y del derribo de las casitas, con las rectificaciones siguientes:

“Que por ahora puedan subsistir dichas casitas que están baxo la lonja o atrio de la referida iglesia de San Juan del Mercado, con tal que no se haga obra alguna que varíe los cimientos [ni] ganando ni perdiendo terreno sobre la plaza, ni se formen texadillos de ninguna especie, echando o demoliendo los que subsistan, formándose una barandilla de hierro apoyada con pilares de piedra; y con tal que la pared que baxa desde la puerta lateral de la iglesia hacia la plaza y está enfrente del vivaque se retire a la misma línea de la pared de la iglesia, y no sea más alta en la parte de la lonja que la restante de dichas casitas, pues sobre ella ha de continuar la barandilla dicha hasta la esquina de la misma iglesia”.¹⁸

Al no haberse presentado arquitecto alguno que se encargase de la obra acordada, instó el tribunal del Repeso a su ejecución inmediata por el arquitecto de la ciudad Lorenzo Martínez a costas de la parroquia. El 18 de agosto de 1791 declaró Martínez haber ejecutado el derribo de los tejadillos y principiado el de la pared lateral hasta el piso del atrio que cubre dichas casitas,

pero que en este estado había tenido que suspender su trabajo a causa de que para continuarlo necesitaba que se desocupara la casita contigua, al tener que quedar la misma descubierta y apuntalado su techo; a más, declaraba, que era sumamente reducida y que, ejecutada la reedificación de su pared, según lo mandado, resultaría cuasi inhabitable. La duda de Lorenzo Martínez quedó resuelta en aquella misma jornada al ordenar el citado tribunal el desocupo de la casita de referencia y derribo del resto de su pared que hacía frente al vivaque.

Tras una serie de diligencias y notificaciones, el arquitecto Vicente Marzo, a quien había encargado el aludido fabricante parroquial Juan Bautista Causa la ejecución de la obra que había determinado la Real Junta de Policía “se haga en las casitas propias de dicha parroquia”, solicitaba del escribano municipal Antonio Martínez el 7 de octubre siguiente la remisión de copia de su providencia “para poder caminar con certeza en este asunto”.¹⁹

Jalones a destacar hasta concluir este último proceso interventor, en lo restante de aquel año 1791, fueron la inspección efectuada en la mañana del 10 de octubre por el referido escribano municipal a las casitas, el cual declaró “que en la lateral que hace frente al vivaque había un oficial y dos peones, que por su interior habían principiado a abrir una zanja para el cimiento de la pared que habían de reedificar con rectitud a la de la iglesia, según se me informó por dichos operarios”; así como la relación de Lorenzo Martínez, Francisco Zaragoza y Antonio Cabrera, en calidad de peritos arquitectos del Repeso al mismo escenario, el día 21 si-

¹⁸ Valencia, 28 de julio de 1791. En nombre de la Real Junta de Policía de esta Ciudad y Reino, Victorio de Navia, su presidente, al Ayuntamiento de la Ciudad. Dicha Real Junta, por providencia del día 2 de septiembre siguiente, delegó en el Repeso el seguimiento y consecución de lo prescrito con el fabricante parroquial.

¹⁹ El citado escribano municipal, en aquella misma jornada, dio fe de haber notificado “el decreto que antecede y acuerdos que éste cita al contenido Vicente Marzo, en persona”.

guiente; quienes declararon que, tras tomar las dimensiones conducentes en la pared que baja desde la puerta lateral de la iglesia parroquial de San Juan del Mercado hacia la plaza, y que hacia frente al aludido vivaque, la habían hallado “replanteada y cortada a la rectitud de la misma pared de dicha iglesia según tiene dispuesto y mandado la Real Junta de Policía de esta capital”.



Fig. 6.- La iglesia parroquial de los Santos Juanes en tarjeta postal cercana a 1900.

Un asunto que se retrasó fue el de la barandilla que con sus pilares de piedra debía colocarse “en toda la distancia que

contienen dichas casitas” (figura 6), y que ocasionó una serie de requerimientos entre el tribunal del Repeso y el mencionado fabriquero parroquial, con verificación de las respuestas de este último por el escribano municipal, producidas los días 17 y 18 de diciembre, en un ambiente de mutua desconfianza.²⁰ El declarante justificó la ausencia de dicho hierro ya en Valencia, porque a pesar de que desde el pasado 30 de agosto tenía pedida una porción de dicho metal a la ciudad de Marsella “a uno de sus amigos”, se estaban aguardando allí navíos de Rusia con dicho género por no hallarse en Marsella del calibre que se requería. La respuesta de los representantes del Repeso al indicado fabriquero Juan Bautista Causa del día 23 de diciembre fue tajante, en el sentido de que el asunto no permitía mayor demora “porque puede proveerse del hierro que se encuentre en esta ciudad sin necesidad de esperar la larga conducción desde Rusia”, recordando al interesado las consecuencias de su no cumplimiento contempladas por providencia de la Real Junta de Policía.

LA PLAZA DEL MERCADO Y EL ARREGLO DEL AÑO 1796

La fracasada obra del pórtico de la iglesia de los Santos Juanes sirvió de acicate para la idea del arreglo de la plaza del Mercado, uno de los escenarios vitales de la urbe y que había tenido su mayor ornato en el siglo XVII con la fuente del maestro Juan Pérez.²¹ A principios de enero de 1791 se planteó este propósito a instancia de la Real Junta de Policía,²² pero no quedó registrado en un memorándum con plano hasta el 12 de julio de 1796, suscrito por parte de

²⁰ “Hágase saber al contenido don Juan Bautista Causa [...] que en el acto de la notificación responda directa y categóricamente a los particulares extremos omitidos en su respuesta del día de ayer [...]”. Repeso, 18 de diciembre de 1791.

²¹ Ajuste de la obra de la fuente con el maestro Juan Pérez en 19 de noviembre de 1671. AMV. Quern de Provisions, B-122, sf.

²² 20 de enero de 1791. AMV. Capitular, D-169, f. 38r.

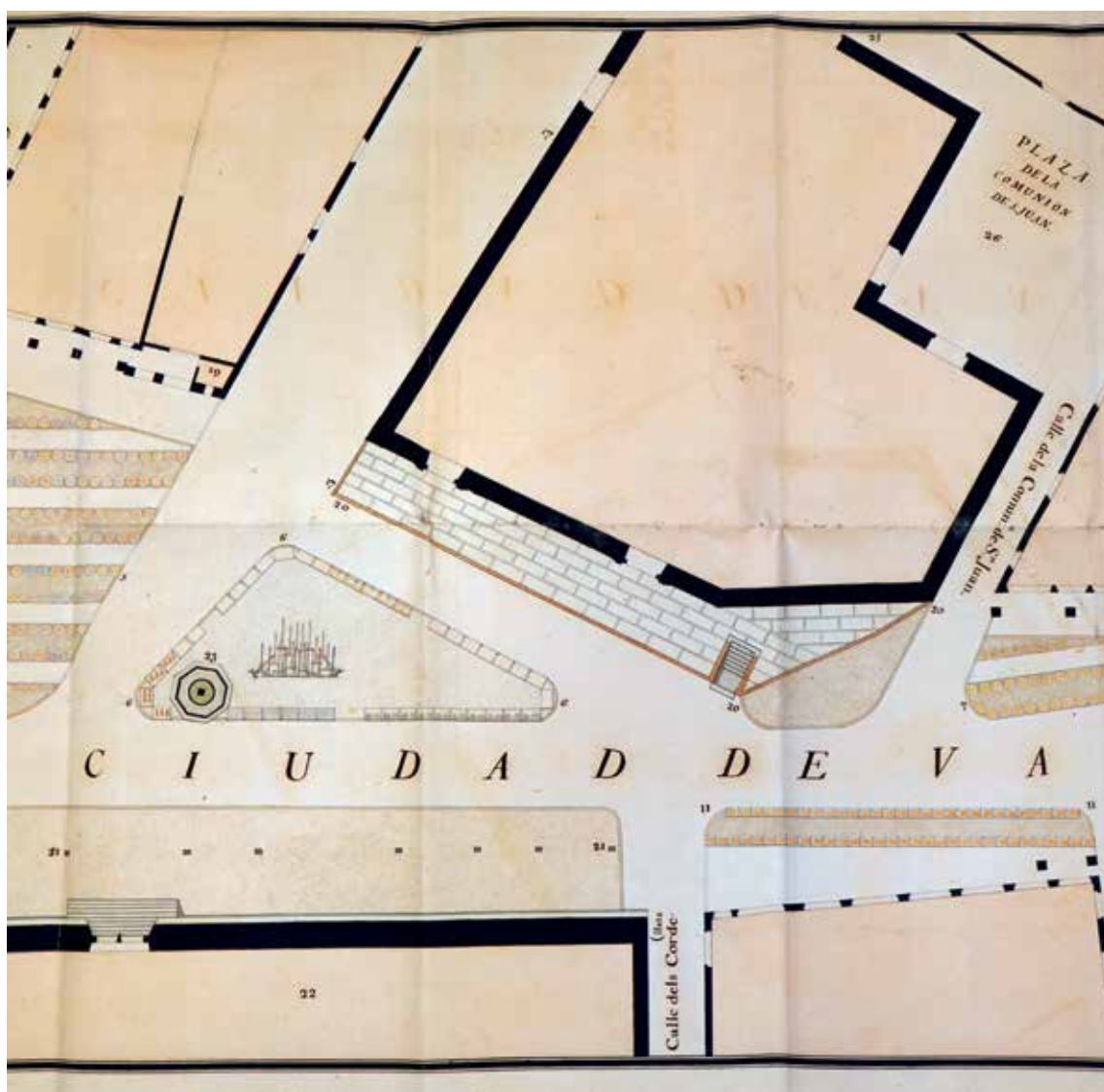


Fig. 7.- Detalle del plano de 1796 para el arreglo de la plaza del Mercado.

Tomás Valeriola, barón de Masalfasar.²³ En su texto, con las correspondientes llamadas al dibujo se señalan (figura 7), además de la citada fuente, los sitios de venta de los diferentes productos, así como la obligación de sus agentes.²⁴ Y en su preámbulo, el citado

Valeriola expone bien a las claras el espíritu del proyecto:

“Mercado es una plaza o calle pública destinada para exponer en venta todos los géneros que sirven por lo general

²³ *Plano o descripción del arreglo de la Plaza del Mercado mandado observar por la Real Junta de Policía de esta Ciudad i Reino de Valencia, en 12 de julio de 1796.* AMV. Instrumentos de Abastos, F-56, s.f.

²⁴ Como la dirigida a los zapateros, torneros y otros, a fin de que no obstaculizaran los porches para el tránsito de viandantes y el retiro de los efectos bajo los arcos de algunas de las casas recayentes a la plaza.

para el sustento i abasto diario del pueblo, i no debe permitirse que estos sitios estén ocupados o embarazados de otras especies que no sean comestibles. No basta tener un parage principal señalado para las cosas necesarias. Para la diaria subsistencia es preciso a más poner la mira en la comodidad que debe disfrutar el público a fin de que pueda encontrar lo que ha menester sin mucho trabajo, i sin embarazo alguno. Esto sería imposible si todos los géneros para el mantenimiento diario de esta ciudad quedaran en nuestra plaza con el desarreglo que están al presente. La población de Valencia, sus quarteles i huerta, ha aumentado mucho; los consumidores son en gran número; el cultivo de los campos está acrecentado a lo sumo; i la plaza o calle del Mercado es la misma que en sus principios, sin haberla alargado ni dándole ensanche. En otras ciudades hai diferentes mercados; en ésta no se puede en el día lograr este beneficio por falta de plazas, i calles cómodas (por el tiempo, i a poca costa se podrá proporcionar) por lo que precisamente debemos sujetarnos a este espacio de terreno. Con todo se puede disponer esta plaza de modo que haia bastante comodidad, tanto para los vendedores como para los compradores, siempre i quando se observe que cada género conserve el parage que se le asigne i guarden los vendedores el arreglo que se les imponga”.

ALINEACIONES Y REEDIFICACIONES EN LA PLAZA DEL MERCADO (1819 -1856)

En el año 1819 el arquitecto Francisco Pechuán instó un expediente sobre reedi-

ficar dos casas sitas en la plaza del Mercado contiguas a la nueva calle de San Fernando, bajo los números 53 y 54, propias de Vicente León, las cuales se levantaron con el replanteo dictado por los arquitectos Cristóbal Sales, Manuel Fornés y José Ariño, al servicio del Repeso. De inspector el citado Ariño pasó a ser responsable de la reedificación, en el año 1830, de otras dos casas en la plaza del Mercado, bajo los números 51 y 52 de la manzana 313, propias del marqués de Albaida, con sujeción a la línea que había sido aprobada para la indicada calle de San Fernando.²⁵

En el año 1844 se levanta el “plan geométrico de un trozo de plaza del Mercado, comprensivo desde la esquina del Consulado hasta la de la Bolsería inclusive”, del arquitecto Sebastián Monleón Estellés, firmado el 5 de noviembre de aquel año; cuya exactitud fue compraba in situ cuatro días más tarde por el entonces arquitecto mayor Salvador Escrig y Melchor. Este plan fue modificado por otro suscrito por el propio Monleón y Jorge Gisbert, Vicente Martí, Carlos Spain y Pérez y Joaquín Belda, en calidad de arquitectos de Policía Urbana, el 20 de octubre de 1846.²⁶ Más ambicioso, comprendía toda la longitud de la plaza del Mercado, con un moderado avance de alineación de las manzanas de la parte occidental, a fin de alinearlas en lo posible con la nueva calle de San Fernando, y una retirada notable en las dos manzanas del lado opuesto,²⁷ con la intención de enfilarlas más adecuadamente con la cabecera de la iglesia de los Santos Juanes y el mercado nuevo levantado sobre el derribado convento de Santa María Magdalena.

²⁵ De nuevo Cristóbal Sales, acompañado esta vez por Vicente Belda y Joaquín Tomás y Sanz, fueron los declarantes en la consecución de las dos reedificaciones.

²⁶ El plano que acompaña, fechado el 16 de setiembre de 1846, con escala en palmos valencianos, aparece sólo firmado por Sebastián Monleón, en calidad de arquitecto inspector del cuartel del Mercado.

²⁷ Eran las manzanas 393 y 396, que vemos, entre otros planos de Valencia, en el de 1831, del académico Francisco Ferrer. Cfr. TABERNER, F; HERRERA, J. M.; LLOPIS, A.; MARTÍNEZ, R., y PERDIGÓN, L., *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia, 1704-1910*, Ayuntamiento de Valencia, 1985; planos 19 y 23.



Fig. 8.- Proyecto de reedificación de fachada en la plaza del Mercado del arquitecto Sebastián Monleón (1847).

Esta importante empresa, a más de la desconformidad de algunos propietarios, exigió nuevas reedificaciones de fachadas en la plaza, como las confiadas al arquitecto José Escrig correspondientes a las casas núm. 7, 8 y 9 en marzo de 1847; y las de las casas núm. 89 a 94, al aludido Sebastián Monleón, a la sazón arquitecto del cuartel del Mercado (figura 8). Sus cinco propietarios habían solicitado la aprobación de la obra el primero de febrero del citado año 1847, “en consonancia con la mejora del piso de la plaza del Mercado que se está verificando actualmente”, así como al buen aspecto de los edificios a él recayentes, con

el objetivo además de que se les permitiera “sacar sus puertas, que actualmente están dentro de las porchadas a la línea que ocupan los pilares o columnas, pues que de este modo no sentirán los enormes perjuicios que sufrirían sus propiedades si se hubieran de arreglar a cualquiera otra alineación más retirada”.

El 7 de febrero de 1856, el síndico protector municipal José Bonilla, propuso “que las fachadas de todos los edificios de la plaza del Mercado público de esta capital, sin distinción de las reformadas y por reformar en todas las aceras y frentes, tengan unos pórticos²⁸ tan anchos y espaciosos como

²⁸ La existencia de pórticos en la plaza del Mercado, incentivada desde fines del siglo XVIII con el proyectado pórtico para la parroquia de los Santos Juanes, es antigua; tal y como se aprecia en el plano del padre Tosca de 1704.



Fig. 9.- Proyecto de reedificación de fachada de la manzana 315 en la plaza del Mercado.

sea conciliable entre la propiedad particular y la comodidad y utilidad del público; y que esta nueva reforma se lleve a efecto cuanto antes sea posible, empezando por la línea del cobertizo imperfecto y deforme que comprende las tiendas de la acera marcada entre la Lonja de la Seda y la calle de Trench, para la cual podrá acordar el Excmo. Ayuntamiento cuanto crea legal y procedente a la más pronta terminación de las obras”. Coincidiendo casi con esta declaración se presentó el “proyecto de nuevas fachadas con soportales para las casas comprendidas desde la esquina de la calle de la

Lonja hasta la del Trench, en la plaza del Mercado”.²⁹ Se trataba de las fachadas de las casas correspondientes a las manzanas 322 y 315 (figura 9); y sus trece propietarios firmantes, pese a contravenir lo trazado en 1846, solicitaban reducir el avance de dichas fronteras a dieciséis palmos, en vez de los veinte marcados.

EL MERCADO NUEVO Y SUS PÓRTICOS

A petición de la llamada Junta de enajenación de edificios, efectos y alhajas de conventos suprimidos de la provincia de Valencia sobre cuáles convendría destinar

²⁹ El plano, que va con una rúbrica solamente entre las dos fachadas proyectadas, recoge en su parte inferior la solicitud de sus propietarios: “Planta baja, en la que se demuestra la parte de fachada que comprende cada casa, y el avance de los soportales que proponen los dueños de las mismas al Ayuntamiento”.

a objetos de utilidad y salubridad pública, la comisión municipal formada al efecto por Juan Marzo³⁰ y José María Valtierra se decantó, el 14 de noviembre de 1836, por los ex conventos de Sta. María Magdalena, de dominicas, para ensanche de la plaza del Mercado (figura 10), y por el de la Corona, de franciscanos, para casa de Beneficencia. Con respecto al primero, los comisionarios alegaron que no se podía prescindir de tal edificio al ocupar el único punto ventajoso por donde se podía satisfacer esta necesidad tan deseada de las autoridades y del público, “no teniendo la plaza bastante capacidad, y careciendo absolutamente de todo para-je cubierto que alivie en las estaciones de frío, lluvias y calor, tanto al público como a los vendedores.” También se dictaminó a principios del año siguiente, en virtud de la legislación vigente y ante el considerable déficit de las arcas municipales “el que se representara a las Cortes, solicitando el que, toda vez que se va a demoler el convento de las Magdalenas, se conceda gratis al público de esta ciudad el solar de dicho convento, así como, por parte del citado Juan Marzo, la forma de afrontar los gastos de demolición y construcción del nuevo mercado”.³¹

A principios de 1838, Francisco María Berrueso, alcalde tercero de la ciudad, propuso situar también en el convento de Magdalenas, ya en proceso de derribo, la pescadería de la ciudad,³² y concretamente

dentro de su “claustro gótico, que parecía a propósito para dicho efecto, reuniendo la circunstancia de pasar por el mismo la acequia de Rovella, que facilitaría la limpieza necesaria”; claustro, cuyo precio de veintidós mil libras estimados por el vendedor, comprensivo también el aula capitular, pareció ventajoso a los facultativos.³³ En sesión municipal extraordinaria del día 28 de noviembre de aquel año se leyó el proyecto presentado por la comisión encargada de alzar el plano del llamado mercado nuevo “constando su obra de dos fachadas, cuyas perspectivas ofrece el plano”.³⁴ Se indica que la principal, que hacía frente a la nueva calle, tendría cinco puertas entre columnas avanzadas, permitiendo el declive del terreno darle cinco gradas; que el pórtico interior ofrecía a los lados habitaciones para guardias y locales para la conservación de útiles; que la fachada opuesta, cuyo frente daba al mercado viejo y su parte posterior a la calle del Molino de la Rovella, presentaba en el centro un hermoso pabellón para el tribunal del Repeso y local para oficinas y casa del alcaide, así como a los lados pórticos abiertos para retirar por la noche algunos efectos. Se destaca también que su construcción sería poco costosa a los caudales públicos, merced al beneficio de una porción de terreno resultante de la transformación del citado mercado viejo; así como del terreno que debían ocupar las setenta y seis lonjas,

³⁰ Probablemente se trate del arquitecto Juan Marzo Pardo, allegado de los citados hermanos arquitectos Vicente y Juan Marzo Llorens.

³¹ Cartas de Juan Marzo y J. M^a Valtierra, de 14 de noviembre de 1836, así como del mismo Juan Marzo de 31 de enero de 1837, y de Manuel Tío y Pedro Calzada, de 9 de febrero siguiente. AMV. Documentos de actas, D-271, s.f.

³² En junio de 1835, el arquitecto municipal, y teniente director de arquitectura de San Carlos, Salvador Eserig había formado el pliego de condiciones “para la demolición a subasta del antiguo matadero de bueyes y carneros, situado entre la pescadería y calles de Trench y Zapatería”, sobre cuyo lugar se planificaría en 1837 la nueva plaza circular. AMV. Documentos, D-271, sf. y D-272, sf. En noviembre de 1839, los arquitectos Manuel Fornés y Joaquín Cabrera declararon el estado ruinoso del local de la vieja pescadería, en la citada plaza circular, proponiendo su demolición. AMV. Policía Urbana, caja 56, expediente 1.

³³ AMV. Actas, D-273, acuerdos 16 y 69. Informe sobre la adquisición de dicho claustro y aula capitular, con solicitud a la Diputación provincial y al Gobierno para su consecución, de los facultativos Antonio Hernández y Manuel Tío, de 15 de enero de 1838, en AMV. Documentos, D-274, ff. 42r-43.

³⁴ El texto del “Proyecto de un Mercado y Pescadería en el local del Convento de Magdalenas”, suscrito por Vicente Chulvi y Mariano Mortes, el 11 de julio de 1838, en AMV. Documentos, D-274, ff. 779r-780v.



Fig. 10.- Detalle del plano de Valencia de Francisco Ferrer (1831) con la plaza del Mercado y el convento de Santa María Magdalena en la manzana 397.

vendido a seiscientos reales cada una; cuyos sendos compradores harían la obra, según el plan, satisfaciendo al Ayuntamiento por razón del puesto ciento cincuenta reales vellón. El 31 diciembre siguiente quedó admitido para la obra en el ramo de cantería Vicente Rodríguez por ser sus ofrecimientos los más beneficiosos.³⁵ La dirección de la nueva fábrica quedó en manos del arquitecto Manuel Fornés.³⁶ El proyecto para la pescadería, considerada como un apéndice del nuevo mercado, sería aprobado, no sin reticencia, por los arquitectos Vicente Belda, Salvador Escrig y Antonino Sancho, integrantes de la comisión de arquitectura de

la Real Academia de San Carlos, habilitados para ello el 3 de abril de 1840.³⁷

‘A tenor de los testimonios gráficos de que disponemos, el mercado nuevo quedó constituido por dos alas porticadas de terrazas abalaustradas de piedra, dispuestas una frente a la otra y que albergaron entre ellas dos tinglados de madera de menor altura. Su eje resultó casi perpendicular al subsistente mercado viejo de puestos ambulantes ubicados a lo largo y ancho de la plaza. La intersección entre los dos ámbitos mercantiles quedó enriquecida con la instalación de una fuente monumental de hierro fundido, ubicada más al sur que la antigua

³⁵ AMV. Actas, D-273; acuerdos 1.632 y 1.837.

³⁶ Así consta en sendas protestas de algunos vecinos por la nueva obra en 1 de mayo de 1839 y 20 de mayo del año siguiente. AMV. Documentos, D-276, sf y D-278, f. 41r.

³⁷ Archivo Academia de San Carlos. Acuerdos de la Comisión de Arquitectura, libro 116; y legajo 76, 1-79.

fuelle del siglo XVII, y erigida por acuerdo municipal para solemnizar el nacimiento de la princesa de Asturias.³⁸ Fue inaugurada el 12 de abril de 1852, con la presencia de los duques de Montpensier, en representación de la reina Isabel II, en una ceremonia que duró una hora a partir del mediodía. Se trataba del segundo día festivo de los tres que la Ciudad había organizado por dicho acontecimiento, en los que hubo también cabalgata, corrida de caballos y castillo de fuegos artificiales en la plaza de Santo Domingo. El secretario municipal, Timoteo Liern, relató los festejos, refiriéndose a la inauguración de la fuente del Mercado en estos términos:

“Colocadas con anticipación las cuatro fuentes candelabros y adornado el surtidor del centro con mirto y flores, dispuesto a la entrada del Mercado nuevo en toda su latitud un gran salón formado de tapices y otras telas a propósito y decorado con retrato de reyes, sillones, macetas, alfombras, etc., y dispuesto también a la derecha de dicho salón el escaño para Sus Altezas Reales, los duques de Montpensier, y a la izquierda el vestuario o sacristía para el Señor Arzobispo y sus asistentes; estando, pues, todo así dispuesto y ordenado, y colocada la fuerza del ejército necesaria con la compañía de la guardia municipal para que se conservase despejado el plano donde está construida la fuente, salió el Excmo. Ayuntamiento de las Casas Consistoriales a las once horas y media, precedido de los maceros y escoltado por la ronda de alguaciles; y se dirigió al Mercado e indicado salón para recibir a

los señores convidados, que fueron llegando sucesivamente. A las doce lo hizo el Excmo. e Ilmo. Sr. Arzobispo de esta diócesis con toda su comitiva; y habiéndolo verificado poco después Sus Altezas Reales, vistió de pontifical Su Excelencia Ilustrísima; y revestidos también sus asistentes, se dio principio a la ceremonia de la bendición de la fuente; concluida la cual se soltaron las aguas, habiéndose dignado a hacer esta operación la Serma. Sra. Infanta con una llave que el Sr. Alcalde le presentó al efecto. En el acto de surgir las aguas, en medio de las aclamaciones del numeroso concurso que ocupaba el Mercado y todos sus balcones y azoteas, se soltaron varias palomas y se esparcieron multitud de ejemplares de las composiciones alusivas que corren unidas a este expediente. Enseguida tuvo lugar la bendición de las aguas; terminada la cual se retiraron Sus Altezas Reales y el resto de la comitiva. Al tiempo de presentar a Su Alteza la indicada llave, se le ofrecieron también en una bandeja de plata varios ejemplares de dichas composiciones, tirados en telas de seda, que se dignó aceptar”.³⁹

Tan sólo permaneció veintiséis años la referida fuente en aquel lugar. Tras su traslado en 1878 al paseo de la Alameda junto al puente del Mar, ocupó parte de su sitio un pabellón longitudinal que acogió más puestos fijos de venta (figura 11). El mercado nuevo decimonónico sobrevivió hasta principios del siglo XX. Sobre su emplazamiento y el de la manzana colindante con la iglesia de los Santos Juanes se levantaría el Mer-

³⁸ Existe litografía de la fuente en su emplazamiento de la plaza del Mercado, rodeada de cuatro farolas de gas y con buena perspectiva del mercado nuevo y sus tinglados, efectuada hacia 1860 por Isidore Laurent Deroy; cfr. CATALÁ GORGUES, M.A., *Valencia en el grabado, 1499-1899*, Valencia, Ayuntamiento de la ciudad, 1999, p. 216.

³⁹ AMV. Actas y documentos, D-295, ff. 175r-178v.



Fig. 11.- Tarjeta postal de la plaza del Mercado en torno al año 1900 con el pabellón en primer término ocupando parte del emplazamiento de la fuente inaugurada en 1852.



Fig. 12.- Tarjeta postal de principios del siglo XX, con parte de la construcción porticada del mercado nuevo decimonónico, y desaparecida casi completamente la manzana adyacente con la iglesia de los Santos Juanes.⁴⁰

⁴⁰ Procedencia de las ilustraciones: del autor del presente trabajo; efectuadas por él o de su colección particular.

cado Central. Un tramo de su construcción porticada con terraza abalaustrada se aprecia en algún grabado,⁴¹ así como en postales y fotografías de la plaza del Mercado, de fines del siglo XIX y comienzos del siguiente (figura 12).

EL ARQUITECTO ANTONINO SANCHE Y SU PERCEPCIÓN DEL MERCADO

Sirva de epílogo a este trabajo la opinión higiénica y reformadora de Antonino Sancho Arango,⁴² uno de los mejores arquitectos decimonónicos que trabajaron en Valencia,⁴³ coautor de un detallado proyecto de ensanche de la ciudad,⁴⁴ impreso en el año 1859,⁴⁵ y que estuvo al servicio del Municipio⁴⁶ antes de pasar a ocupar el cargo de arquitecto de provincia.⁴⁷ Sancho consideró la obra del mercado nuevo, “por su agradable aspecto y disposición, junto con los espaciosos enlosados de la plaza, la mejora más útil y grandiosa que ha tenido la ciudad”. No obstante, lo apreciaba ya pequeño con el inmenso gentío que aflucía a ciertas horas del día. Y no siendo posible ya su ensanche, consideraba que debía atenderse al establecimiento de pequeños mercados en

varios puntos de la población. En este sentido, juzgaba convenientes cuatro de estos mercados de segundo orden, uno por cada cuartel, con destino a la venta de verduras, frutas y demás mercadería de primera necesidad, establecidos en otras tantas plazuelas grandes y regularizadas, formadas en los cruceros de calles que abundan de tiendas y talleres, y en sitios próximos a las puertas de la ciudad. Opinaba también que estos mercados pudieran ser obras sencillas y a la par elegantes, cubiertas con ligeras armaduras, pero no cerrados, por considerarlos inapropiados en climas como el de Valencia. Afirmaba también sobre el mercado nuevo su mala distribución y la existencia nociva para la salud de la ubicación contigua de la pescadería, cuyo proyecto había tenido que aprobar años atrás más por imperativo que por convicción. Opinaba que, apartada del centro urbano, habría de situarse una nueva pescadería cerca de la puerta del Mar; e incluso mejor junto a la de Ruzafa, dado el cambio que se había producido en su entorno y en el barrio de Pescadores, por la proximidad del ferrocarril.⁴⁸

⁴¹ CATALÁ GORGUES, M. A., *Valencia en el grabado (...)*, opus cit., p. 178.

⁴² Sabemos por diferentes fuentes documentales que Antonino Sancho Arango, nacido en Zaragoza, murió a los 68 años el 1 de septiembre de 1874, viudo de sus dos matrimonios; el primero contraído con Vicenta Fornés y Rabanals, hija del arquitecto Manuel Fornés y Gurrea; y el segundo con María Ignacia Marzo y Pardo, fallecida el 25 de abril de 1868. Sólo le sobrevivió un hijo, Miguel, de su primer matrimonio. Antonino fue inhumado con su segunda esposa en el Cementerio General de Valencia.

⁴³ Se conservan de Sancho dos aventajados proyectos referidos a unos baños públicos y a una prisión, respectivamente, en los cuales la utilidad y la belleza, bajo la influencia común del clasicismo romano, se aúnan vigorosamente; cfr. BÉRCHEZ, J., CORELL, V., *Catálogo de Diseños (...)*, opus cit., pp. 210-213.

⁴⁴ La memoria y presupuesto de las obras para dicho ensanche fueron aprobados por el Ayuntamiento el 29 de diciembre de 1858. Intervinieron como arquitectos, además de Sancho, Sebastián Monleón y Timoteo Calvo. AMV. Actas y documentos, D-303, acuerdos 421, 422 y 424.

⁴⁵ *Memoria para el ensanche de Valencia*. Valencia, imprenta de la regeneración tipográfica de D. Ignacio Boix, 1859.

⁴⁶ El 21 de octubre de 1859 había presentado Sancho su renuncia a la de arquitecto mayor municipal, que desempeñaba interinamente, por resultarle incompatible con su nuevo destino de arquitecto de provincia. AMV. Actas y documentos, D-305, acuerdo 24.

⁴⁷ Como arquitecto de provincia y otros aspectos de su obra, cfr. CABRERA SENDRA, I., “Antonino Sancho Arango. Un arquitecto en el tránsito hacia la Valencia contemporánea”, *Ars Longa*, 25, 2016, pp. 233-244.

⁴⁸ SANCHE ARANGO, A.: *Mejoras materiales de Valencia. Colección de artículos*. Valencia, Imprenta de José Mateu Garín, 1855, artículo XI, pp. 80-87.

La destrucció del patrimoni artístic i la seua reconstrucció. Un exercici de microhistòria: el cas de Lliria i la Confraria de la Sang (1936-1949)

Antoni Llibrer Escrig

Doctor en Història.

Professor Associat del Departament d'Història Medieval i Ciències i Tècniques
Historiogràfiques. Universitat de València

J.Antonio.Llibrer@uv.es

RESUMEN

El problema de la destrucció del patrimoni artístic, i conseqüentment el de la seua reconstrucció continua hui sent un tema poc estudiat. Amb un mètode d'anàlisi microhistòrica, prenem com a referència la vila de Lliria i la seua confraria de la Sang de Jesucrist (que posseïa important patrimoni moble dels segles XVI al XIX) per estudiar com i perquè es van produir aquests dos processos (destrucció i reintegració) durant el context de la guerra civil i la dècada de 1940. Per a aquesta anàlisi combinem fonts de diferents tipologies (públiques i privades, amb els llibres d'actes de l'esmentada confraria, encara inèdits) en un intent d'acurar la interpretació d'aquest fenomen polièdric. Exposem també les implicacions artístiques i socials que els dos fenòmens tindran en la comunitat, i que ens ajuden a estudiar els tallers dels imatginers més reeixits de l'àmbit valencià en les dècades de 1940 i 1950 (Ponsoda, Bellver, Sambonet o Cuesta, entre d'altres).

Palabras clave: Destrucció i reconstrucció artística / Imatges devocionals / Confraria / Escultura / segle XX / Lliria

ABSTRACT

The problem of artistic destruction and its reconstruction has been little studied. Using a microhistorical analysis method, we study the town of Lliria (Valencia) and its brotherhood of "La Sang de Jesucrist" (had a great heritage from the 16th to the 19th centuries), and we also analyze how and why this destruction and reconstruction was generated during the context of the civil war. We use and combine different sources (public of the "Causa General" and private of the "Minute Books") for this research, with the intention of specifying the analysis of this complex process. We also explain social and artistic relationships of these two processes, that help us study the workshops of the most important sculptors in Valencia during the 1940s and 1950s (Ponsoda, Bellver, Sambonet o Cuesta).

Keywords: Destruction and artistic reconstruction / Brotherhood / Devotional images / sculpture / 20th century / Lliria

1. INTRODUCCIÓ I PLANTEJAMENT

En el número XCIX d'aquesta mateixa revista, el Dr. Javier Delicado feia un ampli i detallat estudi de la destrucció artística al territori valencià durant els segles XIX i XXI.¹ Tot seguint aquesta estela historiogràfica, volem oferir ací una anàlisi microhistòrica en referència a la destrucció patrimonial que va patir la vila de Lliria l'estiu de 1936, i del posterior procés de reintegració artística que va durar una dècada. Les fonts directes ens permeten centrar aquesta anàlisi en l'ampli patrimoni de la confraria de la Sang de Jesucrist d'aquesta comunitat de l'interior valencià. Efectivament, la seua ubicació a l'església gòtica de Santa Maria, farcida de retaules i altres béns mobles d'alt valor, ja li donava una especial significació, però a més a més, tot l'ampli patrimoni que l'esmentada confraria hi havia anat acumulant des del segle XVI, amb nou imatges processionals, amb els seus passos, i altres elements auxiliars, donen a aquest atac destructiu una important transcendència que ens obliga a reflexionar i a analitzar-la. Hi ha en joc molts aspectes transcendents –des del punt de vista artístic però també polític, social, reli-

giós i devocional– com per a deixar de banda aquest interessant fenomen.

Combinarem diferents fonts en el nostre estudi, amb característiques i propostes molt diverses. Per una banda, acudirem a les informacions que aporta el gran judici de la “Causa General”; en segon lloc, els llibres d'Actes de la mateixa confraria de la Sang de Lliria que conserva diversos volums (des de 1779 fins l'actualitat), i on trobarem una detallada descripció de tot allò que va ser destruït l'any 36, però també de l'intens procés de reconstrucció i reintegració artística que va ocupar els confreres durant tota la dècada dels quaranta. Entenem que la combinatòria heurística és fonamental en la mesura que permet no només ampliar les possibilitats d'informació i la seua narrativitat, sinó sobretot, perquè facilita apropar-nos, com dèiem abans, al vertader context històric, artístic i social dels fets, i alhora allunyar-nos de visions maniquees i simplistes².

2. LA INFORMACIÓ DE LA «CAUSA GENERAL»

Bona part de les investigacions sobre el tema de la destrucció artística en aquest context s'han centrat en aquesta font per a articular una interpretació d'aquest cridaner fenomen. Tot i que nosaltres farem servir altres recursos documentals, hem de començar, sens dubte, pels registres d'aquest organisme. No és l'objectiu d'aquest article l'anàlisi d'aquesta font, que per altra banda ja ha estat estudiada i esbrinada amb intensitat³, només tenim intenció d'observar com

¹ DELICADO MARTÍNEZ, F. J., “Destrucción, pérdida y extrañamiento del patrimonio arquitectónico valenciano: desde la Guerra del Francés a la Democracia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 99 (2018), 395-463.

² En aquest sentit són fonamentals els treballs de GAMBONI, D., *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid, Cátedra, 2014; SAAVEDRA, R., (2016): *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Santander, Universidad de Cantabria, 2016; DELGADO, M., (1997): “Anticlericalismo, espacio y poder. La destrucción de los rituales católicos, 1931-1939”, en *Ayer*, 27 (1997) 149-180; *Id.*, *Luces iconoclastas. Anticlericalismo, blasfemia y martirio de imágenes*. Barcelona, Ariel, 2001; LEDESMA, J. L., “*Delenda est ecclesia*. De la violencia anticlerical y la Guerra Civil de 1936”, en *Seminario de Historia*, UCM/ UNED, 2009, pp. 2-47.

³ SÁNCHEZ, I, ORTIZ, M i RUIZ, D. (eds.), *España franquista: Causa General y actitudes sociales ante la dictadura*. Alabcete, Univ. Castilla-La Mancha, 1993. LEDESMA, J. L., “La «Causa General»: fuente sobre la represión, la Guerra Civil (y el franquismo)”, en *Spagna Contemporanea*, 28 (2005) 203-220.

són tractats els esdeveniments de juliol del 36 en una petita comunitat rural de l'interior valencià. Els seus registres són hui una immensa font farcida de noms i fets a l'abast dels historiadors, i amb una classificació interna que permet un aprofitament heurístic intensiu. Efectivament, en *las Piezas* 10 i 11, trobem informació sobre destruccions de temples i esglésies, i de tot tipus d'atemptats i robatoris del patrimoni artístic religiós⁴.

En el cas de la vila de Lliria, el registre ens aporta, en primer lloc, un llistat dels espais que van ser assaltats l'any 36, tot i que no s'especifica cap data, ni tampoc hi ha detalls del patrimoni moble afectat:

“Fueron saqueadas y quemadas todas las imágenes y monumentos del culto y clero, y altares en todas las iglesias siguientes: iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción, de San Francisco, de Ntra. Sra. del Remedio, Stma. Sangre, del Buen Pastor; de la Virgen; Real Monasterio del Arcángel San Miguel; y ermita de san Vicente Ferrer”.⁵

El temple que contenia major patrimoni moble, i de més antiguitat, era l'església de la confraria de la Sang. Retaules medievals i renaixentistes d'una església gòtica que havia estat la primera parròquia del poble, i declarada Monument Nacional el 1919, seu de la confraria de la Sang amb els seus huit passos processionals... Tot plegat va fer que en la mentalitat col·lectiva dels llirians i llirianes l'edifici haguera restat com a una autèntica joia artística, i l'atemptat del qual era greument percebut.



Fig. 1.- Església gòtica de la Sang. Lliria
(Fotografia: Antoni Llibrer, 2016).

Però la mancança de detall sobre el patrimoni religiós desaparegut dins l'informe de la màxima autoritat municipal, va obligar al secretari del jutge instructor de la Causa General de València, a enviar una carta al rector de la parròquia de Lliria (amb data del 4 de març de 1943) per a que *“remita dentro del plazo menor posible, relación detallada de incendios, destrucción de la iglesias, ermitas, capillas y locales destinados al culto en ese término municipal”*⁶; a més a més, el prevere havia d'aportar una valoració econòmica dels bens desapareguts, amb material justificatiu.

Però aquest informe del rector es faria esperar molt de temps: no va ser fins el 3 de setembre quan hi va enviar un text de tres pàgines manuscrites que aporten ja interessants detalls artístics⁷. L'església de la Sang és anomenada pel rector com a *“mezquita*

⁴ THOMAS, M., *La fe y la furia. Violencia anticlerical popular e iconoclastia en España, 1931-1936*. Granada: Comares, 2014; també “Sacred Destruction? Anticlericalism, Iconoclasm and the Sacralization of Politics in Twentieth-Century Spain”, en *European History Quarterly*, 47 (2017) 490-508.

⁵ Archivo Histórico Nacional (AHN), Causa General (CG) Lligal 1379-2: València, expedient 4, “Ramos de Liria, Marines, Olocau y Pedralba. Ramo separado Liria”, fol. 9, data inicial 23 novembre 1940.

⁶ AHN CG, Lligal 1379-2: València, expedient 4, fol. 252.

⁷ *Id.* fol. 254-256. Aquest document manuscrit duu data del 3 de setembre del 1943.

árabe”, en referència efectivament a que el temple es va enlairar sobre l’antic espai d’oració de la *Lyria* islàmica⁸, i també com a “Monumento Nacional”, declarat l’any 1919; indica també que contenia “*muchas pinturas de arte y museo de valor incalculable*”, recordant els antics retaules, i el petit museu que, des de principis del segle XX, s’hi va instal·lar a la capella lateral de Sant Esteve (i que contenia frontals d’altar, arcons, i fragments de retaules). Tot seguit, el rector enumera el conjunt dels passos processionals desapareguts de la confraria, amb una valoració econòmica: el *Nazareno*: 15.000 pessetes; el *Santísimo Cristo de la Sangre*: 20.000; el *Santísimo Cristo a la columna*: 20.000 (grup escultòric amb Jesús i dos centurions); *San Pedro*: 15.000; *la Magdalena*: 15.000; *Santísimo Ecce Homo*: 15.000; i *el Santo Sepulcro con la piedad*: 40.000 pessetes. La llarga llista reflecteix l’ampli patrimoni moble de la confraria. Després de donar nota de la resta d’esglésies de la vila, amb menor patrimoni, excepte la parroquial de l’Assumpció, el rector signa i segella el document mentre afirma que l’ha redactat “*según los informes de personas fidedignas*”. Aquesta referència final ens remet ja a la segona de les nostres fonts d’anàlisi, on podem complementar les dades, i on trobarem tota la informació que no és al document del prevere.

3. EL LLIBRE D’ACTES DE LA CONFRARIA DE LA SANG: RIQUESA HEURÍSTICA

Sorgida a mitjans del segle XVI, amb l’embranzida del moviment confraternal penitencial derivat de la *devotio moderna*, la confraria de la Sang havia tingut la seu oficial a l’antiga església gòtica de Santa Maria

des de la construcció de la nova parròquia de l’Assumpció, al primer terç del segle XVII⁹. La identificació entre l’església medieval i la confraria fou total, fins el punt que l’edifici adoptà el nom de la germanadat, que allí tenia imatges, passos, mobiliari, complements, vestits, etc. És cert que l’església romania tancada bona part de l’any, però els dies de Setmana Santa registrava una intensa activitat amb les processons de Dijous i Divendres Sant. Des de feia tres-cents anys, els confreres de la Sang s’havien encarregat del manteniment de l’edifici. Per altra banda, al llarg de la seua dilatada història, la germanadat va acumular un destacat patrimoni moble, que es traduïa en un total de nou passos processionals, elaborats entre el darrer quart del segle XVI i el segle XIX. Cap altra confraria a la vila, però tampoc a la comarca, disposava d’aquest destacat conjunt artístic, per la qual cosa la seua destrucció es va documentar de forma detallada.

El 8 d’abril de 1939, el secretari de la germanadat va començar tota una sèrie d’anotacions en el Llibre d’Actes per a descriure fil per randa els esdeveniments que es van produir el 27 de juliol de 1936 en aquesta església. Un total de dotze pàgines, format foli, va ser el resultat d’aquest interessant relat, però que no feien sinó iniciar l’extens projecte de recuperació i de reintegració artística que dugué a terme la confraria durant una dècada. Aquesta font esdevé un testimoni privilegiat per resseguir i analitzar ambdós fenòmens, la destrucció i la reconstrucció artística¹⁰.

⁸ Recents excavacions van demostrar l’argument, LLIBRER, J.A., *El finestrat gòtic. L’església i el poble de Lliria als segles medievals*. València, Ajuntament de Lliria, pp. 87-93.

⁹ LLIBRER, J.A., “Del mundo medieval al moderno. Cambio devocional y conflicto social. El ejemplo valenciano de las cofradías de Lliria (s. XV-XVI)”, en *Hispania Sacra*, 143 (2019), pp. 165-177.

¹⁰ *Arxiu de la Confraria de la Sang de Lliria* (ACSLI), *Llibre d’Actes*, vol. III, p. 1. Les referències que segueixen remetien, si no indiquem el contrari, a aquesta mateixa font en les seues pàgs. 1-4.



Fig. 2.- Imatge actual del Crist de la Sang (Fotografia: Antoni Llibrer, 2017).

És moment ja de fer inventari detallat de tot el patrimoni que va ser destruït aquella nit d'estiu. De nou el secretari de la confraria aporta informacions clau, i divideix l'ampli relat en un total de tretze apartats, on destaquen els nou passos processional amb els quals els confreres desfilaven les nits de dijous i divendres sant: la imatge del *Ecce Homo*, “que se hizo en 1613, y que fue renovada en el 1830, y en 1926 se hacen andas nuevas que costaron 850 pesetas, teniendo en el presente la imagen 323 años, siendo quemada con sus nuevas

andas”; també la imatge de la Flagelació, “el Jesús atado a la columna, esculpido en un taller de Valencia en 1853”; el Sant Sepulcre, “con la piedad se guardaba en valiosa caja de madera [...], costeada por su cofradía en 1912, construida por José Soria Saval, escultor, costó 2.200 pesetas”¹¹; el secretari parla també d'un altre Sepulcre més antic, d'estil gòtic, la caixa del qual estava pintada “con las imágenes de la santísima Virgen, las Marías y algunos ángeles, tachonada el cielo con estrellas de oro”¹².

Un altre dels passos, amb la imatge de Sant Pere apòstol, que va ser realitzat en 1820, però va ser restaurada –«renovada», diu el secretari–, en 1842 per Antonio Esteve, i “tenía gran expresión y valor, por ser obra de tan afamado escultor”¹³. La següent imatge inventariada era “El paso de la Calle de la Amargura, Jesús Nazareno, hermosa imagen, parecida a la del Grao de Valencia, se hizo en 1826 por su cofradía, infundía respeto y veneración, con sus ricas andas, hechas en 1929 por sus cofrades”. El següent pas, la Verge de la Soledat, va ser esculpit també a principis del segle XIX, el 1826 i, quan eixia en processó, “era acompañada de multitud de mujeres piadosas, que la tenían gran devoción”, resort per a la participació femenina en una confraria exclusiva per a hòmens¹⁴. El darrer dels passos inventariats, el de Maria Magdalena, era, segons el secretari, del 1782, “de tamaño natural y llevaba en sus manos un crucifijo, y formaba a principio de la procesión”. Però, sens dubte, la imatge més emblemàtica, que fins i tot donava nom a la mateixa confraria¹⁵, era la del

¹¹ Tenim referència de Soria Saval en relació al bust de Cavanilles al Jardí Botànic de València, COMAS CARABALLO, D., *El IV Centenario de la fundación de la Universidad de Valencia*. Valencia, Universitat, 2002, p. 115.

¹² Sobre aquest Sepulcre primerenc, Civera, A., “Iconografía y devoción al crucificado en la iglesia de la Sangre de Llíria”, en *Setmana Santa en Llíria*, 5 (2001), pp. 30-35.

¹³ Es fa referència a l'escultor Antonio Esteve Romero (+1859), director de l'Acadèmia de Sant Carles des de 1843.

¹⁴ El secretari detalla a més a més que cremaren també l'altar d'aquesta imatge, «que tenía varios lienzos pintados y, entre ellos, uno mayor que representaba la aparición de San Miguel arcángel».

¹⁵ La lectura dels anteriors llibres d'actes de la confraria ens permet documentar que cap al primer terç del segle XIX, la germandat va començar a canviar la seua denominació: de l'antic nom de «Confraria de la Puríssima Sang de Jesucrist», va passar al de «Confraria del Santíssim Crist de la Sang», i tot i que l'alteració nominal sembla mínima, fa referència evident a la importància d'aquesta imatge clau que va ser la primera que la germandat va tenir des de la segona meita del segle XVI.

Crist de la Sang, la més antiga i estimada per confreres i veïns: *Escultura de infinito valor [...], que todo el pueblo veneraba y, en sus procesiones, a su paso, se arrodillaba con tanta veneración, y acudían a besar sus pies*".

Continua el secretari aportant-nos informació artística fonamental, amb el detall dels retaules medievals i renaixentistes –“los retablos laterales del altar mayor”– que van ser cremats aquella nit: “el primero que tenía la Sagrada Familia, en la huida a Egipto, San Bartolomé y San Antonio Abad, y San José”, i a la predella recorda les imatges de les tentacions de Sant Antoni, “y en miniatura las tentaciones de San Antonio y martirios de otros santos”. L'altre retaule, a l'esquerra del presbiteri i junt a l'antiga porta de la sagristia, representava els patrons de la vila des d'època medieval, i és descrit també amb detall: “San Roque, San Vicente Ferrer y San Pons, y en la parte de bajo (sic.), tres miniaturas: la Resurrección del Señor, San Sebastián y San Agustín”. Conservem alguna fotografia prebèllica on és possible intuir les característiques i el disseny d'aquests retaules amb un marc arquitectònic classicista (Fig. 3). Al centre de l'altar major, la imatge del Crist de la Sang presidia, com encara ho fa hui, l'ampli espai del presbiteri.

D'entre d'altres menudes imatges i complements de la confraria que van ser cremats (estendarts, banderes, trages, divers mobiliari, etc.), cal destacar un gran llenç renaixentista, de huit metres de llargada, on hi havia un Sant Sopar, i que es feia servir per a exposar-lo davant l'altar major per a les celebracions de dijous i divendres sant: “un lienzo antiquísimo de autor desconocido representando la santa Cena, pintado sobre tela de sarga, era del siglo XVI, tenía de largo ocho metros por tres de altura”¹⁶.

Amb la data del 8 d'abril de 1939, el se-



Fig. 3.- Imatge del Crist de la Sang anterior a 1936 (Fotografia: Arxiu de la Confraria de la Sang, Llíria).

cretari conclouia les primeres quatre llargues pàgines de descripció dels esdeveniments de la nit del 27 de juliol del 36; però ja a la pàgina següent iniciava la narració progressiva del procés de reconstrucció de tot –o gairebé tot– el patrimoni destruït que durà a terme la confraria en un temps relativament curt, només deu anys.

4. EL PROCÉS DE RECONSTRUCCIÓ ARTÍSTICA

Els llibres d'actes de la confraria ens permeten fer de nou una anàlisi acurada d'aquest procés amb detalls d'artistes i obradors, de xifres i despeses, però també de sistemes de finançament i promotors implicats. Tot plegat ens aporta una visió nova i original, que poques vegades es pot descobrir per la mancança de fonts, però que esdevé fonamental i complementària

¹⁶ ACSLI, *Llibre d'Actes*, vol. III, p. 2-3. Sobre aquest interessant llenç, CIVERA, A., “El lienzo de la Última Cena en la iglesia de la Sangre de Llíria”, en *Setmana Santa en Llíria*, 2000, pp. 38-43.

als processos de destrucció. I el que pretenim ara és fer una primera aproximació, una primera anàlisi d'aquest projecte de reconstrucció.

La primera de les actuacions que es planteja la confraria és, com no podia ser de cap altra manera, la reintegració de la seua imatge identitària, la del Crist de la Sang, i un fet clau determinarà com es durà a terme aquest primer objectiu. Durant la matinada del 27 de juliol del 36, i mentre les fogueres encara ardien, una veïna va poder recuperar el cap de la imatge del Crist, i el va guardar fins que va concloure la guerra¹⁷.

El 9 de novembre, en Junta General, els confreres aproven la «reconstrucció» de la imatge, i nomenen alhora una comissió per a la recerca de l'escultor adequat; en aquesta mateixa junta s'aprova també el pagament d'una quota extraordinària de cinc pessetes mensuals per confrare —“*por cada mes y cofrade*”— fins completar tota la despesa de la restauració del Crist. I en només dos mesos, el 10 de gener de 1940, nova Junta General on es fa ja públic que serà l'escultor José María Ponsoda l'encarregat de dur a terme el delicat projecte, “*por ser el que ofrece mayores garantías de éxito*”, i fins i tot s'especifiquen les clàusules del seu contracte amb el condicionant de què haurà de tenir sempre un testimoni fotogràfic com a referent.

És a dir, la idea era la «reconstrucció» completa del cos del Crist tot seguint les

formes de l'escultura original mitjançant una fotografia que la confraria conservava (fig. 3), i prenent el cap com a escala mètrica i referència: “*se ajustará en su totalidad a la fotografía que se le entregará de la imagen que poseía esta cofradía, y a la cual se le profesaba gran devoción, sirviéndose para ello de la cabeza de la antigua imagen*”¹⁸. El secretari informa, a més a més, de l'elevat cost —3.000 pessetes (a pagar en any i mig)—, i del termini d'entrega, el proper 15 de març, per a que la imatge poguera desfilar ja en la Setmana Santa de 1940¹⁹. L'operació artística era delicada, i calia, per tant, comptar amb un escultor de reconegut prestigi que garantira l'èxit de la idea. Tot i la seua elevada cotització, els responsables de la confraria van elegir Ponsoda, potser l'imatginer més reeixit aleshores en el panorama artístic valencià²⁰.

Amb la reintegració de la imatge del Crist, el «projecte» de reconstrucció artística de la confraria de la Sang no havia sinò començat. Només quinze dies després de l'arribada del nou Crist de la Sang, en la següent junta (7 abril 1940), tres confreres parlen ja de la necessitat de reconstruir el pas del Sant Sepulcre amb la imatge del Crist jacent, i, al mateix temps, la figura de la Verge de la Soledat. Tot i que encara estaven pendants de pagament mil pessetes al mestre Ponsoda, es va aprovar l'inici de les gestions per a dur endavant els dos passos, i amb l'objectiu de què l'any 1942 processis-

¹⁷ “La cabeza y aureola fue recogida por la señorita D^a Remedios Bataller Enguñados en la iglesia de la Sangre, frente a la puerta llamada de las mujeres, en la mañana del 27 de julio de 1936, cuando aún existía fuego en la calle procedente de los objetos allí quemados”, ACSLI, *Llibre d'Actes*, vol. III, p. 5. El nom és citat per Martí, L., *Crónica de la Iglesia de Santa María o de la Sangre de Lliria*. Lliria, Cofradía de la Sangre, 1973 (sense paginar).

¹⁸ El secretari transcriu el contracte signat, ACSLI, *Llibre d'Actes*, vol. III, p. 11 (10 enero 1940). La primera clàusula indica: “*que la cabeza que se le entrega de la antigua imagen de Cristo es la que colocará restaurada en la nueva imagen, siendo los pies y manos de ésta, de madera de ciprés, y el resto de la mejor madera que crea el sr. Ponsoda*”. És important recordar que davant l'àmplia despesa que va a suposar aquesta obra, en una nova junta —de l'11 de febrer— s'acorda una nova quota extraordinària de 25 pessetes.

¹⁹ L'escultor va complir els terminis escrupolosament: el 16 de març, representants de la confraria eren al seu obrador per recollir la imatge, que tot seguit van dur al palau arquebisbal per a que “*el señor arzobispo la bendijera*”.

²⁰ LÓPEZ CATALÀ, E., *José María Ponsoda Bravo y la imagen escultórica de su tiempo en Valencia*, Tesi Doctoral, Univ. de València, 2017; i també del mateix autor, “La obra de José María Ponsoda en la Catedral y Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 99 (2018) 295-314.



Fig. 4.- Sant Sepulcre. Obrador de Vicente Bellver, 1942. (Fotografia: J. V. Llorens, 2018).

onaren tots dos. Però hi havia el problema del finançament, i en aquest cas els confreres acordaren de nou derrama obligatòria, en aquest cas de 15 pessetes. En només tres mesos (15 d'agost), es presenten en junta tres opcions per al Sepulcre de tres imatginers valencians: una de l'escultor Royo (amb preu de 19.000 pessetes), una altra de Vicent Bellver (de 18.000), i una darrera de l'obrador d'Inocencio Cuesta (de 35.000 pessetes). Totes tres van ser rebutjades pels confreres en la junta, *“por creer que la cofradía no podía realizar ninguno, por el excesivo precio”*. Noves converses i nous acords ràpids van fer que en escassos deu dies s'hi presenten tres noves propostes: una d'Ibáñez Ribes (14.000 pessetes), i dos noves, més econòmiques, de Vicente Bellver (14.500), i d'Inocencio Cuesta (15.000).

Els confreres consideraven, però, que continuaven sobrepasant amb escreix les possibilitats econòmiques de la germanat, i per aquesta raó decidiren una estratègia clau: la implicació de la població, de veïnes i veïns que volgueren ajudar al projecte amb donacions i almoines, *“para alcanzar el fin deseado con sus limosnas”*. Així, la confraria va decidir exposar els dissenys de les tres opcions per al Sepulcre en la porta de la parròquia de l'Assumpció durant cinc dies per a que els veïns pogueren votar-ne. Acció confraternal i acció popular semblaven associar-se i complementar-se en aquest delicat moment de reconstrucció artística, i de necessitats de finançament.

El projecte elegit va ser el de Vicente Bellver, amb qui se signarà contracte en pocs dies (8 de desembre del 1941, i que es



Fig. 5.- Verge de la Soledat, obrador d'Inocencio Cuesta, 1943. (Fotografia: A. Llibrer, 2019).

compromet a lliurar l'obra en març de 1942, fig. 4), la resolució econòmica del qual vindrà determinada per una nova estratègia de finançament, que no farà sinò obrir la via per a una nova reconstrucció en poc de temps²¹. Efectivament, no s'havien complert ni set mesos de l'arribada del Sant Sepulcre quan hom parla ja de restituir el pas de Sant Joan Evangelista i el de la Verge de la Soledat. Però ací es produeix un interessant canvi de mètode que serà important a partir d'aquest moment, i que conformarà una segona eta-

pa –des de 1943– en aquest ampli procés de recuperació artística: si abans havia sigut sempre la iniciativa col·lectiva, la iniciativa del conjunt dels confreres que amb les seues aportacions sufragaven les despeses necessàries per dur endavant les restauracions, serà ara la iniciativa individual i privada la que organitzarà i finançarà les noves imatges i passos processionals. El clavari de l'any 1943 decideix, per iniciativa pròpia, pagar la reconstrucció de la imatge de la Verge de la Soledat, i ell mateix l'encarregarà a l'obra-dor d'Inocencio Cuesta, tot i que el llibre d'actes no ens aporta informació econòmica ni de gestió de l'esmentat clavari²².

L'arribada de la Soledat a Lliria (Fig. 5), el 3 d'abril de 1943, donarà lloc a un breu període de parada reconstructiva, causada, sens dubte, per les limitacions de finançament de la confraria, i la necessària recuperació de totes les despeses anteriors. No oblidem que anualment hi havia necessitats que calia cobrir per dur a terme les activitats ordinàries de Setmana Santa i de juliol, amb la festivitat de la Sang de Jesucrist, i tot contribuïa a la prudència econòmica. Serà de nou la iniciativa privada la que posarà en marxa una altra volta el projecte de restitució: l'any 1947, dos famílies de Lliria, “de excelente posición económica”, com diu el mateix secretari, sufragaran dues obres més, la de Jesús Natzaré i la de Maria Magdalena, totes dues, com en els casos anteriors, model d'imatges per vestir. També importants obradors imatginers valencians van elaborar aquestes obres: la nova imatge de Jesús amb la Creu serà de l'escultor Carmelo Vicent, l'any 1948, amb un cost de 8.000 pessetes,

²¹ Per trobar fons, la confraria decideix la participació en un número de loteria de Nadal, número que finalment va resultar agraciat amb un premi de 10.000 pessetes que, segons manifestaren nombrosos confreres, s'havia d'invertir en “*construir cuantas imágenes se puedan, con el fin de llenar la falta de las que poseía la cofradía*”, ACSLI, *Llibre d'Actes*, vol. III, p. 34-38 (29 desembre 1941).

²² ACSLI, *Llibre d'Actes*, vol. III, p. 59-60. Cal recordar que la confraria extreia anualment un «clavari» de la bossa general de confreres, que actuava com a president de la germandat durant eixe període. Als llibres d'actes de la confraria es recull cada any, des de finals del segle XVIII fins l'actualitat, aquest sistema d'extracció de clavaris i majorals, que és herència del sistema insaculatori baixmedieval, LLIBRER, *op. cit.*, 2019, pp. 174-175.



Fig. 6.- Jesús Natzaré. Carmelo Vicent (imatge) i Francesc Sambonet (andes), 1948 .
(Fotografia: José M. Gimeno, 2018).

i les andes d'aquest gran pas processional, l'únic que necessita dotze portants, seran an-carregades a Francesc Sambonet (Fig. 6); per altra banda, l'escultura de la Magdalena serà tallada el mateix any per l'acadèmic Vicent Bellver, qui també farà les andes (Fig. 7)²³.

És molt important recordar el detall que aquestes també van elaborar-se seguint els dissenys de les antigues imatges amb fotografies facilitades per la germandat. La mateixa dinàmica i metodologia s'aplicarà per a les dues darreres reconstruccions artísti-

²³ Tota la cronologia de construcció apareix a les actes del 27 de novembre de 1947 i 25 de gener de 1948, i arriben a Lliria el 18 de març de 1948, ACSLL, *Llibre d'Actes*, vol. III, p. 88-100.

ques: models d'imatges per vestir, referents fotogràfics, obradors valencians de reconegut prestigi (i que en alguns casos ja havien treballat per a la confraria), iniciativa privada de finançament, i col·laboració de la confraria per a les andes. Així es va fer per a la reintegració dels passos de Jesús *Ecce Homo* i de Sant Pere Apòstol. El primer, obra de Francesc Sambonet (Fig. 8)²⁴, i el segon, pagat de forma completa per una devota –imatge i andes–, de José María Ponsoda la imatge, i de Sambonet el pas, totes dues de l'any 1949 (Fig. 9)²⁵.



Fig. 7.- Maria Magdalena. Obrador de Vicent Bellver, 1948. (Fotografia: A. Llibrer, 2018).

En la junta del 7 d'abril de 1949, un nou secretari de la confraria, amb l'arribada a Lliria de les imatges de l'*Ecce Homo* i Sant Pere, donava ja per fet i clausurat tot el programa de reconstrucció artística de la germandat que havia començat deu anys abans²⁶. Ampli esforç econòmic i organitzatiu, ampla implicació de confreres però també de veïnes i veïns, combinacions i complementarietat de finançament, tots aquests aspectes havien contribuït a completar un projecte ambiciós i destacat de reconstrucció artística de la que només havia restat una imatge, un pas, el de la Flagelació, el de «Jesús a la columna», grup escultòric de tres personatges que, per la seua complexitat i elevat cost, no es va poder restituir. Tot i això, el projecte va ser intens i generós, i es va desenvolupar en un temps molt ajustat, el que ens indica la capacitat organitzativa de la germandat però alhora l'arrelada devoció popular que la confraria de la Sang havia generat durant segles en el poble de Lliria.

5. DESTRUIR I CONSTRUIR: UNA VALORACIÓ A TALL DE CONCLUSIÓ

Huit imatges amb els seus passos processionals, una despesa total d'unes 40.000 pessetes en només deu anys, eixes són les dades materials i econòmiques del procés reestructiu artístic²⁷. Ponsoda, Bellver, Sambonet, Cuesta, Carmelo Vicent, eixa és la nòmina d'escultors que hi van contribuir, els obradors imatginers de l'àmbit valencià més actius en aquest context. Però hi ha d'altres condicionants que tenen relació amb aspectes religiosos, de-

²⁴ La confraria conserva, en full solt, l'escrit de l'obrador de Sambonet on especifica les característiques de l'obra que elaborarà: "*Imagen del Ecce Homo con destino a la Iglesia Parroquial de Liria, construida según encargo de D. José María Tomás, Cura Párroco de la misma. Características: Imagen tallada en madera de pino de Soria cuyo tamaño es de 1,65 mts. Modelo: Según encargo de fotografía que se adjunta en esta misma solicitud. Valencia, 12 de Marzo de 1.948. Firmado y sellado Francisco Sambonet. Plaza Cisneros, 7, Valencia*". ACSLL, Secció vària, sense signatura.

²⁵ ACSLL, *Llibre d'Actes*, vol. III, p. III.

²⁶ *Id*, p. 115.

²⁷ Tot i que en algun cas els llibres d'actes no aporten el preu d'algun dels passos finançats per capital privat, un valor mínim aproximat ens permet parlar d'un cost total de 39.750 pessetes.



Fig. 8.- Jesús Ecce Homo. Obrador Francesc Sambonet, 1949. (Fotografia: A. Llibrer).



Fig. 9.- Sant Pere Apòstol. José María Ponsoda (imatge) i Francesc Sambonet (andes), 1949. (Fotografia: A. Llibrer).

vocionals, iconogràfics, històrics i fins i tot socials, i que ajuden a entendre dos processos que, de vegades, van units: la destrucció artística i la restitució. I en primer lloc, si volem fer una anàlisi acurada, hem d'explicar el perquè d'aquesta unió. Només si intentem valorar què significava, què representava i què era per als llirians i llirianes la confraria de la Sang, podrem apropar-nos a una anàlisi convincent d'aquests punts.

No podem oblidar que aquesta germanadat era l'única associació que va sobreviure en la vila durant segles, des de mitjans del Cinc-cents. Les antigues confraries medievals havien desaparegut, i només la Sang va ser referent del moviment comunal durant més de dos-cents-cinquanta anys, fins que van aparèixer les confraries marianes. Amb la inclusió de sectors ciutadans i populars, la Sang representava el «poble», el

conjunt de les famílies de tots els sectors socials, també dels més humils, de llauradors i jornalers, que no tenien pràcticament cap altra associació que els permetera una acció pública, una presència real als carrers, una participació activa en actes, celebracions i processons, o bé desfilant com a confreres, o bé com a portants de les seues nombroses imatges; i fins i tot les dones hi participaven, i tenien una certa presència i representació acompanyant la imatge de la Mare de Déu.

A més a més, la conservació dels sistemes d'elecció insaculatoris permetia que un humil artesà o un jornalер d'escassos recursos pogueren actuar com a «majorals» o inclús «presidir» la confraria durant un any. Al capdavant, la Sang era una de les poques associacions que aportava nombroses vies de participació popular i d'afirmació social, i anà consolidant aquesta doble funció

devocional i social durant segles, i així va guanyar un ampli seguiment i prestigi entre els veïns i veïnes de tots els estrats socials²⁸.

La restitució del patrimoni de la confraria era, per tant, construir allò que els era molt proper, allò que era part de la seua història com a poble, com a comunitat, allò que fins i tot, ells mateixos tenien la capacitat de gestionar. De fet, si hi ha alguna cosa que deixa clara la lectura dels nombrosos llibres d'actes de la germandat, des del segle XVIII fins a hui, és la gestió pràcticament lliure de la confraria per part dels seglars, per part del poble, sense gairebé cap intervenció destacada del clero en les decisions –ni del clero local ni el de la diòcesi²⁹.

Durant generacions, veïnes i veïns de diferents estrats socials gestionaven l'associació, participaven en les processons, duïen als muscles les seues imatges; unes imatges que formaven part del seu paisatge devocional, també del seu imaginari col·lectiu, i per això hi havia tant d'interés a reintegrar-les amb la major fidelitat possible als originals seguint les velles fotografies. No podien ni volien perdre aquests referents comunitaris de religiositat. I així, com hem vist, amb participació popular es farà també el projecte de reintegració artística tot i les grans despeses necessàries. Només amb aquests condicionants podem entendre que aquest procés de reconstrucció es duguera a terme de forma tan ràpida, i que poguera comptar amb els obradors imatginers valencians més reeixits.

²⁸ LLIBRER, J.A., *op. cit.*, 2019, pp. 169-172, i també del mateix autor “L'església de Santa Maria i la creació d'una identitat comuna. Llíria a l'època medieval”, *Setmana Santa en Llíria*, 1997, pp. 29-31; i “Els l·lírians que van fundar la Sang”, *Setmana Santa en Llíria*, 2017, pp. 38-41.

²⁹ Ja s'ha estudiat amb detall aquesta interessant relació entre les confraries, de caire marcadament popular, i la jerarquia eclesiàstica, que qüestionava les iniciatives d'aquesta religiositat, RINA, C., “La construcción de los imaginarios franquistas y la «religiosidad popular», 1931-1945”, en *Pasado y Memoria*, 14 (2015) 179-196.



Mariano Benlliure Gil, artífice de la recuperación del patrimonio escultórico para la Cofradía California de Cartagena

Antonio Zambudio Moreno

Profesor tutor e investigador del Centro Asociado
de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
de la ciudad de Cartagena
azambudio@hotmail.com

RESUMEN

Tras la destrucción patrimonial acaecida durante la Guerra Civil de 1936-1939 en la ciudad de Cartagena, el arte religioso y muy especialmente la escultura sacra, se ve tremendamente afectado. Las expresiones artísticas que las entidades pasionarias sacaban a la calle en los días de Semana Santa, desaparecen casi en su totalidad, debiendo iniciar un proceso de reconstrucción muy costoso a fin de paliar las pérdidas sufridas. La Cofradía California encarga la renovación de su patrimonio escultórico, que venía a sustituir la riqueza de las obras de Salzillo, al artista valenciano Mariano Benlliure Gil. Todo este proceso es el que se estudia en este artículo, teniendo presentes las distintas fuentes bibliográficas sobre dicha temática en cuestión, así como la documentación encontrada al respecto en el archivo de la propia Cofradía para un efectivo análisis de la causa y la inserción de un lenguaje artístico que respondía a los postulados proclamados por la sociedad de la época.

Palabras clave: Mariano Benlliure / Cofradía California / José de la Figuera y Calín/ escultura religiosa / nacionalcatolicismo.

ABSTRACT

After the patrimonial destruction that took place during the Civil War of 1936-1939 in the city of Cartagena, religious art and especially sacred sculpture, is greatly affected. The artistic expressions that the Passionist entities took to the streets on the days of Holy Week, disappear almost in their entirety, having to start a tremendously costly reconstruction process in order to alleviate the losses suffered. The Cofradía California commissioned the renovation of its sculptural patrimony heritage, which came to replace the wealth of the works of Salzillo, to the Valencian artist Mariano Benlliure Gil. All this process is the one studied in this article, keeping in mind the different bibliographical sources on this topic, as well as the documentation found in the archive of the Brotherhood itself for an effective analysis of the cause and the insertion of an artistic language that responded to the postulates proclaimed by the society of that time.

Keywords: Mariano Benlliure / Cofradía California / José de la Figuera y Calín / religious sculpture / nacionalcatolicismo.

murciano Francisco Salzillo Alcaraz, que entre las décadas de 1750 y 1760 realizó un repertorio de imágenes que conformaban uno de los patrimonios artísticos más ricos de la Región de Murcia, exponiéndose cada Miércoles Santo en la “magna procesión” en honor al Cristo del Prendimiento.

1. LA DESTRUCCIÓN PATRIMONIAL DEL 25 DE JULIO DE 1936 EN CARTAGENA

La ciudad de Cartagena posee una gran tradición en lo concerniente a los desfiles procesionales de Semana Santa. Estas expresiones no se circunscriben al ámbito religioso-popular, ya que son manifestaciones de gran aparato escénico en el que tienen cabida distintas artes, entre las que ocupa un lugar preponderante la escultura, en este caso en madera policromada, género autóctono de ámbito hispano inserto en la tradición estética del país desde antiguo.

La Semana Santa cuenta actualmente con cuatro entidades pasionarias: la Cofradía del Cristo del Socorro, fundada primitivamente el 4 de febrero de 1691; la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, vulgo Marrajos, de la primera mitad del siglo XVII; la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Resucitado, cuya génesis data del año 1943, y la Pontificia, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el Doloroso Paso del Prendimiento y Esperanza de la Salvación de las Almas, vulgo Californios, fundada en el año 1747. Esta última, con sede en la iglesia de Santa María de Gracia, lugar donde conserva en propiedad una capilla para el culto de su titular, era poseedora, antes del inicio de la Guerra Civil de 1936-1939, de un patrimonio escultórico cuyo artífice principal era el artista

Con el advenimiento de la República el 14 de abril de 1931, las relaciones con la Iglesia Católica se tornan muy tensas. De hecho, los primeros decretos del gobierno provisional en materia religiosa desarrollaban un componente laicista y supusieron, de facto, la derogación del Concordato de 1851 que sistematizaba las relaciones Iglesia-Estado. Se produce un enconado enfrentamiento entre las dos instituciones en el que se vislumbra cómo ambas habían encontrado una plataforma desde la que difundir sus ideas y creencias, una prensa dispuesta a poner en la palestra los conflictos de índole social y político en clave clerical y anticlerical¹.

Los problemas políticos y las diferencias sociales y económicas que arrastraba el país, fueron el caldo de cultivo para la violencia puesta de manifiesto con estallidos de fanatismo, como los acaecidos en mayo de 1931 en varias ciudades españolas, con Madrid y Málaga como puntas de lanza en lo que respecta a la quema de conventos, iglesias y casas de religión. En el caso de Cartagena no se llega, en esos cinco años que transcurren hasta el inicio de la Guerra Civil, a esos niveles, si bien, existen acontecimientos desarrollados en las procesiones de los años 32, 33 y 34 que preludiaban lo que sucedió en la infausta jornada del 25 de julio de 1936².

Llegado este día, tras la rebelión militar del 18 de julio, grupos incontrolados asalta-

¹ PÉREZ LEDESMA, M. *Cultura y movilización en la España contemporánea*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

² DEL BAÑO ZAPATA, M.R. “Una conmemoración olvidada: el 75 aniversario de la destrucción del patrimonio californio”, en *El Flagelo*, 22 (2012) 38-41.

ron los templos cartageneros, aunque la ola destructiva, al parecer, comenzó por la mañana en las zonas rurales, lo que facilitó poder salvar algunas piezas artísticas de valor, iniciándose sobre las cuatro de la tarde el saqueo en la urbe³. Según el cronista oficial de Cartagena Federico Casal, entre las iglesias de Santa María de Gracia, Nuestra Señora del Carmen, Sagrado Corazón de Jesús, Parroquia Castrense de Santo Domingo y Catedral Vieja, había ciento cuarenta y tres esculturas, de las cuales se destruyeron ciento treinta y dos. También perecieron numerosas obras pictóricas, enseres litúrgicos y documentos de archivo⁴. Sólo la basílica de la Caridad, sede de la patrona de Cartagena, sobrevivió por entero gracias a la intervención de Miguel Céspedes Pérez, militante socialista que ocupaba el cargo de 4º Teniente de Alcalde⁵.

Al día siguiente, el Comité Provincial del Frente Popular publicaba una nota en la cual se instaba a no cometer ningún tipo de desmán ni atropello⁶, pero el mal ya se había producido. La Cofradía California resultó muy dañada, pues prácticamente todo su patrimonio artístico había desaparecido y su sede arrasada, incluyendo vestuarios y archivos. Además, muchos de sus mayordomos fueron asesinados durante la Guerra Civil, hasta un total de cincuenta y tres, cuyo funeral fue celebrado con gran pom-

pa, una vez acabada la contienda, el día 10 de junio de 1939 en la Iglesia castrense de Santo Domingo⁷.

A pesar de ello, el grueso de mayordomos que habían sobrevivido, con el Hermano Mayor Juan Moreno a la cabeza, acordó realizar todas las gestiones y esfuerzos posibles para restituir el patrimonio⁸. De hecho, se publicaron solicitudes a través de los medios de comunicación para que cualquier objeto perteneciente a la Cofradía y que estuviera en manos particulares le fuera devuelto⁹. Fue tal el énfasis puesto en normalizar la situación, que en apenas ocho años se había renovado casi la práctica totalidad de la escenografía escultórica destruida de la Magna Procesión de Miércoles Santo (Samaritana, Cena, Oración, Ósculo, Prendimiento, San Pedro, San Juan y Virgen del Primer Dolor), excepto la imagen de Santiago.

Dada la pretensión de los miembros de la Cofradía por recuperar lo perdido, a fin de paliar los efectos negativos que la destrucción había originado en el imaginario popular, se contactó con varios artistas, concretando tallas que poco tiempo después fueron sustituidas ante su falta de entidad plástica. Fue el caso de la imagen del titular, concertada con el imaginero ciezo Manuel Carrillo Marco el 13 de octubre de 1939¹⁰ y que poco tiempo después, el 11

3 MARTÍNEZ LEAL, J. *República y Guerra Civil en Cartagena*. Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

4 CASAL MARTÍNEZ, F. Artículo conmemorativo publicado en el Diario “El Noticiero” sobre las destrucciones del 25 de julio de 1936. Cartagena, 24 de julio de 1940, pp. 1-2.

5 ORTIZ MARTÍNEZ, D. “La destrucción del patrimonio artístico religioso durante la Guerra Civil”, en *Cartagena Histórica*, 9 (2004) 49-56.

6 Nota de prensa del Comité Provincial del Frente Popular publicada en el Diario Republicano “La Tierra”. Cartagena, 26 de julio de 1936, p. 2.

7 Según figura en el Acta del Cabildo de Mesa celebrado el día 14 de mayo de 1939 (Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947). Archivo de la Cofradía California, de ahora en adelante ACC.

8 Según figura en el Acta del Cabildo de Mesa celebrado el día 20 de julio de 1939 (Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947). A.C.C.

9 Diario “Cartagena Nueva”, Cartagena, 28 de julio de 1939, p. 1.

10 13 de octubre de 1940, contrato suscrito en Cieza entre D. Juan Moreno Rebollo, Hermano Mayor de la Cofradía y D. Juan Carrillo Marco, escultor. Éste último se compromete a ejecutar las obras del grupo llamado del Prendimiento, dos sayones y un Cristo: “sayones de talla completa y Cristo de devanadera, tallada la cabeza y manos, brazos móviles y pies para vestir, con una altura de 1’70, debiendo imitarse lo más posible a la fotografía (del grupo de Salzillo)”. A.C.C.

de marzo de 1940, llegó a Cartagena¹¹, saliendo en procesión el Miércoles Santo día 20 de dicho mes en curso, aunque dos años después fue sustituida por la talla actual de Mariano Benlliure.

Precisamente, el encargo establecido con Carrillo respondía a una de las dos corrientes imperantes dentro de la Cofradía, es decir, la de restituir las imágenes ateniéndose lo más fielmente posible a los modelos salzillescos o, por el contrario, proceder conforme a la postura defendida por un grupo de cofrades que abogaban por una renovación estética que respondiera a nuevos postulados estilísticos, pues consideraban la imposibilidad de evocar fielmente las imágenes de Francisco Salzillo y era conveniente crear unas tallas de renovada plástica.

Respondiendo a ambas posturas, se puede constatar que hay dos artistas que configuraron la temática pasionaria de los pasos dentro de la Cofradía California recién acabada la Guerra Civil: uno, José Sánchez Lozano, continuador de la plástica dieciochesca de Francisco Salzillo, con la extraordinaria imagen de San Pedro como obra de partida¹² y por otra parte, Mariano Benlliure Gil, artista de prestigio, de avanzada edad, pero que conservaba toda su ascendencia en los círculos escultóricos a nivel nacional.

A este respecto, el 25 de marzo de 1941 se produce un acontecimiento que marca el devenir de la relación entre Benlliure y la Cofradía California: la visita que realiza el artista a Cartagena para la entrega y bendición del Cristo de la Fe (Fig.1), realizado

por encargo de la denominada “Comisión pro-imágenes en los frentes de combate”, donada por esta institución y colocada en la Capilla de la Marina Mercante de la iglesia del Carmen, en honor de los “marinos caídos en la cruzada”¹³. Imagen que, en línea con otros crucificados del autor, vigoriza el clasicismo, ajustando la esencia barroca con las excelencias del modelado y la potencia de su anatomía inscrita en los postulados del realismo, una talla que recuerda a la obra pictórica del Cristo Crucificado de Velázquez del Museo del Prado¹⁴.

Los medios de comunicación se hicieron eco de la visita del escultor, que pudo contemplar las obras de José Capuz Mamano para la Cofradía Marraja, expresando su admiración por las imágenes de la Piedad y el Cristo Yacente. A su vez, también manifestó su asombro ante los Cuatro Santos de Cartagena, obra de Francisco Salzillo, especialmente por la imagen de Santa Florentina¹⁵, de rica policromía y estofado. En esos días fue cuando el Hermano Mayor Californio en ese momento, José de la Figuera y Calín, Marqués de Fuente el Sol, entró en contacto directo con Benlliure que incluso fue nombrado Mayordomo Honorario de la Cofradía¹⁶.

2. MARIANO BENLLIURE GIL, EL PRESTIGIO ARTÍSTICO AL SERVICIO DE UNA COFRADÍA PASIONARIA

El patrocinio del artista valenciano por parte de José de la Figuera, manifestaba un propósito de gran ambición. Existe una

¹¹ Noticia publicada en “Hoja Oficial de Cartagena”, Cartagena, 12 de marzo de 1940.

¹² ZAMBUDIO MORENO, A. “José Sánchez Lozano, hacedor y restaurador de nuestra Semana Santa”, en MUSEO SALZILLO (ed.): *Sánchez Lozano, bocetos. Colección Rosique Moya*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 2019, pp. 28-33.

¹³ Noticia publicada en el diario “El Noticiero”, Cartagena, 25 de marzo de 1941, p. 1.

¹⁴ BELDA NAVARRO, C. & HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: “El arte en la pasionaria cartagenera” en ASAMBLEA REGIONAL DE MURCIA (ed.): *Las cofradías pasionarias de Cartagena, Tomo 2, Capítulo IV*. Cartagena, Ayuntamiento de Cartagena, 1991, pp. 814-822.

¹⁵ Noticia publicada en el diario “El Noticiero”, Cartagena, 26 de marzo de 1941, p. 1.

¹⁶ Noticia publicada en el diario “El Noticiero”. Cartagena, 27 de marzo de 1941, p. 1.



Fig. 1.- *Cristo de la Fe*. (Fotografía: José Diego García Mercader).

gran rivalidad en la ciudad entre marrajos y californios, y una vez que los primeros habían contado, ya desde 1925, con la obra del acreditado escultor valenciano José Capuz Mamano, la Cofradía California, para sustituir las imágenes de Salzillo tan arraigadas en el ánimo colectivo, debía poner la reconstrucción de sus tallas en manos de un escultor célebre. Y ese no fue otro que Mariano Benlliure Gil.

En el año 1941, el artista tenía casi 80 años. Como contrapartida, poseía un gran taller en el que trabajaban escultores como Mariano Rubio y Juan García Talens, que realizaban los modelos a escala y las tallas a partir de los bocetos originales elaborados por el maestro, cuestión que es argumentada por distintos especialistas para aseverar que su producción imaginera resulta dispar en lo que respecta a efectos cualitativos,

debiendo adjudicarse esta irregularidad a la participación del propio taller¹⁷. De hecho, según la historiadora Lucrecia Enseñat Benlliure, biznieta del artista, se pone de relieve esta circunstancia cuando Leopoldina Benlliure Tuero y Mercedes Álvarez, hija y nuera de Benlliure, suscriben un contrato con García Talens, una vez muerto el maestro, para la realización del Cristo Yacente para la localidad de Crevillente (Alicante)¹⁸, demostrando la recreación en madera de los modelos en escayola.

Sin embargo, este tipo de circunstancias no eran exclusivas en Benlliure, pues se dan con frecuencia en muchos talleres de grandes artífices. De hecho, el artista valenciano conservaba una gran vitalidad y un enorme peso a nivel artístico en toda España, cuestión que irritaba a algunos de los escultores de esa época más jóvenes que él. Fue el caso de José Ortells López, que había estado negociando con la Cofradía California de agosto a octubre de 1939, a fin de realizar el grupo del Prendimiento¹⁹. Enojado y resentido, el imaginero castellonense hablaba en términos despectivos sobre el arte religioso de Mariano Benlliure²⁰. Pero con estas manifestaciones, analizando la obra reciente de este último, es obvio que Ortells sólo ponía de relieve su impotencia.

En verdad, Benlliure no era un autor que se hubiera expresado en demasía en el campo de la imaginería antes de la Guerra Civil,

de hecho, anteriormente sus obras para las procesiones de semana santa eran cuatro: “el Descendido” (1878) para la Cofradía del Santo Entierro de Zamora, “Redención” (1931) para la Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno de la misma ciudad, “Jesús Nazareno del Paso” (1935) para la Cofradía del Paso y Esperanza de Málaga y “El Cristo de la Expiración” (1940) para la Archicofradía de la Expiración de esa urbe andaluza, encargado unos años antes.

Respecto a la producción escultórica general antes del 36, es innegable que desde finales del siglo XIX hasta bien entrado el XX, la escultura religiosa en España caminaba por senderos de decadencia, era un género que ya no despertaba el interés de los grandes artistas, motivando un panorama confuso. Tan sólo la “castiza” y tradicional imaginería de Ramón Álvarez Moretón para Zamora, algunas obras de Aniceto Marinas para el centro peninsular y la irrupción del propio Mariano Benlliure a los 16 años con “El Descendido”, fueron algunos rayos de luz en un paraje sombrío.

La imaginería se movía entre un neobarroquismo poco original y un eclecticismo dulzón, de hecho, existe una banalización plástica en la escultura religiosa con la irrupción de talleres de imágenes seriadas en Barcelona, Madrid y Valencia, en un desarrollo estético colindante con lo “kitsch”. Diríase que lo relamido se refuerza con lo

¹⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: “Mariano Benlliure y la renovación de la escultura religiosa contemporánea en España” en Universidad de Málaga (ed.): *Mariano Benlliure regresa a Málaga*. Málaga, Universidad de Málaga, 2011, pp.227-246.

¹⁸ “...la ejecución total en madera policromada de la imagen de Cristo yacente (...) con destino a las Cofradías de Crevillent, original de D. Mariano Benlliure, en el precio de doce mil pesetas”, firmado con fecha 9 de febrero de 1948, tres meses después de la muerte del escultor y liquidado el 16 de marzo de 1949, después de que “en nuestra presencia y bajo nuestra responsabilidad, Don José Tallaví actual secretario de mi hermano y mío y que lo fue de nuestro padre Mariano Benlliure y Gil, autor de la obra Cristo yacente, coloca por nuestra orden la copia de la firma en la misma, tal como en vida lo realizaba también por su mandato”. En Archivo Fundación Mariano Benlliure.

¹⁹ Desde el 31 de agosto de 1939 hasta el 14 de octubre del mismo año, José Ortells López y la Cofradía California se habían comunicado por carta hasta en nueve ocasiones, negociando las condiciones de la posible contratación del paso del Prendimiento, según consta en el A.C.C.

²⁰ “Vive de lo que fue empleando en los antiguos modelos, para crear obras de arte a los ochenta y chocheando...”. Comunicación dirigida a la Cofradía de la Expiración de Málaga, fechada el 28 de mayo de 1941. Archivo de la Archicofradía de la Expiración, Málaga.

pretencioso y cursi. Por ello, esculturas tan vanguardistas como el “Cristo de la Humillación”, obra de Antonio Garrigós y Clemente Cantos para la Cofradía del Perdón de Murcia, son objeto de rechazo por parte de un público educado en la banalidad que las creaciones de ámbito religioso mostraban en esa etapa²¹.

Hay que esperar a los encargos de la Cofradía Marraja de Cartagena a José Capuz Mamano, con las imágenes de la Piedad y Cristo Yacente, para vislumbrar una verdadera entidad plástica. Si bien, la quintaesencia en esta ciudad en cuanto a nuevos planteamientos escultóricos dentro de lo religioso se da en 1930, cuando el mismo Capuz elabora para esta institución pasionaria el grupo de El Descendimiento, expuesto en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y merecedor de críticas muy positivas²². Aunque el protagonismo, en cuanto a planteamiento moderno que olvidaba los convencionalismos, lo comparte con el propio Benlliure en su ya citada obra “Redención”.

En esta última, el escultor valenciano crea un tipo cristológico de índole personal, que convierte en seña de identidad a través de los encargos posteriores, dentro de un recorrido cuya máxima es no romper con la plástica figurativa de raigambre clásica. Con esta obra y su quehacer para la ciudad de Málaga, Benlliure se convierte en portavoz de la modernidad dentro del tradicionalismo del arte sacro, elaborando modelos en los que pretende mostrar una especie de nobleza de índole sobrenatural, lograda a través de una sosegada emoción gestual de conformación fisonómica levemente expresionista.

Es la eclosión de un estilo bajo un esquema que eleva las proporciones angulosas y estilizadas, mostrando siempre una expresión casi contemplativa. El Nazareno del Paso para la ciudad de Málaga, con su carácter judaizante, representa la consolidación de lo referido, todo ello inserto en una dialéctica repleta de modernidad, tal y como expresa en el Cristo de la Expiración, obra con gran movimiento ascensional, ingrávido, cuya imagen se ubica más en el plano de lo espiritual, no en el terrenal martirio que iconográficamente representa. Por ello, ambas tallas suplieron, en la conciencia del pueblo malacitano, a las destruidas durante los disturbios de la Guerra Civil.

Como hemos referido, llegado el año 1941, la Cofradía California puso todo su empeño en materializar los deseos de su Hermano Mayor, que promulgaba la renovación patrimonial por medio de Benlliure. Y la elección, como demuestra la aceptación del público y la crítica, fue acertada. Es cierto que este artífice siempre había sido visto por una parte de la historiografía del arte como un escultor burgués y conservador, servidor de la alta sociedad. Ahora bien, su estilo, minucioso en el detalle y preciosista, se adaptaba al carácter de la obra salzillesca que debía sustituir, aun mostrando otra configuración formal.

Tal vez, el aire mediterráneo de su plástica escultórica y su afinidad con la expresión grandilocuente propia de las manifestaciones del nacionalcatolicismo social de la Dictadura, le hacían el escultor adecuado para los fines expresados, sin olvidar la admiración que sentía por el propio Francisco Salzillo Alcaraz²³. Así comenzó una relación

²¹ HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, A. *El escultor Antonio Garrigós*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983.

²² “José Capuz, el más admirable de nuestros escultores actuales, ha hecho una nueva obra de arte digna de él, un Descendimiento para las procesiones de Semana Santa en Cartagena, sublime de patetismo y arte y muy elogiable”. En revista ilustrada de información general “La Esfera”, 4 de abril de 1930, p. 9.

²³ BELDA NAVARRO, C; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *ob. cit.*, pp. 814-822.

no excesivamente larga en el tiempo, dada la edad de Benlliure, pero sí muy fructífera y determinante en la configuración estética de la Magna Procesión California de Miércoles Santo.

En el mes de mayo de 1941, tras las conversaciones mantenidas entre el artista valenciano y D. José de la Figuera y Calín, la Cofradía posee información fidedigna, por medio de dos fotografías del boceto en barro, de cómo iba a ser la apariencia del nuevo Cristo del Prendimiento²⁴ (Fig. 2). Ya en enero de 1942, la escultura estaba finalizada tal y como comunicó por carta el propio Mariano Benlliure²⁵, remitiendo, un mes después, una fotografía de la obra a fin de paliar el nerviosismo de los cofrades, teniendo presente la premura de tiempo existente, pues debía desfilarse en la Semana Santa de ese mismo año.

A su llegada a Cartagena, el 17 de marzo de 1942, la imagen fue bendecida en la Iglesia de Santo Domingo por encontrarse en obras la Capilla California en Santa María de Gracia, oficiándose después un Miserere y exponiéndose posteriormente en la sala capitular de la sede social de la Cofradía²⁶. La imagen se enmarca bajo las pautas expresivas que Benlliure desarrolló en sus imágenes del Salvador, si bien, el titular californio es tal vez más blando en el modelado, aunque poseedor del mismo carácter contemplativo y resignado.

La escultura, siendo de vestir, fue tallada completamente, y marcó tendencia en el ánimo del propio artista al repetir el mode-

lo cuando realiza, en el año 1944, el Divino Cautivo para el Colegio San José de Calasanz de Madrid. El titular californio, ideado para salir en el trono acompañado por dos sayones en acto de hacerlo preso, posee una anatomía precisa y, ante todo, el artista logra conectar con la sociedad piadosa y devota de la etapa de posguerra.

Lo trascendente en una imagen procesional es que tenga aceptación por los espectadores, pues a ellos va destinada con un fin específico enmarcado en el plano catequético. Y en verdad, la talla de Benlliure alcanzó el beneplácito de crítica y público, tal y como reflejan algunos comentarios y artículos aparecidos en la prensa local²⁷, teniendo presente que las cabezas de los dos sayones fueron talladas por el propio escultor valenciano, manteniendo los cuerpos realizados por Carrillo Marco en 1940.

Llegado el año 1944, José de la Figuera y Calín, en su propósito de recuperar el esplendor del Miércoles Santo, plantea a los mayordomos de la Cofradía su deseo de restituir otra de las míticas escenas de Francisco Salzillo perdidas en la Guerra Civil: el Ósculo o Beso de Judas (Fig.3), del que sólo se había salvado la figura del sayón Malco. Para ello, solicita la ayuda económica del resto de agrupaciones, conformándose una comisión para el estudio del proyecto enfocada a encargar las imágenes a Mariano Benlliure²⁸.

Durante ese año no se produjeron avances, posiblemente por la carga de trabajo que tenía el taller del artista, lo que motiva

²⁴ ORTIZ MARTÍNEZ, D. *Las imágenes de la semana santa cartagenera*. Cartagena, Diario el Faro, 2005, p. 54.

²⁵ De ello se hace eco el diario "El Noticiero". Cartagena, 16 de enero de 1942, p. 1.

²⁶ Noticia desarrollada en el diario "El Noticiero". Cartagena, 18 de marzo de 1942, p. 4.

²⁷ "El Cristo titular, obra del eximio Benlliure, es escultura prodigiosa en que no se sabe qué admirar más, si la serena expresión de divinidad que posee o la perfecta representación anatómica de un cuerpo injuriado que presenta el momento que ha llegado, y en muda invocación se ofrece al Padre Eterno para su pronta inmolación". Plazas, J.L. *Miércoles Santo Cartagenero*. Diario "El Noticiero", 30 de marzo de 1942, p. 11.

²⁸ Según figura en el Acta del Cabildo de Pleno de Mesa celebrado el día 12 de abril de 1944. (Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947). A.C.C.



Fig. 2.- *Cristo del Prendimiento*. (Fotografía: José Diego García Mercader).



Fig. 3.- Detalle del *Grupo del Ósculo*. (Fotografía: José Diego García Mercader).

que el Hermano Mayor se dirija al mismo mediante carta fechada el 20 de febrero de 1945. De esta forma se reanudan las conversaciones y, ya en abril, se traslada a los mayordomos la confirmación definitiva de la hechura del grupo escultórico²⁹, desarrollándose una fluida comunicación entre Benlliure y José de la Figuera y Calín. De hecho, el propio escultor visitó Cartagena para presenciar la procesión de Miércoles Santo de ese año.

La culminación del encargo tiene lugar el día 28 de febrero de 1946 cuando las tallas llegan a Cartagena en tren procedentes de

Madrid, quedando expuesto el conjunto en los locales que la Cofradía California poseía en la Calle Mayor³⁰. La obra gustó, aunque no terminó de convencer el posicionamiento de las manos de la figura de Cristo, caídas hacia abajo, con lo cual, al año siguiente se realizaron las oportunas modificaciones en el taller del artista.

Mariano Benlliure continúa la visión frontal del desaparecido conjunto salzillesco, si bien, en su deseo de aportar su propio sello, aparta a Judas de la figura del Redentor; ya no se encuentra besándolo, y Jesús, en lugar de mirar de forma esquiva al trai-

²⁹ Según figura en el Acta del Cabildo de Pleno de Mesa celebrado el día 4 de abril de 1945. (Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947). A.C.C.

³⁰ Noticia desarrollada en el diario “El Noticiero”. Cartagena, 1 de marzo de 1946, p. 1.

dor, atisba la imagen de Pedro, mostrando un gesto de desaprobación cuando contempla a este último descargar su espada contra Malco. Es una escena en la cual el sentido dramático es el protagonista, olvidando la plasmación de la dualidad belleza-fealdad, lealtad-traición, tal y como había llevado a efecto Salzillo tanto en el grupo de Cartagena como en el de Murcia.

Contemporáneo al grupo del Ósculo es la efigie de San Juan (Fig.4), tal vez la mejor imagen de las elaboradas por Benlliure para la Cofradía California y de las más destacadas de su producción tras el final de la Guerra Civil. La talla, de vestir, fue definitivamente encargada al escultor valenciano tras recibir el Hermano Mayor el beneplácito del Cabildo de Mesa celebrado el 2 de junio de 1945³¹, llegando a Cartagena en el mismo tren que el conjunto del Ósculo.

La cabeza es plenamente italianizante, evocando los años que el artista pasó en Italia, país al que llegó en 1881 y cuyo taller mantuvo casi 20 años. La huella que dejaron en Benlliure artífices de gran calado clásico renacentista como Donatello o Jacopo della Quercia, se manifiesta en el desarrollo plástico de la fisonomía de San Juan. Su configuración se aleja de los postulados un tanto dulzones y amanerados de representar al santo como un imberbe adolescente. Estamos ante una figura más varonil, de actitud decidida, a lo que contribuye el hecho de reducir el volumen de su pelo y elaborar unas firmes manos, mediante las cuales, con la diestra, señala el camino que sigue su maestro y, con la siniestra, sujeta la palma como árbol del paraíso.

Otra imagen a restituir era la Virgen del Primer Dolor (Fig.5). La primigenia, también tallada por Francisco Salzillo, despertaba gran fervor ya no sólo dentro de la Cofradía, sino en toda la ciudad, tratándose de un icono devocional. Para el artista que se atreviera a hacer la obra, ello suponía un reto de inmenso calado, exponiéndose a las inevitables comparaciones con la escultura desaparecida. Tras la salida en 1940 de una imagen de María Magdalena reconvertida en Virgen María, o el desfilar de una Dolorosa realizada por José Sánchez Lozano que era propiedad del Marqués de Fuente el Sol, a finales de 1942 la Cofradía decide acometer la talla definitiva.

En principio parece imponerse la tesis continuista y hacer el encargo al propio Sánchez Lozano, con el que se llega a un acuerdo, teniendo en cuenta su conocimiento de la primitiva imagen, de la que había sido un gran entusiasta según sus propios comentarios. Pero la opinión del Hermano Mayor, que había llevado a cabo gestiones en Madrid con Enrique Pérez Comendador, se impone a la corriente más tradicionalista y se acuerda la realización de la imagen por parte de este último artista.

El 4 de abril de 1943 la talla llega a Cartagena, pero la pieza no gusta, y en 1945, José de la Figuera y Calín propone la realización de la misma a Mariano Benlliure³². En ese momento, el escultor y su taller trabajaban en la realización del grupo de las Tres Marías y San Juan para la Semana Santa de Crevillent, obra que, en principio, allá por 1932, iba a ser destinada a la Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Zamora para

³¹ “Da cuenta el Sr. Hermano Mayor de sus gestiones realizadas con el escultor D. Mariano Benlliure de Madrid para llegar a un acuerdo en la construcción del grupo escultórico del Ósculo, dando lectura a las condiciones y demás detalles de las imágenes. Y en cuanto al precio, a pesar de que el valor de dicho grupo e incluida la cabeza de San Juan (espera conseguir también pies y manos) es de cien mil pesetas, la Cofradía sólo pagará de ellas 63.500 pesetas, pues el resto no debe preocupar a nuestra Cofradía”. Acta del Cabildo de Mesa celebrado el 2 de junio de 1945. (Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947). A.C.C.

³² HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *Los Californios y su Virgen del Primer Dolor, libro del cincuentenario (1929-1979)*. Cartagena, Agrupación de la Santísima Virgen, Cofradía California, 1979, pp. 48-49.



Fig. 4.- *San Juan*.
(Fotografía: José Diego García Mercader).



Fig. 5.- *Virgen del Primer Dolor*.
(Fotografía: José Diego García Mercader).

desfilan tras Redención, pero las circunstancias sociales hicieron inviable la plasmación del proyecto³³.

Y de esta escena procesional se entresacó el modelo de la imagen para Cartagena, que llegaría a la ciudad el día 11 de abril de 1946. A pesar de las loas recibidas en la prensa local antes de su venida³⁴, la resolución de la boca no gustó a los cofrades, con lo cual, sería retocada por José Sánchez Lozano, quedando de esta forma más acorde con las aspiraciones de la Cofradía. En este modelo

Benlliure persiguió la renovación de la clásica dolorosa levantina, procurando modelar a base de penetrantes planos angulosos, inspirada, según la leyenda, en el rostro de Juana de Oteiza, esposa de Jesús de Ussía, matrimonio amigo del artista³⁵.

El proyecto de reconstrucción californio, basado en su relación con el escultor valenciano, debía tener su punto culminante con la hechura de la Santa Cena, pero el volumen del grupo y la avanzada edad de Benlliure no lo permitieron, realizando tan

³³ QUEVEDO PESSAHA, C. *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid, Espasa Calpe, 1947, p. 651-

³⁴ Diario "El Noticiero". Cartagena, 27 de marzo de 1946, p. 1.

³⁵ Hernández Albaladejo, E. (1979), ob. cit., p. 50

sólo la figura del Cristo que actualmente desfila en la Procesión de Domingo de Ramos en el paso de la Entrada de Jesús en Jerusalén (Fig. 6). Posteriormente, su discípulo Juan García Talens realizaría el conjunto completo en el año 1948.

La prolífica relación no terminó aquí, pues culminó con la imagen de la Flagelación (Fig. 7), que, en principio, no iba destinada a la Cofradía California. El día 6 de noviembre de 1946, el Hermano Mayor informa a los mayordomos que, con ocasión de una reciente visita realizada al taller de Mariano Benlliure, tuvo oportunidad de presenciar la imagen de un Cristo Flagelado que había comenzado a ser tallada en madera. Se produce el ofrecimiento por parte del artista y los cofrades acuerdan llevar a efecto la gestión para que fuera adquirida por la Cofradía, a pesar de que había sido ofrecida a José Manuel Magro Espinosa, empresario natural de Crevillent, pero residente en Madrid³⁶.

La imagen fue bendecida el Domingo de Ramos 30 de marzo de 1947, alcanzando gran aceptación. Benlliure no buscó el dramatismo, pues la imagen se encuentra inmersa en la quietud y el sosiego mostrando una estética clasicista. La pieza, de la que existe el modelo en escayola de reducidas dimensiones en el Museo Mariano Benlliure de Crevillent, posee un carácter más majestático que dinámico, más hierático que vivaz. Con esta obra, el artista terminó por configurar el discurso expositivo de las representaciones escultóricas de la procesión de Miércoles Santo. Ciertamente es que con el devenir de los años la Cofradía incorporó obras de artífices de renombre, pero el carácter del cortejo fue configurado por la prestigiosa figura de Mariano Benlliure Gil,

verdadero intérprete de su expresión plástica.

3. CONCLUSIONES

Tras lo expuesto a lo largo de este trabajo es obvio que la sublevación militar del 18 de julio de 1936 provocó una revolución social que, siguiendo las pautas del anticlericalismo imperante en España, provocó múltiples pérdidas en el patrimonio artístico de la Iglesia Católica, siendo Cartagena una de las ciudades más afectadas. Tras la quema de edificios religiosos el 25 de julio de 1936, las pertenencias de las entidades sacras, como fue el caso de la Cofradía California, se extinguieron casi en su totalidad. El final del conflicto bélico, con la victoria de los ejércitos rebeldes del General Franco, supuso una vuelta al pasado en cuanto a la importancia de la Iglesia Católica en el andamiaje social, con un incremento exponencial de la piedad y religiosidad popular, sustentos del Nacionalcatolicismo durante los casi cuarenta años de dictadura.

El Estado cedió a la Iglesia una parcela ideológica que ésta reclamaba históricamente, es decir, la democratización y popularización del culto -programa que ya en tiempos de Felipe II rentabilizó al máximo políticamente a través de la Compañía de Jesús- entendidos como un control efectivo y real de las masas. En adelante las iglesias sustituyen a las asambleas de fábrica; las procesiones a las manifestaciones sindicales; el fervor religioso -que a su vez incrementa el fervor patriótico- al interés electoral; el mitin semanal sería de carácter dominical desde el púlpito de la parroquia; y el fanatismo de las romerías purificaría el antiguo fanatismo de quema de edificios religiosos durante la revolución del 36.

³⁶ Acta del Cabildo de Mesa celebrado el 6 de noviembre de 1946. (Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947). A.C.C.



Fig. 6.- *Cristo de la Entrada a Jerusalén* .
(Fotografía: José Diego García Mercader).



Fig. 7.- *Flagelación*. (Fotografía: José Diego García Mercader).

Por ello, el aumento de la piedad, la religiosidad oficial impuesta por el régimen y el apoyo del mismo resultaron esenciales para el impulso de la escultura sacra. Pero es justo reseñar que hubo una demanda verdadera y urgente por parte de las entidades religiosas y la población que las conformaba, a fin de sustituir los iconos perdidos, en un proceso que servía para recuperar la historia y conectar con aquello que consideraban suyo. La quema de iglesias fue un trauma colectivo y volver a colocar las imágenes perdidas y poner las procesiones en la calle era una forma de recuperar la normalidad.

Y las instituciones más trascendentales para llevar a efecto todo el proceso relativo a la recuperación patrimonial, fueron las cofradías pasionarias de Semana Santa, pues configuraban un universo de representación ritual muy acorde con el Nacionalcatolicismo, representando un lapsus temporal y un

retorno a las raíces populares, y, en cierta forma, una vuelta a lo fundamental, a lo que hay de eterno en el espíritu tradicional de los pueblos.

Por ello, la reelaboración de los iconos procesionales es fundamental en todo el proceso de reconversión social. Para este fin, en la escultura sacra se siguen unos preceptos realistas y expresivos, configurados al margen de la contemporaneidad plástica, si bien, en algunos casos, será un reducido grupo de escultores que llevan a efecto su labor en el sureste peninsular, los que contribuirán con nuevas formas a la riqueza artística y creativa en un ámbito tan tradicional como el de la escultura religiosa.

Uno de ellos es Mariano Benlliure Gil, artista a caballo entre los siglos XIX y XX, que seguía postulados insertos en el romanticismo y el detallismo, pero que muestra una evolución dentro de la figuración clásica,

de manera que aporta claras expresiones de modernidad en la conformación de su obra, cuestión que traslada a sus creaciones religiosas. Lo demuestra en su quehacer para la Cofradía California de Cartagena, institución que en un principio se debate entre continuar la senda tradicional basada en los postulados dieciochescos de las imágenes realizadas por Francisco Salzillo Alcaraz destruidas en la revolución del 36, o bien experimentar un viraje hacia caminos en consonancia con una posición renovadora.

Esta última tesis triunfa gracias a su Hermano Mayor, José de la Figuera y Calín, que patrocina la figura de Benlliure por encima de otros artífices locales como José Sánchez Lozano tendentes a una continuación de la estética salzillesca. Y es que la esencia del artista valenciano, ese viejo maestro representante de “la racial furia española” que confronta en su propio ser con la “delicada gracia” que propugnaba la escultura religiosa, era asumida por los poderes fácticos del régimen y entidades religiosas como la integración del éxtasis místico, el devenir de lo monumental a lo refinado, la conciliación de lo sacro con lo humano, valores aptos para el Nacionalcatolicismo coetáneo.

Quizá su producción en el ámbito de la escultura religiosa ofrezca cierta disparidad a efectos cualitativos, mostrando una diáfana participación del taller en la elaboración de estas imágenes para Cartagena, pero ello no es óbice para que permanezca latente en sus representaciones para esta ciudad la impronta de sus creaciones más afamadas, como son los casos de “Redención” para la Semana Santa de Zamora y el “Nazareno del Paso” para la Semana Santa de la ciudad de Málaga, teniendo en cuenta la novedad en el modelo de “Dolorosa”, pues supone una personal interpretación del tema, modelada a base de grandes planos angulosos.

Por consiguiente, su impacto dentro de la escultura religiosa es indudable en la plástica artística tras la Guerra Civil, basan-

do estas elaboraciones en los escasos modelos de excelente calidad realizados en décadas pasadas para las ciudades anteriormente referidas. Por ende, su quehacer, a pesar de la crítica de una parte de la historiografía del arte e inclusive del ámbito personal más cercano a su figura en la actualidad, es fundamental para entender las claves de la escultura procesional tras los destrozos sufridos en los momentos álgidos de la revolución de julio del treinta y seis, resultando esencial en la recuperación del patrimonio perdido.



Ocho notas sobre la Casa Farnsworth de Ludwig Mies van der Rohe

Joan Calduch Cervera

Doctor Arquitecto

joan.calduch@ua.es

RESUMEN

Cuando Mies construyó la casa Farnsworth estaba en la plenitud de su carrera que había experimentado una reorientación respecto a sus trabajos europeos anteriores. El análisis de esta obra, a partir de los dibujos y croquis realizados durante su ejecución, nos permite una aproximación a algunos de las cuestiones que caracterizan su pensamiento arquitectónico como las relaciones entre arquitectura y naturaleza donde la obra se presenta en un plano de igualdad frente a su entorno, la definición del tipo pabellón especialmente en sus proyectos domésticos, su concepto de espacio arquitectónico como matemático y geométrico expresado mediante las retículas dibujadas, el papel de la estructura como sustrato de la forma arquitectónica, los límites como piel de la arquitectura, la idea planta libre y el significado de la construcción identificada con la misma arquitectura.

Palabras clave: Mies / planta libre / espacio arquitectónico / pabellón / construcción.

ABSTRACT

Mies was in the top of his career when he built the Farnsworth House. The analysis of this work shows some characteristics of his architectural thought: the relationships between architecture and nature, the definition of the pavilion type, his concept of architectural space, the role of structure and limits, the idea free plan and the meaning of construction.

Keywords: Mies / free plan / architectural space / pavilion / construction.

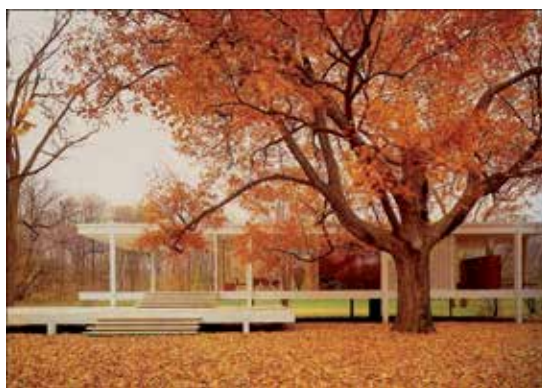


Fig. 1.- L. Mies van der Rohe: Casa Farnsworth (1946-51). Fachada sur.

La casa Farnsworth de Mies (fig. 1) es uno de los hitos más importantes de la arquitectura moderna. El análisis de algunos de los documentos gráficos del proyecto (Schulze, 1992) nos aporta una aproximación a ciertas ideas relevantes que marcaron su pensamiento arquitectónico a lo largo de su carrera y que encontraron en esta obra una elocuente manifestación

1 ALGUNOS DATOS

Superficie del terreno: 9 acres (3,64 ha. aprox.).

House + porch: Longitud: 77 pies 3 pulgadas (23,546 m); Anchura: 28 pies 8 pulgadas (8,738 m); Altura: 9 pies 6 pulgadas (2,896 m); Superficie: 2215 pies² (205,83 m²); *Superficie interior de la vivienda:* 1540 pies² (143 m²); Nivel de la casa sobre el terreno: aprox. 5 pies y 10 pulgadas (aprox. 1,75 m).

Terrace: Longitud del podio: 55 pies (16,76 m); Anchura del podio: 22 pies (6,70 m); Su-

perficie del podio: 1210 pies² (112,42 m²); Nivel del podio sobre el terreno: aprox. 2 pies (aprox. 0,61 m). (Vandenberg, 2005, p. 59)

A finales de 1945 Mies conoció a la doctora Edith Farnsworth que quería construirse un retiro para fines de semana en Plano, a 60 millas al oeste de Chicago, en un terreno a orillas del río Fox junto a un puente metálico rodeado por las carreteras *Fox River Road* y *Plano Milbrook Road*.

Tras visitar el lugar la primera versión del proyecto redactado en 1946 se incluyó en la exposición antológica de su obra en 1947 del MoMA (Nueva York) (Schulze, Windhorst, 2016, p. 306). El proyecto se paralizó retomándose en 1949. Las obras terminaron en abril de 1951¹. Problemas crematísticos de honorarios y sobrecostos terminaron en un juicio ganado por el arquitecto en 1953² (Shulze, Windhorst, 2016, pp. 301-329).

Ese mismo año un artículo en la revista *House Beautiful* desencadenó una polémica en contra

¹ El retraso se debió a las dudas sobre el presupuesto y su financiación resueltas cuando la promotora recibió una herencia (Schulze, Windhorst, 2016, pp. 306, 307) (Gastón, 2005, p. 142). Aún sin terminar la doctora Farnsworth la ocupó en la Navidad de 1950 (Schulze, Windhorst, 2016, p. 316).

² El presupuesto estimado de 45.000 \$ fue ajustado en 1949 disminuyendo un 10% aproximadamente la superficie inicial de la casa y del podio (Gastón, 2005, p. 161). El coste final (aproximadamente 74.000 \$) se debió a diferentes causas como la calidad de los acabados y el encarecimiento de la construcción por la guerra de Corea (Schulze, Winfhorsst, 2016, 309).

de Mies y la casa Farnsworth considerándola como una muestra de la arquitectura *germánica totalitaria* de la Bauhaus dando origen a uno de los episodios más controvertidos de la crítica a la arquitectura moderna que se prolongaría durante décadas³.

En 1967 el condado de Kendall inició la expropiación de unos dos acres (casi 1 ha.) del terreno al trasladar la *Plano Milbrook Road* unos 175 pies (aproximadamente 60 m) acercándola al edificio y construyendo un nuevo puente. El acercamiento de la carretera a la vivienda agravó los problemas de ruidos y privacidad (Schulze, Windhorst, 2016, p. 325). Al año siguiente la propietaria puso en venta la casa adquiriéndola, en 1971, Peter Palumbo quien encargó a Dirk Lohan su restauración alterada por diferentes intervenciones. Mies se había ofrecido para diseñar los muebles sin conseguirlo y Palumbo lo amuebló con algunos de los diseñados para otras obras (Schulze, Windhorst, 2016, p. 327). Posteriormente Palumbo vendió la casa subastada el 12.12.2003 (Schulze, Windhorst, 2016, p.328-329).

2 EL LUGAR: ARQUITECTURA Y NATURALEZA

Mies situó la casa junto a un campo de grano (*grain field*) al sureste del terreno a unos 30 m del río alejándose de las carreteras y al cobijo de unos árboles como reflejan los planos de situación y replanteo (Gastón, 2005, pp. 160, 162, 167). Sabía que el lugar era inundable porque el río, que fluye de levante hacia poniente, aumenta su caudal durante las crecidas de primavera. El sitio estaba a una altura aproximada de 3 m sobre el cauce habitual y en las avenidas el agua sube en torno a 4,3 m sobre ese nivel.

Previéndolo Mies elevó la obra unos 5 pies (1,75 m) de la rasante del emplazamiento quedando el pavimento a unos 4,6 m sobre el cauce y a unos 30 cm sobre el agua en las inundaciones previsibles⁴. Pero el desplazamiento de la *Plano Milbrook Road* en 1968 y la elevación de su cota han hecho que a veces actúe como presa. En consecuencia desde su construcción se han producido algunas avenidas excepcionales que han dañado la vivienda. Ya en 1950 antes de concluirse las obras hubo una primera inundación y en 1954 el agua llegó a 1,2 m sobre el pavimento interior deteriorando muebles e instalaciones. Con posterioridad ha habido varias inundaciones dañinas en 1996, 1997, 1999 y 2008 (Schulze, Windhorst, 2016, p. 328) (Vandenberg, 2003, pp. 26, 27).

En el plano de emplazamiento (fig. 2) Mies dibujó una alambrada perimetral a excepción del borde del agua. Junto a la *Fox River Road*, en el acceso por la zona más alta de la finca existían un cobertizo, un granero y un garaje que habían formado parte de una granja experimental (Schulze, Windhorst, 2016, p. 301). En el plano no se representa ninguna senda o camino desde la entrada a la vivienda⁵. Se tendieron enterradas las acometidas de electricidad y teléfono desde la carretera y se proyectó una fosa séptica a unos 15 m hacia el este del edificio. El plano recoge la existencia de un manantial al oeste de la construcción utilizado para el suministro de agua mediante una tubería enterrada. Así pues, quedan camuflados todos aquellos elementos funcionales necesarios para el uso de la casa: acceso, acometidas, tendidos, etc.

Frente a la realidad de una parcela inserta en un territorio antrópico colonizado⁶ como muestra el plano de situación, la obra se perci-

3 La polémica la inició la propietaria a raíz del pleito con Mies. En abril de 1953 la directora de la revista Elisabeth Gordon publicó un artículo titulado "The threats to the next America" donde se atacaba a Mies y también a Le Corbusier y Gropius (Schulze, Windhorst, 2016, p. 324) (Vandenberg, 2003, p. 15). En 1981 Tom Wolfe adoptó un tono similar en su libro *From Bauhaus to Our House*.

4 No quería elevarla más para ocultar a la vista la cámara bajo la vivienda (Gastón, 2005, p. 153).

5 Durante la obra se habilitó con grava un paso provisional (Schulze, Windhorst, 2018, 310).

6 En el terreno se encontraron restos arqueológicos prehistóricos de indígenas americanos (Schulze, Windhorst, 2019, pp. 325-326).

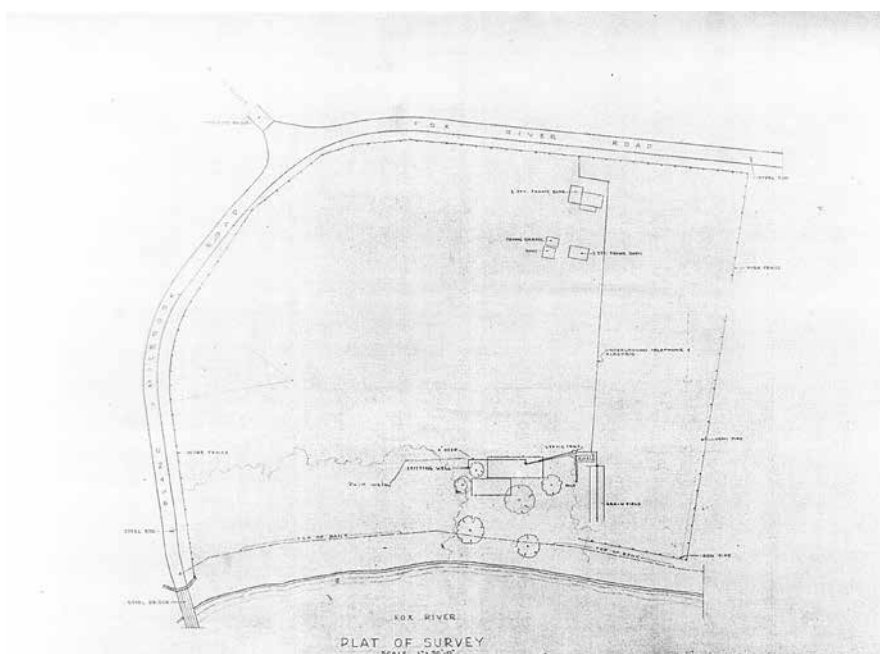


Fig. 2.- 8.4.1951: Plat of survey. Pencil of ozalid 93,5 x 157,5 cm
(Schulze, 1992, vol. 13 p. 92: 4505.115)

be, sin embargo, como si fuera un edificio aislado y autónomo en medio de una naturaleza aparentemente virgen⁷. La imagen de un prisma cristalino liberado de servidumbres o instalaciones, posado delicadamente sobre gráciles soportes⁸ en un prado entre árboles ofrece la idea más coherente de la relación entre arquitectura y naturaleza de Mies (Gastón, 2005, p. 167). La obra perfecta, elocuente manifestación de la técnica, y la naturaleza que parece virgen, entablan así un vínculo de respeto y complementariedad mutuos (fig. 1).

“Si tuviera que construir aquí para mí, creo que construiría en vidrio, porque todas las vistas son tan hermosas que es difícil decidir que vis-

ta sería preferible” había dicho Mies en una de sus primeras visitas (Schulze, Windhorst, 2016, p. 305). A pesar de este comentario que alude a una obra desplegada por igual en las cuatro orientaciones se trata en realidad de un paralelepípedo alargado este-oeste paralelo al río al que mira su frente sur. Una respuesta arquitectónica al sitio condicionada por la orientación y el curso de agua. Es, pues, un edificio apaisado y con fachada.

Desde la carretera se llega al edificio por su cara norte pero se entra por el lado sur subiendo dos tramos de escaleras y pasando por la *terrace* que está a una altura intermedia entre el terreno y la casa. En el primer proyecto⁹ de 1946 (fig.

⁷ En realidad se trata de una intervención paisajista de Lanning Roper contratado por Palumbo (Vandenberg, 2003, p. 25).

⁸ Mies hundió la cimentación dándole una forma piramidal y recubriéndola con tierra para que pareciera que los pilares brotaban directamente del terreno (Gastón, 2005, p. 171). Colomina escribe: “Una nave espacial había aterrizado, o mejor aún, flotaba justo por encima del suelo como si estuviera a punto de aterrizar” (2009, p. 14)

⁹ Los primeros croquis a la acuarela recogen dos alternativas: apoyada en el suelo y elevada tal vez por la inundabilidad (Schulze, 1992, vol 13, p. 105: 1002.65). Esta solución recuerda el proyecto de Mies para una casa de cristal en una ladera de 1934 (Schulze, 1992, vol. 4, 47.1; 47.2).

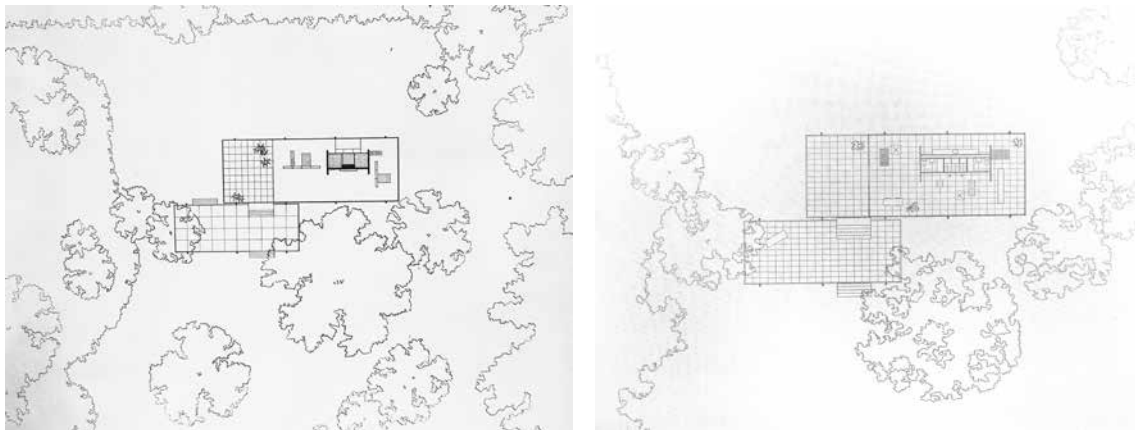


Fig. 3.- a) 1946: Plan. Preliminary version. Ink on illustration board. 76,1 x 101,5 cm (Schulze, 1992, vol. 13 p. 93, 737.63). b) Plan. Ink on illustration board. 76,2 x 101,6 cm (Schulze, 1992, vol. 13 p. 95, 4505.159) (Fotografías: P. Pacheco).

3a) se subía al podio por dos tramos de escaleras situadas respectivamente al norte y sur: el primero hacia el acceso y el otro, volcado al río¹⁰. La eliminación definitiva de la escalera norte y el rodeo para subir por el sur (fig. 3b) refuerzan la idea de que la fachada al río es la principal. Para entrar en la arquitectura seguimos un itinerario ritual: circunvalación, plataforma y doble escalinata. Estos mecanismos compositivos proceden del clasicismo y Mies ya los había utilizado anteriormente en Barcelona.

Este enfoque clásico nos aclara cuál era la relación entre arquitectura y naturaleza para Mies, muy alejada de posturas como la mimetización del organicismo o el camuflaje del pintoresquismo. También una villa palladiana o un templo griego se sitúan y dialogan con la naturaleza en plano de igualdad. En 1958 Mies le decía a Norberg-Schulz:

Cuando se mira la naturaleza, a través de las ventanas [*the glass walls*] de la casa *Farnsworth*, adquiere un significado más profundo del que tiene cuando se está fue-

ra, al aire libre. La naturaleza se realza al pasar a formar parte de un gran conjunto (Neumeyer, 1995, p. 517).

Para Mies la arquitectura situada en un medio rural que identifica como natural realza su valoración y su aprecio aportando al conjunto “un significado más profundo”. Se trata de una contemplación pasiva de una naturaleza reducida a la vegetación y el río a través de la arquitectura como filtro¹¹.

3 EL PABELLÓN COMO TIPO

Como ha subrayado la crítica el grueso de la obra de Mies se centra en dos temas arquitectónicos recurrentes: el pabellón y el rascacielos. La casa Farnsworth es una vivienda aislada resuelta en pabellón. Los abundantes croquis a mano alzada (Schulze, 1992, vol 13, p. 97: 4505.1; p. 98: 4505.6; p. 100: 4505.30, etc.) (fig. 4a) repiten una imagen recurrente: la planta es un rectángulo y el cerramiento que acota el interior se separa del perímetro generando el volumen doméstico protegido. Este núcleo está descen-

¹⁰ El tramo norte se quitó para abaratar (Schulze, Windhorst, 2016, 314). Hay fotos de una tercera escalera por el oeste del podio que nunca aparece en los planos (Vandenberg, 2003, p. 40).

¹¹ Según Gastón la casa “responde a la concepción de un mirador” (2005, p. 177). Colomina apunta: “Las casas de Mies pueden entenderse como marcos para vistas; de un modo más preciso, marcos que construyen una vista” (2009, 13).

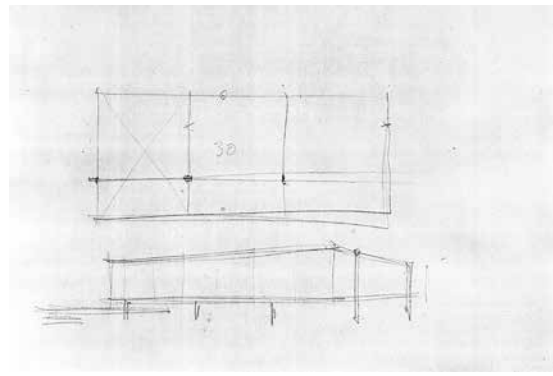
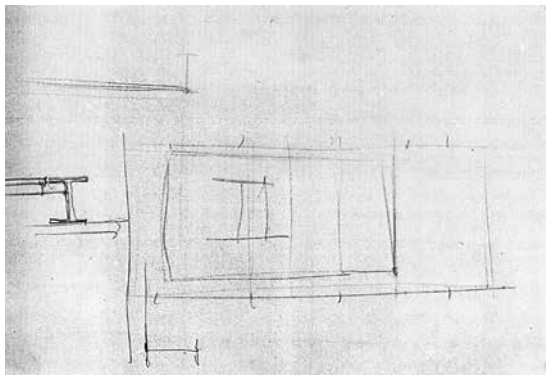


Fig. 4.- a) Plan. Sketch. Pencil, colored pencil (red) on note paper 15,2 x 21,5 cm (Schulze, 1992, vol. 13 p. 102, 4505.89r). b) Plan, perspective. Sketch. Pencil on note paper 15,2 x 21,5 cm (Schulze, 1992, vol. 13 p. 118, 4505.35).

trado dejando en un lado un porche cubierto. Dentro hay otro recinto menor rectangular destinado a los servicios e instalaciones y los paramentos que lo delimitan se alargan configurando alrededor zonas semiprivadas en el ámbito común. En este croquis ocho pequeños trazos separados de las esquinas puntean los lados longitudinales del rectángulo uniéndose mediante líneas los enfrentados dos a dos. Este grafismo insinúa un esquema estructural de pórticos paralelos de pilares y jácenas. Quedan así planteadas las variables del tipo pabellón para Mies: la relación entre el perímetro, la envolvente y la estructura; la organización geométrica reticular del espacio; la definición del sistema estructural; la noción de planta libre y su interdependencia con los requisitos funcionales...

En un croquis (fig. 4b) el esquema estructural está formado por cuatro pórticos paralelos dos de ellos en los extremos. El volumen se eleva sobre el terreno, se apunta con un aspa el porche lateral y se insinúa el podio. Todos los soportes son perimetrales excepto dos de los pórticos centrales tras la fachada principal recordando la casa *Tugendhat* de Breno. En la perspectiva aparecen las dudas sobre esa solución al apuntar un voladizo en la fachada posterior. Colocar los pilares tanto interiores como perimetrales es

un paso intermedio entre la solución con todos ellos interiores como en Barcelona, o todos tan-gentes perimetralmente, como en sus proyectos norteamericanos. También los pórticos en las fachadas laterales de este dibujo fueron desechados posteriormente. En otro croquis (Schulze, 1992, vol. 13 p. 101, 4505.32) la estructura está formada por tres pórticos paralelos, con los pilares en I exteriores y perimetrales, y hay dos voladizos laterales anticipando la solución final: soportes metálicos de perfil industrial y vuelo de los testeros sin pilares en las esquinas¹².

La relación entre el podio y el pabellón también experimentó variaciones. En Barcelona el volumen está sobre la plataforma, pero aquí el podio (*terrace*) se separa, se antepone y se desliza lateralmente al cuerpo principal. De nuevo en la Neue National Gallerie el núcleo cerrado vuelve a asentarse sobre el basamento. Hay, pues, una oscilación donde el pabellón y la base se superponen -en los proyectos europeos- o se separan y desplazan en diagonal como en los ejemplos norteamericanos.

Otra cuestión tipológica es la relación entre el cerramiento y el perímetro. En la figura 4a ambos se separan. La relación entre el espacio delimitado por los soportes, el perímetro arquitectónico definido por suelo y techo, y el re-

¹² En una entrevista ante la pregunta sobre el modo de tratar las esquinas de los edificios Mies responde: “La razón es que el ángulo normal da una impresión de pesadez difícil de asociar con la planta libre” (Gastón, 2005, p. 142).

cinto vidriado interior marcan un cambio con anteriores obras. Asimismo la pieza de servicios cerrada interior siempre se separa de los paramentos perimetrales. En sus grandes proyectos pabellonarios, como el Crown Hall o la Neue National Galerie, el volumen sobre el basamento se destina a actividades genéricas o representativas y las zonas con usos específicos se desplazan bajo el podio. Pero en las viviendas estos recintos funcionales se agrupan en núcleos compactos y ciegos liberando a su alrededor los espacios destinados a la vida doméstica¹³. Todas estas cuestiones, que Mies iba desarrollando en torno al tipo pabellón, encontraron en la casa Farnsworth una plasmación canónica.

4 EL ESPACIO: LA GEOMETRÍA Y LAS RETÍCULAS

Módulo de las piezas del pavimento: 2 pies 9 pulgadas x 2 pies (0,83 x 0,61 m).

Módulo de la estructura: anchura (entre ejes de pórticos): 7,54 m; longitud (entre cara interior de pilares): 8,54 m + 2 veces el ala de la imposta. (fig. 5)

Para Mies las retículas expresaban el espacio arquitectónico entendido como matemático y geométrico. En los rascacielos las mallas ortogonales de la planta se repiten en vertical creando una retícula tridimensional. Pero en los pabellones esta idea espacial queda limitada en vertical a una sola altura y son las retículas dibujadas en planta las que representan esa noción de espacio.

Mies usaba las cuadrículas para controlar los proyectos empleando, en ocasiones, papel milimetrado. Habitado a dimensiones métricas tuvo que adaptarse en EE.UU. al sistema anglosajón lo que reforzó su manera de controlar los diseños con retículas.

Pero el arquitecto era consciente que el espacio ideal geométrico dibujado nunca puede materializarse porque un punto de apoyo no es

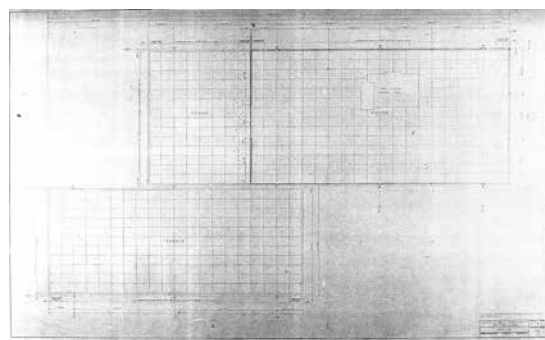


Fig. 5.- 21.7.1949: Floor plan. Pencil on ozalid 93,5 x 157,5 cm. (Schulze, 1992, vol. 13 pp. 94, 4505.116).

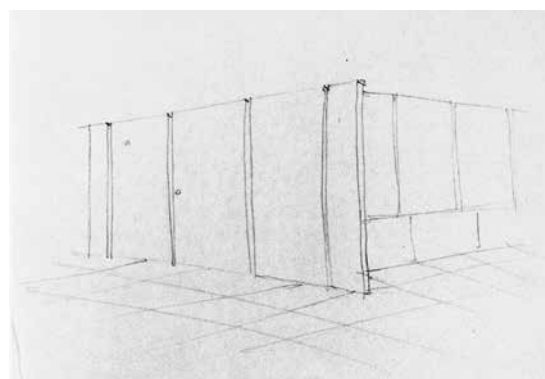


Fig. 6.- 16.12.1949: Door and central core. Interior perspective sketch. Pencil on vellum 33,6 x 73,7 cm (Schulze, 1992, vol. 13 pp. 129, 4505.49). (Fotografía: P. Pacheco).

punto sin dimensiones, ni un encuentro un mero cruce de líneas sin grosor, ni un paramento un simple plano sin espesor. Por eso es imposible que el espacio físico real pueda identificarse con el ideal geométrico dibujado y es una quimera pretender alcanzarlo. En consecuencia, Mies camuflaba los conflictos que origina esta imposibilidad ocultándolos a la vista. Nunca utilizaba una sola retícula lo que hubiera evidenciado estos desajustes debidos al grosor, espesor y holguras inevitables de los materiales, sino diferentes mallas relativamente autónomas¹⁴. De esta forma las piezas, los encuentros y los paramen-

¹³ En el pabellón de Barcelona, al no ser una vivienda, los servicios se sitúan independientes en una esquina.

¹⁴ Esto es patente en las carpinterías de fachadas de los proyectos de los Lake Shore Apartments de Chicago (Cortés, 1983).

tos no suelen coincidir en unos mismos puntos, líneas o planos disimulando así las divergencias entre su realidad física y su imagen ideal (fig. 6).

En la planta de 1946 (fig. 3a) se reconocen cuatro clases de cuadrículas además del grafismo de algunos muebles: la estructural, la del pavimento del podio, la del embaldosado del porche y la del suelo del bloque de servicios. El canto de los soportes en H actúa como charnela de separación de dos retículas estructurales cada una de ellas tangente al ala correspondiente: en el podio es de dos módulos cuadrados y en la vivienda de cuatro rectangulares con la misma separación que en el podio pero mayor anchura. Ambas tienen los mismos voladizos en los extremos. El pavimento del podio es una malla cuadrada de 10x4 módulos. En la plataforma se destaca el pavimento del porche ante la entrada de la casa con una retícula de 9x8 módulos cuadrados cuyos lados son la mitad de los del podio. El cerramiento de vidrio que delimita el interior no coincide con la retícula estructural pero sí con el límite de piezas enteras del pavimento del porche. Como dentro no se ha dibujado ningún pavimento el grosor de la carpintería no corta ninguna cuadrícula. Existe la voluntad de considerar todo el recinto envuelto por el vidrio como un único espacio. En este caso se aíslan parcialmente con armarios dos dormitorios que en la solución final, al disminuir la superficie, se redujo a uno. Las piezas cerradas centrales (baños, chimenea y caldera) se grafían con una cuadrícula más pequeña que no parece tener relación con las otras y recuerda grafismos anteriores empleados por Mies (Kirsch, 1989).

En la solución construida¹⁵ (fig. 5) se conserva la composición de la planta de dos plataformas rectangulares cuyos lados mayores siguen la dirección del río, separadas entre sí por los so-

portes. Cada una de ellas tiene un pequeño canto perimetral, recercando las cuadrículas, que corresponde al ala de la imposta metálica de los forjados. Los soportes metálicos en H son tangentes exteriores a estas impostas formando una retícula de tres pórticos en el podio y cuatro en la plataforma superior, con voladizos en los extremos de ambas de dos módulos apuntando así la idea de un espacio continuo. La doble malla estructural refleja dos espacios arquitectónicos diferentes (uno cubierto y otro no) articulados por los pilares metálicos. Tanto el podio como la parte cerrada de la vivienda tienen una misma longitud de 20 módulos, pero con distinta anchura. Además, las dos plataformas se deslizan entre sí solapándose 12 módulos y generando una disposición en diagonal en la dirección de la corriente del río. Ambas plataformas están totalmente pavimentadas con una misma retícula de módulos que ya no son cuadrados sino rectangulares de 2 pies y 9 pulgadas de largo por 2 pies (0,83x0,61 m) siendo el podio (*terrace*) de 20x11 módulos (55 pies x 22 pies: 16,76x6,70 m) y la zona vivencial (*house & porch*) de 28x14 módulos (77 pies y 3 pulgadas x 28 pies y 8 pulgadas: 23,54x8,738 m). La única zona donde la retícula está sustituida por una losa de hormigón es la *Core area*. Pero esta queda anulada visualmente por los paramentos opacos envolventes dando la impresión de que el pavimento continúa uniforme bajo ellos¹⁶. Los dos tramos de escaleras son, así mismo, independientes de esa trama y el inferior sobresale de la *terrace*, siendo el único elemento emergente en todo el contorno acotado por la malla estructural, sirviendo de nexo entre el entorno exterior y el ámbito arquitectónico. En este caso, a diferencia de la primera idea (fig. 3a), el pavimento uniforme engloba toda la obra en una misma unidad arquitectónica¹⁷. Sólo las

¹⁵ En 1949 para ajustar costes se redujeron las dimensiones anteriores barajando tres alternativas: 84x30x10 pies (25,2x9x3 m), 77x28x9 pies (23,1x8,4x2,7 m) y 77x28x10 pies (23,1x8,4x3 m) (Schulze, Windhorst, 2016, p. 308) optando por una muy próxima a la segunda de 77 pies 3 pulgadas x 28 pies 8 pulgadas x 9 pies 6 pulgadas (Vandenberg, 2005, p. 59).

¹⁶ Reforzando esta idea en las plantas (fig. 3b) y 4505.160 (Schulze, 1992, vol. 13, pp. 95, 96) la retícula incluye los baños pero no el local de instalaciones que tiene una diferente, aunque las particiones no se solapan con ella como se ve también en el croquis 4505.49 (fig. 6) (Schulze, 1992, vol. 13, p. 129).

¹⁷ Sobre el papel del podio integrado en la arquitectura Gastón comenta: “Mies tuvo que ser persuasivo [...] para justificar lo ineludible de la gran plataforma exterior” (2005, p. 169).

zonas de servicios, ocultas tras los paramentos ciegos, y el primer tramo de escaleras, que vincula la arquitectura con la naturaleza, escapan del rigor de esta modulación. El resultado es una noción espacial que expresa el ideal matemático geométrico susceptible de expandirse más allá de la obra ¹⁸.

La implantación del edificio, la cualificación espacial mediante la forma oblonga y las retículas rectangulares son la respuesta geométrica a las condiciones del lugar siguiendo el curso del río hacia el que vuelca. El cambio de las mallas cuadradas por la rectangular enfatiza esta resonancia de la arquitectura con el sitio. En suma, las retículas geométricas no son una simple información constructiva o técnica sino que a Mies le permiten expresar gráficamente su concepción espacial y su implantación en el lugar.

5 “EL ESQUELETO”: LA ESTRUCTURA

Frecuentemente Mies repite que las construcciones de estructura reticular son edificios “con esqueleto” (Neumeyer, 1995, p. 363). Cuando trabajaba en la casa Farnsworth, decía:

Las grandes construcciones casi siempre se basaban en la estructura y ésta [era] casi siempre la portadora de su *forma esencial* [...] La renovación de la arquitectura sólo podrá tener lugar a partir de la estructura [...] las escasas obras auténticas de nuestro tiempo muestran la estructura como un componente constructivo [...] La estructura no sólo determina la forma sino que es la propia forma. (Neumeyer, 1995, pp. 490, 491).

Tres ideas se apuntan: la estructura es construcción; es la forma esencial, más aún, es la propia forma; y es la clave para la renovación de la arquitectura.

En 1950, insistía: “Una mirada retrospectiva a la época pone de manifiesto que todos los intentos de renovar la arquitectura a través de la forma fracasaron. Allí donde ocurrieron cosas realmente importantes siempre fueron de naturaleza estructural pero no formal” (Neumeyer, 1995, p. 494). O sea: la estructura es la protagonista fundamental de la arquitectura. Luego nuevos sistemas estructurales como los reticulares posibilitan una nueva arquitectura. Y en 1958 repite: “Cuando no surge una estructura unívoca, perdemos todo interés. [...] Si primero resuelvo la planta o la ordenación espacial todo se bloquea y es imposible que la estructura sea clara.” (Neumeyer, 1995, p. 514).

Para Mies, la invención proyectual arranca con la estructura¹⁹. Ahora bien, si éste es el origen, su concreción se sustenta en criterios y hábitos que canalizan su manera de proyectar. Fundamentalmente dos: la geometría reticular como expresión de la racionalidad y el espacio; y la tecnología moderna como manifestación del *Kunstwollen* (la voluntad artística) capaz de evidenciar el *Zeitgeist* (el espíritu de la época).

Por lo tanto, la estructura define la forma, organiza el espacio isótropo, posibilita la planta libre y explota las posibilidades de la tecnología moderna que, para Mies, eran el acero²⁰ y el vidrio industriales. Estructura, construcción, forma y arquitectura van íntimamente trabadas en la elaboración del proyecto.

La estructura reticular resulta esencial en

¹⁸ La fluidez del espacio ya se planteó en la primera visita al lugar. Según la promotora, Mies comentó: “aquí, donde todo es hermoso y la intimidad no es un problema, sería una pena levantar un muro opaco entre el exterior y el interior. Así que creo que deberíamos construir una casa de acero y vidrio: de ese modo permitiríamos que el exterior entre dentro” (Schulze, Windhorst, 2016, p. 304). Algo ya comentado en 1933 refiriéndose a las construcciones de armazón reticular y vidrio: “Sólo así podremos estructurar el espacio, abrirlo al paisaje y ponerlo en relación con él” (Neumeyer, 1995, p. 476). Colomina escribe: “En cierto sentido, no hay exterior en Mies. El interior simplemente se expande para absorberlo todo. El espacio doméstico se traga el mundo” (2009, p. 21).

¹⁹ Algunos croquis iniciales (Schulze, 1992, vol 13 p. 100: 4505.30) se reducen a un rectángulo dividido por líneas como pórticos con apoyos perimetrales.

²⁰ Los soportes de perfiles metálicos protegidos por hormigón debido a la normativa contra incendios y forrados con piezas metálicas, como en el Alumni Memorial Hall del IIT (1945-46), evidencian de forma paradójica este aspecto: vemos unos elementos metálicos que no siendo estructurales nos informan que la verdadera estructura es metálica aunque no es visible.

este proceso porque lo inicia y lo orienta. En las obras europeas de su primera época los cruces de las líneas señalan los puntos de apoyo y los forjados son losas bidireccionales de hormigón que marcan las superficies horizontales. Por eso Mies utilizó sistemáticamente las cubiertas planas.

En las propuestas norteamericanas los soportes salieron tangentes al perímetro cambiando su anterior forma de cruz por perfiles industrializados. El cruce de dos perfiles en H, que se insinúa en un soporte interior de la figura 4b, parece un paso intermedio en esa evolución aunque es posible que sean dos alternativas superpuestas en la misma imagen de pórticos paralelos o perpendiculares a las fachadas longitudinales lo que obligaría a girar la orientación del soporte. Si el pilar en cruz del periodo europeo sacrificaba la simplicidad constructiva a la expresividad espacial del punto de apoyo, el perfil laminado norteamericano cambiaba las prioridades anteponiendo la expresión de la tecnología a la del espacio idealizado isótropo. Es significativo que la solución de dos H cruzadas como fusión de ambas alternativas apareciera en la obra que supuso su vuelta a Europa: la Neue National Gallerie de Berlín.

En los EE.UU. tomó protagonismo una nueva variable: la capacidad tecnológica e industrial. Frente a las dificultades técnicas en la Europa de entreguerras la industria más avanzada del momento que expresaba mejor el *Zeitgeist* era la norteamericana. Los soportes en H de ala ancha W8 x 48 (de 20 cm) sostienen las bandejas horizontales de los forjados de entramados metálicos en vez de losas de hormigón. Pero éstos no se sitúan apoyándose en los soportes sino tangentes. En un croquis con la primera idea estructural (fig. 7) el arquitecto estudia la relación entre el zunchos perimetral, el pavimento y el peldaño de la escalera²¹, y dibuja roblonados los soportes²². Aunque el roblonado fue susti-

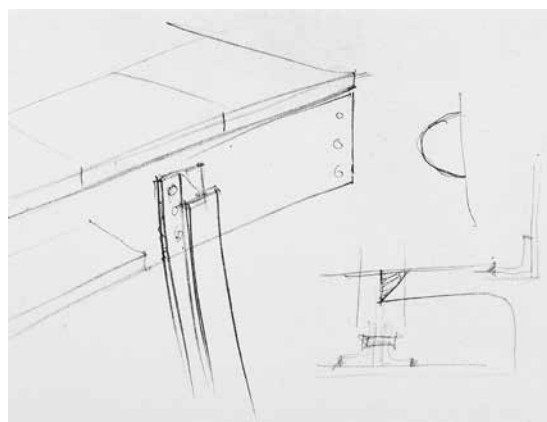


Figura 7: Terrace. Perspective. Section. Sketch Pencil, colored pencil (red) on note paper 15,2 x 21,5 cm (Schulze, 1992, vol. 13 pp. 121, 4505- 73). (Fotografía: P. Pacheco).

tuido en las partes visibles por soldaduras lijadas y pulidas con chorro de arena nos permite entender algunas cuestiones. Constructivamente parece más obvio el apoyo de los forjados sobre los pilares. Pero esta unión es compleja si se hace roblonada porque precisa de platabandas o capiteles en los apoyos o alguna alternativa similar. Pero más allá de estos problemas técnicos la sustitución del roblonado por soldaduras se entiende mejor por cuestiones expresivas. Si el roblonado ponía el énfasis en el proceso de construcción, la soldadura, por el contrario, no sólo hacía desaparecer visualmente ese proceso con una imagen más evidente, inmediata y limpia, sino que revalorizaba elocuentemente una tecnología más sofisticada como manifestación del *Zeitgeist*. Además, separando el forjado sustentado de los pilares sustentantes se enfatiza visualmente el papel estructural de cada uno. El hecho de que los perfiles no lleguen al canto superior de los zunchos perimetrales refuerza esa autonomía visual. Esta es una cualidad plástica que Mies había interiorizado del neoplasticismo.

Los forjados son de vigas perimetrales en [

²¹ En este dibujo la baldosa del pavimento se superpone rasante al alma de la imposta dado que pensaba en forjados de hormigón aunque ensayó otras posibilidades (Schulze, 1992, vol 13, p. 120: 4505.40; p. 121: 4505.72; p. 122: 4595.74). En la obra, de entramado direccional metálico, la baldosa se desplazó hacia el interior del ala sobresaliendo unos milímetros por encima (fig. 9b).

²² Durante el juicio por la demanda de la propietaria refiriéndose a las primeras ideas Mies decía: “Por entonces hablábamos de construcción de acero, no soldada, sino atornillada [...] en esos momentos pensábamos en un forjado de hormigón” (Schulze, Winhorst, 2016, pp. 305-306).

de 15 pulgadas, (unos 38 cm de canto) creando impostas anulares soldadas a los soportes²³. Las viguetas trasversales en I se separan dos módulos (1,67 m entre ejes), y se sujetan al alma del zuncho. No hay una jerarquía de viguetas y vigas que transmitan sus cargas apoyándose unas sobre otras sino que es un todo solidario de barras sustentantes perimetrales y nervios colocados a su mismo nivel. Sobre las viguetas están las piezas de relleno de forjados y cubierta unidas al alma o apoyadas en el ala inferior²⁴. En consecuencia, los forjados acabados se perciben como bandejas planas y uniformes, sin nervios sobresaliendo por arriba, ni descolgados ni camuflados con un falso techo. Son unidireccionales pero su imagen es de losas bidireccionales²⁵.

Esta estructura no es la solución más simple o inmediata²⁶ pero muestra elocuentemente el papel resistente de cada componente: la transmisión vertical de las cargas en los pilares y la uniformidad horizontal de los forjados. Detrás de todo esto planea la teoría estética de la *Empfindung* (empatía) que el arquitecto compartía: la forma de la obra de arte debe provocarnos reacciones cenestésicas. Cada una de las piezas estructurales expresa su forma de trabajar y de ese modo despiertan nuestra empatía.

6 “LA PIEL”: LAS ENVOLVENTES

La analogía orgánica del *edificio-cuerpo*, procedente de la teoría clásica arquitectónica desde Alberti, fue reformulada por Mies: “En las estructuras de pórticos, las paredes exteriores no son portantes. Por lo tanto, son edificios con una osamenta y una piel” (Neumeyer, 1995, p. 363). Si la estructura es la osamenta, el cerra-

miento exterior sin función sustentante es la *piel de la arquitectura*. Esta metáfora orgánica plantea dos cuestiones: una, la interdependencia entre el esqueleto y la piel, o sea, entre la estructura y la envolvente; y dos, el carácter de las capas que conforman el límite protector dando origen a la imagen de la arquitectura y asegurando su confort.

En los organismos la piel garantiza la protección frente al exterior creando pantallas defensivas contra las posibles amenazas: frío, calor, humedad, sequedad, radiación solar, viento, lluvia, nieve, agentes químicos, físicos y biológicos... Pero la piel tiene dos caras con fines diferentes: anverso y reverso. Por el exterior la piel conforma la imagen visual, recorta la figura, permite el reconocimiento, concreta la percepción y se manifiesta con variables formales como el color, la textura, la simetría, la proporción: piel e imagen son inseparables. Interiormente, sin embargo, la piel no tiene carácter visual sino protector procurando el bienestar del organismo: piel y confort van unidos.

En los primeros proyectos de pabellón (como el de Barcelona) la secuencia de capas desde el exterior al interior iba del borde del basamento que define el ámbito de la arquitectura a la estructura interior pasando por varios límites (muros, vidrio, agua, cortinajes...) que definen diferentes espacios. Esta relación ahora se invierte: la estructura conforma el perímetro (como un exoesqueleto) abarcando el cerramiento y, como ocurre en la casa Farnsworth, tienden a superponerse en un mismo plano tres límites sin llegar a confundirse: perímetro arquitectónico, esqueleto y envolvente²⁷.

En este caso los pilares marcan el ámbito de

²³ Para evitar que los anillos perimetrales tuvieran un canto excesivo se consideró la colaboración resistente de las carpinterías metálicas perimetrales (Gastón, 2005, p. 169).

²⁴ Placas prefabricadas de hormigón, relleno de gravilla y otras láminas impermeabilizantes (Schulze, 1992, vol 13p.148: 4505.120; p. 161: 4505.136). La necesidad de incorporar aislamiento e impermeabilización en la cubierta o desagües en el podio explica esta alternativa.

²⁵ Paricio (1986) analiza la voluntad de Mies de construir losas bidireccionales con el canto uniforme en todos los sentidos y los problemas que se le plantearon en sus obras estadounidenses.

²⁶ En el estudio de Mies se elaboraron diferentes maquetas a escala 1:1 de nudos estructurales y planos muy detallados para todos los oficios (Schulze, Windhorst, 2016, p. 307, 320 nota 52). Véase el plano del 9.8.1949 (Schulze, 1992, vol. 13 p. 108, 4505.124)

²⁷ En este sentido la Neue National Gallerie de Berlín parece una vuelta a las anteriores soluciones europeas.

la arquitectura, los forjados su volumen, y los paramentos de vidrio el interior protegido. Y aunque están solapados son envolturas claramente diferenciadas: los soportes no llegan hasta el canto superior de las impostas y el cerramiento de vidrio se aleja ocasionalmente del perímetro creando el porche. Por lo tanto, coinciden sobre el mismo plano físico pero son conceptualmente distintos: el de la arquitectura, el volumen y el interior cerrado. Además la obra se separa del entorno circundante por el podio: cuando subimos los peldaños entramos en la arquitectura aunque sigamos descubiertos y a la intemperie. Estas relaciones de distintos componentes con sus ritmos, conexiones, tamaños, proporciones, volúmenes, colores, reflejos, transparencias, sombras, texturas y materiales son las que nos dan la imagen de la casa Farnsworth. El blanco de los elementos metálicos y el techo, el travertino de los pavimentos, la calidez de la madera, los reflejos y transparencias del vidrio y la seda natural de las cortinas se realzan con los colores cambiantes de la vegetación.

En la arquitectura miesiana la protección que aporta la piel se exfolia en distintas capas con finalidades diversas. Cada lámina asume una funcionalidad distinta y se formaliza de manera uniforme en toda su dimensión: retícula metálica de la estructura, vidrio de suelo a techo en todo su perímetro, particiones de paneles de madera... La uniformidad material de cada envoltura alude plásticamente a su finalidad y potencia la experiencia arquitectónica. La combinación de las distintas capas nos abre todo un gradiente de posibilidades y filtros variables desde la exposición exterior al aislamiento absoluto. Podemos, por ejemplo, entrar en la arquitectura permaneciendo al aire libre al subir al basamento, o protegernos de la lluvia y el sol pero no del viento, el calor o el frío al situarnos en el porche²⁸, o estar a resguardo sin perder la vista alrededor tras los cerramientos de vidrio que incorporan hojas de ventanas manipulables

dejando pasar el aire, o buscar la penumbra y la intimidad tras las cortinas, o conseguir la total privacidad por los tabiques opacos de los servicios. De este modo la vivencia de la arquitectura, más allá de su imagen, se va desvelando como una combinación de pieles concéntricas que se superponen, se solapan o se despegan, desbordando cuestiones puramente visuales para enriquecerse con aspectos hápticos que implican a todos los sentidos. Imagen y confort.

7 LA PLANTA LIBRE

Tres componentes se destacan en la arquitectura de Mies: el esqueleto estructural reticular, la envoltente de vidrio y la planta libre. Comenta: “Sólo la piel de vidrio, sólo las paredes vidriadas permiten a las construcciones realizadas con un esqueleto alcanzar su forma estructural unívoca” (Neumeyer, 1995, p. 476). Y en 1958 repetía: “La planta variable y la estructura clara no pueden separarse una de la otra. La claridad de la estructura es la base de la planta libre.” (Neumeyer, 1995, pp. 514).

La estructura y la envoltente liberan todo el espacio interior y posibilitan cualquier distribución. Pero esa posibilidad no significaba para Mies que la obra no debiera estar pensada de un modo preciso en todos sus detalles. Surge así una aparente paradoja: la necesidad de proyectar una forma estricta susceptible, sin embargo, de asumir un uso abierto, indeterminado y cambiante. O sea, la flexibilidad funcional no presupone indefinición formal. Esta es la noción miesiana de *planta libre*:

La planta libre es un concepto nuevo y posee su propia «gramática» al igual que un nuevo lenguaje. Muchos creen que la planta variable significa una completa libertad. Esto es una equivocación. Exige del arquitecto idéntico grado de disciplina que una planta convencional; exige, por ejemplo, que los elementos cerrados, que siempre son necesarios, estén separados de las paredes exteriores —como en la casa *Farn-*

²⁸ Por cuestiones de confort se añadió una mosquitera desmontable en el porche (Gastón, 2005, 175).

sworth-. Sólo así puede conseguirse un espacio libre (Neumeyer, 1995, p. 517).²⁹

La planta libre se vincula a la funcionalidad de la arquitectura. En este proyecto Mies la afrontó a tres niveles: el primero remite al valor simbólico de la arquitectura: se trataba de proyectar una obra que respondiera a las expectativas del usuario, a su idea de vivienda. El segundo corresponde a la definición proyectual: el arquitecto debe organizar el espacio doméstico para las actividades previstas con las herramientas propias del proyecto. El tercero da protagonismo al habitante: se trata de posibilitar un uso abierto y variable donde amueblamiento y equipamiento, al poderse manipular por el ocupante adaptando los espacios a sus hábitos, le permitan habitarlo, apropiárselo.

Siguiendo las enseñanzas de Wright, Mies incorporó los dos iconos que caracterizan la vivienda tradicional en el inconsciente estadounidense: el porche bajo cubierta ante la puerta y la chimenea como emblema del hogar. La chimenea está en el centro empotrada en el núcleo de servicios. Como hay una instalación de calefacción con suelo radiante reforzada con un sistema de aire (Schulze, Windhorst, 2016, pp. 314-315) su papel es simbólico: crear ambiente hogareño. El porche cubierto (*porch*) se integra en el ámbito más doméstico pero se diferencia arquitectónicamente del podio (*terrace*) que tiene un sentido más representativo. Aunque ambos espacios son exteriores tienen, realmente, significados diferentes. De este modo, sin recurrir a referencias plásticas o estilísticas directas, la casa Farnsworth se tiñe de un carácter reconocible por los estadounidenses asociándolo a su vivencia de lo doméstico.

Mies criticó el enfoque del Movimiento Moderno sobre la dependencia de la forma a la función. Entendía que la arquitectura era un reto distinto a la mera satisfacción de funciones³⁰: los usos cambian pero los edificios permanecen. Luego no se debía limitar la arquitectura a solventar sólo las cuestiones utilitarias como postulaba el funcionalismo radical³¹. En consecuencia, la actitud pragmática funcionalista de asignar un lugar específico a cada actividad que, además, se debe realizar siguiendo unas mismas pautas consideradas óptimas, fue cuestionada por Mies que abogaba por el uso flexible y variable del espacio. Las acciones habituales admiten cambios que caracterizan el modo de vida personal. Las únicas que se pueden abordar desde presupuestos ergonómicos bien acotados son las vinculadas con la higiene (García, De la Peña, 1998), el almacenamiento y la preparación de alimentos. Durante su participación como director de la Weissenhofsiedlung de 1927 en Stuttgart, refiriéndose a la vivienda, decía: “Si nos limitamos a configurar sólo el baño y la cocina como espacios constantes, debido a sus instalaciones, y optamos por dividir el resto de la superficie habitable con paredes móviles, creo que se puede satisfacer cualquier requisito de habitabilidad” (Neumeyer, 1995, p. 396)³². Estas son las dos estrategias proyectuales de Mies respecto en esta cuestión: una, el diseño riguroso de los espacios destinados a actividades precisas y fijas (aseos, cocinas, almacenamientos, instalaciones); y dos, la creación de condiciones ambientales que permitan la libre utilización del espacio con actividades abiertas e indeterminadas adaptadas a la vida de los ocupantes. La distribución del proyecto es hacer compatibles ambas demandas.

²⁹ Posiblemente había llegado a esta idea después del insatisfactorio resultado en este aspecto en el bloque de viviendas de la Weissenhofsiedlung, dada la escasa superficie del *Existenzminimum* de las viviendas sociales. En el primer proyecto de 1946 (fig. 3a) aún no había llegado a la solución definitiva porque la cocina se aislaba con tabiques laterales hasta el cierre exterior de vidrio.

³⁰ Hacia 1950, cuando trabajaba en la casa Farnsworth, en unas notas escribe: “Restablecer el significado de las cosas. [...] Repensar sus servicios desde el principio. Esto es lo decisivo. Por lo tanto, lo decisivo no sólo es lo funcional” (Neumeyer, 1995, p. 493).

³¹ En 1930 decía: “La utilidad es una categoría general de la práctica, la forma de relacionar los medios con la finalidad. Por ello, es inútil convertir la utilidad en utilitarismo. Con esto se convierten los medios en finalidad” (Neumeyer, 1995, p. 466).

³² Las críticas sobre la disfuncionalidad de la casa Farnsworth se centraron en los problemas de control ambiental (Schulze, Windhorst, 2016, p. 316) y en la falta de privacidad agravada tras la modificación del trazado de la carretera.

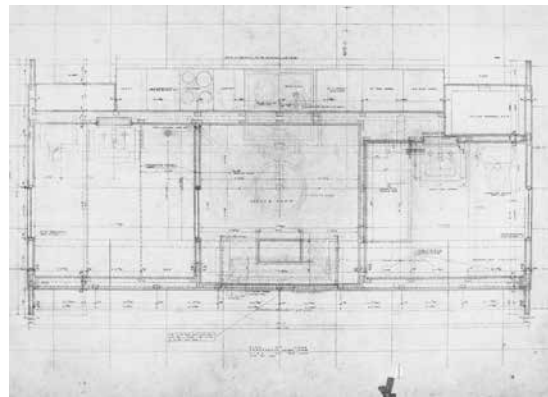
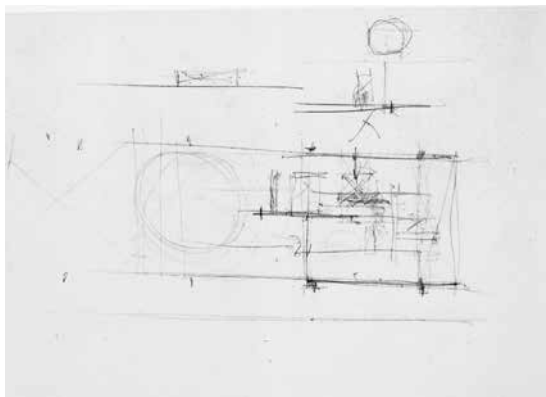


Fig. 8.- Heater, section, sketch. Pencil on note paper 15,2 x 21,5 cm (Schulze, 1992, vol. 13 p. 114, 4505.7. b) 28.8.1950: Plan of Core. Pencil on paper. 78,8 x 105,4 cm (Schulze, 1992, vol. 13 p. 104, 4505.143) (Fotos: P. Pacheco)

Abundan los croquis donde Mies ensaya alternativas para acoplar estos requisitos contrapuestos (figs. 4a, 8a)³³. Analizándolos encontramos algunas claves. Para potenciar la idea de un espacio continuo las paredes de la *Core area* no llegan al techo³⁴ y este núcleo nunca está en el centro lo que da origen a espacios diferenciados a su alrededor con características distintas: superficie, orientación, privacidad, vistas, soleamiento, iluminación, etc. Son, precisamente, esas condiciones cambiantes y las posibilidades que ofrecen las que decantan esos ambientes hacia unos usos u otros aunque sin establecer asociaciones fijas e invariables entre lugares y actividades³⁵. La idea es que sea el propio ocupante, al usarlos, quien aproveche las sugerencias de cada sitio y vaya encontrando los rincones que le resulten más acogedores para su vida cotidiana. El contrapunto a esa flexibilidad

es el diseño meticuloso de las estancias de baños, cocina e instalaciones, que Mies proyectó con absoluta precisión³⁶ (fig. 8b), haciendo gala del importante valor que para él tenía la construcción, del conocimiento de las aportaciones sobre los equipamientos de las vanguardias de entreguerras, y explotando el nivel de la tecnología industrial norteamericana de la época.

8 LA CONSTRUCCIÓN (BAUKUNST): LA TÉCNICA

En 1946 ante la dificultad de encontrar constructores locales que le dieran garantías sobre estimación de costes, el proyecto se paralizó. Cuando se retomó y se fijó un valor total aproximado³⁷ Mies decidió hacerse cargo como contratista de la obra (Schulze, Windhorst, 2016, p. 306, 308, 309). El convencimiento de que la arquitectura es la sublimación de la construcción llevada a su perfección estaba profundamente

³³ En la figura 8a se graña con un aspa el lado opuesto al porche insinuando un pequeño recinto que recuerda una solución similar de un patio interior en la casa *Tugendhat*.

³⁴ La superficie de este núcleo aumentó durante la ejecución pasando de lo inicialmente previsto de 6x3 m a 7,5x3,8 m (Gastón, 2005, p. 169). Alberga las conducciones de fontanería, electricidad, ventilación, la caldera de calefacción, los equipamientos de la cocina y los baños. Sólo llegan al techo (sin ser visibles en el interior) los conductos de ventilación y chimeneas que salen sobre la cubierta por unos pequeños volúmenes (que tampoco son fácilmente visible) (Vandenberg, 2003, p. 45-47: planos redibujados de alzados y secciones). Refiriéndose a estos paramentos Colomina escribe: “Más que producir espacio, las paredes no transparentes de la casa flotan en el espacio” (2009, p. 13). Los desagües, unificados en una sola bajante son, al margen de los pilares y las acometidas, la única conexión con el terreno bajo el forjado y se pintaron de negro para disimularlos (Schulz, Winthorst, 2016, 315, 322).

³⁵ La zona privada del dormitorio, que sólo se aísla parcialmente con el amueblamiento es la única más claramente acotada.

³⁶ Para el equipamiento de la cocina y baños se ajustó a medidas estándar. García y De la Peña escriben que en la Farnsworth: “el centro está ocupado por el núcleo mecánico completo (con cocina incluida por influencia de la economía experimentada con la prefabricación).” (1998, p. 121).

arraigado en Mies y aquí se reflejaba en su triple papel como proyectista, director y contratista.

Siendo niño, en su ciudad natal Aquisgrán, caminando diariamente desde su casa a la escuela catedralicia a la que asistía, Mies admiraba la potencia y rotundidad de las construcciones carolingias que habían sobrevivido en buen estado más de mil años. Fue en el taller de cantería paterno donde comprendió que esa arquitectura antigua debía su valor a la calidad de los materiales, a su sabia selección, a la precisión de su labra, a su cuidadoso empleo, a la maestría de sus aparejos y a la solidez de sus fábricas. Esta convicción, arraigada desde la infancia, la comentó en varias ocasiones. En una conferencia, usando los términos alemanes, decía: “Aquella magnífica palabra *Baukunst* [arte de construir] ya indica que el contenido esencial de la arquitectura es la construcción y que el arte significa su perfección” (Neumeyer, 1995, p. 490). Si la geometría encauza el *proyecto*, la construcción es la que materializa la *arquitectura*.

Mies creía que sólo si la técnica constructiva y el entramado industrial del momento confluyen entre sí y son capaces de llegar a su máxima expresión, sólo entonces, esa tecnología deviene arquitectura. La arquitectura es la construcción tensada hasta su perfección. Este pensamiento se opone a la idea renacentista de que la arquitectura es una cuestión formal recogida en el proyecto y su posterior construcción nada aporta a su calidad o valor artístico. Rechazando esta creencia, en 1923 había dicho de manera provocativa: “No sabemos de ningún problema formal, sólo problemas constructivos” (Neumeyer, 1995, p. 366). En un artículo de 1950, cuando trabajaba en la casa Farnsworth, comenta que frente a los que creen que la arquitectura sería reemplazada por la tecnología “ocurre lo contrario. Allí donde la tecnología

alcanza su verdadera culminación, trasciende a la arquitectura” (Neumeyer, 1995, p. 489). Y hablando del vínculo entre tecnología y arquitectura, añadía: “Nuestra verdadera esperanza es que crezcan juntas, y que algún día la una sea la expresión de la otra. Sólo entonces tendremos una arquitectura digna de su nombre: una arquitectura que sea un símbolo auténtico de nuestro tiempo” (Neumeyer, 1995, p. 490). En resumen, para él la arquitectura es la expresión de la construcción llevada al grado máximo de excelencia que permita la tecnología en cada momento.

Estas ideas se plasman en varios propósitos confluyentes. Por un lado, la apuesta decidida por emplear materiales de la máxima calidad (como el travertino de los pavimentos o la seda de las cortinas), el uso de productos de la industria más avanzada del momento (perfiles metálicos, tipos de vidrios industriales de grandes dimensiones y con prestaciones especiales) y la incorporación de las instalaciones más novedosas de la época³⁷. Y por otro, la búsqueda casi obsesiva por diseñar las soluciones constructivas con un grado máximo de ajuste y eficacia. Son, pues, aspectos confluyentes (materiales de calidad, mejor tecnología disponible y precisión constructiva), que se abordan de dos maneras complementarias como subrayan Schulze y Windhorst: “Aunque los principales componentes de la casa eran de fabricación moderna, se habían ensamblado y acabado con métodos artesanales” (2016, p. 315). Y todo esto viene reforzado por la voluntad de precisión geométrica que caracteriza su concepto de espacio. Mies era optimista en alcanzar estas metas y cuando trabajaba en la casa Farnsworth decía en una conferencia: “Tenemos todos los motivos para suponer que, cuando la técnica se transforme en arquitectura, ocurrirán grandes cosas” (Neumeyer, 1995, p. 496).

³⁷ Entre ambas fechas Philip Johnson había construido su casa de vidrio siguiendo el modelo del primer proyecto de la casa Farnsworth lo que le permitió a Mies ajustar su presupuesto (Schulze, Windhorst, 2016, p. 308).

³⁸ Schulze y Windhorst, enumerando algunos problemas de aislamiento y protección térmica, escriben: “A veces la tecnología resultó no estar a la altura de las circunstancias en un sentido estrictamente material” (2016, p. 316). Con todo, en el pleito entre el arquitecto y la propietaria se concluía que Mies “aplicó la pericia y el debido cuidado que le exige la ley en la prestación de sus servicios; que no hubo defectos sustanciales en el proyecto, la planificación, la supervisión de la casa” (2016, p. 322).

Pero el fin no era alcanzar la perfección técnica exclusivamente sino hacerla patente y visible para manifestar así su verdadero valor estético. No era sólo una cuestión constructiva sino también expresiva y estética. Las unidades de obra deben hacernos comprender su papel estructural, portante y técnico. La arquitectura es, precisamente, esa capacidad de vehicular y enfatizar esta comprensión. Sobre los fines pragmáticos directos de la construcción se superpone su objetivo estético pues al verla entendemos el valor que tiene por su estricta racionalidad técnica. En 1933 Mies escribía: “La simplicidad de la estructura, la claridad de los medios tectónicos y la pureza del material se convierten en los portadores de una nueva belleza” (Neumeyer, 1995, p. 476).

Las obras de Mies tienen una especial cualidad que nos permite descubrir un ajuste y una elegancia que parecen inevitables, simples y directos, como si fueran la conclusión de un proceso casi espontáneo, conseguido sin esfuerzo. Sin embargo, son el resultado de un largo y concienzudo trabajo de depuración y selección escrupulosa tras sopesar todas sus posibilidades, ventajas e inconvenientes. En este sentido existen infinidad de croquis sobre detalles constructivos, por ejemplo, sobre el ensamblaje de los perfiles de las carpinterías metálicas (Schulze, 1992, vol. 13 p. 166: 4505.56, 4505.57; p. 167: 4505.58; 4505.59), o sobre el diseño de las zonas exteriores accesibles con una cubierta invertida para mantener su absoluta horizontalidad garantizando la evacuación de las aguas por las juntas del pavimento y vertiendo directamente al terreno (fig. 9b) (Schulze 1992, vol. 13 p. 148: 4505.120; p. 161: 4505.136, 4505.137).

No se trata de entrar ahora en un minucioso estudio de la obra desde esta perspectiva. Basta un somero comentario sobre los dos tramos de escalera³⁹. Mies somete su resolución constructiva a distintas alternativas (Schulze, 1992, vol. 13 p. 143: 4550.161; p. 144: 4505.120, y otros)

que centran su interés en cuestiones como la dimensión y características de las losas de los escalones, la solución de las zancas de apoyo, el engarce de los peldaños a ellas, la imagen, etc. (figs. 7, 9a). El plano de ejecución (fig. 9b) recoge dos soluciones distintas aunque ambos tramos salvan el mismo desnivel, tienen idéntica anchura (3,6 m) y un número igual de peldaños de idéntico grosor (tres losas de 120x35x5 cm), por lo que ambas habrían podido resolverse técnica y constructivamente igual. Tal vez Mies, mediante esta desigualdad formal y técnica quería evidenciar que, aunque similares, son dos unidades arquitectónicas distintas. Porque la inferior es la charnela que conecta la arquitectura al entorno mientras que la superior enlaza dos espacios con cualidades diversas aunque ambos pertenezcan a la misma unidad arquitectónica. Y es, precisamente, mediante su resolución formal y constructiva como nos da a entender esta diferencia.

Mies estaba en la cumbre de su carrera y en plena madurez cuando construyó la casa Farnsworth. El análisis de los planos y documentos de la este proyecto nos ha permitido rastrear el modo en que el pensamiento teórico de Mies se iba afinando, concretando y materializando en la realidad de sus obras construidas a fin de sintetizar una idea de arquitectura entendida como moderna y clásica.

CODA

En la década de 1950, cuando la casa Farnsworth se convertía en un referente mundial de la arquitectura moderna, el influjo del magisterio de Mies llegó como un aire renovador a la arquitectura valenciana tras los años ominosos de la arquitectura nacional franquista prisionera de un localismo trasnochado y casposo. No es posible comprender el impulso de nuestra modernidad sin el trabajo de los arquitectos más valiosos del momento que se vieron influidos por él. Juan José Estellés, Juan Antonio García So-

³⁹ Fue en julio de 1950 cuando se hicieron los estudios y planos definitivos de estas escaleras (Gastón, 2005, p. 161).

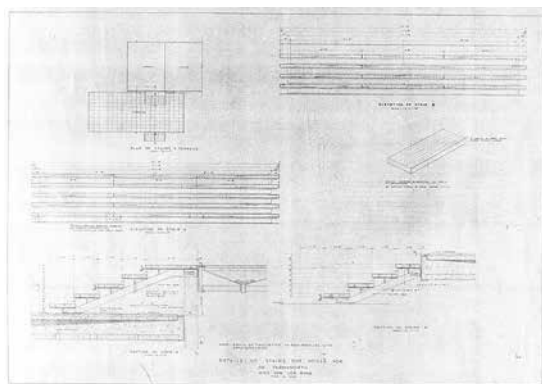
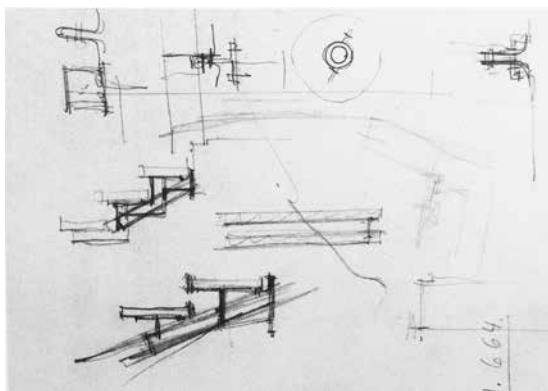


Fig. 9.- a) Sketch. Pencil, colored pencil (yellow) on note paper. 15,2 x 21,5 cm (Schulze, 1992, vol. 13 p. 144, 4505.20. b) 16.6.1950: Details of Stairs for House for Dr. Farnsworth. Pencil on vellum. (83,8 x 106,7 cm (Schulze, 1992, vol. 13 p. 142, 4505.129) (Foto: P. Pacheco).

lera o el académico de San Carlos Mauro Lleó, entre otros, se hacían eco de las aportaciones miesianas en varias de sus obras más relevantes⁴⁰. Pero, sin duda, quien lo comprendió de un modo especial y supo trasladar sus lecciones a su poética personal y a su trabajo adecuándolas a las circunstancias productivas, económicas y técnicas del contexto valenciano fue Luis Gay, académico de San Carlos y uno de los arquitectos más importantes de nuestra modernidad. Obras como la casa Arrufat de Vila-Real (1962) o la delegación del MOP en Castelló (1962) son algunos de los ejemplos más conspicuos de la asimilación que Gay supo hacer de la obra de Mies. Y es, precisamente, a través del filtro de la arquitectura miesiana como podemos entender mejor sus más destacadas aportaciones.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

CORTÉS, J. A., “Los reflejos de una idea” en: *Arquitecturas-bis*, nº 44 (julio 1983) 18-23.
 COLOMINA, B., “La casa de Mies: exhibicionismo y coleccionismo”, en *Mies van der Rohe Casas Houses*, 2G, nº 48/49 (2009), pp. 4-21.
 GARCÍA NAVARRO, J., DE LA PEÑA PAREJA, E., *El cuarto de baño en la vivienda urbana —una perspectiva histórica—*, Madrid, Fundación Cultural COAM, Madrid, 1998.

GASTÓN GUIRAO, C., *Mies: el proyecto como revelación del lugar*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

KIRSCH, K., *Experimental Housing Built for the Deutscher Werkbund*, Stuttgart, 1927, Nueva York, Rizzoli International Publications, Inc., 1989.

NEUMEYER, F., *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*, Madrid, El Croquis editorial, 1995.

PARICIO, I., “Tres observaciones inconvenientes sobre la construcción en la obra americana” en *A&V Mies van der Rohe 1886-1986* nº 6 (1986), pp. 66-71.

SCHULZE, F. (ed.), *An illustrated catalogue of the Mies van der Rohe drawings in the Museum of Modern Art. Part II: 1938-1967. The American works* (vol. 13, pp. 80-183), Nueva York y Londres, Garland Publishing Inc., 1992.

SCHULZE, F., WINDHORST E., *Ludwig Mies van der Rohe. Una biografía crítica* (nueva edición revisada), Barcelona, Editorial Reverte, 2016.

VANDENBERG, M., *Farnsworth House. Ludwig Mies van der Rohe*, Nueva York, Phaidon Press Limited, 2003.

⁴⁰ Sin necesidad de entrar en una aproximación a la arquitectura miesiana valenciana basta recordar el Colegio Mayor Santo Tomàs de Villanueva en València (J. J. Estellés, 1958), el CESA en Alacant (J. A. García Solera, 1965) o la SEAT en València (M. Lleó, 1963).



*Tres artistas en el exilio: Max Aub, Félix Candela y Josep Renau**

Manuel García

Crítico e historiador del arte
mexgutman@gmail.com

RESUMEN

El texto sobre Tres artistas del exilio incide en el hecho histórico de la diáspora cultural de la guerra civil española (1936-1939) y cómo afectó a tres notables creadores de la cultura de la época: el escritor y tipógrafo Max Aub Mohrenwitz (París, 1903-Ciudad de México, 1972); el arquitecto Félix Candela Outeriño (Madrid, 1910-Raleigh, USA, 1997) y el artista Josep Renau Berenguer (Valencia, 1907-Berlín, 1982). Los tres protagonistas de este artículo coincidieron en el exilio en México donde hicieron importantes aportaciones en el terreno de las artes y las letras (Max Aub), la arquitectura (Félix Candela) y el diseño gráfico y el fotomontaje (Josep Renau). Aunque nacidos en distintas ciudades los tres personajes de esta historia protagonizaron un exilio latinoamericano, donde publicaron libros, construyeron importantes edificios y realizaron una obra artística significativa. Al cabo de 80 años del inicio de esta historia, los tres representan la mejor aportación de la cultura española a México.

Palabras clave: Exilio /Aub / Candela /Renau / México.

ABSTRACT

Three artists in exile focuses on the historical diaspora provoked by the Spanish civil war (1936-1939), and how it influenced three prominent figures of the cultural scene of that period: the writer and typographer Max Aub Mohrenwitz (Paris, 1903-Ciudad de Mexico, 1972); the architect Félix Candela Outeriño (Madrid, 1910-Raleigh, US, 1997); and the artist Josep Renau Berenguer (Valencia, 1907-Berlin, 1982). They are the three protagonists of this article, who were simultaneously living in Mexico during the exile and who made notable contributions in the fields of arts and humanities (Max Aub), architecture (Félix Candela), and graphic design and photomontage (Josep Renau). While they were born in different cities, all they three spent their exile in Latin America, where they published books, built important buildings, and produced relevant artistic works. Eighty years after the beginning of this story, they still represent the best contribution of the Spanish culture to Mexico

Keywords: Exile /Aub / Candela /Renau / Mexico.

(*) Texto de la conferencia impartida en el Centro Galego de Arte Contemporánea, en Santiago de Compostela, el 11 de Octubre de 2019, con motivo de la exposición *We Refugees*, comisariada por Santiago Olmo y Piedad Solans.

pañola de 1939 ya existía un precedente migratorio artístico en España. La diferencia está que en el primer tercio del pasado siglo se emigraría a París por razones culturales y en el exilio de 1939 se emigraría por razones políticas y la diáspora arrastraría además a numerosos artistas, escritores, periodistas, arquitectos, profesores, investigadores, etc. El caso concreto de los arquitectos sería paradigmático.

A inicios de la guerra civil española Manuel Azaña, presidente de la República, hace las gestiones oportunas para que el poeta Juan Ramón Jiménez (1881-1958) y su esposa la escritora Zenobia Campubrí (1887-1956), salgan de España y se instalen en Washington, donde el poeta ejercería como agregado cultural. La salida del futuro Premio Nobel de Literatura de España podría ser un símbolo de la dispersión de artistas y escritores durante la guerra civil española y la salida masiva de republicanos españoles –cerca de medio millón de personas– al final de la contienda.

Son muchas las historias que se pueden contar de esa diáspora cultural hispana que, desde hace décadas, ha estudiado en profundidad un ensayista como José Luis Abellán autor de la obra *El exilio español de 1939*¹.

Pioneros de ese transterramiento fueron artistas como Pablo Picasso (1881-1973), Julio González (1876-1942) y Joan Miró (1893-1983), que a principios de siglo abandonaron la escena artística española en busca de las vanguardias en París. Una ruta hacia la modernidad que siguieron posteriormente diversos artistas españoles². Es decir que cuando se produce la diáspora cultural es-

EL EXILIO ARQUITECTÓNICO ESPAÑOL

Si tenemos en cuenta los ensayos de Henry Vicente Garrido sobre Arquitecturas desplazadas (2007); Juan José Martín y Carlos Sambricio sobre Arquitectura española del exilio (2014) y Juan-Ignacio del Cueto Ruiz Funes sobre Arquitectos españoles exiliados en México (2014), el número de profesionales de la arquitectura que abandonan España tras la guerra superaría el medio centenar de profesionales y con destinos tan diversos como América Latina, la Europa del Este y los Estados Unidos de Norteamérica.

Por citar solo algunos ejemplos a la República de Argentina se exilió Antoni Bonet Castellana (1913-1989); a la República de Chile marcharon Fernando Etcheverría Barrio (1898-1970); Germán Rodríguez Arias (1902-1987) y Pablo Zabalo Ballarín (1893-1961); a la República de Colombia Esteban de la Mora (1902-1987), Alfredo Rodríguez Orgaz (1907-1994), Germán Tejero de la Torre (1901-196) y Ricardo Ribas Seva (1907-2000); a la República Dominicana fueron Tomás Auñón Martínez (1909-?), Francesc

¹ ABELLÁN, J. L., *El exilio español de 1939*. Madrid: Taurus Ediciones, 1976-1978, 6 volúmenes. Textos de Vicente Llorens, Manuel Tuñón de Lara, Juan Marichal, Manuel Andújar, Arturo Saenz de la Calzada, Aurora de Albornoz, Román Gubern, Albert Manent, Jorge Campos, etc.

² Mercedes Comaposada Guillen (Barcelona, 1901-París, 1994), escritora, montadora de cine y representante artística, esposa del escultor Baltasar Lobo (1910-1993), y secretaria, unos años, de Pablo Ruiz Picasso, es autora del libro *Artistas españoles en la Escuela de París* (Editorial Taurus, Madrid, 1960), donde incluye a los artistas Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Bores, Manuel Colmeiro, Antoni Clavé, Oscar Domínguez, Apeles Fenosa, Luis Fernández, Pedro Flores, Ismael Gómez de la Serna, Baltasar Lobo, Ginés Parra, Joaquín Peinado, Orlando Pelayo y Fernando Viñes.

Fábregas Vehil (1901-1979), Bernardo Giner de los Ríos (1888-1970), Agustín Gutiérrez Cueto, Joaquín Ortiz García (1899-1980, ca.) y Fernando Salvador Carreras (1896-1972), etc.

El caso de Cuba tiene sus peculiaridades pues allí emigraron cerca de un centenar de artistas, escritores y algunos arquitectos como Martín Domínguez Esteban (1897-1970), que permanecería allí hasta el triunfo de la revolución, yéndose después a Norteamérica. Por su parte Francesc Fábregas Vehil, que procedía de la República Dominicana, permanecería algún tiempo en Cuba hasta que en 1978 volvería a España. Por allí pasarían asimismo en 1939 procedente de París Josep Lluís Sert (1902-1983), antes de afincarse en Norteamérica; Félix Candela Outeriño (1910-1997) quien, en los años cincuenta, desarrollaría algunos proyectos con los arquitectos cubanos Max Borges Recio (1918-2009) y su hermano Enrique y Fernando Salvador Carreras (1896-1972), que fue secretario de la Embajada de la República española en Cuba en 1938. También pasaron por Cuba los arquitectos Joaquín Ortiz García (1899-1980, ca) y Eduardo Robles Piquer (1910-1993).

Siendo México el país que recibió el mayor número de exiliados –según algunas estadísticas más de 25.000 españoles– no debe extrañarnos que allí se establecieran

numerosos arquitectos. En el ensayo de Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes habla de tres generaciones de arquitectos españoles exiliados en México. La lista está integrada por diecisiete arquitectos³. Singular fue, sin lugar a dudas, la experiencia del arquitecto valenciano Enrique Segarra Tomás (1908-1988) cuya actividad profesional en el exilio se desarrolló en la capital de Veracruz donde construyó viviendas particulares, algún edificio público y numerosos hoteles de los que destaca la intervención en 1945, con el arquitecto valenciano Jesús Martí Martín (1899-1975), en la reforma del Hotel Mocambo en Boca del Río.

A estas historias de arquitectos desplazados se suman las de Luis Lacasa (1899-1966) y Manuel Sánchez Arcas (1897-1970) en el campo socialista al que según el historiador Carlos Sambricio: “optaron por marchar a la Europa del Este, coherentes con su visión del mundo: lo que jamás pudieron sospechar fue la realidad que allí vivirían ni el vacío profesional que padecerían, vacío que rompería lo que hasta el momento había sido su carrera”⁴. Luis Lacasa Navarro se exiliaría en Moscú y Manuel Sánchez Arcas se exiliaría primero en Varsovia y luego en Berlín (República Democrática Alemana).

Otro exilio singular fue el de los arquitectos españoles a Venezuela. Allí irían Fernando Salvador Carreras (1896-1972) y Ra-

³ Arquitectos españoles exiliados en México, Tomás Auñón (Madrid, 1909-?); Francisco Azorín Izquierdo (Monforte de Teruel, 1885-Ciudad de México, 1975); José Luis M. Benlliure López de Arana (Madrid, 1898-Madrid, 1981); Tomás Bilbao Hospitalet (Bilbao, 1890-Ciudad de México, 1954); Emili Blanch i Roig (Girona, 1897-Girona, 1996); Ovidio Botella Pastor (Alcoy, 1909-Gijón, 1996); Félix Candela Outeriño (Madrid, 1910-Raleigh, Usa, 1997); Oscar Coll Alas (Oviedo, 1909-Cuernavaca, 1967); José Caridad Mateo (Betanzos, 1906-Ciudad de México, 1996); Francisco Detrell Tarradell (Santiago de Cuba, 1908-Ciudad de México, 1990); Bernardo Giner de los Ríos y García (Madrid, 1888-Ciudad de México, 1970); Roberto Fernández Balbuena (Madrid, 1890-Ciudad de México, 1966); Fernando Gay Buchón (Madrid, 1909-Ciudad de México, 1997, ca.); Julio José Cayetano de la Jara y Ramón (Valencia, 1888-Ciudad de México, 1960); Juan Bautista Larrosa Domingo (1907-Ciudad de México, 1940); Juan de Madariaga Astigarraga (Bilbao, 1901-Bilbao, 1995); Esteban Marco Cortina (Reus, 1909-Ciudad de México, 1965); Jesús Martí Martín (Cartellón, 1899-Ciudad de México, 1975); Mariano Rodríguez Orgaz (Madrid, 1903-Ciudad de México, 1940); Jaime Ramonell Gimeno (Murcia, 1906-Ciudad de México, 1991); Enrique Segarra Tomás (Valencia, 1908-Veracruz, 1988); Juan Rivaud Valdés (Madrid, 1910-Ciudad de México, 1993); Eduardo Robles Piquer (Madrid, 1910-Caracas, 1993); Arturo Saenz de la Calzada Gorostiza (Labaza, 1907-Ciudad de México, 2003); etc.

⁴ SAMBRICIO, Carlos, “El exilio arquitectónico en el este de Europa”. En: *Arquitectura española del exilio*. (coor. Juan José Martín). Madrid: Lampreave, 2014, p. 231.

fael Bergamín Gutiérrez (1891-1970) y otros tantos que desarrollarían su labor constructiva en ese país⁵.

Pero la guerra civil española no sólo provocó un exilio exterior sino también un exilio interior.

Según el arquitecto Fernando Agrasar Quiroga: “Al elevado número de arquitectos que decidieron exiliarse, como consecuencia de la guerra civil española, se sumó el de todos aquellos que optaron por quedarse silenciando sus ideas políticas y arquitectónicas. Ese conjunto de vencidos y represaliados vivió la larga posguerra bajo el ojo censor de los vencedores que impidieron su trabajo, negaron el papel relevante que habían poseído y escrutaron cualquier signo de republicanismo y progresos en sus nuevos proyectos”⁶.

De los arquitectos depurados en el interior cabe citar el caso de Antonio Terreiro (1893-1972), arquitecto municipal gallego cuya obra había desarrollado principalmente en A Coruña y a quien se le condenó a “seis años de inhabilitación para cargos públicos, directivo y de confianza”. Según Fernando Agrasar: “El exilio interior, en aquellas circunstancias y para estos arquitectos, supuso refugiarse en los conocimientos del oficio y renunciar al camino moderno iniciado antes de la guerra. Y esos muchos arquitectos pasaron de la modernidad al trauma de la guerra y después al doloroso exilio interior

que les condujo, inevitablemente, al fin de su tiempo”⁷.

Una historia similar a la que hemos contado del exilio de los arquitectos podríamos ampliarla al mundo de los artistas y escritores dispersos por la Unión Soviética (Alberto Sanchez), los Estados Unidos (Ramón J. Sender), Cuba (Manuel Altolaguirre), Argentina (Rafael Alberti y Maria Teresa León) o México (José Bergamín, Manuela Ballester, Josep Renau, etc), –un tema que ha estudiado, entre otros expertos, Miguel Cabañas Bravo⁸.

Para no hacer más extensa esta historia, evocaremos la experiencia concreta de tres exiliados: el escritor y diseñador gráfico Max Aub Mohrenwitz (Paris, 1903-Ciudad de México, 1972), el arquitecto Félix Candela Outeriño (Madrid, 1910-Rakeigh, 1997) y el artista Josep Renau Berenguer (Valencia, 1907-Berlin, 1982).

EL CAUTIVERIO FRANCÉS DE MAX AUB (1939-1942)

Según el investigador Jose Luis Morro: “El 1 de Febrero de 1939 cruzaba la frontera por Cérbère André Malraux y el equipo de filmación de la película Sierra de Teruel. Entre sus componentes figuraba Max Aub”⁹.

Los inicios del exilio de Max Aub fueron muy distintos al resto de la diáspora cultural española. Mientras miles de republicanos españoles eran internados en campos de

5 MARTÍN FRECHILLA, J. J., “Proyectar y construir en Venezuela”. En: *Arquitectura española del exilio* (coor. Juan José Martín). Madrid: Lampreave, 2014, pp. 281-321. Los arquitectos exiliados a Venezuela fueron: Javier Yarnoz (1886-1959), José Lino Vaamonde (1900-1986), Francisco Iñíguez (1900-1969) Urbano de Manchovas (1887-196), Juan Capdevila Elías (1910-?) y más Salvador (1879-1963). A ellos se sumarían más tarde Joaquín Ortiz (1899-1980), Jose Maria Deu Amat (900-1988) y Eduardo Robles Piquer (1910-1993).

6 AGRASAR-QUIROGA, Fernando, “El exilio interior”, En: *Arquitectura española del exilio* (coor. Juan José Martín). Madrid: Lampreave, 2014, págs. 323-340.

7 *Ibidem*, p. 334-335.

8 CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Arte desplazado a los hielos. Los artistas españoles del exilio de 1939 en el país de los soviets*. Sevilla: Editorial Renacimiento (Col. “Biblioteca del Exilio” nº 31), 2017.

9 MORRO, Jose Luis, *Max Aub, un exilio diferente* (Actas del Primer Congreso Internacional sobre El Exilio Literario Español de 1939, celebrado el 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995, en Bellaterra). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.



Fig. 1.- Campo de concentración francés de Argelès-sur-Mer, 1939
(Fotografía: Studio Chauvin).

concentración franceses o se embarcaban en vapores como el Sinaia, el Mexique o el Nyassa camino de México o el Winnipeg hacia Valparaíso (Chile), el escritor Max Aub cruzaba la frontera hispano-francesa con el equipo de cine de André Malraux.

El éxodo de los artistas y escritores españoles pasaría por los campos de concentración instalados por el gobierno francés en Argelès-sur-Mer; Adge (Hérault); Bram (Aude); Gurs; (Basses Pyrénées); Prats-de-Mollo; Sepfonds (Tarn-et-Garonne); Le Vernet (Ariège), etc. En la primavera de 1939 pasó por el campo de Argelès-sur-Mer el fotógrafo húngaro Robert Capa (1913-1954). Por entonces se calcula que en ese campo había unos 80.000 refugiados. Se conservan fotos de ese campo. Por ese lugar pasó Josep Renau y su familia hasta que la profesora norteamericana Margaret Palmer (1875-1957) consiguió sacarlos con un grupo de la Junta de Cultura Española –José Bergamín, Josep Carner, Rodolfo Halfter, Miguel Prieto, Rodríguez Luna, Eduardo Ugarte, etc.– y salieron por el puerto de Saint Nazaire en el vapor holandés Veenendam camino de Nueva York (1939).

En el campo francés de concentración

de Saint-Cyprien fueron reclusos en 1939 algunos redactores de la revista Hora de España como Rafael Dieste, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, Antonio Sánchez Barbudo y Arturo Serrano, hasta que el escritor francés, judío y de izquierdas, Jean Richard Bloch (1884-1947), a través de un Comité International d'Intellectuels, consiguió sacarlos y alojarlos en su casa solariega La Mérigotte, en Poitiers, que el escritor francés había comprado en 1911 siendo profesor de Historia del instituto Victor Hugo y que sirvió de acogida primero a artistas e intelectuales perseguidos en el siglo veinte –Louis Aragon, Jules Romains, Romain Rolland –y luego a los refugiados españoles. Esa vivienda, por cierto, sería adquirida por el municipio de Poitiers, en el 2005, como lugar de residencia de artistas y lugar de refugio de artistas perseguidos a nivel internacional.

Por esas fechas Max Aub todavía no se había siquiera planteado marcharse a ninguna parte. Según el investigador Jose Luis Morro: “A su llegada a París se reunió con su mujer, Peua, en la calle Dumesnil y con sus hijas, repartidas en casas de familias obreras. Al poco tiempo se mudaron a la calle Capitán Ferber n.º 5, aquella casa que tuvo que

dejar en 1914 camino del exilio, en compañía de su madre y de su hermana Magda.”

Al retorno a París, Max Aub hace gestiones ante el gobierno francés, para regular de nuevo su estancia en Francia junto a su familia. Con ese motivo el 6 de mayo de 1939 se dirige al Ministerio del Interior francés pidiendo una autorización para permanecer en Francia. En el escrito, tras perfilar su actividad profesional, explica que sus recursos de existencia se basan en sus trabajos literarios y artísticos y la ayuda de su padre. Por entonces cuenta con la expectativa de una carta del dramaturgo Cipriano de Rivas Cherif (1891-1967), remitida el 27 de febrero de 1939, desde la Haute-Savoie, en la que le encarga de la edición de la obra literaria de Manuel Azaña. Para apoyar la solicitud del escritor varios amigos franceses como el escritor antifascista André Chamson (1900-1983) y el político socialista Leo Legrange (1900-1940), hacen asimismo gestiones a su favor ante el gobierno francés.

Durante ese tiempo Max Aub sigue trabajando con André Malraux. La situación económica del escritor es precaria. Tanto que se ve obligado a dejar a sus hijas en “casas de acogida” de París. A fines de junio de 1939 terminan de editar el filme *Sierra de Teruel*, que se estrena por primera vez en agosto de 1939 en el Cine Paris de los Campos Elíseos, en una sesión privada para Juan Negrín y miembros del gobierno de la República española en el exilio. Más tarde el político y militar francés Édouard Corniglion-Molinier (1898-1963), productor del filme, organiza otro pase para artistas y escritores en el Cinema Rex en los Campos Elíseos de París. Unos meses después el gobierno radical socialista de Édouard Daladier

(1884-1970), tras la firma del pacto germano-soviético, e inicio de la guerra e instauración de la censura, prohíbe en septiembre de 1939 el estreno en Francia de *Sierra de Teruel*. Por esas fechas, André Malraux y Max Aub, comen juntos, para organizar la difusión internacional del filme. Una copia de la película se salvaría entonces, apareciendo más tarde en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Ambos realizan gestiones para presentarla en la Ciudad de México. En ese periodo Max Aub visita a diversos escritores franceses como el poeta Louis Aragon (1897-1982), el museógrafo Jean Cassou (1897-1986), el dramaturgo André Gide (1869-1951), etc... Y contacta con algunos políticos españoles como el socialista Julián Zugazagoitia (1899-1940), poco antes que lo detuvieran, extraditaran a España y lo fusilaran.

Unos meses más tarde, al iniciarse la guerra europea en 1939, Max Aub mantiene una correspondencia con André Malraux y ve poco antes de exiliarse a los escritores españoles Rafael Alberti (1902-1999), Corpus Barga (1887-1975), Benjamín Jarnés (1888-1949), etc.

Iniciada la guerra europea los acontecimientos se precipitan tanto para Max Aub como escritor emigrado en Francia, como para André Malraux, comprometido con la resistencia francesa. Los caminos de ambos amigos se bifurcan y aunque mantienen en situaciones difíciles encuentros en París y Marseille, y una correspondencia (1939-45), no volverían a verse hasta muchos años más tarde, en ocasión del primer viaje de Max Aub a Francia en 1956.

La situación del escritor español se complica a inicios de 1940 por una denuncia

10 Denuncia anónima presentada en la Embajada de España en Francia, “Nombre: Max. Apellidos: Aub. Hebreo. Naturaleza: Alemán. Nacionalizado español durante la guerra civil. Actividades: Comunista y revolucionario de acción. Se detecta su presencia en Francia. Llamar la atención de N. E. sobre el mismo como sujeto peligroso. Decir a los cónsules que no le den visado, que le recojan el pasaporte si se presenta. Decirlo a Madrid”.



Fig. 2.- Max Aub y André Malraux en el rodaje del filme *Sierra de Teruel*, 1938-39.

anónima, presentada ante la Embajada de España en Francia, donde lo definen como comunista y revolucionario de acción.¹⁰ La denuncia llega a manos de José Félix Lequerica¹¹, primer embajador franquista ante el gobierno del General Pétain (1856-1951), quien el 8 de marzo de 1940 hace llegar una Nota verbal al Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia acusando a Max Aub de “notable comunista de actividades peligrosas”. Tres días más tarde, el 11 de marzo de 1940, pide que se le deniegue cualquier certificado de nacionalidad y que avisen enseguida a la embajada de su visita. Aunque por esas fechas —como apunta el profesor Gérard Malgat— Max Aub está incluido en las listas del Servicio de Evacuación de Republicanos Españoles —una organización creada en Francia por el expresidente Juan Negrín y coordinada por el doctor José Pu-

che Álvarez— la denuncia y notas que ha hecho circular José Félix Lequerica ante el Ministerio Interior del Gobierno de Pétain, surten efecto y el escritor español queda en el desamparo legal. De esta manera el 5 de abril de 1940 Max Aub es detenido e ingresado en las instalaciones deportivas del campo Roland Garros de París. En sus cuadernos de notas escribe: “A las doce, volviendo del hospital, me llevan a la prefectura. Regresamos para el registro. Los papeles: abren la cómoda, el cajón de arriba, el cajón de abajo; no tocan el de en medio que es el que contenía mis originales.” El calvario inicial de esta detención del escritor dura cerca de mes y medio. En ese campo de detenidos, coincide con los húngaros Arthur Koestler (1905-1983) y Lazlo Ravadny y con los españoles José María Rancano y José Ignacio Mantecón (1902-1982).

¹¹ Jose Félix Lequerica Erquiza, (Bilbao, 1891-Guecho, 1963). Político y diplomático español. Durante la monarquía de Alfonso XIII colaboró con el Gobierno de Antonio Maura. Apoyó la rebelión militar de Francisco Franco, se afilió a la Falange Española y fue alcalde de Bilbao (1938-39). Fue designado Embajador de España en París (1939), colaborando con la Gestapo en la persecución de republicanos españoles. Fue ministro de Asuntos Exteriores (1944-45) y desempeñó diversos cargos diplomáticos. Embajador en la Organización de Naciones Unidas (1951-53) y procurador de las Cortes franquistas (1953).

El 30 de mayo de 1940 lo trasladan al campo de concentración de Le Vernet d'Ariège, cerca de la ciudad de Toulouse. Allí serían reclusos, asimismo, José María Rancano y José Ignacio Mantecón, que serían liberados el 10 de junio de 1940. Sobre el campo de Le Vernet-d'Arriège, el escritor húngaro Artur Koestler (1905-1983) escribiría: "El campo de Vernet estaba por debajo del campo de concentración nazi desde el punto de vista de la comida, de las construcciones y de la higiene. Comparado con Dachau era todavía soportable. En el campo de Vernet se moría la gente por falta de atención médica; en Dachau se mataba a la gente adrede"¹².

Al cabo de cinco meses el diplomático Gilberto Bosques (1892-1995), cónsul de México en Marseille, consigue sacar a Max Aub del campo de Vernet. Recuperada la libertad viaja a Toulouse, continúa escribiendo Campo francés y se traslada a Marseille. Por esas fechas el gobierno de Vichy promulga el primer Estatuto de los Judíos (3-10-1940). A lo largo de unos meses Max Aub realiza una serie de gestiones en los Consulados de los gobiernos de los Estados Unidos de Norteamérica y de México para conseguir los visados necesarios para viajar desde Francia a esos países. En ese tiempo el escritor tiene ocasión de dar largos paseos en Marseille a orillas del mar. Observa atento el paisaje mediterráneo de la Costa azul y le viene a la memoria el paisaje de la Costa valenciana. No deja de ser curioso el paralelismo que establece entre el paisaje mediterráneo francés y el valenciano. Quizás sea una de las primeras expresiones de nostalgia del escritor: "Ayer era el Cabanyal. Ahora es Marseille". Por esas mismas fechas Max Aub escribe: "Valencia es la ciudad española peor repartida para los elogios. Demasiado rica para Castilla, demasiado próxima para Cataluña. El valenciano, como todo espa-

ñol, tiene dos caracteres: el jovial y festero y el callado". (Max Aub, *Diarios*, Barcelona, 1998, págs. 70 y 71). Esos días de asueto en el Sur de Francia, en la llamada "Francia libre", los aprovecha para ver a diversos artistas y escritores franceses como Louis Aragon, André Gide y André Malraux. En esas fechas trata de cerca a Margaret Palmer (1875-1957), que era amiga de sus padres. Max Aub no sabe que su libertad está a punto de truncarse, pues el 2 de junio de 1941 es detenido e internado en la Cárcel de Niza. De nuevo, gracias a la mediación del diplomático mexicano Gilberto Bosques, es liberado el 22 de junio de 1941. Durante la estancia en Marseille el escritor tiene una relación muy cercana con dos personas que le ayudaron de manera particular en esas fechas aciagas. Gracias a Gilberto Bosques, cónsul de México en Marseille, consigue una credencial de agregado de prensa de la legación diplomática mexicana. Gracias a Margaret Palmer, colaboradora de la organización humanitaria Emergency Rescue Committee, que gestiona el periodista norteamericano Varia Fry (1907-1967), consigue un encargo para la catalogación de las obras de la Escuela Española en el Carnegie Institut de Pittsburg, Pensylvania. Según el profesor Gérard Malgat ambas credenciales eran realmente una tapadera para que Max Aub pudiera residir en el Sur de Francia sin ser molestado por la gendarmería de Gobierno de Vichy o la policía alemana de la Gestapo. Esos tres meses de libertad se truncan al ser detenido de nuevo el 5 de septiembre de 1941 e internarlo en el campo de concentración de Vernet de Ariège donde unos meses después saldría pues el 27 de noviembre de 1941 es trasladado desde Port de Vendres al campo de concentración de Djelfa, en el Sáhara argelino, entonces colonia del gobierno francés. En la carta que

¹² KOESTLER, Arthur, *Escoria de la tierra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1951.

PRINCIPAL
SERVICIO DE MIGRACION
FORMA 5.

NUM. 229661

TARJETA DE IDENTIFICACION EXPEDIDA POR EL DEPTO. DE
MIGRACION EN MEXICO D.F.
A MAX AUB MOHRENNITZ
Cuyo retrato y firma constan en seguida




F.O. DEL Jefe del Depto. de Mig.
El Enc. de la OFNA.
ENRIQUE ORTIZ.

MEDIA FILIACION DEL INTERESADO

ESTATURA 1.67-MTS. COMPLEXION REGULAR
COLOR BLANCO PELO CASTAÑO
CEJAS POBLADAS OJOS CIEGOS
NARIZ RECTA BOCA MEDIANA
BIGOTE NO USA BARBA RESURSA
SEÑAS PARTICULARES NINGUNAS

DATOS COMPLEMENTARIOS

AÑO EN QUE NACIO 1905-39 AÑOS CASADO
PROFESION, OFICIO U OCUPACION ESCRITOR
IDIOMA MATERNO ESPAÑOL
OTROS IDIOMAS QUE HABLE FRANCÉS
LUGAR DE NACIMIENTO PARIS FRANCIA
NACIONALIDAD ACTUAL ESPAÑOLA
RELIGION CATOLICA
LUGAR DE RESIDENCIA MEXICO D.F.

NOMBRE Y DOMICILIO DE SU FAMILIA EN EL PAIS DE ORIGEN COMO ASESILADO POLITICO EN EL VALOR "NYASSA" ACEPTADO
*BARRER DEL 16-DE-OCTUBRE ULTIMO EN CALIDAD DE INMIGRANTE POR UN AÑO REPRENDIBLE CON EL CARACTER DE "ESTRANJERO" CON TODAS LAS FRANQUICIAS QUE SEÑALA EL ART. 96-LEY GRAL. DE POB. EN VIGOR MEM. 6774-DE 30-DE-OCTUBRE DE 1942-EXP. 4/355.1/REL. CON 4/351.537/387-Mexico D.F. a 16-DE-FEB. DE 1943.-vta.

Fig. 3.- Tarjeta de identificación migratoria de Max Aub, Veracruz, 16-10-1942.

Max Aub le escribiría diez años más tarde al presidente francés (Ciudad de México, 2-02-1951) recordaría esta experiencia carcelaria: “Conocí campos de concentración – Paris, Vernet, Djelfa–, cárceles –Marsella, Niza, Argel–, fui conducido esposado a través de Toulouse para ser transportado, en las bodegas de un barco ganadero, a trabajar en el Sahara y otras amenidades reservadas a los antifascistas”.

Del invierno de 1941 al verano de 1942 Max Aub es internado en el Centre Séjour Surveillé de Djelfa. De esa experiencia quedan varias fotografías, una amplia correspondencia y el libro de versos que titula: *Diarios de Djelfa*. Gerard Malgat describe así ese lugar: “El campo de Djelfa está especialmente destinado a la reclusión de los hombres que lucharon en las Brigadas Internacionales durante la guerra civil española. Es el más grande de los distintos campos situados en el alto Atlas argelino. Las condiciones de vida, allí, son muy difíciles: los

reclusos deben hacer frente a un clima riguroso, un alojamiento malsano bajo tiendas “marabouts” apenas equipadas con mantas, un suministro de comida dudoso y variable según los recursos financieros disponibles para pagar a los proveedores locales...”

En la introducción Max Aub al poemario citado escribiría: “Fueron escritas estas poesías en el campo de concentración de Djelfa, en las altiplanicies del Atlas sahariano, les debo quizá la vida porque al parirlas cobraba fuerza para resistir el día siguiente: todo cuanto en ellas se narra es real sucedido. Versos in imaginados e inimaginables, se les podría llamar, sin que me llamara a engaño.”

Quizás la valoración más acertada de esa obra la expresaría la profesora Xelo Candel que en la Introducción a la primera edición española del libro dice: “Podemos considerar que *Diario de Djelfa* es un texto ficcional verosímil que entraría dentro de lo que Alexandre Gottlieb Baummgarten definió

¹³ CANDEL, Xelo, *Introducción al Diario de Djelfa de Max Aub*. Valencia: Editorial Denes, 1998. Sobre este tema ver: SICOT, Bernar: *Diario de Djelfa y unos textos inéditos. Observaciones y proposiciones*. CRIIA: Université Paris X-Nanterre.

como ficciones verdaderas: aquellas cuyos objetos son posibles en el mundo real.”¹³

Durante la estancia de Max Aub internado en el Sahara mantiene la correspondencia con Gilberto Bosques, quien para tratar de conseguir su liberación del cautiverio argelino le escribe el 19 de enero de 1942: “le manifiesto que este Consulado General ha hecho todo lo indicado en el caso de usted para obtener su liberación y traslado a Casablanca donde podrá embarcar en el primer vapor que salga para México”

De esta manera el 17 de mayo de 1942, J. Caboche, director del Centre Séjour Surveill   de Djelfa, firma la orden de libertad de Max Aub con un itinerario preciso que le llevará de Djelfa a Casablanca pasando por las poblaciones de Alger, Blida, Sainte Barbe du Tlelat, Oudja, Fez y Meknes. Max Aub se librar   de milagro de ser internado, de nuevo en Djelfa, pues una orden del 26 de mayo de 1942 de la Policía Nacional francesa, advertía de su peligrosidad y recomendaba mantenerlo en cautiverio. Pero cuando llega esta nueva orden el escritor está ya en Casablanca ocultándose hasta el 10 de septiembre de 1942, que embarca finalmente en el vapor portugués Serpa Pinto, camino del Puerto de Veracruz.

Finaliza así el penoso cautiverio del escritor y empieza su exilio en México donde escribir   El laberinto mágico, sus memorias sobre la guerra civil española.

EL EXILIO DEL ARQUITECTO FÉLIX CANDELA

“Félix Candela fue algo más que un arquitecto. Fue a la vez arquitecto, ingeniero y constructor. Teórico y difusor de un nuevo concepto de construcción, basado en una nueva aplicación del hormigón armado. Sin él una buena parte de nuestros grandes edificios serían distintos y seguramente menos eficaces” (Gabriela Cañas, *El País*, 25-03-1985).

Aunque nacido en la capital española, Félix Candela Outeriño era de origen va-

lenciano por parte de padre y gallego por parte de madre. Formado en la Escuela de Arquitectura de Madrid fue alumno del arquitecto e ingeniero Eduardo Torroja (1899-1961). Recien   acabada la carrera y al estallar la guerra civil española, ejercería como capitán de ingenieros el Ejército Republicano.

Finalizada la contienda se exiliaría a México donde permanecería 30 años (1939-71), antes de emigrar definitivamente a Norteamérica.

Tras trabajar unos años en Acapulco (1940-50), fundaría con los arquitectos mexicanos Fernando y Raúl Fernández Rangel la empresa Cubiertas Alas (1950-76) en la que desarrolló la mayor parte de su obra arquitectónica en México. Prueba de ello son obras como el Pabellón de Rayos Cósmicos (1951), el Centro Nocturno La Jacaranda (Acapulco, 1957), el Restaurante Los Manantiales (Xochimilco, 1958) o la Capilla de San José Obrero (Monterrey, 1959) con el arquitecto mexicano Enrique de la Mora. Una labor que compaginar  a con la enseñanza como profesor en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (1953). A ese periodo corresponden sus textos: “Hacia una nueva filosofía de las estructuras” y “En defensa del formalismo”.

En los años sesenta realiza en la Ciudad de México, entre otras obras, la planta embotelladora Bacardí (1960), el Palacio de Deportes para los Juegos Olímpicos de 1968 y las estaciones de metro de Candelaria y San Lázaro (1969-70).

La última etapa de su vida se desarrolla entre Estados Unidos y España. En la d  cada de los setenta fija su residencia en Estados Unidos, adquiriendo su nacionalidad. All   es consultor de varias empresas arquitectónicas y profesor de Proyectos Arquitectónicos en la Universidad de Illinois.

En España entre sus proyectos está el estadio de Santiago Bernabeu y en colabora-



Feig. 4.- Félix Candela. El Oceanográfico de Valencia. (Fotografía: Manuel Garcí)a.

ción con Santiago Calatrava el Oceanògrafic parte del conjunto de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia, obra que no llegó a ver acabada por su muerte el año 1997.

La base y la importancia de la obra de Félix Candela se debe a su sistema de construcción basado en un nuevo uso del hormigón armado logrando con ello cubiertas ligeras de dos a cinco centímetros. Por otro lado, el uso extensivo de los hyper, paraboloides hiperbólicos, le permitían formas en movimiento, que parecían casi imposibles, con costes ajustados y resultados funcionales.

En 1985, con motivo de un premio a su labor profesional por la Fundación Antonio Camuñas, en una entrevista que le hace Gabriela Cañas en el diario *El País* al preguntarle sobre de qué obra estaba más satisfecho, contestaría lo siguiente: “De la iglesia de la Medalla Milagrosa, en México. Es una obra que me gusta bastante. Hice también el restaurante de Xochimilco y una de las últimas cosas que construí fue el Palacio de los Deportes de México, para las Olimpiadas, en 1968.” De esa respuesta destaca el

hecho de que citara la Iglesia de la Virgen de la Medalla Religiosa (1955) pues es una de las pocas obras que hizo en colaboración con el artista valenciano Antonio Ballester (1910-2001), que esculpió toda la imaginería religiosa prevista en el edificio.

Sobre el edificio del Palacio de los Deportes proyectado para los Juegos Olímpicos de México de 1968 y el empleo de las estructuras laminares originales del arquitecto añadiría: “No tanto, porque en grandes dimensiones, como es el caso del Palacio de los Deportes, las estructuras no son fácilmente aplicables. En este caso hice una estructura mixta, en la que los elementos preexistentes eran arcos metálicos y luego se rellenaban los huecos entre estos arcos con unas láminas, pero no hechas de hormigón armado, sino en tubo de aluminio, cubiertas de madera contrachapada y, al final, con lámina de cobre.” En esa entrevista sorprendería por sus opiniones acerca de Le Corbusier y sus seguidores: “Nunca ha sido santo de mi devoción. Realmente, nunca le he considerado arquitecto. No fue

el iniciador del movimiento moderno, sino el promotor. Tuvo la suficiente habilidad periodística para lanzarlo, pero en general la suya fue una influencia mala”. Y añadió: “Produjo una escuela interesante y algunos de sus seguidores, como José Luis Sert, han sido muy buenos arquitectos. Más que él. Lo mío con Le Corbusier es una cosa personal...”¹⁴

Al fallecer en el Hospital de Duke University de Raleigh (Carolina del Norte), a los 87 años, el diario *El País* haría un resumen sobre la vida y obra de este arquitecto e ingeniero, y contratista de obras: “Conocido por el diseño y la construcción de sus estructuras laminares de hormigón armado en iglesias, viviendas, mercados y complejos industriales y deportivos, sobre todo durante su exilio en México, desde 1939, deja en España su último proyecto, las cubiertas del Parque Oceanográfico Universal, de próxima construcción en la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia”. Esa obra, proyectada conjuntamente con el arquitecto Santiago Calatrava, se inauguró tras su muerte en 1997 y es una de las pocas obras que llegó a realizar en España junto a una colaboración, unos años antes, con el arquitecto Fernando Higueras que se concretó en unas cubiertas para la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe de Madrid (1963).

La ausencia de obras de Félix Candela en España no le privó de una gran consideración de los profesionales del sector y sobre todo de la valoración de su trabajo en diversas exposiciones. Para el ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez: “Era un maestro total, heredero de los maestros de obras medievales, que proyecta y construye las láminas de hormigón armado famosas por su belleza”¹⁵. Un juicio de valor que emitió con motivo de la exposición *El arte*

del ingeniero expuesta en el centre Georges Pompidou de París (1996), donde había obra de los arquitectos e ingenieros españoles Torroja, Torres Quevedo, López Piñero y Calatrava. Sobre las obras más significativas de Félix Candela por el mundo figuraban las de: “las fábricas Pinedo y Bacardí, el palacio presidencial de La Habana, sinagoga en la ciudad de Guatemala, las iglesias de Cuernavaca y de Santa María de los Milagros, Centro Electrónico, el restaurante Los Manantiales y el estadio olímpico de México.” En estas construcciones –señalaba el autor del artículo –“experimentó diversos tipos de paraboloides hiperbólicos, contruidos con encofrados de maderas rectas. En los años setenta fue profesor en el departamento de Proyectos en la Universidad de Illinois, de Chicago, donde se jubiló, y más tarde fijó su residencia en Carolina del Norte.”

TRAYECTORIA MEXICANA DE JOSEP RENAU, 1939-1958

A Josep Renau le sorprendió la entrada de los franquistas a fines de febrero de 1939 en la capital catalana trabajando en su estudio de Bonanova de Barcelona para la Subsecretaría de Propaganda del Ejército Popular. Su hermano Alejandro lo subió a un camión y lo trasladó a Francia sufriendo, en los primeros momentos, el internamiento en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer. Por su cargo anterior de Director General de Bellas Artes lo liberaron pronto del internamiento hasta que pudo reunir a toda su familia y partir hacia México. Renau llegó con siete miembros más de su familia al puerto de Veracruz en el verano de 1939 en el vapor holandés Vendamm que hacía la ruta de Francia a México.

El exilio en México (1939-58), marcaría posteriormente la vida y obra de este artista

¹⁴ CAÑAS, Gabriela, “Félix Candela, arquitecto: Me hice famoso siendo contratista”. *El País*, 25-03-1985.

¹⁵ “Muere a los 87 años el arquitecto Félix Candela”. *El País*, 8-12-1987.



Fig. 5.- Josep Renau, León Felipe y Manuela Ballester, Ciudad de México, 1958.

valenciano. Aunque el paso de Renau por Francia fue breve, pudo captar el drama de los refugiados españoles en los campos de concentración; ser testigo de la reorganización del Gobierno de la República en el exilio y participar en las tareas iniciales de la Junta de Cultura Española en París.

Al cabo de los años, de regreso a Valencia, escribiría el texto "Exili"¹⁶ dando testimonio de esta experiencia. De la travesía del Vendamm se conservan unas fotografías, tomadas con la cámara Leica que adquirió Renau en la capital francesa (1937), donde aparecen, entre otros exiliados, los artistas Miguel Prieto, Rodríguez Luna, Manuela Ballester y los escritores José Bergamín, Josep Carner, Emilio Prados, etc. Esa expedición, patrocinada por la Junta de Cultura Española, iba a contar, asimismo, con los buenos oficios del museógrafo mexicano Fernando Gamboa (1909-1990), destinado en el Consulado de México en Marsella,

desde donde gestionaría junto con el cónsul Gilberto Bosques la salida de numerosos profesionales de la cultura española hacia ese país latinoamericano.¹⁷

El exilio de Renau hay que englobarlo dentro de la diáspora española que en un número superior a 16.000 personas llegaron a México (1939-45). Una emigración que, gracias al gobierno del General Lázaro Cárdenas (1934-40), pudo integrarse plenamente en ese país y desarrollar buena parte del discurso cultural republicano que había iniciado en España. La labor de Renau en el terreno de las artes visuales se desarrolla en ese país, junto a artistas y arquitectos españoles como Aurelio Arteta, Félix Candela, Enrique Climent, Fernández Balbuena, Elvira Gascón, Ramón Gaya, los Hermanos Mayo, Moreno Villa, Ramón Pontones, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Enrique Segarra, Arturo Souto, etc.¹⁸

La obra de Renau desarrollada en Mé-

¹⁶ RENAÚ, Josep. "Exili". *L'Espill*, n° 15, Valencia, Tardor, 182, pp. 95-108.

¹⁷ Sobre la labor de los mexicanos en relación al exilio español ver: FRESCO, Mauricio. *La emigración republicana española. Una victoria de México*: Editores Asociados México, D.F., 1950.

¹⁸ GARCÍA, Manuel, *El exilio artístico español (1936-1945). Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la Guerra Civil*, 1999, Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999, pp. 65-79.

¹⁹ GARCÍA, Manuel, "Trayectoria mexicana de José Renau (1939-1958)". *Batlía*, Valencia, Otoño-Invierno, 1986, pp. 65-75.

xico se desglosa como diseñador gráfico, fotomontador, cartelista, pintor, muralista y teórico de las artes visuales¹⁹.

Como diseñador gráfico son notables sus portadas para las revistas mexicanas *Futuro* y *Lux*; algunas viñetas, cabeceras y fotomontajes para las publicaciones del exilio español (*Mediterrani*, *Senyera*, *Las Españas*, *España en la Paz*, *Nuestro Tiempo*, etc); libros de la Editorial Leyenda; Tezontle, etc., y publicidad comercial mexicana.

Como cartelista destaca su labor para el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta donde desarrollaría ese oficio iniciado en la España republicana²⁰ Renau, en ese sentido, se suma a la renovación gráfica mexicana iniciada en los años treinta por artistas como el grabador Fernández Ledesma (1900-1983) y el pintor Francisco Díaz de León (1897-1975) que habían incorporado la estética vanguardista europea al diseño gráfico mexicano. Una experiencia renovadora, por cierto, a la que había contribuido, inicialmente, un artista moderno como Gabriel García Maroto (1889-1969), autor de la cabecera de la revista mexicana *Contemporáneos* (1928) y luego, había ampliado, un artista exiliado como Miguel Prieto (1907-1956), que desde la experiencia del suplemento cultural *México en la Cultura*, dirigido por Fernando Benítez (1912-2000), habría renovado la gráfica periodística mexicana.

Renau se suma, asimismo, al muralismo mexicano gracias al pintor David Alfaro Siqueiros (1898-1974) que había conocido en Valencia durante la guerra civil española²¹.

Fue a través del mural Retrato de la burguesía (Ciudad de México, 1939-40) que Renau participa en la decoración interior del Sindicato Mexicano de Electricistas. Esta obra es síntesis del lenguaje muralista mexicano y el lenguaje fotomontador europeo del primer tercio del siglo veinte y es por otra parte el resultado de un trabajo colectivo en el que participaron los artistas mexicanos Siqueiros, Luis Arenal, Ramón Pujol y los artistas españoles Renau, Rodríguez Luna y Miguel Prieto que contaron, asimismo, con la asistencia de Manuela Ballester. Una obra de paternidad colectiva, pero con una evidente impronta de Renau y Siqueiros. Una obra, por otra parte, influida por la situación política del país y la intervención de Siqueiros en el primer intento de asesinato de Trotsky.²² Esta experiencia le serviría a Renau, para asumir más tarde el encargo del empresario español Manuel Suárez para que pintara el mural *España hacia América* (1946-50) en el Casino de la Selva de Cuernavaca. Una de las obras de mayor dimensión realizadas por este artista en el exilio que narraba los aspectos más positivos de la presencia cultural española en tierras mexicanas y que trataba de neutralizar, en cierto modo, el discurso nacionalista del mural de Diego Rivera (1886-1957) pintado en el Palacio de Hernán Cortés de Cuernavaca²³.

Pero la aportación artística más significativa de Renau en el exilio mexicano fue la elaboración del ciclo de fotomontajes *The American Way of Life* (1949-1966), una obra fundamental en la trayectoria de este artista como fotomontador que vería la luz con

20 BALLESTER, Jordi; SELMA, Jose Vicente (textos). *Renau cartells de cinema (Mèxic)*. (Celebrada del 28 de setembre al 21 de'octubre 1984). València: Fundació Caixa de Pensions, 1984.

21 El pintor mexicano David Alfaro Siqueiros dio una conferencia sobre "El arte como herramienta de lucha", en la Universidad de Valencia, en febrero de 1937.

22 RENAÚ, José. "Mi experiencia con Siqueiros". En *Revista de Bellas Artes*, 1976, N° 25, pp. 2-25.

23 GARCÍA CORTÉS, Adrián: *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*. México: Manuel Quezada Brandi Editor, 1975.

24 José Renau: *Fata Morgana Usa*, Eulenspiegel Verlag, Berlín, República Democrática Alemana, 1967

el título de *Fata Morgana Usa* publicada en la República Democrática Alemana²⁴. Una obra, por cierto, que no se exhibiría jamás en México ni en la República Democrática Alemana y que sólo pudo verse íntegramente en la muestra *España: Vanguardia Artística y Realidad Social*, realizada en la Bienal de Venecia en 1976. Un evento este que, entre otras cosas, le permitiría a Renau viajar a la Europa occidental, encontrarse en Venecia con la oposición antifranquista e iniciar su retorno a España²⁵. Precisamente fue el 18 de julio de 1976, el día de la inauguración de la Bienal de Venecia, que Renau conocería al Gustavo Gili primer editor en español del libro *The American Way of Life* con un Postfacio del crítico de arte Tomás Llorens (Barcelona, 1977).

México fue, sin lugar a dudas, un país clave en el exilio de Renau. Allí vivió un par de décadas y pudo desarrollar todas las facetas artísticas en las que se interesó a lo largo de su vida. Sus vínculos al muralismo mexicano, al exilio antifranquista y a la izquierda mexicana, le dieron una dimensión de la realidad de ese país frente a la penetración ideológica del modelo norteamericano que analizaría críticamente en su obra como fotomontador.

Si repasamos la producción artística de Renau a través de la etapa española (1907-39); mexicana (1939-58) y alemana (1958-82), es la mexicana la más fructífera desde el punto de vista de la práctica teórica y la práctica artística de este autor. México, no sólo le dio asilo a Renau y su familia, sino



Fig. 6.- Josep Renau en su estudio en Coyoacán, México, 1958.

que, facilitándole, desde su llegada, la naturaleza mexicana, le permitiría desarrollar todas las facetas artísticas de su trabajo.

Una obra a la que habría que añadir, ¡cómo no!, una producción intelectual relacionada con la historia, la crítica y la teoría del arte, que convendría repasar para una mejor comprensión de la ideología de este artista del siglo veinte.

²⁵ BOZAL, Valeriano y LLORENS, Tomás Llorens (Ed.): *España. Vanguardia Artística y Realidad Social, 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili Editor, Barcelona, 1977.



Las huellas de la interdisciplinariedad en la trayectoria de Enric Mestre.

–Intercambios e investigaciones cruzadas entre las esculturas cerámicas y las pinturas abstractas–

Román de la Calle

Universitat de València-Estudi General
roman.calle@uv.es

RESUMEN

La destacada actividad artística de Enric Mestre (Alboraya / Valencia, 1936) solo puede abordarse, en su compleja diversidad y riqueza, si se mantiene, como eje metodológico básico de su estudio crítico, el abierto enfoque de su sistemática interdisciplinariedad. Los diálogos e intercambios entre la escultura cerámica, la arquitectura, la pintura, el dibujo y los murales conforman precisamente el ámbito plural de su constante quehacer artístico. Especialmente la investigación se centra en las esculturas cerámicas y en las pinturas geométricas, que constituyen los dos dilatados campos de su creación plástica, cultivados asiduamente, a lo largo del último medio siglo.

Palabras clave: Escultura cerámica / pintura abstracta / interdisciplinariedad / investigación geométrica / espacios imaginarios / experiencias cromáticas y “architexturas”.

ABSTRACT

The outstanding artistic activity of Enric Mestre (Alboraya / Valencia 1936) could only be approached, in its complex diversity and richness, if the open approach of its systematic interdisciplinarity is maintained as a basic methodological axis of its critical study. The dialogues and exchanges between ceramic sculpture, architecture, painting, drawing and murals precisely constitute the plural scope of his constant artistic work. Especially the research focuses on ceramic sculptures and geometric paintings, which constitute the two extensive fields of his plastic creation, cultivated regularly, over the last half century.

Keywords: Ceramic sculpture / abstract painting / interdisciplinarity / geometric research / imaginary spaces, / chromatic experiences and “architextures”.

Non est ars quae ad effectum casu venit.

L. Annaeus

Seneca *Epistulae*. 29, 3.

**I DIÁLOGOS ENTRE LOS ESPACIOS IMAGINARIOS DE
SUS ESCULTURAS CERÁMICAS & LAS GEOMETRÍAS,
HABITADAS POR EL COLOR, DE SUS PINTURAS**

Hemos visitado, de nuevo, una vez más, el amplio taller cerámico y el estudio pictórico del profesor Enric Mestre, ubicados entre la verde huerta –ahora en plena primavera– y determinadas edificaciones del extrarradio del municipio agrícola de Alboraya (Valencia). Se trata de un artista al que profesionalmente hemos seguido, en su ya dilatada trayectoria, desde hace muchos años –etapa tras etapa, serie tras serie–, atendiendo a sus reiteradas indagaciones, a sus experiencias constantes y rigurosas innovaciones, llevadas a cabo en el decurso de sus diversas modalidades artísticas.

Convendrá confesar que primero tuvimos que estudiar, a fondo, el conjunto de sus escalonados trabajos, con un indudable interés de inquietos investigadores, decididamente atrapados por la fuerza de su obra, y que luego, ciertamente, hemos seguido persistiendo en nuestro empeño, aunque movidos ya, por un particular apasionamiento, sobrevenido –nunca

ajeno a nuestra creciente amistad– y motivados propiamente por la rotundidad de sus sistemáticas experimentaciones y por el rigor y solvencia que han caracterizado todos sus planteamientos estéticos, siempre abiertos y arborescentes en su insaciable despliegue.

Esta vez, por mutua decisión, durante una serie de horas, hemos departido juntos, viendo y comentando numerosos trabajos y proyectos suyos, sobre todo los más recientes, aunque sin olvidar tampoco las aportaciones precedentes, como eficaz estrategia de contrastación relacional, en el seno de su itinerario. Siempre hemos pensado que, profesionalmente, este contacto directo y periódico con el artista y sus obras es, sin duda, uno de los principales recursos para el conocimiento, el análisis y la acción de auto-reciclaje, propios de la crítica de arte.

De hecho, tales visitas, de exploración y aprendizaje, conllevan para nosotros, habitualmente, también una intensa y eficaz experiencia estética añadida, inseparable –a nuestro entender– de cualquier actividad reflexiva posterior. Sin duda, la experiencia crítica no se identifica, sin más, con la experiencia estética, pero necesita previamente –y mucho– de su ineludible y versátil concurso.

De este modo, una vez más, nos hemos enfrentado, en el silencio del estudio-taller, con las últimas producciones de Enric Mestre (Alboraya, 1936), desparramadas en nuestro entorno. Y, una vez más, nos hemos sentido, por cierto, fuertemente impresionados, no solo por la rigurosa ejecución de cada una de sus singulares piezas cerámicas, sino asimismo, *pari passu*, por el impacto sagaz de sus cuidadísimas pinturas.

Reposan, aquellas, sobrias y majestuosas, casi siempre sobre el suelo y, estas, prefieren disponerse –delicadamente aisladas– sobre la pared de fondo. De manera paulatina, sin prisas, sus respectivas poéticas arquitecturas, de base, se nos imponen perceptivamente, unas tras otras, hasta el extremo de exigirnos deambular en su entorno, ejercitando un secreto juego comparativo, para mejor poder observarlas relacionamente, tentándonos, de forma reiterada, a com-

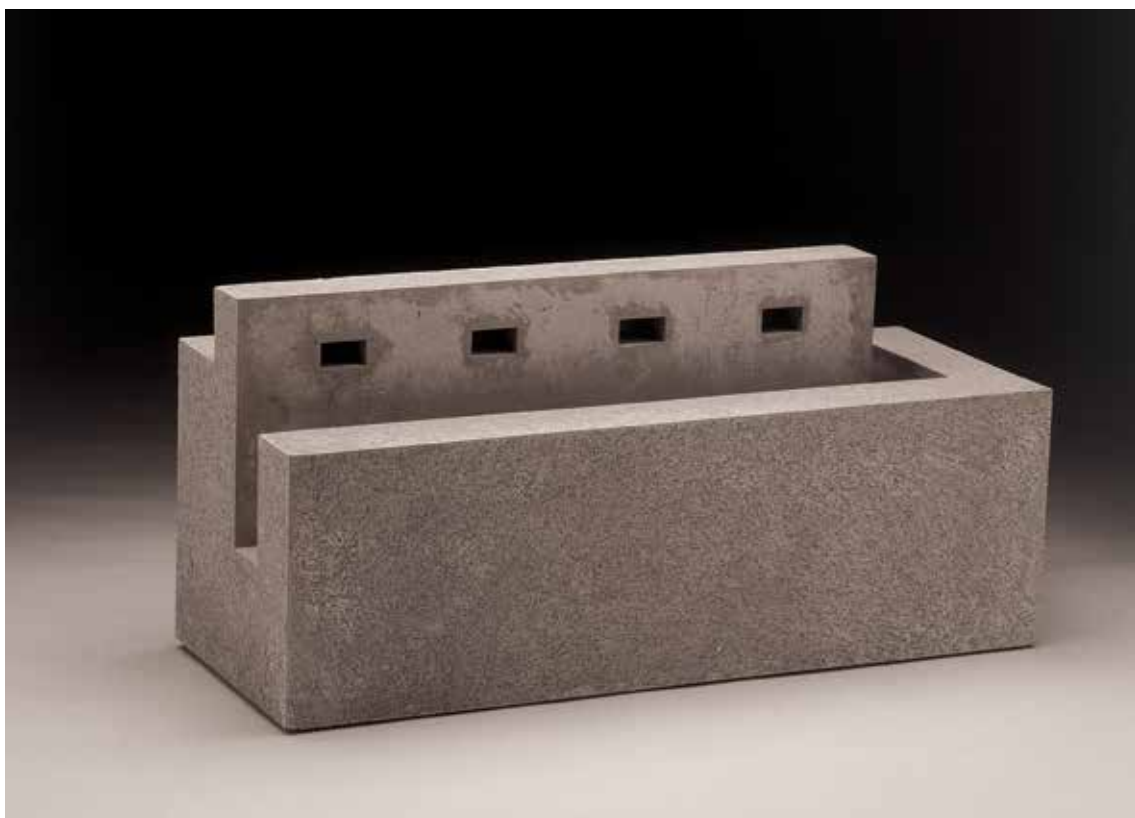


Fig. 1.- *Sense títol*. 74,5 x 35 x 28 cm. 1995. Gres con engobes.

plementar, sensualmente, incluso con el tacto, las intensas experiencias propias de la mirada, al ir constatando las claves de sus correspondientes lenguajes.

De hecho, sus secretos imperativos arquitectónicos se van encarnando cíclicamente, y, en cuantas propuestas plásticas, nacen, permanecen y/o emigran de su entorno (taller, estudio, museo, espacio docente o refugio de meditación y diálogo). Al principio, no es fácil caer en su clara potencialidad efectiva, ya que no son maquetas, ni pretenden serlo, aunque en sus internos diálogos interdisciplinares asuman, a menudo, un papel legitimante ineludible y acaaparador.

La verdad es que, a partir de esas observaciones minuciosas, *in situ*, que procuramos pausadamente ejercitar sobre sus esculturas, los murales cerámicos y las pinturas, siempre

solemos encontrar y descubrir numerosos detalles, silenciosos pormenores, sutiles contrastes y cuidadosos acabados, que nunca pueden dejarnos indiferentes. ¿Cómo olvidar –insistimos– los estudiados maridajes llevados a cabo por Enric Mestre entre las formas arquitectónicas, los ascéticos desarrollos de sus superficies y el variado contrapunto de sus diferentes texturas y siempre parcos cromatismos, sumamente controlados, en el destacado programa regulador de todo el conjunto de sus diversificadas propuestas cerámicas?

Curiosamente, en esta ocasión, tras la siempre interesante visita al taller del profesor Mestre, hemos regresado a través de los pueblos y la huerta hacia la ciudad y hemos recorrido la compleja circunvalación trazada por sus vías y caminos. Sentados así discretamente junto al asiento del conductor, nos han atraído –sin

duda más que nunca— las diferentes fachadas y los volúmenes de las casas o los monocromáticos lienzo de sus envejecidas paredes.

Pocas veces, como en estas circunstancias, nos hemos sentido tan motivados a contemplar las arquitecturas circundantes, como si fuesen realmente esculturas habitadas, murales con aliento humano o pinturas proyectadas por los efectos del tiempo. No eran ya tanto —para nosotros— las plurales piezas de Enric Mestre las que hacían referencia a la arquitectura, sino más bien a la inversa, aquellas edificaciones — que iban desfilando rítmicamente ante nuestra vista, a través de la ventana del vehículo— las que en sus detalles e impresiones concretas recordaban, una y otra vez, toda una serie de juegos analógicos, fáciles de establecer, entre la ficción constructiva y artística de sus cerámicas y logros pictóricos y la efectiva realidad circundante, donde transcurre, con su propio ritmo, la vida ciudadana.

Impactados, pues, por la memoria de las experiencias habidas, frente a las obras del taller visitado, hemos ido visualmente redescubriendo detalles determinados de las fachadas —incisiones mínimas y delimitadas superficies de pared, formas y espacios contrastados e intervenciones geométricas minuciosas, angulaciones limpias y potenciadas estructuras, texturaciones homogéneas y rompimientos repentinos de color, sobrios y ascéticos, en su mayoría— que, por nuestra parte, no han dejado de asociarse clara y reiteradamente con aquellas otras experiencias estéticas, tan particulares, de las que ya hemos hablado.

Imposible, por tanto, olvidar esas asociaciones radicales y esos diálogos entre las impactantes y siempre sorprendentes esculturas / pinturas de Enric Mestre y las imágenes arquitectónicas descubiertas minuciosamente —quizás como nunca antes nos había ocurrido— en el entorno vital de los pueblos circundantes y de la ciudad, en su extrarradio.

Siendo esto así, en el marco puntual de nuestras concretas experiencias cotidianas, ¿qué no ocurrirá en los frecuentes viajes de Enric Mes-

tre, teniendo en cuenta sus ávidas miradas de pintor, convertido en escultor, siempre vinculadas estrechamente con sus sutiles investigaciones cerámicas, su curiosidad insaciable frente a las distintas ciudades y plurales arquitecturas, encontradas en sus reiterados desplazamientos por el mundo? ¿No constituyen acaso la admiración y el asombro —también en el contexto artístico y no solo en el marco de la filosofía— el certero origen de la motivada intervención creativa?

Viajero o peregrino, explorador, *voyeur* o transeúnte, buscador de imágenes y robador de experiencias, me consta claramente que Enric Mestre siempre ha querido compaginar los retazos experienciales de su propia vida con las formas sagazmente estudiadas y puntillosamente construidas, en el silencio autoconsciente de su amplio taller.

Sin embargo, entre esas experiencias personales y la subsiguiente elaboración de sus obras no podemos dejar de apelar obligatoriamente a la presencia recurrente y efectiva de sus numerosos y numerados cuadernos de trabajo. «Cahiers d'atelier», marcados claramente por el uso y por el tiempo, sus páginas están totalmente repletas de dibujos, minuciosamente ordenados en sus correspondientes espacios, unos al lado de otros, como si se tratara de un racional diario de acción y/o de una memoria de archivo, generados por el pausado y minucioso trazo de los lápices, que prolongan hábilmente su mano y su cerebro. Repertorios de formas y estructuras, entrevistas a cámara lenta y quizás, también, soñadas / recordadas *in promptu*, lápiz en ristre, como bocetos intempestivos, nacidos prioritariamente para ser guardados y rescatados, luego, para un mejor destino constructivo.

Ahí tenemos, pues, los dibujos de escultor, convertidos en el auténtico banco y almacén coyuntural de sus experiencias visuales, transformados en almacén inagotable de miles de figuras e incontables sugerencias formales. Tales cuadernos conservan viva no solo la memoria real de su pasado, sino que asimismo levantan acta del mejor potencial secreto, devenido, a



Fig. 2.- *Sense título*. 79 x 34 x 24 cm. 1997. Gres con engobes y baldosas refractarias.

la par, en depósito asegurado de información creativa, cara al futuro. Porque aquellos cotidianos «cahiers d'expérience vecue» serán, por cierto, revisitados asiduamente por Enric Mestre –así lo atestiguan, de manera elocuente, las numerosas huellas / marcas dejadas en sus páginas– siempre que las dudas o un cierto «impasse» momentáneo se deslicen, quizás, entre sus horas de reflexión y de búsquedas recurrentes.

Se trata, por tanto, de recordar y de reasumir el pasado para quizás urdir, algo mejor, los caminos abiertos frente al futuro, a caballo entre sus esculturas, pinturas y murales cerámicos. Y en esos reencuentros periódicos con la experiencia, sus cuadernos de trabajo desempeñan,

por cierto, funciones básicas e insustituibles. Son –por igual y simétricamente– oportunos espejos retrovisores y adecuados e inspiradores parabrisas. Funcionan como memoria de bocetos y de apuntes y también como activo programa de proyectos, quizás aún relativamente dormidos y a la espera, en un secreto y resguardado lugar de su taller-estudio.

Por eso nos atreveríamos a afirmar que la vida y sus cuadernos de trabajo se dan plenamente la mano, como referentes efectivos y barandilla pedagógica de todos sus quehaceres. Son, por cierto, la mejor clave didáctica para comprender, por nuestra parte, los fundamentos normativos de su quehacer escultórico, para

dar explicación periódica –también– a sus etapas pictóricas, a sus series muralísticas y a sus claves formales de conjunto. No en vano –como hemos sugerido– la efervescencia de la vida se decanta, registra y conserva en aquellos cuadernos, para poder luego, pausada y selectivamente, aflorar de sus páginas en las investigaciones y experiencias creativas, desarrolladas de manera recurrente en su atelier. Y así lo hemos hecho constar, al asumir el comisario de alguna de sus exposiciones, contrastando, en equilibrado conjunto normativo, sus cuadernos, sus esculturas, sus impresionantes paneles cerámicos, junto a sus pinturas –no siempre debidamente conocidas, ni justamente valoradas– en dichas muestras. Porque al fin y al cabo el itinerario artístico de Enric Mestre reúne complementariamente y se compone, al alimón, de todas estas plurales facetas creativas, combinadas interdisciplinariamente, en ineludible necesidad estética e histórica.

Sin embargo, en esta tesitura, no estará de más que, estratégicamente, nos preguntemos, movidos por una exigencia reflexiva personal, ¿por qué Enric Mestre vuelve, una y otra vez, en su trayectoria, sobre la memoria visual de las formas arquitectónicas, hasta convertirlas en el más persistente y continuado motivo de su singular y genuína poética constructiva?

Arquitecturas imaginadas / espacios para la reflexión / formas soñadas. Siempre hemos tenido para nosotros que el conjunto sumatorio de sus esculturas, pinturas y murales nos remite, una y otra vez, a esas referencias arquitectónicas como el mejor memorándum y directo reflejo de la vida circundante. Ya lo hemos desgranado, anteriormente, al recordar uno de mis viajes, de investigación estética y ejercicio crítico, a su taller. Por eso cada pieza de Enric Mestre enfatiza un detalle, subraya un aspecto o rememora un fragmento de esa piel de la vida social que funcionalmente es la arquitectura. Y precisamente en su ficcionalidad escultórica y pictórica, aquellas formas –al reforzarse geométricamente– se cargan en paralelo de intensa poesía.

Sin duda, Enric Mestre insta y rastrea constantemente, a través de sus enlazadas investiga-

ciones, en favor de la diversidad creativa, incluso sabiendo mantener –eso sí– de manera muy destacada un evidente y wittgensteiniano «aire de familia» en el conjunto global de todos sus trabajos. Aquí las obras pictóricas adoptan, por ejemplo, la fuerza y la rotundidad de las formas arquitectónicas propias de la simple angulación del frontón. Allí, en cambio, es la sugerencia formal del diseño escueto y sencillo del volumen funerario, con toda su pregnancia y resolución, lo que prima, a través de sus esculturas cerámicas. Aquí son los sistemas de riego, con sus acequias, sus portones de conducción y sifones de regulación del agua los convertidos en eficaces recursos constructivos. Allí son los pasadizos secretos, las murallas y contrafuertes los que priman denotativamente. Aquí se enfatiza sobria y monográficamente la recurrencia constructiva al cubo, como habitáculo combinable y limpiamente poderoso. Allí claramente son las geometrías las que rememoran las escaleras, apuntan los huecos de las puertas o refuerzan los orificios de las ventanas; aquí son las líneas paralelas, siempre prioritariamente rectas y resolutorias, las que se convierten en protagonistas indiscutibles, al destacarse significativa y aisladamente, a través del sobrio conjunto de sus esculturas cerámicas.

Entre la marcada sobriedad y un secreto hedonismo, entre la visualidad y el tacto, las esculturas cerámicas de Enric Mestre, por lo común gres chamotado, con cocción a 1280° y atmósfera oxidante-reductora, sustentan sus formas arquitectónicas, entre las paredes levantadas y las techumbres construidas, con sus perfectas angulaciones y su radical impacto geométrico. No relega tampoco la estricta vigilancia mantenida siempre en torno al mundo del revestimiento decorativo de sus piezas. Todo lo cuida al máximo y hasta la saciedad.

Especialmente quisiéramos referirnos, en ese sentido ejemplarizante, a dos dimensiones no menos básicas: a las texturas y al color.

Suele, Enric Mestre, acentuar mucho más la rica contrastación de las texturas que el juego –por la general muy sobrio– de los cromatis-



Fig. 3.- *Sense títol*. 112 x 49 x 58 cm. 2000. Gres con engobes. (Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana. 2019).

mos. No en vano, sus arquitecturas de ficción armonizan sus formas directamente con las relaciones texturales que se ven potenciadas, sobre todo, a base de estudiados contrastes. Quizás reitera así lo que sucede con las arquitecturas reales: fuertes contrastes diferencian, por lo común, las fachadas de las casas de las otras paredes impermeabilizadas lateralmente, o los zócalos robustos de las bases constructivas frente a las inclusiones metálicas o acristaladas de las actuales edificaciones.

Toda una pluralidad de texturas se conjugan, estética y funcionalmente, en el dominio de la arquitectura. Y otros tantos recursos calculadamente adoptan y ejercitan las esculturas cerámicas de Enric Mestre, reforzando, de este modo, los distintos planos de construcción. Ter-

ros y pulidos unos, ásperos e hirientes otros, brillantes y suaves aquellos, perforados sistemáticamente estos para mejor potenciar su diversificación háptica, pero haciendo, en cualquier caso, todos ellos gala de sus distintos recursos a engobes y barnices.

El mundo del color, en las propuestas de Enric Mestre siempre ha estado en función de sus programas globales, tanto pictóricos como escultóricos. Nunca ha repentizado gratuitamente su trabajo. Sin embargo, han venido preponderando más bien, como ya hemos apuntado, la sobriedad y las contrastaciones estudiadamente comedidas. Quizás ha reinado, en su trayectoria, de manera muy especial y sobre todo, el ámbito de la sutileza y del detalle, del cálculo y de la experimentación. Difícilmente será el color

—autónomamente potenciado— lo que destacará en sus piezas cerámicas, en general. Aunque si que viene a desquitarse, por el contrario, en algunas de sus series pictóricas más recientes.

Sin embargo, para él, también el negro y en especial las gamas oscuras son colores altamente relevantes y autónomos, tanto en su significación como en su potencia plástica. Aunque, como es bien sabido, tampoco han faltado, a este respecto, determinadas excepciones y experiencias monográficas diferenciadas, en el seno de su dilatada trayectoria artística.

Diríase, por tanto, que es —gracias a la mano persistente, didáctica y hábil de la geometría— ciertamente la razón la que impera y se destaca en sus trabajos: la razón normativa del saber hacer y de la perfección formal y también la racionalización de los motivos arquitectónicos, adoptados como modelos simbólicos de un universo artísticamente comunicativo y de un lenguaje altamente caracterizado. En ellos la huella de lo humano aflora directamente, más como recuerdo de su genérica presencia que como enfatización de los numerosos problemas existenciales abordados, a través de su itinerario.

De ahí el silencio y la reflexión que invaden efectivamente sus propuestas escultóricas, sus espacios pictóricos, sus volúmenes y sus formas muralísticas. ¿No comporta todo ello una especie de intenso repliegue sobre sí mismo, la presencia de autorreferencialidades calculadas y renuentes, mostraciones silenciosas de nuestros recuerdos y obsesiones? ¿Qué nos queda, como testimonio de nuestras huellas vividas, sino las construcciones atávicas y/o actuales, donde nos refugiamos pertinazmente para sobrevivir y reflexionar, para comunicar experiencias y patrimonializar, con vocación cívica, el quehacer artístico compartido?

Hábitat y entorno, mostración de poder o reducto de intimidad, la arquitectura, convertida en objeto de reconsideración, a partir de otros dominios artísticos, ha mantenido comúnmente

un considerable interés. Y en el caso concreto del profesor Enric Mestre, que ahora nos ocupa, mucho más que de un escueto motivo iconográfico se trata, realmente, de una radical obsesión y de una meta siempre buscada, hecha lenguaje e investigación cerámica y pictórica.

Pero junto a ese destacado predominio de la racionalidad, la poesía de las formas, de las texturas y de las sugerencias cromáticas, unánimemente, se articula y anida con evidente atractivo e intensidad en las propuestas artísticas de Enric Mestre, siempre rodeadas de un cierto misterio, silente austeridad y fuerza simbólica.

Geometría pues —la suya— poética y enigmática, capaz de integrar las raíces arquitectónicas, la rotundidad escultórica y la impactante fuerza expresiva de los espacios cargados de silencio y abiertos a la reflexión humana de sus pinturas y cerámicas. Tal sería —a nuestro entender— un esquemático bosquejo de definición referido directamente a su quehacer artístico, mantenido década tras década, a lo largo de su coherente camino vital, que sigue en continuo ejercicio creativo, pedagógico y crítico, sobrepasando ya, casi un lustro, sus eficaces y experimentados ochenta años, de sabiduría operativa, de evidente sagacidad humana y, además, de comprometido intelectual, asentado en su entorno.

2 ENRIC MESTRE

MÁS ACÁ Y MÁS ALLÁ DE LAS ARQUITEXTURAS

Dando un paso más, en este recorrido reflexivo transdisciplinar, nos topamos, de frente y de lleno, con las siempre duales propuestas del profesor Enric Mestre, cada vez más obsesivamente abocado al diálogo interdisciplinar: pinturas & esculturas cerámicas, sometidas al común denominador de sus raíces fuertemente arquitectónicas, como ya hemos venido adelantando. De hecho, fue invitado, hace unos años, a participar en una compleja muestra colectiva internacional, titulada *Architexture*.¹ Algo que

¹ Muestra celebrada en el Institut Français de Valencia, entre junio y septiembre del 2017, comisariada por Marip Guiennot, con la participación de Jean Criton, Enric Mestre, Juan Ortí y Nacho Ernando.



Fig. 4.- *Sense títol*. 104 x 50 x 47cm. 2009. Gres con engobes.

no nos sorprendió, en absoluto. En realidad, desde siempre, habíamos tejido nuestras interpretaciones, en torno a su obra, en ese paradigmático tapiz hermenéutico, de intensas y frecuentes relaciones cruzadas.

Tras constatar, de primera mano, la seducción que el término *Architextures* despierta, –al moverse entre la evidente interrogación connotativa y la incierta referencia que provoca la palabra utilizada–, no podemos negar, asimismo, la directa exigencia cuestionadora, que su hallazgo produce en el lector / visitante de las posibles muestras, convirtiéndose, a la vez, en particular cebo etimológico y en abierta y tentadora palanca imaginativa.

Arqui(tecturas) / (Arqui)textures. Justamente en esa afin y equívoca dualidad / diferencia, que se nos presenta –a bocajarro– es donde se halla el anzuelo, que, sagazmente, nos espera y atrapa. El *titulus* es, sin duda, más que un simple nombre y forma parte determinante –como *paratexto*– del significativo conjunto de obras interdisciplinarias, seleccionadas con minuciosidad y ubicadas en el calculado montaje, que, *a fortiori*, se nos ofrece siempre en las muestras de Enric Mestre. Se componen así los ejes metadisciplinarios de la aventura, cuidadosamente urdida, sobre el destacado horizonte de fondo de una seductora fuerza arquitectónica de base, que aflora, a la vez y de forma alternativa, como tema, excusa, coartada, objeto de reflexión, espacio vital e hilo conductor.

La idea de arquitectura entra directamente en litigio, pues, convirtiéndose, a la vez, en referente acaparador pero obligadamente distanciada y ausente. Acaparador, ya que asume el rol de inevitable leitmotiv, desde cada ángulo expositivo. Ausente, porque se aborda la arquitectura, creativamente, desde las miradas de la pintura, de la escultura y/o la cerámica, como vigilantes y activos metatextos de interpretación, relectura y homenaje. *Sensibilités artistiques sur l'architecture*.

Tal es la paradoja existente entre el tránsito obligado, al que se nos invita / obliga: participar en viajes personalizados, entre *Arquitexturas*

& *Arquitexturas*, a sabiendas de que el alargado puente colgante, entre ambos dominios, es siempre interdisciplinar y metalingüístico. Es decir, se trata de observar, pintar, imaginar, construir, testificar, dibujar o escribir acerca de ese hábitat humano que históricamente hemos reconocido y denominado: *arquitectura*. (*Arjos* / el que está al frente y *tekton* / construir). Siempre hay alguien al frente de los procesos de construcción, respaldando su autoría, haciendo historia, atrayéndonos o amenazándonos con sus resultados. Los griegos lo sabían bien y así lo dejaron escrito, para siempre, en nuestras compartidas raíces etimológicas.

Pero existe, además, una sutil, equívoca y seductora variación en la denominación del proyecto expositivo que nos ocupa: *Architextures*. Palabra que si, por una parte, relaciona tentadoramente la aventura –lo hemos visto– con el dominio arquitectónico de base, a través de una cierta afinidad significativa, por otro lado, nos distancia lo suficiente de dicho ámbito, como para exigirnos, también, una máxima atención a su respectiva y envolvente etimología. *Arquitexturas / Architextures*.

Textus nace precisamente de una potente metáfora histórica, que quizás hemos olvidado y relegado en los lejanos márgenes de nuestra reposada cultura. De hecho, la sorprendente capacidad de las lenguas, a menudo, ha puesto en marcha, diacrónicamente, este recurso metafórico inicial –al que estamos concretamente aludiendo– como forma económica y eficiente de gestar palabras y enriquecer los respectivos léxicos. Esquemáticamente, podemos afirmar que primero fue la metáfora y que, solo luego, se lexicaliza la palabra gestada y se convierte en nombre, ya al margen, incluso, de su “poético” origen.

Textus deriva del verbo latino *texere* (tejer, trenzar, enlazar). De ahí que *texto* (tejido, enlace, composición, pero también palabras enlazadas, es decir escrito) y *textura* (disposición de los hilos en una tela / propiedades visuales y táctiles de una superficie, así como las sensaciones que producen) sean términos sumamente densos,



Fig. 5.- *Sense títol*. 130x130 cm. 1974. Pintura acrílica sobre lienzo.

portadores de fuertes herencias metafóricas, directamente correlacionados entre sí. No en vano, la actividad de tejer, antropológicamente, fue una palanca fundamental de hominización, que además generó, en su entorno, todo un amplio abanico de plurales recursos lingüísticos, como podemos constatar, de entrada, en estos

concretos ejemplos, que nos afectan y seducen, en este caso específico.

Efectivamente, la raíz indoeuropea “teks” estaría detrás tanto de *tekon* como de *texere* y también de *techné*, que los latinos, como es bien sabido, tradujeron por *ars*. Nos acercamos, pues, cada vez más –en este zigzagante recorrido,

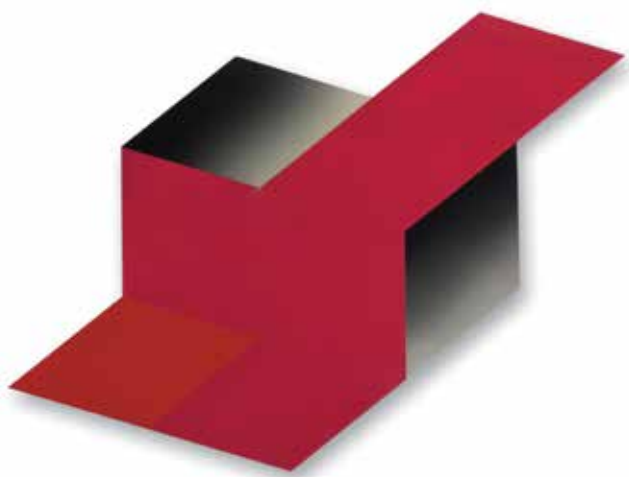


Fig. 6.- *Sense títol*. 80 x 99,5 x 4 cm. 2010. Pintura acrílica sobre madera.



Fig. 7.- *Sense títol*. 111 x 66,5 x 4 cm. 2009. Pintura acrílica sobre madera.

tras el seductor sentido del título de la muestra— al significado y alcance efectivos del proyecto que aquí nos concita.

¿Existen realmente el término *arquitecto* y, por extensión, el de *arquitecturas*? La semiótica, en relación a las ciencias de la comunicación, ha desarrollado ampliamente sus extensiones técnicas, para referirse al estudio, por ejemplo en el ámbito literario, del intratexto, del subtexto o contexto, del intertexto, metatexto, paratexto y también del *arquitecto*, que es, en especial, el que ahora nos interesa. De hecho, el *arquitecto* consistiría en “el estudio del género (literario) al que pertenecen las posibles obras abordadas, en cada caso, dado que, por definición, todo texto se constituye sobre la base de un paradigma de género”. Es decir, se reconocería (la potencial relación obra / género) por la forma específica y estable con que los elementos (textuales) copresentes (en la obra) se han seleccionado y

estructurado, de acuerdo con las determinadas funciones comunicativas propiciadas.

Con este estricto alcance, frente a la potencial muestra *Architextures* —de acuerdo con el rastreo etimológico y funcional llevado a cabo— cabría constatar que se ha pretendido extrapolar al ámbito de las artes plásticas, desde la semiótica literaria, la capacidad de determinar a qué género pertenecerían las obras aquí presentadas, toda vez que —a partir del horizonte de la arquitectura, como referencia básica— despliegan su quehacer metalingüístico creativamente, desde su particular angulación disciplinar.

De alguna manera —implícita o explicitada— nos hablan, todas las piezas expuestas de Enric Mestre, de la arquitectura y se refieren a ella ubicuamente, como horizonte referencial, cada una con su respectivo lenguaje y habilidad identificante. Al igual que, nosotros mismos —en calidad de sujetos invitados, que realizan / tejen es-



Fig. 8.- *Sense títol*. 90 x 154 x 5 cm. 2010. Pintura acrílica sobre madera.

tos texto-- damos una vuelta metalingüística más a esta escalera de sentidos imbricados y hablamos / escribimos, a su vez (con el catalejo de la crítica de arte en la mano), en torno al conjunto de las obras seleccionadas... y, además, reflexionamos sobre esa secreta arquitectura –subyacente– que las justifica, como denominador común.

Se trataría, por tanto, de especificar las diferentes “poéticas” activadas por los respectivos grupos de obras participantes, inquiriendo, en paralelo, por el tipo de género al que cabría adscribirlas. *Arquitexto*. ¿Paisaje urbano? ¿Naturalezas muertas?

Quizás la sugerencia tácita que se nos lanza, como entre líneas, en / desde estas complejas reflexiones, es que posiblemente ese género secreto y esotérico –donde la pintura, la escultura, la cerámica o la escritura convergen interdisciplinariamente sobre el campo / el cuerpo de la arquitectura, entendido como diversificado lenguaje-objeto, para su reinterpretación inno-

vadora y creativa– podría, de manera estratégica, denominarse, pues, globalmente *Architextures* / *Arquitexturas*.

A sabiendas, siempre, de que –abriéndonos incluso a un grado mayor de complejidad, sobre tales obras expuestas–, a su vez, otros textos literarios (en esta ocasión) se encabalgan como tarea crítica, reforzando argumentalmente su presencia en el catálogo de la muestra. Pero nada, en el ámbito artístico, es simplemente fruto del azar, como ya nos recuerda, desde el *motto* inicial, que encabeza nuestro texto, el viejo y siempre cauto Lucio Anneo Seneca.

La verdad es que –queremos reiterarlo– nunca podemos centrarnos en las impactantes pinturas de Enric Mestre, sin dejar de pensar en sus paradigmáticas esculturas cerámicas. Y a la inversa, reconocemos que estamos condenados, para siempre, a correlacionar la personal contemplación de sus cerámicas con la paralela emergencia, en nuestra mente, de sus sorprendentes construcciones pictóricas, como diferenciadas referencias artísticas.

En ese juego de alternativas nos sentimos, pues, estéticamente apresados. De ahí que quizás convenga hacer el esfuerzo metodológico de no dejar nunca entre paréntesis, la opción de referirnos a sus cerámicas, cuando ejercitemos el acercamiento investigador a sus trabajos pictóricos. Quizás lo mejor sea, por tanto, sustentar el esfuerzo de correlacionar ambos registros, haciendo dialogar interdisciplinariamente sus cerámicas con sus pinturas... y también, además, intentar correlacionarlas, siempre, con las secretas arquitecturas, que anidan en sus ensueños, *à son insu*. Así lo aconsejamos de ordinario, también, efusivamente, a sus amigos y numerosos seguidores, que conforman una secreta escuela admirativa, fruto de su ejercitada y efectiva pedagogía.

Architextures polivalentes y ambiguas, pues, las de Enric Mestre, tanto en sus cerámicas como en sus propuestas pictóricas, abiertas, por igual, al tacto controlado y a la visualidad armónica. Incluso en estas series pictóricas, más regulares en sus formatos compositivos, las formas

y los colores se integran, de pleno, en sus obras, como si se tratara, cada lienzo, de un paño escultórico referencialmente seleccionado. Tal es el juego secreto que, potenciando su creatividad, se hace explícito y evidente, a lo largo de nuestro deambular inquisitivo por las muestras.

A veces, nos damos cuenta, como en el caso que nos ocupa, de que el espacio pictórico puede devenir campo de pruebas texturales y de contrastación de cromatismos, tomados en préstamo de la cerámica. Es como si la pintura nos quisiera hablar de la cerámica, minuciosamente, respondiendo al reto sobrevenido, entre los dedos de la imaginación, que enfatiza y potencia sus capacidades de engaño perceptivo. Diálogos entre estructuras, geometrías, texturas y colores.

Se trata, en este caso, de una selección de pinturas que, secretamente, en la tranquilidad geométrica de su estudio, Enric Mestre ha impuesto recientemente —una tras otra— a las metamorfosis plásticas que alberga su mente, nacidas, como obras independientes, del codificado lenguaje que va trazando en sus cuadernos de dibujo, convertidos en inagotables depósitos / reservorios de durmiente creatividad pautada. De ahí brota un seductor y renacido posconstructivismo —que podremos bautizar, si al caso viene, como *architextures*— oscilante entre la pintura, la escultura y la arquitectura imaginada.

Enric Mestre necesita, casi de manera obsesiva, experimentar cotidianamente, como versátil salvavidas y ejercicio obligado de mantenimiento personal, para seguir creyendo en las posibilidades de una existencia compartida con la acción artística. Tal es el mensaje de base, que nos lanza a bocajarro, el comprometido autor de estas enigmáticas composiciones, desde su taller, mientras continua obsesivamente viajando, cada madrugada, de la pintura a la cerámica, para reiniciar, de nuevo, cada tarde, el camino inverso.

En sus trazados reticulares, en sus juegos de líneas, diríase que late expresamente el pulso del gesto, la huella del trazo, como queriendo aportar el latido humano a la propia geometría,

que emerge de la obra. A decir verdad, siempre nos han sorprendido los paneles murales de Enric Mestre, tan directamente enlazados con su particular actividad pictórica, sus acrílicos sobre lienzo. La pulcritud de su realización, el *tour de force* de sus estudiados y limpios cromatismos, la minuciosidad de su trazado, los juegos de luz, desplegándose entre sus brillantes tratamientos y el reto de su extensa concepción, a base de prolijas series, no son sino otros tantos motivos para admirar e incidir, una vez más, en el valor de este tipo de impactantes propuestas plásticas.

No es pues coyuntural, teniendo en cuenta la extensa y consolidada trayectoria de Enric Mestre, que debamos contarle entre los más destacados escultores internacionales, que han decidido atender a la riqueza y versatilidad de la cerámica, con total entrega y rigor. En realidad, una vez conquistado por el medio cerámico, más que explotar fácilmente sus conocidos rendimientos, siempre ha preferido, por el contrario, explorar y poner a prueba sus posibilidades, dialogando con el ejercicio de la pintura, como prueba de fuego testimonial de sus secretas capacidades constructivas. Quizás sea ese y no otro el verdadero camino, de ida y vuelta, que ha sabido recorrer.

Jamás, en ningún punto de su itinerario, se ha tratado de potenciar una aventura puntual o de hilvanar una escueta y aislada experiencia, antes al contrario, su profesionalidad ha ido totalmente pareja con sus escalonados logros. Cada vez más estricto en sus investigaciones y con menos concesiones a cuanto no sea fruto del trabajo, del reto personal y de la exigencia creativa, Enric Mestre ha sido y es uno de los puntales que más sólidamente ha sabido normalizar la no siempre fácil situación de la escultura cerámica, entre las diversas manifestaciones artísticas contemporáneas.

En este caso, sus construcciones imaginarias y las explícitas geometrías de sus murales son, sin duda, un inmejorable doble ejemplo de cuanto se acaba ahora mismo de apuntar. No solo el dominio y el nivel de los medios y

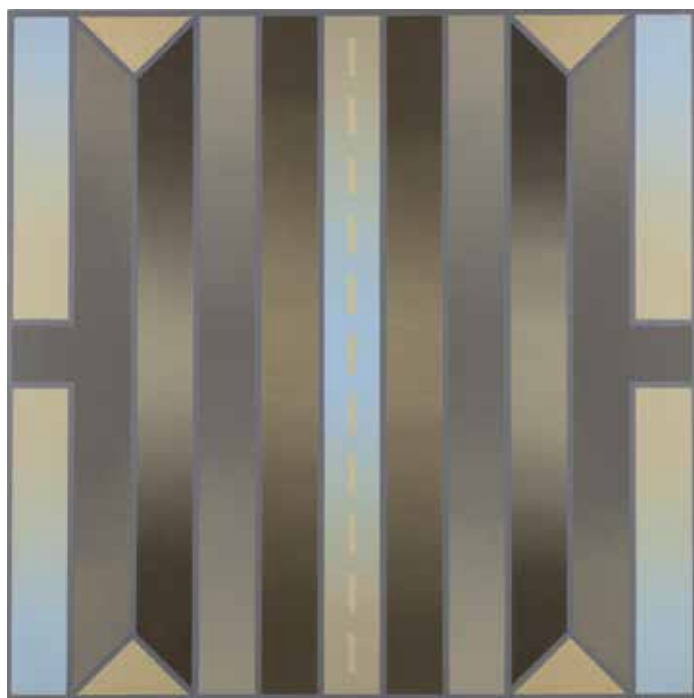


Fig. 9.- *Sense títol*. 100 x 100 cm. 1975.
Pintura acrílica sobre llenzo.



Fig. 10.- *Sense títol*. 114 x 146 cm. 1990.
Pintura acrílica sobre llenzo.



Fig. 11.- *Sense títol*. Mesures 50 x 70 cm. Any 2015.
Pintura acrílica sobre cartulina Soller.

recursos técnicos empleados –algo que debería siempre darse por supuesto–, sino además la exigente concepción de cada uno de sus proyectos de trabajo, la riqueza de asociaciones y el rigor crítico, que vertebra sus aportaciones artísticas son, resumidamente indicadas, algunas de las claves que argumentan y respaldan, efectivamente, el destacado lugar que, sin duda alguna, el magisterio de Enric Mestre ocupa en el panorama de las artes plásticas de nuestra época, tanto desde la escultura cerámica como desde la pintura –insistimos–, en las que sabe arbitrar conjuntamente un común denominador de potente y resuelta base constructiva.

A menudo, hemos pensado que Enric Mestre –una de las figuras más consolidadas en el panorama nacional / internacional de nuestro arte contemporáneo, comprometido éticamente con su profesión– está quizás condenado a experimentar incansablemente y a revivir procesos de innovación y experimentalidad, nacidos, siempre, de los secretos descubiertos –a través de sus constantes intercambios con los materiales, en el seguimiento de los procedimientos y las técnicas, en el rastreo de nuevas formas y en el secreto comportamiento de los colores– gracias a sus personales transversalidades y constantes aventuras estéticas. Tales son, efectivamente, sus poderes creativos y sus logros artísticos.

3. BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

AA. VV. *Cerámica Valenciana fin de siglo*. Consorci de Museus. Generalitat Valenciana. Valencia, 1999.

AA. VV. *Enric Mestre, entre la intuición, la geometría y el misterio*. Pub. Ajuntament de València. 2013.

AA. VV. *El mundo geométrico de Enric Mestre*. Pub. Ajuntament de Riba-roja. 2018.

AGUILERA CERNI, Vicente. “Alternativas a nuestro diseño industrial”. Revista *Suma y sigue del Arte Contemporáneo*. Valencia, 1967.

BONET, Juan Manuel. “La práctica de la cerámica en Enric Mestre”. Revista *Batik*, Barcelona 1975.

DE LA CALLE, Román. *12 artistas valencianos contemporáneos en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*. Publicaciones RABASC. Valencia, 2008.

DE LA CALLE, Román. “Between Expression and Geometry”. *Ceramics Art and Perception magazine* nº 15. Australia, 1994.

DE LA CALLE, Román. *Los diálogos de Enric Mestre*. La Nau. UVEG. València, 1985.

DE LA CALLE, Román. “Enric Mestre: Espais per a la Creativitat” Revista *Reüll. Art i Informació visual* nº 7. Valencia, 1984.

DE LA CALLE, Román. *Enric Mestre, diálogos con la materia*. (Monografía). Vicent García Editors. Valencia, 1992.

DE LA CALLE, Román. *Enric Mestre* (Monografía). Arnoldsche Publishers. Stuttgart, 2020.

DE LA CALLE & PÉREZ CAMPS. *Veinte piezas para un museo*. Consorci de Museus. Generalitat Valenciana. Valencia, 2008.

GARCÍA, Manuel. “Cerámica y pintura de Enric Mestre”. *Valencia Semanal* nº 105. Valencia, 1980.

PATUEL, Pascual et al. *Geométrica valenciana*. Sala Parpalló. IAM. Valencia, 1999.

PÉREZ CAMPS, José et al. *Enric Mestre: Construir formas / fingir espacios*. Sala Parpalló. IAM. Valencia, 1999.

PRATS RIVELLES, Rafael. “Enric Mestre, la creación plástica a través de la cerámica”. Revista *Cimal* nº 19-20. Gandía 1983.



Fig. 12.- *Sense títol*. 700 x 2000 x 650 cm. 1999. Revestimiento de azulejo con esmalte cerámico sobre estructura de hormigón.



III.- IN EXTENSO

*La Sala Parpalló en el Centre
Cultural La Beneficència
(1995-1999)*

Manuel Muñoz Ibáñez

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



La Sala Parpalló en el Centre Cultural La Beneficència (1995-1999)

Manuel Muñoz Ibáñez

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

manuelmuib@hotmail.com

RESUMEN

Durante el periodo 1995-1999 la Sala Parpalló se ubicó en el Centre Cultural la Beneficència de Valencia, compartiendo el lugar con los espacios del Museo de Prehistoria, el Museo de Etnología y el IVEI. En la investigación se expone una ficha técnica de cada una de las 57 exposiciones de producción propia realizadas en el periodo y una selección de los estudios teóricos que las acompañaron; mostrándose cronológicamente según los procedimientos empleados. El trabajo concluye con el constructo teórico que fundamentó la programación de la Sala: 1) La Sala Parpalló como proyecto integrado; 2) Estudios y exposiciones en torno al Imaginario Cultural Valenciano; 3) Análisis de la crisis posmoderna; y 4) La creación contemporánea como prolongación de la Teoría de la Vanguardia.

Palabras clave: Sala Parpalló / Imaginario Cultural / Posmodernidad / Vanguardia.

ABSTRACT

During the period 1995-1999, the Sala Parpalló was located in the Beneficència Cultural Center of Valencia, sharing the place with the spaces of the Museum of Prehistory, the Museum of Ethnology and the IVEI. In the investigation it exposed a technical file for each of the 57 self-produced exhibitions carried out in the period and a selection of the studies that accompanied them: the files are displayed chronologically according to the procedures used. The work concludes with the analysis of the objectives that were mainly all the programming: 1) Sala Parpalló as an integrated project; 2) Studies and exhibitions around the Valencian Cultural Imaginary; 3) Analysis of the postmodern crisis; and 4) Contemporary creation as an extension of the Avant-garde Theory.

Keywords: Sala Parpalló / Cultural Imaginary / Postmodernity / Vanguard.

PROPUESTA INVESTIGADORA

Se procede a desarrollar un trabajo de investigación acerca del periodo señalado (1995-1999), una vez cumplidos los veinte años desde su culminación. Incluye la totalidad de las muestras que tuvieron lugar en la Sala Parpalló durante el mismo, con la finalidad de elaborar un constructo analítico que contribuya a esclarecer las claves de los conceptos teóricos que las fundamentaron y los objetivos que en su momento las pudieron justificar.

El material utilizado para este trabajo ha sido muy diverso, procedente en su totalidad de producciones propias de la Sala Parpalló. Las exposiciones fueron previamente aprobadas por la Comisión de Cultura de la Diputación de Valencia, entidad pública de la cual dependía, tanto la misma, como la totalidad del Centre Cultural la Beneficència, donde estaba ubicada. La documentación consultada ha incluido los catálogos de las muestras realizadas durante el periodo estudiado, pero, asimismo, folletos de mano, afiches, invitaciones, carteles, imágenes, documentos, referencias de prensa y distintas memorias, en las que se reflejan una muy diversa cantidad de datos. De entre los catálogos publicados, se han incluido aquellos de la “Colección Imagen”, con una numeración específica, como continuación a una iniciativa procedente del periodo anterior, que incorporaba los de mayor interés, conformando una publicación con identidad autónoma. Al existir un Área de Difusión y un personal especializado con dedicación didáctica exclusiva y permanente, sus datos también han sido incorporados en la “Adenda”.

El método empleado para el estudio es como sigue: en una parte inicial, se han vinculado cronológicamente las exposiciones en función de cada uno de los procedimientos artísticos, de tal suerte, que se permita visualizar con facilidad la coherencia existente en la sucesión de cada uno de los discursos. Aquellas exposiciones ubicadas en la Sala, que no fueron específicamente producidas por su propio equipo de trabajo, es decir, las que fueron incluidas como parte de una itinerancia o producción

externa, han sido incorporadas con una ficha indicativa, otorgándoles un doble significado: por un lado, como partícipes de una selección propia, pero, asimismo, como exponente relacional de la Institución con los distintos ámbitos culturales que las promovieron. La existencia de abundante documentación sobre el periodo estudiado, ha permitido incluir datos sobre la coexistencia de distintas exposiciones en el tiempo, lo cual servirá para dilucidar los objetivos y su proyección social. Asimismo, se ha tenido muy en cuenta la ubicación de la Sala Parpalló como parte integrante del Centre Cultural la Beneficència, cuya dirección era coincidente. Sin embargo, tanto la programación de la Sala Parpalló, como la de los museos de Etnología, de Prehistoria, y del IVEI, fueron autónomas, bajo direcciones independientes; si bien se conjugaron, a efectos de difusión y de optimización de los servicios.

De cada una de las exposiciones, se ha incluido una ficha técnica que aporta: título, fechas de celebración, comisariado y obras. Respecto al catálogo: su inclusión en la “Colección Imagen”, lenguas en las que fue editado; nº de páginas y relación de autores; extrayéndose de cada uno de los textos, aquellos párrafos que se han considerado significativos para el esclarecimiento de los conceptos teóricos que las justificaron; si bien, esta apreciación investigadora puede ser interpretable. Siempre que ha sido posible, se han incorporado párrafos completos para facilitar el desarrollo de los conceptos expresados. De igual modo, se han incluido las imágenes de las portadas de todos los catálogos y una selección de obras significativas con el propósito de contribuir a una mejor comprensión de la totalidad del proyecto.

En una segunda parte, se ha elaborado un amplio “Constructo”, en el que se desarrollan los conceptos teóricos que justificaron la programación. En el epígrafe inicial: 1): “La Sala Parpalló como proyecto integrado”, se aborda su coherencia dentro del proyecto “Centre Cultural la Beneficència”. Sucesivamente: 2) Estudios y exposiciones en torno al Imaginario Cultural Valenciano; 3) Análisis de la crisis posmoderna; y 4) La creación contemporánea como prolongación de la Teoría de la Vanguardia. Terminando con una “Adenda”.

INTRODUCCIÓN

Como ha sido ampliamente publicado, la conexión del arte valenciano de la posguerra con la Vanguardia europea tuvo lugar en el año 1949, cuando Eusebio Sempere expuso una muestra de pintura no-figurativa en la Sala Mateu de Valencia. Eran aquéllos, unos años de penuria pero, asimismo, de desconexión informativa, que se extendieron durante el periodo autárquico de la dictadura hasta 1951 tras la toma de posesión de Joaquín Ruiz Giménez al frente del Ministerio de Educación. En ese momento se propicia un cierto clima de tolerancia que posibilita el inicio de los movimientos estudiantiles. Al mismo tiempo se experimenta una evidente apertura en el campo de las artes plásticas, que tuvo su punto de arranque con la celebración en Madrid de la I Bienal Hispanoamericana de Arte comenzando una etapa de conexión y progreso en ese ámbito.

Unos años antes ya se había configurado en Valencia un grupo constituido por jóvenes activos dispuestos a superar las limitaciones impuestas por un cierto casticismo y un retorno a la creación postsorollista: el “Grupo Z” (1947-1950), bajo la iniciativa de Manolo Gil y de José Vento¹. Fue durante las décadas siguientes cuando el contacto progresivo con la modernidad propició la aparición de distintos colectivos interesados por intercambiar experiencias y realizar exposiciones que aproximarán a los ciudadanos al entorno del arte contemporáneo. En este ámbito surgieron el “Grupo Los Siete” (1950-54) (Castellano, Genovés, Sempere, Michavila y otros); el “Grupo Parpalló” (1956-1965), auspiciado por Vicente Aguilera Cerni (Manolo Gil, Jacinta Gil, Nassio Bayarri, Agustín Albalat, Genovés, Michavila y otros); y con posterioridad Antes del Arte (1968): Yturralde, Ramón de Soto, Jorge Teixidor y Eusebio Sempere.

En ese contexto fue surgiendo un incipiente mercado y durante las dos décadas siguientes comenzaron a aparecer galerías comerciales en las que se mostraban, no solo los trabajos de los creadores autóctonos, sino, asimismo, los de figuras del ámbito nacional e internacional, convirtiéndose en un interesante muestrario de importancia informativa, habida cuenta de que eran los espacios en los que se llegaba a percibir una buena parte del arte contemporáneo realizado durante aquellos años y en cuyo seno se planteaban también tertulias y debates: Val i 30 (1966); Theo (1971); Punto (1972); Lezama (1974); Palau (1980); Temple (1983)². Cabe recordar la gran importancia del arte valenciano de los sesenta y de las dos sucesivas décadas, convertidas en una verdadera edad de plata del siglo XX: Equipo Crónica, Equipo Realidad, Genovés, Anzo, Eusebio Sempere, Manuel Hernández Mompó, Andrés Cillero, Nassio Bayarri, Genaro Lahuerta, Francisco Lozano, Carmen Calvo, Miquel Navarro, Manuel Boix, Artur Heras, Rafael Armengol, Andreu Alfaro, Joaquín Michavila, y José María Yturralde, entre otros.

Sin embargo, las instituciones públicas aún tardaron unos años en configurar espacios específicos dedicados a las muestras contemporáneas, y fue en ese ámbito cuando en 1980 la Diputación de Valencia decide crear la Sala Parpalló, ubicada inicialmente en un espacio reducido en la calle de Landerer, junto al Teatro Escalante,

¹ MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *La pintura valenciana de la posguerra*. València: Servei de Publicacions. Universitat de València, 1994, pp. 107-116.

² HERAS, Artur (dir.). *R que R: 13 propuestas de Galerías de Arte en Valencia*. (Celebrada en Valencia, Sala Parpalló, 1989). Valencia: Diputación de Valencia, 1989.

en el seno del barrio del Carmen. Inserto, pues, en la trama urbana tradicional en la que durante décadas estuvo ubicada la Escuela de Bellas Artes de San Carlos.

La entidad provincial encargó la dirección de la Sala a Artur Heras, un pintor acreditado, que se dispuso a realizar una difusión artística de calidad, alternando la producción artística local con la foránea, y proponiendo muestras sobre conceptos objetivos, incluyendo procedimientos muy diversos: pintura, fotografía, obra gráfica, escultura; asociando periodos distintos bajo supuestos teóricos fundamentados. Un año más tarde la Diputación creó el Premi Alfons Roig, de convocatoria anual, instituido para reconocer a toda una trayectoria creativa, acompañado de becas destinadas a jóvenes creadores, que después exponían su obra en la propia Sala. En un ámbito en el que los ayuntamientos democráticos prodigaron la creación de concursos y de galardones, éste de la Diputación se mantuvo siempre como de un elevado prestigio que se extendió, asimismo, durante el periodo en el que la Sala mantuvo su actividad en el Centre Cultural de la Beneficència. Alfons Roig, había sido un teórico introductor del arte contemporáneo en sus enseñanzas en la Escuela de Bellas Artes y tras su fallecimiento (1987) la propia Sala Parpalló le organizó una exposición homenaje en el Palau dels Scala con el título “Alfons Roig i els seus amics” (1988) con obras de los artistas próximos y de aquellas procedentes de su propia colección particular: Kandinsky, Richter, Picasso, Vasarely, Sempere, Millares, Soria y otros³.

La actividad expositiva de aquellos años iniciales fue muy importante, puesto que, además de proporcionar la definitiva apuesta institucional por el arte contemporáneo, mantuvo unas peculiaridades distintas a las presentadas en las galerías comerciales. A este respecto, cabe reflejar un párrafo del análisis que realizó el crítico e historiador Kevin Power: “En lo que se refiere a su representación o comunicación de la actividad artística de los ochenta a nivel internacional destacaría los siguientes aspectos: su espléndida revisión de numerosas figuras clave de la fotografía contemporánea desde los años treinta en adelante, que comenzó con Walker Evans para después seguir con Robert Frank, August Sander, Bresson, la fotografía contemporánea japonesa, Robert Capa, Lisette Model, Witkin, Dennis Hopper y la joven fotografía europea; la atención que ha prestado a figuras “marginales” y relacionadas con Fluxus como son Vostell, Reiner o Ben Vautier; y sus excursiones esporádicas en la obra de figuras internacionales como Wentworth o Boisman”⁴. Es decir, la Sala, durante aquel periodo, se muestra claramente dispuesta a la internacionalización de los contenidos y a una especial atención por los ámbitos estéticos transmitidos a través de la imagen.

Además de los autores citados, también expusieron durante aquel periodo, reconocidos creadores valencianos: Manolo Gil, Hernández Mompó, Eusebio Sempere, Alfaro, Soria, Valdés, Miquel Navarro, Armengol, Ángeles Marco, Yturralde o Carmen Calvo. En el periodo transicional correspondiente al cambio de dirección, se ubicaron en la Sala tres muestras, programadas previamente: *Sala Parpalló 15/41* (mayo- julio, 1995) con catálogo y textos de Pablo Ramírez y Kevin Power, que incluyó a los autores

³ RAMÍREZ, Pablo. *Memoria de un Premio*. HERAS, Artur (dir.). *Parpalló 15/41* (Celebrada en Valencia, Sala Parpalló, mayo- agosto 1995). Valencia: Diputación de Valencia, 1995, pp. 8-15.

⁴ POWER, Kevin. *Los ochenta: la diversificación de su espectro*. HERAS, Artur (dir.). *Parpalló 15/41* (Celebrada en Valencia, Sala Parpalló, mayo- agosto 1995). Valencia: Diputación de Valencia, 1995, pp. 16-43.

premiados o becados con los galardones “Alfons Roig”; *Huellas* (julio-septiembre, 1995) que recogió una selección de los fondos de Arte Contemporáneo adquiridos por la Diputación Provincial, de la que no se editó catálogo; y *Nit Estellada* (julio-septiembre, 1995) constituida por una selección de obras de la donación de Alfons Roig, que, de alguna manera, tenían como horizonte el sentido religioso y humano, o participaban del impulso espiritual.

Durante aquella época se configuraron una serie de publicaciones-catálogo, bajo el título de “Colección Imagen”, que comenzó con la dedicada a Walker Evans y terminó durante el periodo inicial dirigido por Artur Heras, con el número 34 correspondiente a la obra de Miguel Calatayud. Es resaltable en este punto que, aunque se produjo el cambio de director (julio 1995), no se tradujo en ruptura, como se puede constatar a través de las consideraciones que siguen: 1º.- Se mantuvo intacto todo el equipo precedente: Publicaciones: Josep Monter; Administración: Remedios Cardona; Montaje: José Tamarit; Mantenimiento: Vicent Calafat; y Difusión: Margarita Garín. Además de la Administración General del Centre Cultural, que durante todo el periodo estuvo a cargo de Carmen Ninet. Entretanto, se contó con el apoyo de los servicios técnicos de cultura dirigidos por Marta Conesa 2º.- Además de las expuestas en la transición, se respetaron las exposiciones previamente programadas: “Astrid Klein-Ángela Grauerholz” y “Ese oscuro interior”. 3º.- Se conservó la “Colección Imagen”. En el periodo motivo de este estudio (1995-1999), esta colección se prolongará desde el número 35, dedicado a la fotografía de “Astrid Klein-Ángela Grauerholz”, hasta el 64, dispuesto para la de Robert Mapplethorpe, comienzo y final de colecciones, asimismo, fotográficas, mostrando el interés de la nueva dirección por mantener los criterios de la presencia de la imagen en muestras de alta calidad. 4º.- Se mantuvo la convocatoria anual del Premi Alfons Roig, a toda una biografía artística (Michavila, Yturralde, Soledad Sevilla y Enric Mestre), y la convocatoria de las Becas Alfons Roig para jóvenes creadores valencianos. 5º.- Se continuó programando exposiciones de fotografía de ámbito nacional e internacional a lo largo de todo el periodo, como extensión de las prioridades de los años anteriores.

EXPOSICIONES EN EL PERIODO 1995-1999

IMAGEN

Astrid Klein-Ángela Grauerholz

Como prolongación de la trayectoria previa de la Sala durante aquellos años, adquirieron asimismo un gran significado, las muestras vinculadas con la imagen. La primera de ellas (octubre-noviembre 1995), presentó a las autoras citadas previamente: Astrid Klein y Ángela Grauerholz. La exposición ofreció la obra de Astrid Klein: “Salidas II”, trabajo fotográfico en doce partes, y dos instalaciones; así como los trabajos de Ángela Grauerholz, consistente en nueve retratos. El comisariado correspondió a Rosa Olivares y Gregor Nusser; entretanto Mario Teres se ocupó del ámbito de Astrid Klein.

CATÁLOGO: OLIVARES, Rosa; NUSSER, Gregor; TERES, Mario. *Astrid Klein-Ángela Grauerholz*. Valencia: Diputación de Valencia, 1995.

Colección: Imagen; 35. Editado en castellano y alemán. 119 páginas.

Los textos fueron de Rosa Olivares: “Cuestiones de memoria, sueño e ilusión”

(pp. 10-31); de Christina Scherer: “Entretiempos” (pp. 34-45); y de Paulette Gagnon: “Ángela Grauerholtz, creando ambigüedades de tiempo y experiencia” (pp. 48-59). Olivares reflexiona: “En la utilización de la fotografía se unen sus intereses, aunque Grauerholtz se recrea en lo aparentemente banal, en esas imágenes vacías que son miradas en el preciso momento en el que parece que nadie las está observando. Aunque Klein recupere fotografías anónimas, imágenes de los medios de comunicación...(y) analiza, aumenta, fragmenta imágenes reales, que pertenecen al archivo del tiempo real y las retraiga a su originario negativo, en un proceso que tiene mucho que ver con la solarización”. “Pareciera que el trabajo de las dos rondas sobre el concepto de lo ilusorio, de las imágenes recibidas a través del sueño o de la imaginación, aquellas sensaciones visuales que se formalizan viendo un cuadro. En un flash de una película, en una imagen nunca vista, pero siempre recordada”. “Cuestiones de memoria, sueño e ilusión” (p. 15).

Christina Scherer: “En los trabajos de Astrid Klein la condición del hombre peligra, es insegura. Imagen y retrato pierden la claridad de sus contornos. Las imágenes son a menudo siluetas humanas esquemáticas, que se pierden en retículas, o superficies que parecen autodevorarse destructivamente en la superficie de la foto” (p. 25).

Paulette Gagnon: “El tema de la imagen es de escasa o nula importancia. Lo que les atañe a la artista y a su práctica es la noción de ambivalencia, que a su vez introduce ambigüedad y la duda como las dos constantes que imperan en su obra fotográfica” (p. 49).

Emmanuel Sougez. Antología (1889-1972)

Se trata de la muestra “Emmanuel Sougez. Antología (1889-1972)” (ochenta y cuatro obras fotográficas) que fue expuesta entre el 18 de octubre y el 1 de diciembre de 1996, siendo el coordinador de la misma José Ramón Cancer Matinero.

CATÁLOGO: CANCER MATINERO, José Ramón y otros. *Emmanuel Sougez. Antología (1889-1972)*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Colección: Imagen; 41. Editado en castellano y valenciano. 231 páginas.

Se incluyeron textos en el catálogo de Marie-Loup Sougez: “Presentación”; Carlos Pérez Siquet: “Emmanuel Sougez y la fotografía española de los años 50” (pp. 15-17); Juan Manuel Bonet: “Emmanuel Sougez, una vida con la fotografía (pp. 19-43); y de José R. Cancer: “Emmanuel Sougez el hombre que hacía fotos” (pp. 45-50). El texto de Carlos Pérez Siquet, refiere al respecto: “Esta visión pura, esta poesía de la materia no da la verdadera dimensión de su obra. Su depurada técnica con positivados personales, su maestría en el control y dominio del procedimiento fotográfico, su fuerza de penetración, contribuyeron a transmitirnos la poesía de las cosas inanimadas, que alcanzó su mayor trascendencia en sus inconfundibles *naturalezas muertas*, siempre vivas en la intemporalidad de nuestra memoria” (p. 16).

Juan Manuel Bonet analiza en su texto: “Se trata en todos los casos de lo que este artista perfeccionista y dueño de una técnica infalible calificaba, con un vocabulario muy de ex pintor, de composiciones. ‘Componer es, para la vida de la obra humana, una acción esencial’, escribía en 1933”, “La luz, preferentemente natural y no excesivamente violenta, y las sombras que la luz crea, son otras protagonistas principalísimas de esa zona de la obra de Sougez” (p. 26).

Del análisis crítico de José R. Cancer Matinero, cabe entresacar: “Pero además de la calidad técnica, de la definición precisa y en ocasiones preciosista con que

Sougez nos muestra sus temas, hay que destacar la elegancia compositiva de este autor, identificativa de una especial sensibilidad, de una concepción reflexiva del espacio y acorde con la idiosincrasia del medio empleado. Cada uno de los elementos ocupa el lugar adecuado, transmitiendo sereno equilibrio” (p. 49).

Hannah Collins. In the course of time. A worldwide case of homesickness

La siguiente muestra, “Hannah Collins. In the course of time. A worldwide case of homesickness”, fue presentada entre el 12 de junio y el 20 de julio de 1997, y se compuso de veinte fotografías de grandes dimensiones: hasta 233x525 cm. (Factory, 1996), en las que plantea una “arqueología de la supervivencia” por medio de imágenes entresacadas en las periferias de algunas ciudades europeas: Cracovia, Silesia, o Varsovia.

CATÁLOGO: LEGALLAIS, Catherine; CALLE, Román de la. *Hannah Collins. In the course of time. A worldwide case of homesickness*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Colección: Imagen; 48. Editado en castellano, valenciano e inglés. 109 páginas.

Se incluyeron textos de Catherine Legallais: “A worldwide homesickness” (pp. 13-29); y de Román de la Calle: “Las miradas de Ana Collins. Reflexiones entre lo Público y lo privado” (pp. 31-37).

En su texto, Legallais cita: “Con insistencia habla ella del nomadismo, del exilio, de la experiencia de los efectos de la conmoción cultural. El extranjero, el nómada puede ser excluido, el no asimilable, pero es también irreductible, inconformista, aquél cuya extranjería se resiste al anonimato social.” (p. 19) “La figura del nómada es también la del poeta la del creador” (p. 20); “Tanto en sus imágenes como en sus escritos, Collins habla de una forma de resistencia interior, mitad fragilidad y mitad potencia, y de lucha por la supervivencia, tanto material como mental y cultural, partiendo de la aridez de las cosas” (p. 20).

Román de la Calle expone: “Por ambos motivos –el deseo de ver y la necesidad de dar a ver- la mirada fotográfica –en cuanto puerta privilegiada de la conciencia- a menudo se arroga, para sí, la tarea de establecer un puente entre el sujeto individual y el mundo circundante, moviéndose, consecuentemente, en una amplia zona de indeterminación, abierta siempre entre ambos extremos” (p. 31). “Sin duda entre el complejo proceso de ver y la comprometida acción de *mostrar* se desarrolla, con especial plenitud, el quehacer fotográfico de Ana Collins. Pero, como sabemos, también en el hecho de mostrar (*donner à voir*) se incluye indefectiblemente la conformadora actividad de selección y acotamiento que supone, interpretativamente, el tránsito sutil –pero definitivo- entre la estricta imitación y la expresión perfecta de la realidad” (p. 33).

Desde la imagen

Exposición presentada entre el 30 de julio y el 28 de septiembre de 1997, en colaboración con la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, rastreando la trayectoria de jóvenes artistas activos en Valencia y vinculados a la Facultad en su etapa de formación. Cincuenta y una obras (imágenes fotográficas e instalaciones). En esta circunstancia construida a través de distintos autores: Alex Francés, Carmen Gandía, Daniel García Andujar, Chema de Luelmo, Mira Bernabeu, Anna Moner/Sebastià Carratalà y Pedro Ortuño. Los comisarios fueron Pep Benlloch y Jose Luis Clemente.

CATÁLOGO: BENLLOCH, Pep y otros. *Desde la imagen*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.



Fig. 1.- Catálogos: Imagen/Escultura e Instalaciones: Entre mans; Ouka Lele. La magia de les dones; 1898, Las fotografías cubanas; Desde la imagen; Emmanuel Sougez. Antología (1889-1972); Astrid Klein-Ángela Grauerholz; Robert Mapplethorpe; Hannah Collins. In the course of time. A worldwide case of homesickness; Natividad Navalón. Mi cuerpo: aliviadero y miedo; Alfaro Eros; Enric Mestre. Construir formas-fingir espacios; Ibarrola “En el interior del bosque”; Soledad Sevilla: Casas concéntricas. Una instalación sobre La Albufera.

Editado en castellano y valenciano. 91 páginas.

Textos de Joan Llavería i Arasa: Introducción (p. 12); Pep Benlloch y José Luis Clemente: “Imágenes desde la fotografía” (pp. 15- 22); y Enric Mira Pastor: “Un rumor afuera” (pp. 29-34). Texto introductorio de Joan Llavería i Arasa: “Para nosotros, desde la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, es un motivo de esperanzada satisfacción el colaborar con el Centre Cultural de la Beneficència. Con esta colaboración cumplimos el compromiso social que toda institución pública ha de tener en su cometido” (p. 12).

Pep Benlloch y Jose Luis Clemente refieren: “La exposición *Desde la Imagen* plantea un recorrido por la obra de una serie de jóvenes artistas que, vinculados en su etapa de formación a la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, vienen trabajando acerca del procesamiento de la imagen fotográfica y magnética a partir de elementos diversos” (p. 18).

Enric Mira Pastor refiere en su texto: “En términos de historia del arte, podemos afirmar que la condición de “afuera”, en el que se despliega la práctica y el lenguaje artístico posmodernos, ha estado dada por la naturaleza y la función social del medio fotográfico” (p. 24). Seguidamente, en un epígrafe titulado “Voces de un rumor”, realiza comentarios analíticos sobre los distintos autores.

Entre mans

“Entre mans” fue la siguiente muestra relativa a la fotografía que se presentó durante los meses de mayo y junio de 1998, comisariada por Mateo Gamón y Michel Dieuzaide. Se trató de una exposición colectiva (ochenta autores), cuyo tema común eran las manos. Entre ellos, fotógrafos valencianos: José García Poveda, Paco Jarque, José Aleixandre, y numerosos del ámbito nacional e internacional: Sergio Belinchón, Joan Fontcuberta, Sebastiao Salgado, Jean Dieuzaide, Alicia d’Amico y Sara Facio, Michel Lozano, y otros.

CATÁLOGO: GAMÓN, Mateo y otros. *Entre mans*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Colección: Imagen; 54. Editado en castellano, valenciano y francés. 127 páginas.

Los textos fueron de Dominique Roux: “La mano vista por la fotografía” (pp. 12-13), y de Michel Dieuzaide: “De mano a manos” (pp. 15-21). En el catálogo se incluyeron poemas de Josep Vicens Foix, Aloysius Bertrand, Juan Gil Albert, Vicente Aleixandre, Ramón Andrés, Ángel González y Octavio Paz (pp. 23-35).

Escribe Dominique Roux: “De *La mano del banquero* de Felix Nadar a los autorretratos de John Coplans o de Anette Messenger, pasando por los soberbios retratos de manos de Alfred Steiglitz hizo de su compañera, la pintora Georgia O’Keeffe, su permanencia testimonio que el interés de los fotógrafos no ha cesado de situar estos extraños útiles con que la naturaleza nos dotó al extremo de los brazos. Es sobre estas manos, incluidas o separadas del cuerpo por el encuadre que las encierra, sobre las que hemos querido poner el acento...Esta exposición nos proporciona la ocasión de mostrar las imágenes de la Colección Château d’Eau pero también de aquellas otras colecciones institucionales o de Galerías privadas, sin olvidar a los numerosos fotógrafos que han accedido a confiarnos sus imágenes” (p. 12).

Entretanto Dieuzaide, insiste: “La fotografía no ha escapado a la búsqueda de los creadores alrededor de este tema...es ella junto con el pensamiento lo que nos hace hombres en medio del Universo” (p. 21).

Poema de Octavio Paz: “Tatuaje escolar tinta china y pasión//Anillos palpitantes// Oh mano collar al cuello ávido de la vida//Pájaro de presa y caballo sediento// Mano llena de ojos en la noche del cuerpo// Pequeño sol y río de frescura //Mano que das el sueño y das la resurrección” (p. 35).

El Che de Alberto Korda

En un periodo breve de tiempo (1-12 de julio, 1998) la Sala Parpalló expuso la colección: “El Che de Alberto Korda”, una muestra de gabinete, a cuya inauguración asistió el autor, y en la que se presentaron una selección de las imágenes más relevantes de entre las que había realizado durante sus viajes acompañando al político cubano. Lógicamente, entre ellas, destacaba, asimismo, una de las copias del famoso retrato de Ernesto Che Guevara tomado el 5 de marzo de 1960, mientras contemplaba el cortejo fúnebre de los muertos en el atentado terrorista del barco *La Coubre*. Alberto Korda participó en un coloquio público relacionado con su trabajo artístico. La muestra no tuvo comisario/s.

CATÁLOGO: No se editó catálogo.

1898, Las fotografías cubanas

“1898, Las Fotografías Cubanas” es una muestra que fue presentada el 22 de septiembre de 1998, hasta finales de noviembre de 1998. Comisariada por Josep Vicent Monzó y Antoni Paricio. El indudable interés de esta exposición, se fundamentaba en que se trataba de un patrimonio casi desconocido, custodiado en la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana, compuesto por copias originales (ochenta) realizadas con el método de la impresión a la albúmina, por autores nativos.

CATÁLOGO: MONZÓ, Josep Vicent y otros. *1898, Las fotografías cubanas*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Colección: Imagen; 56. Editado en castellano y valenciano. 167 páginas.

Los textos son de Josep Vicent Monzó y Antoni Paricio: “Las fotografías cubanas de 1898” (pp. 9-13); Javier Tusell: “La Guerra del 98: La Perspectiva Española” (pp. 15-37); Eliades Acosta Matos: “El 98, Cuba y Filipinas: La misma guerra” (pp. 27-37), y de Enrique de la Uz: “Crónica tardía sobre la fotografía cubana” (pp. 39-47).

Del texto de Josep Vicent Monzó y Antoni Paricio: “Dada la importancia de esta colección –escriben los autores– hemos optado por no ampliar nuestra selección de imágenes procedentes de otros archivos, españoles o norteamericanos”, “La exposición está dividida en cinco grandes apartados, en los que se puede ir comprobando nuestras tesis sobre el diferente seguimiento de la contienda llevado a cabo por los distintos bandos en conflicto. En un primer grupo, hemos seleccionado aquellas imágenes relacionadas con los diferentes aspectos de la vida social y urbana de la Habana, en la década anterior al conflicto, cuando todavía era considerada como la tercera capital de España”, “El segundo grupo reúne imágenes de las tropas cubanas que reflejan escenas, tanto de la vida cotidiana de los soldados en los campamentos como en los campos de batalla”; “En el tercer grupo, hemos situado las imágenes de las fuerzas españolas y norteamericanas”, “En la cuarta sección se agrupan fotografías que reflejan los diversos aspectos del conflicto naval”, “La última sección reúne diversas escenas cuyo protagonismo forma parte del protocolo obligatorio de los epílogos bélicos” “Estas ochenta fotografías originales, y muy poco conocidas, deseamos que sirvan de

ayuda para la mejor comprensión de este capítulo común en la historia de nuestros pueblos y para estrechar más los mutuos lazos de unión” (p.11).

Javier Tusell: “La Guerra del 98: La perspectiva española”. De su texto histórico cabe entresacar: “Como es lógico, el impacto del 98 fue mucho mayor en el terreno de la política internacional. España cambió su configuración geoestratégica desde ser los restos de un Imperio a ambos lados del Atlántico a convertirse en una nación con limitados intereses en el mundo internacional derivados de su exclusiva posición geográfica en el Mediterráneo occidental” (p. 22).

De lo expuesto por Elíades Acosta Matos, cabe destacar: “Depende de nosotros que transformemos la misma guerra, en una misma esperanza compartida. Depende de nosotros que la luz de la verdad resplandezca definitivamente sobre aquella colisión tenazmente mantenida en las sombras y en las ambigüedades. Depende de nosotros que, esta vez los mambises y los patriotas filipinos si puedan entrar en Santiago y Manila. Solo cuando esto ocurra, habremos derrotado y exorcizado definitivamente a los fantasmas que hace un siglo nos atormentan y mutilan: sólo entonces, de verdad, habrá concluido para nosotros la Guerra del 98” (p. 37).

El catálogo incluye el estudio de Enrique de la Uz, de la Sección de Fotografía de la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos. Del mismo cabe destacar: “Naturalmente no pueden fotografiarse las acciones de una guerra de guerrillas en la que es el Ejército Libertador el que decide donde y cuando ataca. En su precariedad, por no decir pobreza, tampoco los mambises podían mantener fotógrafos” (p. 44), “Aquí, el soldado tuvo que esperar la paz para lograr el testimonio fotográfico de su heroísmo: imágenes de hombres descalzos que posan erguidos y dignos, casi solemnes, para la cámara de algún fotógrafo de pueblo, pobre en utillería y cortinajes...son los mambises que combatieron sin sueldo y sin parque, vencedores de a pie” (p. 147).

Ouka Lele. La magia de les dones

Con motivo del Día Internacional de la Mujer (8 de marzo), se inauguró una muestra fotográfica de Ouka Lele: “La magia de les dones”, compuesta de diecinueve obras de formato mediano. Permaneció expuesta entre el 11 y el 28 de febrero de 1999. Comisarias: Katia Uchán y Ana Doménech.

CATÁLOGO: UCHÁN, Katia; DOMÉNECH, Ana. *Ouka Lele. La magia de les dones*. Valencia: Diputación de Valencia, 1999.

Editado en castellano y valenciano. 29 páginas.

Texto de la propia autora de las imágenes a modo de breve Introducción. Del mismo se ha extraído el párrafo que sigue: “En esta exposición dedicada a las mujeres, algunos secretos de la magia femenina asoman tras los colores y las formas, de las fotografías impregnadas” (p. 9).

Géneros y tendencias en los albores del siglo XXI

Fue la exposición presente en la Sala Parpalló entre el 6 de julio y el 29 de agosto de 1999. Representó una amplia selección de la Colección Pública de Fotografía del Ayuntamiento de Alcobendas (Madrid). Sin comisario/s.

Se adjuntó un folleto explicativo con un texto de Manuel Sonseca, Conservador de la Colección. En el mismo refleja: “Con una base sólida, formada por las imágenes

de Cualladó, Schommer, Pérez Siquier y Català Roca, sin las cuales no sería posible entender la evolución de la fotografía de nuestro país, la colección incorpora lo más representativo de cada género y las tendencias que en ellos cohabitan: la documentación social, el retrato, la fotografía de evocación, las naturalezas muertas y el paisaje en sus diversas representaciones, conviven con la experimentación de tintes pictorialistas o el discurso más conceptual. La colección también apuesta, como no podía ser de otro modo, por la incorporación a sus fondos de jóvenes artistas”, “En definitiva, un compendio de géneros y tendencias que conforman un conjunto plural con anhelo de ser una referencia visual, un poso para la historia dentro de la cultura universal”. La muestra presentó obras de 40 autores, entre ellos: Català Roca, Cualladó, Fontcuberta, García Alix, García Rodero, Schommer, Canogar, Cánovas, Ceballos, Genovés, Herráez, Pérez Siquier y otros.

CATÁLOGO: No se editó catálogo.

Robert Mapplethorpe

Robert Mapplethorpe fue la extensa muestra que se expuso durante el periodo comprendido entre el 16 de septiembre y el 28 de noviembre de 1999. En la primera serie se incluyeron dieciocho autorretratos; seguidamente una amplia sucesión de retratos de Patti Smith (quince); sucesivamente, retratos de Isabella Rosellini, Andy Warhol, Doris Saatchi, William Burroughs, Cindy Sherman, Sam Wagstaff, Lysa Lyon, Arnold Schwarzenegger, David Hockney y otros. En total, se presentaron ciento trece fotografías, además de una colección de trece imágenes de sexo, cuya presencia fue exigida por la Fundación, autorizando que se mostraran en una sala contigua, de visita opcional y con una indicación expresa, advirtiendo de su contenido. Comisariado: Christian Caujolle.

CATÁLOGO: CAUJOLLE, Christian; REVENGA, Luis. *Robert Mapplethorpe*. Valencia: Diputación de Valencia, 1999.

Colección: Imagen; 64. Editado en castellano, valenciano, e inglés. 200 páginas. Reprodujo las obras, todas procedentes de la Fundación Mapplethorpe de Nueva York.

El texto del estudio: “Un clásico en tiempos del Pop” (pp. 13-20) es de Christian Caujolle, director de la Agencia Vu y de la Galería del mismo nombre. Al que acompaña, otro, de Luis Revenga: “Obsesión y pasión por el arte” (pp. 29-33).

Del texto de Caujolle son los párrafos que siguen: “Durante toda su vida, Robert Mapplethorpe ha realizado en el mismo momento y en paralelo, desnudos, retratos, autorretratos, imágenes de sexo y fotografías de flores que existen desde los comienzos, aunque no cobre importancia hasta 1977. Conviene asimismo recordar que, buen conocedor de la historia de la fotografía, particularmente sensible a los retratos del siglo pasado y a Nadar, que coleccionó, sentía pasión por la perfección de una estética grecorromana que le llevaría a realizar el retrato de Hermes en blanco (1988), la imagen de Antinno de luz estriada en un decorado de refinadas telas (1987), a inmortalizar el rictus de un diablo italiano en bronce (1988), la serenidad de un busto negro en bronce (1988) o un Ícaro yacente, poco antes de su muerte (1989)”. “Más allá de sus gustos sexuales, la elección de los cuerpos negros o de los culturistas no es sino la muestra de la búsqueda de una perfección de las proporciones y del dibujo de la musculatura, de la pátina de las pieles sobre las que la luz, a veces difuminada y otras sensual y taladrada con estridencias y brillos, subraya la arquitectura de una perfección de acuerdo con los cánones clásicos”. “La elección de los motivos no es evidentemente neutra...Que

una orquídea o una cala sean fotografiados con evidentes connotaciones eróticas, que evoquen los sexos a la vez masculinos y femeninos, son signos que tienen que ver con el discurso general sobre el cuerpo, la sexualidad y el placer que fundamentan el conjunto de su obra” (pp. 15-16). “Hoy al mirar de nuevo una obra de la quedan por explorar muchos aspectos, tengo la sensación de que Mapplethorpe era tal vez el único fotógrafo de un movimiento cuyos grandes nombres han practicado mucho, y sobre todo utilizado, la fotografía” (p. 20).

Luis Revenga comenta en su escrito los avatares de una visita de Mapplethorpe a España -al que conoció-, y sus contactos con Fernando Vijande que en 1984 expuso en su galería: “Black Flowers”, una colección de sus imágenes florales entre el 15 de febrero y el 15 de marzo de 1984. Añadiendo detalles de cómo el fotógrafo norteamericano contactó aquí a Javier González Porto que se convirtió en su ayudante durante tres años. A su texto pertenecen estos párrafos muy significativos: “Un entorno, una vida que se refleja en su obra y que nos transmite directamente sus obsesiones sexuales y algunos temas de gran interés en nuestro tiempo: sexo, pasión, y fama. Fotografías en las que el autor siempre está implicado. Fotografías que desnudan sus deseos, cuerpo a cuerpo, sin cortejo, ni misterio, ni amor...Cuerpos que resaltan su pasión de escultor: luces y sombras que acentúan volúmenes. Cuerpos, retratos en blanco y negro como si fueran de piedra o bronce, que irradian una gran fuerza y belleza” (p. 29).

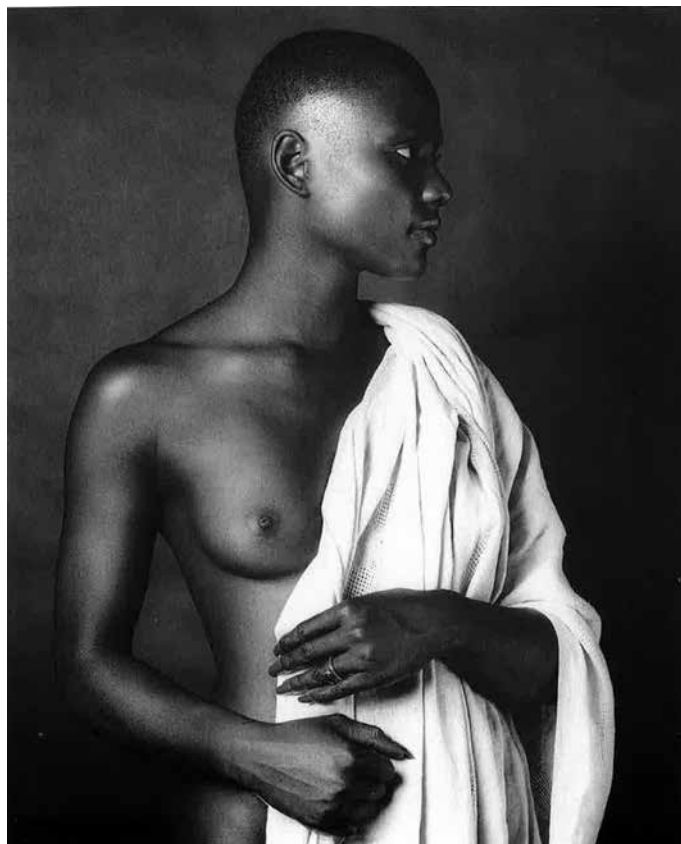


Fig. 2.- Robert Mapplethorpe. *Ada*, 1982.

IMAGEN Y TECNOLOGÍA

Ciberart 1996 y 1997

Durante el periodo analizado, se incluyeron en la Sala Parpalló, dos eventos vinculados con la experimentación (sin comisario/s). El primero de ellos, formaba parte de un proyecto más amplio promovido por la Universidad Politécnica de Valencia: CIBERART que tuvo lugar entre el 4 y el 10 de noviembre de 1996, en el que se incluía el I Congreso Internacional sobre Realidad Virtual y la II Muestra Internacional de Infografía. El desarrollo incluyó muestras tecnológicas de vanguardia y en la Sala se realizó una videoinstalación de Miquel Jordá que estuvo expuesta entre el 5 y el 10 de noviembre.

Una segunda muestra vinculada con las tecnologías emergentes, se programó entre el 8 y el 23 de noviembre de 1997, en la siguiente edición de CIBERART: “Body maps, artifacts of touch” de Thecla Schiphorst.

CATÁLOGO: No se editó catálogo.

ESCULTURA E INSTALACIONES

Alfaro Eros

“Alfaro Eros” se mostró durante el periodo del 21 de mayo al 10 de julio de 1996. El comisariado estuvo a cargo de José Martín Martínez y los estudios fueron escritos por él mismo y por Francisco Calvo Serraller. Se mostraron treinta y nueve obras en el interior de las salas y otras de grandes dimensiones: “Ángel” (1994), en el interior de la capilla desacralizada en aquel periodo pendiente de restauración, que se podía observar, iluminada, a través de una amplia mirilla de una de las puertas del espacio; y, otras cuatro, ubicadas al aire libre en los patios: tres de acero, y una de mármol de Carrara: “Sturm und Drang” de 320 x 450 x 62 cm. y 13 toneladas de peso, instalada a modo de obra que irrumpe desde el interior del propio suelo de uno de los patios. Además, se incluyeron collages, dibujos y bocetos.

CATÁLOGO: MARTÍN MARTÍNEZ, José; CALVO SERRALLER, Francisco. *Alfaro Eros*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Colección: Imagen; 38. Editado en valenciano, castellano e inglés. 186 páginas.

Los textos fueron de Francisco Calvo Serraller: “Les Arts de Venus” (pp. 13-22) y de José Martín Martínez: “Eros y el goig de la mirada” (pp. 25-46).

Del texto del comisario José Martín Martínez (versión en castellano): “Se trataría, tal vez, de invitar a un recorrido que rememore, en sus diversas estancias, un mito platónico que se ha contado con variantes distintas, pero siempre con el mismo propósito: vincular el nacimiento del arte, precisamente, con el deseo engendrado en el eros amoroso” “Pues bien: como hemos dicho, la exposición parte de esa concreción temática y transcurre por los diversos modos desde los que se ha asediado ese deseo por parte de un artista de obra aún abierta” (p. 145).

“Porque también es preciso saber (como el mismo Goethe escribió a Ackerman el 18 de abril de 1827) que “aunque la belleza es un fenómeno originario que jamás consigue manifestarse”, su esplendor puede hacerse visible en las innumerables creaciones distintas del espíritu que no se resigna a no seguir buscando su plenitud” (p. 146).

“Esta exposición también densifica esta idea, la otra cara de Eros, su *demon*: poseer (con los ojos antes que nada) y apetecer.” (p. 146).

“Llega ahora a su plenitud esa querencia de Alfaro por la belleza de las formas naturales, de una belleza sensual que hasta entonces había discurrido como una pulsión íntima y subterránea” (p. 150).

Francisco Calvo Serraller en “Las Artes de Venus” refiere: “Como veremos: Alfaro, desde un punto de vista material, técnico y estético, se ha alimentado de esta tradición de las dos Venus, así como también ha estado poseído por esa misma pasión dramática de animación muy berniniana, pero lo ha hecho tensando ese lenguaje heredado desde la perspectiva excéntrica por la que peregrina la modernidad” (p. 140).

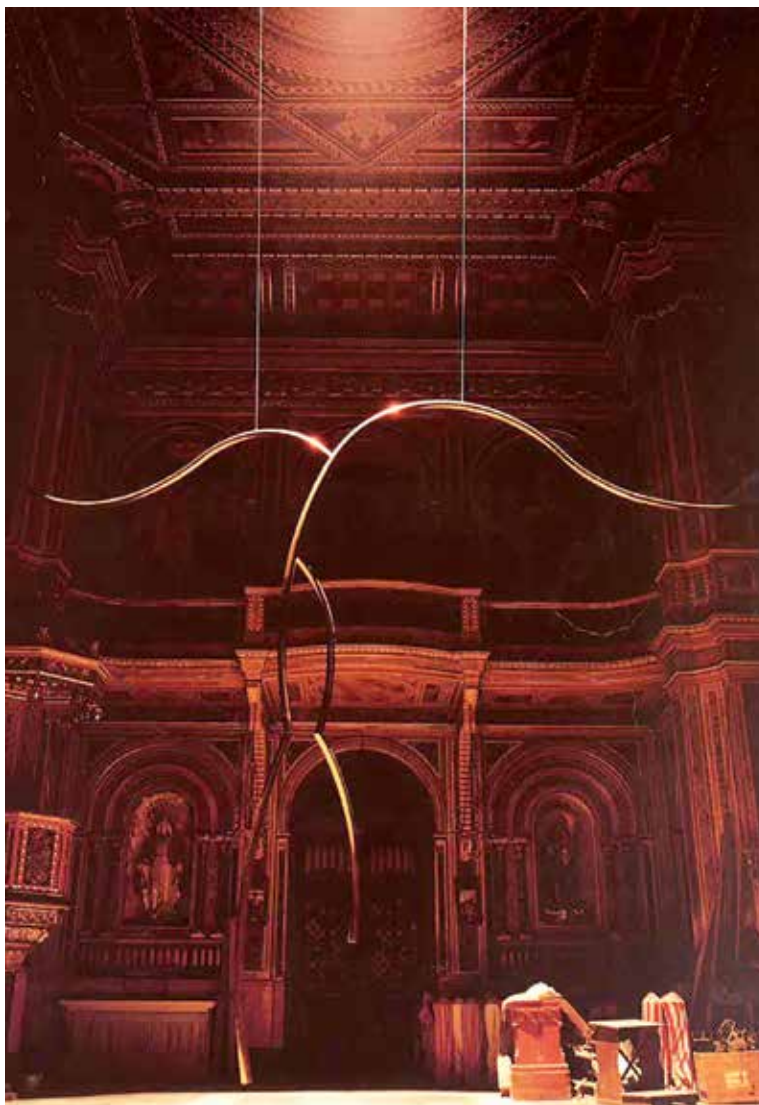


Fig. 3.- Andreu Alfaro. *Ángel*, 1994. Latón, 183 x 173 x 108 cm

Natividad Navalón. Mi cuerpo: aliviadero y miedo

La instalación realizada y montada directamente por la autora. Se presentó entre el 12 de junio y el 20 de julio de 1997; no figuró específicamente ningún comisario. La muestra se compuso de tres espacios distintos: en la primera parte, se incluyeron piezas separadas, fijadas en los muros, a modo de introducción, o instalación de baja intensidad; en la segunda, una amplia instalación de grandes cojines de terciopelo rojo apilados y oprimidos por puntales metálicos fijados en el techo, sobre un suelo de plomo. En la tercera parte, piezas escultóricas aisladas de tejidos densos de carácter eminentemente simbólico.

CATÁLOGO: BOSCH, Gloria; COROMINAS, M^a José; NAVALÓN, Natividad. *Natividad Navalón. Mi cuerpo: aliviadero y miedo*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Colección: Imagen; 47. Editado en castellano y valenciano. 99 páginas.

Los textos del catálogo fueron escritos por Gloria Bosch: “Asomarse a las cosas sin nombre” (pp. 13-26); M^a José Corominas Madurell: “Mi cuerpo: aliviadero y miedo” (pp. 67-75); y por la propia autora, Natividad Navalón: “Mi cuerpo: aliviadero y miedo” (p. 78).

Gloria Bosch: “Desnudar la palabra y la imagen. Si las palabras han perdido su valor, si los nombres y las definiciones caminan sobre la inestabilidad de una gran tela de araña atada a dos montañas, que queda suspendida en el abismo (como en la ciudad calviniana de Ottavia), no puede extrañarnos que alguien haya cuestionado los nombres de las cosas” (p. 13).

Corominas escribe en su texto: “Desde sus primeros trabajos esta artista se ha preocupado en desarrollar el planteamiento de la soledad, la memoria, el aislamiento del ser humano, el sentimiento... Posteriormente esta investigación vital la conduciría también a la reflexión sobre el vacío, el espacio, la desigualdad o la marginación. Realidades que por descarnadas resultan más necesarias de ser resaltadas a través de la obra de arte, situándolas como puntos de reflexión a través de la estética y de la valoración de aspectos que con mucha frecuencia resultan casi imperceptibles, pero que no por ello deben considerarse como menos interesantes” (p. 68).

Natividad Navalón destaca sobre su propio trabajo de esta muestra: “La huella comenzó en un paseo por el tiempo de la inaccesibilidad, búsqueda en el recuerdo de un ser, búsqueda en la soledad de esa añoranza hacia los lugares de aislamiento. Un ejercicio sutil, femenino, en el que se intenta el rescate de elementos cotidianos desde una memoria tintada, afectiva, quedando presentados a modo de fragmentos de la realidad. Memoria tintada con referentes embaucadores, dulces, prometedores, horma que al calzar nos deja atrapadas, y sumisas nos eleva en una nube ensoñadora cuyo vertido está en el ¿fueron felices? Es entonces cuando ese ser mujer en la soledad y en la memoria, es invadido paulatinamente por el murmullo exterior, por una sociedad, que intrusa, va tachando y cercando, va haciendo consciente su cuerpo. En la escena aparece entonces un grito ahogado, un intento de mostrar ese lugar de impotencia frente al falso deber de la incursión, la constante lucha por la no-violación de la intimidad, que es precisamente lo que nos va tejiendo el cerco. Hablar de marginación es hablar de desigualdad y es precisamente esa diferencia convertida en discriminación, en prejuicio, lo que en muchos casos busca en la soledad, su medio de expresión, de reconocimiento” (p. 78).



Fig. 4.- Natividad Navalón. *Mi cuerpo: aliviadero y miedo*, 1997. Segunda parte. Instalación Centro Cultural la Beneficència. Sala Parpalló. València

Ibarrola “En el interior del bosque”

La exposición fue presentada entre el 23 de octubre y el 30 de noviembre de 1997 y comisariada por J. Gandía Casimiro. Se incluyeron, además de una amplia serie de dibujos, pinturas (acuarelas y óleos) y obras tridimensionales: unas, incorporadas en el interior de las salas (dieciséis) y otras (cinco), de grandes dimensiones, al aire libre en los patios del centro.

CATÁLOGO: GANDÍA CASIMIRO, J.; MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos. *Ibarrola. En el interior del bosque*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Colección: Imagen; 50. Editado en castellano, valenciano e inglés. 161 páginas.

El texto del catálogo se subdivide en dos partes: una inicial, escrita por Carlos Martínez Gorriarán: “Un itinerario por la obra de Agustín Ibarrola” (pp. 12-43) y una larga entrevista con la artista realizada con el comisario de la muestra Gandía Casimiro (pp. 46-83).

Martínez Gorriarán desarrolla su análisis en sucesivos epígrafes: “Una línea blanca entre los árboles”, relativo a su creación en los bosques de Oma: “En lugar de hundirse o buscar algún encaje del mercado de arte, buscó alguna empresa a escala del desafío implícito en la indiferencia del mercado y la hostilidad de la burocracia. Pensó en convertir el hermoso entorno de su casa del valle de Oma en la materia, que no en el tema de su nueva obra. Explotó las posibilidades de pintar directamente sobre el paisaje vivo, usado como soporte” (p. 18).

El segundo epígrafe se titula: “Del significado inagotable de los gestos elementales”: “Es importante comprender que desde el punto de vista del artista, no hay discontinuidad alguna entre sus obras más narrativas y sobre soportes más convencionales –grabados, pinturas y esculturas exentas-, y las intervenciones para transformar la imagen del paisaje natural” “Así pues, subido a frágiles escaleras de fortuna, Ibarrola extraía del bosque todo un universo de forma” (p. 18).

El tercer apartado lo titula: “De Bilbao a París: Equipo 57 y la interacción espacial”, exponiendo a este respecto: “Su combativa y explícita ideología explica por qué “Equipo 57”, a diferencia de otros colectivos e individualidades de la vanguardia española, no se benefició del oportunismo cultural de la administración franquista” “Las tesis estéticas e ideológicas de “Equipo 57” se dieron a conocer en 1959, con el manifiesto titulado Teoría de la Interactividad del Espacio Plástico: “El grupo se distanciaba del constructivismo ‘decorativo’ de Naum Gabo, tratando de recuperar la tradición revolucionaria mediante la defensa de una vinculación inseparable entre revolución social y revolución cultural” (p. 30).

El cuarto epígrafe trata: “La época política. Estampa Popular y la Escuela Vasca”. Del mismo es el siguiente párrafo: “Había optado con absoluta seriedad por volcarse en un arte fuertemente politizado, pero en el preciso sentido vanguardista de arte político reclamado por uno de los maestros de la Bauhaus, Laszlo Moholy-Nagy” (p. 36).

El quinto y último epígrafe lo titula: “Una invitación a la lucidez”, en el que expresa: “Pero más allá de la asignación de etiquetas estéticas y de clasificación histórica, acaso el mérito principal de la obra de Ibarrola resida en que, finalmente, no constituye sino una invitación permanente a la lucidez” (p. 40).

De la entrevista con García Casimiro se han extraído algunos de los criterios manifestados por el propio Ibarrola: “Hay un aspecto en el que yo me sigo reclamando seguidor de las vanguardias. Yo creo que los vanguardistas, dentro de sus diferentes tendencias, pertenecen a la cultura democrática del siglo XIX (sic), y tienen una visión más democrática de la historia. Para ellos, las arquitecturas, las artesanías, las diferentes artes hechas por los pueblos a lo largo de la Historia adquieren términos de igualdad con respecto a las culturas que habían sido importantes, porque los Imperios las habían hecho importantes, imponiéndolas, facilitando su desarrollo y consagrándolas como grandes culturas...los ojos del artista de vanguardia descubrieron el mundo asiático, el mundo africano, culturas europeas que no habían sido tenidas en cuenta” (p. 66).



Fig. 5.- Agustín Ibarrola. *El sol atrapado*. Escultura de traviesas de ferrocarril y hierro, 210 x 150 x 150 m.

Soledad Sevilla: Casas concéntricas. Una instalación sobre La Albufera

La exposición (sin comisario/s). Premio Alfons Roig, a toda su trayectoria. Se presentó entre el 23 de septiembre al 22 de noviembre de 1998. La instalación fue dirigida por la propia autora. La obra, ocupó una de las grandes salas expositivas, de superficie rectangular, distribuyéndose un pasillo perimetral para la observación y situándose en el centro de toda la superficie un suelo de granos de arroz, mientras en el techo aparecía recorrido en toda su longitud por un área a modo de espejo, sobre la que pendían pequeñas casitas, remedando las construcciones de la Albufera.

CATÁLOGO: CASTRO, Fernando. *Soledad Sevilla: Casas concéntricas. Una instalación sobre La Albufera*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Colección: Imagen; 55. Editado en castellano y valenciano. 109 páginas.

El texto teórico “El tiempo de la sensación” (pp. 13-91) fue escrito por Fernando Castro Florez. En la parte inicial, el autor hace un repaso analítico sobre toda la evolución plástica de la autora. Abordando la instalación, refiere: “La levedad de las obras de Soledad Sevilla se aproxima al estado de ánimo melancólico; en unas notas

sobre la instalación de la Albufera termina señalando que el techo de la Sala Parpalló estará cubierto por un tejido tensado para eliminar las vigas de madera ‘y así conseguir el ambiente melancólico e irreal que trato de comunicar’. La melancolía ve las cosas bajo el prisma de la pérdida, el desprecio del mundo lleva a la consciencia de la vanidad de todas las cosas. Pero aquella utopía bucólica que ha quedado plasmada en tantas obras de arte, no puede sostenerse como discurso en una época en la que la soledad y la amargura son moneda común. El signo terrible de la frase Et in Arcadia Ego (también en el Paraíso está la muerte) se ha convertido en un estrato geológico de la modernidad. La obsesión ante la caducidad y la desilusión que se apodera de uno en el mismo instante en el que se ha alcanzado el objeto de nuestros deseos ‘se manifiestan precisamente en la aspiración a la soledad más perfecta y se muestran paradójicamente en el paisaje más idílicamente sereno’ (Remo Bodei). La soledad declama, en el ciclo de instalaciones que llevan ese título (estado de ánimo y nombre), su condición de todos los lugares” (p. 75).

Enric Mestre. Construir formas-fingir espacios

Exposición mostrada entre el 19 de mayo y el 29 de agosto de 1999. No hubo comisario, al ser Premio Alfons Roig a toda su trayectoria. Concurrieron cuarenta y siete obras cerámicas (esculturas, relieves y paneles de gres) y el montaje estuvo a cargo de Amando Llopis y Pilar Turpín.

CATÁLOGO: CALLE, Román de la y otros. *Enric Mestre. Construir formas-fingir espacios*. Valencia: Diputación de Valencia, 1999.

Colección: Imagen; 61. Editado en castellano, valenciano e inglés. 160 páginas.

Con textos de Román de la Calle: “Las cerámicas de Enric Mestre: cuando la materia se resuelve en geometría” (pp. 15-31); Josep Pérez Camps: “Enric Mestre: geometría apasionada” (pp. 33-47); Marie-Thérèse Coullery: “Enric Mestre o la búsqueda de la perfección” (pp. 65-83); y Frank Nievergelt: “Enric Mestre: constelaciones espaciales” (pp. 101-114).

Román de la Calle expone: “Porque, en realidad, cada una de las piezas de Enric Mestre –en esta radicalizada supresión de fronteras entre los planteamientos escultóricos y las emergentes claves arquitectónicas que encarnan sus fundamentos– no son sino escuetos y racionales laberintos, nacidos de la fantasía y articulados sobriamente para la interpretación. Incluso, veces, nos pueden parecer extremadamente sencillos en su estricta conformación, pero pronto constatamos, sin embargo, que están inexplicablemente cargados de ambiguas posibilidades hermeneúticas, cuando llevamos a cabo nuestras respectivas lecturas, siguiendo el hilo perceptivo de los hallazgos que, ante sus piezas, somos capaces de ir desgranando” (p. 17).

Josep Pérez Camps refiere: “Dentro de esta línea de trabajo en la que se distingue, por una parte, la voluntad de adaptar las cualidades de la materia cerámica a sus propuestas constructivistas y, por otra, la de ir eliminando todo lo accesorio, se observa claramente en sus esculturas de acentos arquitectónicos realizadas en la década de los noventa una preocupación por los volúmenes geométricos de líneas rectas, en donde el espacio, tanto interior como exterior se convierte cada vez más en uno de los principales protagonistas. Estas obras suponen un salto cualitativo si las comparamos con las realizadas en la década anterior; en ellas –en las que predominaban los hexaedros que a modo de monolíticas ventanas sólo concentraban las acciones en su centro–

existían básicamente dos puntos de vista principales; en éstas, el espacio circundante adquiere tanta importancia como el cuerpo sólido. Las obras así concebidas adquieren un carácter más escultórico permitiendo la contemplación desde todos los puntos de vista” (p. 38).

Del texto de Marie-Thérèse Coullery, cabe destacar: “Es que, a partir de una idea o de una emoción, quiere transmitir un mensaje que dé sentido a sus creaciones. Cita la meditación, como el Zen y su planteamiento de vacío, un arte sagrado, pero sin revelación. Quiere expresar una especie de lenguaje escondido dentro de las formas minimalistas. Se trata, así pues, de encontrar las formas que correspondan a sus propias ideas” (p. 79).

Del texto de Frank Nievergelt entresacamos: “Enric Mestre, con ascética interiorización, concibe espacios, cuya forma y contenido surgen desde misteriosas profundidades, antes que de visitas interiores de mundos nocturnos. Unen historia y utopía, rigor e intuición en obras de arte, que también despliegan su monumentalidad tranquila, apathica (sic), en modestas proporciones. La naturaleza habla a partir de su material, -forma y contenido son expresión de nuestra cultura, de nuestro pensamiento-. Lo que mueve a estas obras desde su interior y tensa la mirada es la diversa y eficaz contraposición entre lo completamente evidente (porque está hecho “a la mano”) y lo irreal” (p. 113).

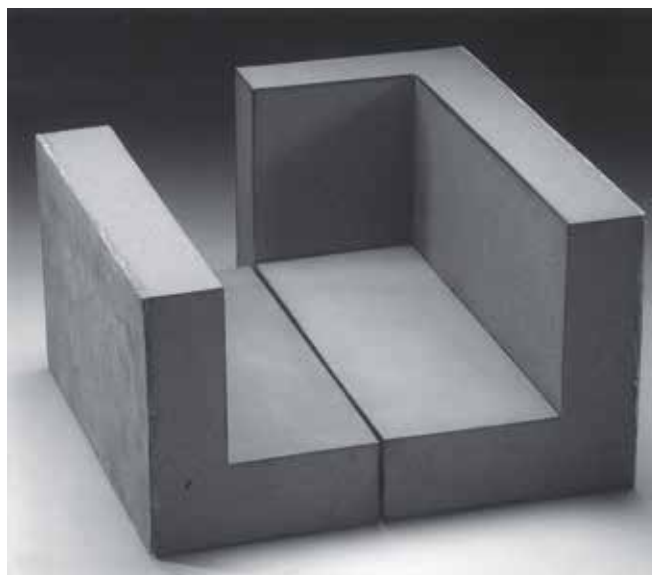


Fig. 6.- Enric Mestre. 1996. Gres chamotado y engobe. 60 x 33 x 57 cm.

El universo de Francis Montesinos 1972-1997

En la Sala Parpalló se presentó el 17 de diciembre de 1996 la primera exposición de moda en un museo -no temático-, en España, y se prolongó hasta el 16 de febrero de 1997: “El universo de Francis Montesinos 1972-1997”. El comisario de la misma fue José Gandía Casimiro. La muestra incluía numerosos vestidos (colocados sobre maniquíes realizados ex profeso), imágenes fotográficas de gran formato de modelos internacionales, ataviadas con ropa de Montesinos, realizadas por Helmut Newton; complementos, una instalación con telas y vestidos, dibujos originales de sus diseños, y videos y proyecciones que mostraban sus desfiles de moda en pasarelas importantes.

CATÁLOGO: GANDÍA CASIMIRO, José y otros. *El universo de Francis Montesinos 1972-1997*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Colección: Imagen; 43. Editado en castellano y valenciano. 143 páginas.

Incluyó textos de Margarita Rivière: “Querido Francis. Homenaje a un artista o la imagen de bastante maldito” (pp. 14-15); Renée López de Haro: “Iconoclasta infatigable, perfeccionista exigente, visionario ilustre” (pp. 16-17); y una entrevista con el autor realizada por José Gandía Casimiro: “A los que soñaron conmigo esta exposición, pero ya no podrán verla nunca, a ellos les pertenece en su largo sueño” (pp. 119-130). Se incluyeron también en la publicación, reproducciones de portadas de revistas alusivas a su obra, reportajes, y noticias relevantes aparecidas en los medios de comunicación.

Del texto de Margarita Rivière, destacamos: “Desconcertaba su libertad total, su fantasía excéntrica, su buen humor, su socarronería mediterránea y su ingenuidad perversa: creía realmente que la moda era arte y libertad, como en los buenos tiempos de París y de Nueva York, capitales que, desde hacía bastante, habían descubierto que la moda era negocio. Aquí no solo tardaríamos en descubrirlo, sino que nos daríamos de bruces con ese cuento de la lechera basado en el consumo de imagen. Porque se trataba de imagen. Estaba en juego la imagen de la nueva España, la España moderna a lo mejor, la que quería pasar del feudalismo a la *high tec* sin haber hecho a penas la revolución industrial” “Si algún día alguien escribe su historia, entenderá que en la lucha de Montesinos late el deseo de una generación entera de españoles por acercar la imaginación y la realidad. Maldito imposible” (p. 14).

Del estudio de Renée López de Haro, mencionamos: “El fenómeno Montesinos coincidió con el interés por primera vez a nivel gubernamental y en concreto a nivel del Ministerio de Industria y Energía de un término técnico que ellos llamaban, “los intangibles”, palabra que dio mucho que hablar, lo cual se transformaba en un respaldo para el sector textil a fin de promocionar la moda española a través del valor añadido del diseño”, “Montesinos, el iconoclasta infatigable, el perfeccionista exigente y el visionario ilustre ha recorrido hasta ahora un camino lleno de altos y bajos, de golpes duros y satisfacciones dulces... Su optimismo resulta contagioso salpicando hasta a sus colaboradores más pesimistas mientras su generosidad, tanto con sus múltiples amigos como extraños, es derrochadora. Ha sabido diversificar su talento diversificándolo en proyectos no relacionados directamente con la moda pero sí con el diseño...las porcelanas, las medias, los automóviles, etc. sin perder el gusto para crear los vestuarios para repertorios de artistas como en el caso de Canales para su espectáculo Gitanos, lo cual le convierte en un creador universal cuyas fronteras no conocen límites” (p. 16).



Fig. 7.- Catálogos: Diseño-Moda/Literatura/Exposiciones de producción externa: Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998 Centenario de La Barraca; Blasco Ibáñez cineasta; Blasco Ibáñez, viajero; Rafael Múgica. Los dibujos de Gabriel Celaya; Vicente Blasco Ibáñez político; Vicente Blasco Ibáñez y el novelista universal; La Valencia de Vicente Blasco Ibáñez; Vicente Blasco Ibáñez y el periodismo se hizo combativo; A contracorriente, Miguel Ciges Aparicio; Ernest Hemingway (1898-1961) en nuestro tiempo; Agatha Ruiz de la Prada 1981-1998; El universo de Francis Montesinos 1972-1997.

De la entrevista realizada por José Gandía Casimiro, extraemos: “La creatividad vale para cualquier disciplina, sea pintura, arquitectura o moda. También hay mil pintores a los que no les pasa nada. Pues lo mismo puede decirse de los modistos, o los diseñadores o...Lo importante es la creatividad” “Empiezas cosas creativas, luego las vas dejando para encontrarlas en otro camino, que te da otra llave, y de ahí hasta que consigues algo nuevo otra vez..., pues cuesta. Porque realmente todo lo que haces cuando es nuevo, ni está bien hecho, ni se puede poner, ni no sé qué. Lo has de pulir, meterte, pam, hasta que lo consigues. Y cuando lo has conseguido deja de gustarte. Necesitas otra vez volverte a meter en el fregado” (p. 119). “Yo creo que siempre hay algo que hace conectar a los artistas. Como el Camarón. Yo me sentía bien con El Camarón. Cuando

hay arte es muy fácil. Pero en cada creador hay aspectos muy personales al menos en los auténticos creadores. Nada que ver. Es muy diferente el aspecto humano del aspecto creativo. Hay dos renglones ahí. Si dos fotógrafos creadores fueran intercambiables no serían ni Helmut Newton, ni Aldo Fallai, ni el que toque” (p. 123).

Agatha Ruiz de la Prada 1981-1998

La exposición tuvo lugar entre el 16 de diciembre de 1998 y el 21 de febrero de 1999. El comisario fue Ramón García Alcaraz. En la muestra se presentaron vestidos montados sobre maniquíes, complementos de ropa, imágenes, publicaciones, y otros ejemplos de diseño industrial ideados por la modista. Parcialmente, se amplió una reducida parte de la misma, en el IVAM.

CATÁLOGO: GARCÍA ALCARAZ, Ramón; MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *Agatha Ruiz de la Prada 1981-1998*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Editado en castellano, valenciano e inglés. 173 páginas.

Incluyó textos de Ramón García Alcaraz: “Introducción” (pp. 12-13) y “Agatha, el Surrealismo y la moda” (pp. 16-19); y de Manuel Muñoz Ibáñez: “Agatha y la creatividad” (pp. 20-21).

Ramón García Alcaraz escribió en la Introducción: “Su revolución contra lo establecido mantiene un ideario en el que la diseñadora no ha cedido ni un ápice desde sus comienzos. La negativa a usar pieles, o la ausencia de color negro en sus colecciones, así como su defensa del vestido reciclado y ecológico, la sitúan, como veremos más adelante, en la antítesis de la moda internacional” (p. 12).

Seguidamente, dicho autor aborda el análisis de su trabajo en un nuevo texto: “Agatha, el Surrealismo y la Moda”: “Podríamos definir el complejo mundo de Agatha Ruiz de la Prada como el exponente más contemporáneo de la herencia surrealista en el campo de la moda y el diseño” (p. 16); “En Agatha podemos encontrar una magia espacial a través de la cual la creadora es capaz de transformar lo cotidiano en algo extraordinario. Esta idea mágica, basada en la ilusión de la vida, en la necesidad de hacer en cada nuevo día algo especial y diferente imprime a la diseñadora un constante y frenético diálogo creativo, donde el subconsciente mantiene su primacía”: “Estamos ante una creadora cuya visión del mundo es benigna, infantil y primitiva. A Agatha, como al resto de los surrealistas, no le interesan los horrores cotidianos. Es muy probable que en sus sueños freudianos solo tenga cabida su propio instinto, a través del cual es capaz de dividir sutilmente los tejidos de la ilusión y de la realidad” (p. 17).

Manuel Muñoz Ibáñez escribe: “El conocimiento de los trabajos de Agatha Ruiz de la Prada nos evidencia que nos hallamos ante una personalidad de capacidades muy acusadas para intervenir en producciones diversas, redefiniciones, modificaciones, e incluso alteraciones de la función de los elementos que nos conducen directamente a la sorpresa, a la incertidumbre y a la fascinación”. “La concurrencia de fluidez, flexibilidad, originalidad –entendida como inusual en el contexto- y su elaboración –como conjunto de ideas diferentes utilizadas para construir una imagen particular- conjuntamente con la ordenación y redefinición de sus objetos creativos, nos llevan a la configuración de una manera de articular el pensamiento, proyectado en esta circunstancia, sobre el objeto de diseño”. “Sus diseños aparecen como propios mientras cada vez adopta una nueva posición desde la cual subsume las anteriores alternativas que previamente fueron también originales, consiguiendo a veces la secundarización

de lo que convencionalmente entendemos como “funcionalidad” para alcanzar otro estado en el que la propia imaginación se convierte en el objetivo propiamente dicho” (p. 20).

LITERATURA

Durante aquellos años, el periodo reflexivo planteado en las exposiciones, se extendió ampliamente al campo de la literatura; de tal suerte, que se configuraron una sucesión de muestras, al mismo tiempo que se planteaba, tanto en ellas, como en los catálogos de acompañamiento, un estudio y un razonamiento extenso sobre las materias propias.

A lo largo de 1988 se celebró el “Año Blasco Ibáñez” con motivo del centenario de la publicación de *La Barraca*. Existió un comisario general de toda la anualidad: Manuel Bas Carbonell, si bien cada muestra –siete, en total- tuvo un comisario específico. Todas fueron gestionadas por la dirección de la Sala Parpalló y por su equipo, que encargaron el diseño de los montajes al equipo Vetges Tu i Mediterrànea, coordinado por Amando Llopis Alonso, arquitecto; y Pilar Turpín Martínez, interiorista. La edición, el diseño y la maquetación de los catálogos estuvieron a cargo de Juan de Dios Leal, todos ellos colaboradores habituales en otros proyectos promovidos por la Sala.

La Valencia de Vicente Blasco Ibáñez

Se expuso desde el 26 de enero hasta el 1 de marzo de 1998. Fue comisariada por Concepción Galán Vicedo. La muestra estuvo constituida por elementos vinculados a los asuntos relacionados: imágenes, planos, revistas ilustradas, ediciones y escritos originales. Como todas las sucesivas, se realizó en una sala específica, más reducida, constituyéndose en muestras “de gabinete”.

CATÁLOGO: GALÁN VICEDO, Concepción y otros. *La Valencia de Vicente Blasco Ibáñez*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Editado en castellano. 114 páginas.

Incluyó textos de Concepción Galán: “Valencia en la vida y la obra de Vicente Blasco Ibáñez” (pp. 9-28); Miguel Herráez: “Nueve cartas con Valencia como trasfondo” (pp. 29-44); Pascuala Morote Magán: “La cultura tradicional de Valencia en Valencia de Blasco Ibáñez” (pp. 45-56); Carlos Sanz Marcos: “Las lecturas literarias en la Valencia de Blasco Ibáñez” (p. 57); Enric Sebastià Domingo: “El fielato: taller sociológico de la Valencia de la Restauración” (pp. 69-71); Marina Zaragoza Pérez: “La Albufera en Cañas y Barro de Vicente Blasco Ibáñez” (pp. 73-90); Aurora Valero Cuenca: “Blasco Ibáñez y la pintura valenciana: Pinazo y Sorolla” (pp. 91-102); Concepción Galán Vicedo: “Vicente Blasco Ibáñez y su época: cronología” (p. 103); y J.L. León Roca: “La Valencia de Blasco Ibáñez. A modo de epílogo” (p. 111).

Concepción Galán refiere en su texto: “Blasco encarna al novelista instintivo y pasional, desbordante de fuerza vital y sensualidad...El escritor no quiere dejar nada fuera de ese gran retablo de la vida valenciana: ni la historia, ni el presente, ni el camino hacia el porvenir” (p. 13).

Miguel Herráez expone en su estudio: “Respecto a la forma de las cartas de lenguaje estrictamente informativo y con menor voluntad literaria, nadie ignora que, de por sí

mismo (y más tratándose de manuscritos), es un término en el que se relaja la normativa. Unamos a ello el temperamento de Blasco. El resultado es un *descuido* ortográfico, una distensión de la preceptiva sintáctica al uso” (p. 31).

Pascuala Morote Magán: “Blasco Ibáñez está dotado de una especial agudeza para captar el lado costumbrista de los acontecimientos y de las personas y de una capacidad extraordinaria para transmitir cuentos y leyendas de la tradición oral” (p. 49).

Carlos Sanz Marcos: “Como hemos podido advertir los valencianos contemporáneos de Vicente Blasco Ibáñez encontraron en las páginas de la prensa diaria, -y en concreto en *El Pueblo*- unas propuestas lectoras abundantes, aunque no ciertamente vanguardistas” (p. 64).

Enric Sebastià Domingo: “Flor de Mayo anticipa dos elementos comunes a la producción posterior y notoriamente ausente en la novela precedente: dinamismo y panorama laboral cronológicamente completo” (p. 69).

Marina Zaragoza Pérez: “El argumento lleva a Blasco a tratar cuatro aspectos: la pesca, la caza, el arroz y el hombre y su estructura social: la cofradía de Pescadores y las tiradas de la Albufera” (p. 75).

Aurora Valero Cuenca: “Si en Pinazo hubo contradicción entre su vida y su obra no ocurrió otro tanto con Sorolla”. “Ambos Sorolla y Blasco fueron dos superdotados poseedores de una excepcional capacidad de trabajo y una poderosísima fuerza interior” (p. 100).

J. L. León Roca: “No fue patrimonio exclusivo de Blasco Ibáñez descubrir las características propias de la vida en Valencia, si bien puede afirmarse sin temor que fue él, con sus novelas regionales quien dio impulso al interés por conocer el ambiente de Valencia y el modo de vivir de sus habitantes (p. 113).

Vicente Blasco Ibáñez y el periodismo se hizo combativo

Exposición presentada entre el 12 de marzo hasta el 30 de abril de 1998. Comisaria: Inmaculada Rius Sanchis. En la muestra se incluían originales de prensa, cartas manuscritas, catálogos y objetos del autor.

CATÁLOGO: RIUS SANCHIS, Inmaculada y otros. *Vicente Blasco Ibáñez y el periodismo se hizo combativo*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Editado en castellano. 103 páginas.

Textos de Inmaculada Rius Sanchis: Prólogo (pp. 7-8); Antonio Laguna Platero: “Vicente Blasco Ibáñez y el periodismo se hizo combativo” (pp. 9-80); Miguel Herráez: “Epistolario de un periodista versátil” (pp. 81-95); y de Manuel Bas Carbonell: “Aproximación al catálogo de la Editorial Prometeo” (pp. 95-103).

Inmaculada Rius Sanchis analiza en su texto: “De los escarceos literarios en sus primeros escritos periodísticos, asistimos a la paulatina madurez de un periodista político comprometido en lo que cree hasta sus últimas consecuencias” (p. 7).

Antonio Laguna Platero acompaña a su prolongado estudio una extensa selección de imágenes realizada por Inmaculada Rius. El autor analiza la labor de Blasco enmarcándola en sucesivos epígrafes: 1. Blasco y la revolución periodística; 2. La formación. La etapa de La Bandera Federal; y 3: Vicente Blasco Ibáñez, forjador de *El Pueblo*. Antonio Laguna refiere en su texto: “Odiado y anatemizado por la burguesía como nunca antes se había hecho sobre personaje alguno, su nombre sintetizó el afán

de libertad de los más modestos. Impulsor de una Icaria a la valenciana en tierras de conquistadores y libertadores, Blasco recogió la antorcha del republicanismo y la siguió ondeando, no solo para señalar el norte republicano, sino para continuar denunciando las contradicciones sociales de su tiempo” (p. 11).

Miguel Herráez incluye una nueva serie de cartas, entre las que se hallan una de Unamuno dirigida a Blasco, y otra enviada por éste a Torcuato Luca de Tena, además otras que, como en la exposición anterior, están dirigidas a su editor Francisco Sempere.

Manuel Bas Carbonell inserta un detallado catálogo de la Editorial Prometeo fundada por Blasco, refiriendo: “Muy poco se ha estudiado la editorial Prometeo, sin ninguna duda en Valencia, la más importante de todos los tiempos, en la que Vicente Blasco Ibáñez desarrolló todo su caudal de difusor de cultura entre las clases más populares de la ciudad, editando libros económicos en un gran abanico de colecciones donde se podían leer los más modernos novelistas extranjeros, traducidos por primera vez; obras filosóficas y políticas, así como literatura clásica, latina, griega y española. La mayoría de las veces con prólogos del propio Blasco que hacía una semblanza del autor” (p. 97).

Vicente Blasco Ibáñez y el novelista universal

Fue la tercera exposición del ciclo, celebrada entre el 14 de mayo y el 30 de junio de 1998. El comisario fue Ricardo Bellveser; en la muestra se presentaron: primeras ediciones, traducciones de sus obras, documentos, cartas autógrafas, fotografías, críticas literarias, recortes de prensa.

CATÁLOGO: BELLVESER, Ricardo y otros. *Vicente Blasco Ibáñez y el novelista universal*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Editado en castellano. 117 páginas.

Incluye los textos de Ricardo Bellveser: “Nota preliminar” (p. 9) y “Vicente Blasco Ibáñez y el novelista universal” (pp. 11-49); Santiago Renard: “Vicente Blasco Ibáñez, un novelista actual” (pp. 51-60); Manuel Bas Carbonell: “Bibliografía de primeras ediciones” (pp. 61-80); y Miguel Herráez: “Trece cartas del novelista” (pp. 81-115).

Ricardo Bellveser escribe en su “Nota preliminar”: “Nosotros hemos optado por situarlo en su época, por recordar y enmarcarlo entre el resto de escritores españoles que le fueron contemporáneos” (p. 9). En su texto “Vicente Blasco Ibáñez y el novelista universal” subdivide su largo estudio en capítulos en los que desarrolla un análisis crítico de cada una de sus novelas, introduciendo, además, gráficos ilustrativos sobre los autores contemporáneos de Blasco; concretamente sobre las fechas de coincidencia con las ediciones de sus obras con las de Julio Verne, y una extensa cronología histórico-literaria relativa tanto a los autores extranjeros como a los españoles y los acontecimientos españoles e internacionales. De su texto extraemos: “La combinación, a la francesa, de política y literatura, daba y da mucho juego, como sus distancias y “olvidos” de las estéticas de vanguardia que actuaban junto a él: pese a ser cronológicamente coincidente, poco o nada tiene que ver con el cliché fijado para el grupo noventayochista –aunque no dejen de ser ciertas las dudas sobre la “homogeneidad” de ese grupo generacional, tan disperso como autista entre sí-; dejó pasar modernismo y “noucentisme” sin que sintiera la menor curiosidad por lo que estaban aportando; se saltó las incipientes (algunas no tanto) vanguardias europeas, desde el simbolismo al futurismo, y el sobrerrealismo. Blasco Ibáñez parecía sentirse a

gusto estirando las últimas estéticas decimonónicas –realismo y naturalismo- en cuyo espejo se miraba complacido” (p. 14).

Santiago Renard dice: “De entre la vasta producción literaria de Blasco creo que hoy nos interesan mucho más vivamente que el resto aquellas novelas que fueron concebidas en íntima relación con la sociedad valenciana y española de su tiempo: esencialmente las publicadas en la década de 1895 a 1905” (p. 53).

Manuel Bas Carbonell expone una muy cumplida relación de todo el repertorio bibliográfico del autor como “útil instrumento para los investigadores y estudiosos” (p. 63).

Miguel Herráez, incluye trece cartas de su relación epistolar con Francisco Sempere: “En algunas de estas trece cartas, se observan puntos de fricción. El temperamento enérgico de Blasco emerge sin paños calientes contra el amigo y editor” (p. 83).

Blasco Ibáñez, cineasta

Durante el periodo comprendido entre el 17 de julio y el 31 de agosto de 1998, la Sala Parpalló presentó la muestra “Blasco Ibáñez, cineasta”. En esta circunstancia el comisario fue Rafael Ventura Meliá. Se incluyeron imágenes de la filmografía, carteles, afiches, revistas especializadas, críticas de prensa, cartas, ediciones.

CATÁLOGO: VENTURA MELIÁ, Rafael y otros. *Blasco Ibáñez cineasta*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Editado en castellano. 97 páginas.

En el catálogo se incluyeron los textos de Rafael Ventura Meliá: “Blasco Ibáñez, cineasta” (pp. 13-28); “Blasco Ibáñez goes to Hollywood” (pp. 85-96); y “El mito tiene sabor latino” (pp. 57-68); así como de Rafael Corbalán Torres: “El cine en la obra de Vicente Blasco Ibáñez” (pp. 45-53); y de Miguel Herráez: “Diez cartas relacionadas con el film *Arènes Sanglantes*” (pp. 70-84). Añadiéndose al final una completa relación de su filmografía durante el periodo 1914-1929.

Rafael Ventura Meliá realizó un cuidadoso y pormenorizado estudio de cada una de sus intervenciones, destacando: “En casi todo lo cual se adelantó a otros intelectuales de su época o a los escritores españoles contemporáneos, y a veces a los de EEUU. Vicente Blasco Ibáñez abasteció con argumentos suyos primero al cine español (“Entre naranjos”, “El tonto de la huerta”, “Sangre y arena”), luego al cine francés (con “*Debout les morts*” y “*La vielle du cinema*” ...) Contabilizando solamente en vida nueve argumentos adaptados por el cine norteamericano, dos guiones originales para el mismo. Y diversos guiones que por unas razones u otras no se llevaron a la pantalla ni en vida del autor ni después” (p. 14) Entretanto, en la relación final de su filmografía se recogen las fichas completas de 15 títulos (pp. 85-96).

Rafael Corbalán Torres refiere en su texto: “Curiosamente, esta faceta de Vicente Blasco Ibáñez ha sido poco estudiada por la crítica literaria, y aunque muchos estudiosos blascoibañistas reconocen los éxitos del autor en Hollywood y la fama que algunas de sus novelas alcanzaron al ser interpretadas por Rodolfo Valentino o por Greta Garbo, poco a nada se ha dicho de las técnicas visuales adoptadas por este autor en sus últimos escritos, ni de la novela cinematográfica, término usado por Blasco Ibáñez para describir una nueva forma de novelar que pretendía acercar la literatura al cine y salvar, en última instancia, a la novela de la crisis en que se veía sumergida a principios de siglo” (p. 45).

Miguel Herráez en su texto menciona: “Diez cartas más, dirigidas a Francisco Sempere y Fernando Llorca, se publican en este nuevo catálogo con un hilo conductor en esta ocasión muy nítido: la adaptación filmica de *Sangre y arena*” (pp. 70-84).

Blasco Ibáñez, viajero

Fue la quinta exposición y tuvo lugar entre el 17 de julio y el 31 de agosto de 1998. El comisario fue Juan Bautista Codina Bas. En la muestra se presentaron imágenes, documentos originales, mapas viajeros, referencias de prensa, ediciones extranjeras, escritos, libretas de anotaciones, pasaportes y objetos personales del escritor.

CATÁLOGO: CODINA BAS, Juan Bautista y otros. *Blasco Ibáñez, viajero*. Valencia; Diputación de Valencia, 1998.

Editado en castellano. 99 páginas.

El catálogo incluyó textos del propio Codina Bas: “Blasco Ibáñez, viajero” (pp. 11-42); Isabel Barceló Chico: “La correspondencia de viaje de B.I. en los fondos documentales de la Casa-Museo Blasco Ibáñez (pp. 43-54); “Vicente Blasco Ibáñez y la quimera Argentina” de Salvador Dolz (pp. 55-66); de Paul Smith: “Vicente Blasco Ibáñez en los Estados Unidos” (pp. 67-74); Lise de Zerbi Romero: “La Costa Azul, primer contacto” (pp. 75-81); Miguel Herráez: “Diez cartas de un escritor viajero” (pp. 83-96); Juan Bautista Codina Bas: “Cronología viajera de Vicente Blasco Ibáñez” (pp. 97-99).

Codina Bas, refiere en su texto: “Blasco utiliza el viaje como elemento de observación, para describirnos lo que se ve en sus crónicas o para ambientar los entornos de sus personajes, pero siempre enriquecido con su formación remota y próxima” (p. 14). El autor desarrolla en las páginas sucesivas, un estudio analítico crítico de cada uno de sus innumerables desplazamientos por todo el mundo.

Isabel Barceló Chico refiere: “Blasco parece ejercer un férreo control con relación a su vida, a su intimidad. No habla de sí mismo. No expresa sus sentimientos. Este hombre locuaz, imaginativo, fabulador, es poco menos que una tumba cuando se trata de decir algo sustancial acerca de su propia persona, de sus sentimientos profundos” (p. 50). La autora culmina su exposición con una extensa relación de los documentos estudiados: ciento un escritos acumulados en los fondos del museo.

Salvador Dolz termina su exposición sobre los fracasos empresariales de Blasco: “Cervantes, abandonada, fue reconstruida por italianos a principio de los años veinte”; “Nueva Valencia fue vendida a una gran compañía que, durante unos años, cultivó arroz”; “De la etapa Argentina de Blasco queda eso: un nombre en la geografía, un plato regional, tres novelas y una leyenda: la del propio escritor que fue, entre 1909 y 1914, protagonista de una gran aventura” (p. 65).

Paul C. Smith, de la Universidad de California, en su texto dedica un estudio a los detalles y a las referencias aparecidas en los medios de sus estancias en EE.UU: “Desde octubre de 1919 hasta julio de 1920 (excepto cinco semanas –en abril y mayo- pasadas en Méjico), Blasco Ibáñez estuvo en los EE. UU.” (p. 69).

Lise de Zerbi Romero expone: “El primer contacto con la Costa lo tiene Vicente Blasco Ibáñez al final del verano de 1917, durante la Guerra” (p. 77); refiriéndose largamente con detalle a “La compra de Fontana Rosa” (1921) (p. 78); y al “Embelllecimiento de Fontana Rosa” (p. 79): resumiendo: “Desde 1921 hasta su muerte en 1928, hay obras en su finca” (p. 82).

Manuel Herràez incluye diez cartas más en el catálogo; y Juan Bta. Codina Bas una “Cronología viajera de Vicente Blasco Ibáñez”.

Vicente Blasco Ibáñez, político

La muestra tuvo lugar entre el 15 de septiembre y el 31 de octubre de 1998. El comisario fue Ángel López García.

CATÁLOGO: LÓPEZ GARCÍA, Ángel y otros. *Blasco Ibáñez político*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Editado en castellano. 114 páginas.

Incluyó los siguientes textos: Ángel López García: “Nota Preliminar” (p. 9); Vicente R. Alós Ferrando y Carmen Castellet Alemany: “Vicente Blasco Ibáñez, político” (pp. 11-58); Ángel López García: “Intervenciones en el Congreso de los Diputados” (pp. 59-64); Jose Luis León Roca: “Blasco Ibáñez, precursor de los Derechos Humanos” (pp. 65-76); Manuel Bas Carbonell: “Blasco Ibáñez, símbolo del 98” (pp. 77-82); Eugenio Soler Ases “Blasco Ibáñez en la filatelia” (pp. 83-88); Federico Utrera: “Blasco Ibáñez y Colombine, política y literatura en Madrid” (pp. 89-96); Ángel López García: “El último homenaje” de (pp. 97-99); Juan Bautista Robert Roglá: “Breve historia del acorazado Jaime I” (pp. 100-102); y Miguel Herráez: “Cartas de novelista comprometido” (pp. 103-113)

Ángel López García expone: “Su ideal político fue la República, no hay duda, pero es que no podía ser de otro modo. La monarquía amparaba la oligarquía y el clericalismo, y con ello perpetuaba el atraso secular que padecía España” (p. 9).

Vicente R. Alós Ferrando y Carmen Castellet Alemany en su extenso trabajo, analizan las sucesivas etapas de su trayectoria política desde la misma infancia hasta el final de su actividad, su visión federalista, acerca de la guerra de Cuba, su etapa más pragmática y sus elecciones sucesivas, incorporando textos, documentos y declaraciones significativas, hasta culminar con una afirmación que pone de relieve su ascendencia culminante: “El carisma de V. Blasco Ibáñez era en estos momentos extraordinario, bastaría fijarnos solamente en lo pertinaz que se mostró Unamuno para que Blasco colaborase con su firma en manifiestos y con diferentes escritos, por lo que no es, en absoluto descabellado pensar, que si en 1923 el golpe de estado, en vez de realizarse para sostener la monarquía, se hubiese llevado a efecto para instaurar la 2ª República, es muy probable que su primer Presidente no hubiese sido otro que el propio V. Blasco Ibáñez” (p. 53)

Ángel López García presenta unas tablas con la relación de todas sus intervenciones parlamentarias y los asuntos tratados (pp. 60-63).

J.L. León Roca hace referencia a frases y comentarios de sus libros en los que avanza valores compatibles con la Declaración de los Derechos Humanos: “...hoy debemos felicitarnos por el sencillo hecho de que en años tan alejados, un hombre como Blasco Ibáñez, que iba a ser una gloria de la literatura universal, fuese ya en 1895, pionero, precursor, avanzado y ejecutivo activo de los Derechos del Hombre” (p. 76).

Manuel Bas Carbonell analiza las diferencias entre las posturas de la generación literaria del 98 y las de Blasco: “Blasco intuye y acierta el futuro, apostando por la democracia y los intereses aliados: Europa y EE. UU” (p. 80).

Eugenio Soler Ases presenta las imágenes de Blasco incluidas en la filatelia (pp.85-88). Federico Utrera: “Algunas personas tuvieron la generosidad y la sinceridad de

reconocer toda su valía en el tiempo que le tocó vivir. Y, entre ellas estuvo una mujer: Carmen de Burgos, “Colombine”. Colombine fue la primera mujer que se dedicó al ejercicio profesional del periodismo en España” (p. 91).

Ángel López García describe la llegada a Valencia del acorazado Jaime I el 29 de octubre de 1933 con los restos mortales de Blasco, incluyendo imágenes ilustrativas: “El recibimiento fue masivo, y a lo largo de todo el recorrido de la comitiva, que se prolongó desde el mismo puerto hasta el edificio de la Lonja, donde se expuso el féretro, una muchedumbre acompañó en todo momento el traslado de los restos” (p. 99). Miguel Herráez culmina el catálogo con otra serie de cartas manuscritas.

Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998 Centenario de La Barraca

La muestra tuvo lugar entre el 6 de noviembre y el 31 de diciembre de 1998. El comisario fue José Luis León Roca.

CATÁLOGO: LEÓN ROCA, José Luis y otros. *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998 Centenario de La Barraca*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Editado en castellano. 125 páginas.

El catálogo introdujo los siguientes textos: José Luis León Roca: “Cómo escribió Blasco Ibáñez *La Barraca*” (pp. 9-26); Isabel Barceló Chico: “Invitación a la lectura de *La Barraca* desde una perspectiva actual” (pp. 27-52); J.L. León Roca: “Nueva interpretación de *La Barraca*” (pp. 53-62); de José Mas y María Teresa Mateu: “*La Barraca*. Superación del regionalismo y del naturalismo” (pp. 63-72); Antoni Espinós Quero: “*La Barraca*, comentario y nota bibliográfica” (pp. 73-78); Amando Llopis: “*Les barraques valencianes*. Breve nota en torno a la necesaria actualización de su registro bibliográfico” (pp. 79-86); Paco Carsí: “*La Barraca* ilustrada por Benlliure” (pp. 87-96); José Luis León Roca: “Primeras críticas a la publicación de *La Barraca*” (pp. 97-106); Eugenio Soler Ases: “*La Barraca* símbolo de un pueblo” (pp. 107-112); e “Impresiones a modo de epílogo” (pp. 113-115) de Manuel Bas Carbonell.

J.L. León Roca estudia la cronología de la creación de la misma, contradiciendo, incluso, referencias posteriores del autor: “el día 6 de noviembre (1898) comienza ‘El Pueblo’ a imprimir *La Barraca*”. Que esta novela estaba totalmente terminada se deduce por cuanto diez días después, o sea, el 16, se pone a la venta el volumen”. (p. 19).

Isabel Barceló Chico profundiza en su escrito en los aspectos sociológicos reflejados en la novela: “Blasco Ibáñez nos presenta en su libro una sociedad cruel y hostil, incapaz de resolver sus problemas sin violencia, abocada a repetir los mismos errores en tanto no logre descubrir cuales son las causas que los generan y alimentan y pueda actuar eficazmente sobre ellas” (p. 50).

José León Roca expone en su segundo texto: “He dicho en alguna otra parte que *La Barraca* no tiene un final. La novela no termina. No tiene un vencedor ni un vencido” (p. 61).

José Mas y M^a Teresa Mateu: “Es perfecta la estructura novelesca, concebida con el meticuloso arte de un relojero, rica en psicología de los personajes, con sus contradicciones y ambigüedades” (p. 72).

Antoni Espinós Quero expone la larga sucesión de ediciones aparecidas.

Amando Llopis actualiza los estudios sobre esta tipología constructiva, ilustrándolo con referencias bibliográficas: “Queremos, en esta ocasión, llevar a cabo una actualización del *registro bibliográfico* que existe en torno a “*les barraques*

valencianes”, repertorio que según señalaba Caro Baroja ya era abundantísimo en 1946. Actualización exclusivamente centrada, dadas las características de este catálogo, en tres imprescindibles trabajos realizados durante la primera mitad del siglo XX. “La barraca valenciana” (Gosavez, 1915), “Les barraques valencianes” (Sanchis Guarner, 1957) y “Casas de campo españolas” (Baeschlin, 1930) (p. 81).

Paco Carsí refiere en su escrito las relaciones entre Blasco Ibáñez y la familia Benlliure. Acompaña al texto las ilustraciones de la primera edición: “Así el 2 de diciembre de 1929, salía a la venta con treinta y seis ilustraciones de las cincuenta y dos iniciales, la primera edición, acabada de imprimir en los talleres de la editorial Prometeo” (p. 93).

J. L. León Roca, en su tercer texto, reproduce las primeras críticas aparecidas en los periódicos de la época (p. 99).

Eugenio Soler Ases comienza su texto del siguiente modo: “La Barraca es uno de los símbolos más utilizados en la iconografía valenciana y junto al Miguelete constituyen los tópicos más conocidos y utilizados...En la huerta valenciana la barraca es la vivienda del minifundio” (p. 109).

Manuel Bas Carbonell, realiza un resumen de toda la serie de exposiciones realizadas, incluyendo iconografía de las mismas y de sus catálogos, así como de todas aquellas actividades que durante doce meses tuvieron lugar en ese ámbito. Anunciando la publicación de las novelas valencianas a unos precios económicos y asequibles (p. 115).

A contracorriente: Manuel Ciges Aparicio (1898-1998)

La exposición se mostró entre el 10 y el 29 de noviembre de 1999. En colaboración con el Ayuntamiento de Enguera. Comisario: Virgilio Tortosa Garrigós. La muestra se compuso de libros, documentos, fotografías y reproducciones de prensa.

CATÁLOGO: TORTOSA GARRIGÓS, Virgilio; ALONSO, Cecilio. *A contracorriente: Manuel Ciges Aparicio 1998-1898*. Enguera: Ayuntamiento, 1999.

Editado en castellano. 102 páginas.

Figuran textos de Cecilio Alonso: “El 98 de Ciges Aparicio” (p. 11-14); Virgilio Tortosa: “Ciges en el 98: la aguda mirada sobre un paisaje después de la batalla” (pp. 15-26). Al no ser editado el catálogo por la Sala Parpalló, solo se incluye en el estudio, un texto de Manuel Tarancón Fandos en su *Presentación*: “Una de las más importantes aportaciones valencianas a esta generación del 98 fue la figura de Manuel Ciges Aparicio, natural de Enguera, que marcó todos los acontecimientos por su vivencia de aquella etapa histórica en primera fila, llegando a participar en la guerra de Cuba y generando, a partir de su propio testimonio, obras literarias de excepcional calidad. Con su abundante producción novelística, toda ella impregnada de sincera denuncia social, hay que contar ineludiblemente para escribir una historia de la literatura española de nuestro siglo” (p. 3).

Ernest Hemingway (1898-1961) en nuestro tiempo

La exposición tuvo lugar entre el 31 de enero y el 21 de febrero de 1999. Estuvo comisariada por Rafael Ventura Melià. En la muestra se presentaron imágenes, ediciones, fotografías, testimonios y se recreó el ambiente de la época.

CATÁLOGO: VENTURA MELIÀ, Rafael y otros. *Ernest Hemingway (1898-1961) en nuestro tiempo*. Valencia: Diputación de Valencia, 1999.

Editado en castellano, valenciano e inglés. 292 páginas.

En el catálogo la participación de estudios incluidos fue muy extensa. Entre los que cabe destacar: Rafael Ventura Melià: “Hemingway, nuestro semblante” (pp. 13-20); Cándido Pérez Gallego: “En las montañas te sentirás como en casa” (pp. 21-38); James Nagel: “Ernest Hemingway y la primera guerra mundial: el legado temático” (pp. 39-54); Kenneth Kinnamon: “El desarrollo temprano de la conciencia política de Hemingway” (pp. 55-74); Michael Reynolds: “El París de Hemingway” (pp. 75-95); Edward F. Stanton: “Hemingway y Valencia” (pp. 97- 110); Douglas Edward Laprade: “Hemingway y la guerra civil española” (pp. 111-130); Andrés Amorós: “Hemingway y la tauromaquia” (pp. 131- 140); De Museo Ernest Hemingway: “Cuba: más que otra patria, su verdadero hogar” (pp. 145- 160); Gail Levin: “Hemingway, España y las artes plásticas” (pp. 161-182); Rafael Ventura Melià: “Hemingway, la circulación de los fluidos” (pp. 183-196); Fernando Claramunt López: “Deseos de muerte de Hemingway” (pp. 197-120); y Javier Ruiz Cavanilles: “Basado en un relato de Hemingway” (pp. 221-230).

Rafael Ventura Melià refiere en su primer texto: “Hemingway es el escritor norteamericano más ligado sentimentalmente y vitalmente a España, hasta el punto de ser el que más libros ha escrito en la temática española” (p.14).

Cándido Pérez Gallego realiza un análisis de sus novelas, de sus personajes, de sus cadencias narrativas. Concluyendo: “Un autor prodigioso que nos lleva al milagro de la vida cotidiana y que hace que la existencia sencilla de leer la prensa en un café sea casi un suceso cósmico...Buscar la eternidad en la tierra” (p.37).

James Nagel: Inicialmente, realiza un análisis de determinadas novelas en profundidad, concluyendo: “Independientemente de las circunstancias biográficas, los temas relacionados de la tragedia amorosa y la herida violenta constituyen un arco temático congruente en la obra narrativa de Ernest Hemingway, la cual tiene sus orígenes creativos en sus experiencias de juventud en el frente italiano durante la Primera Guerra Mundial” (p. 53).

Kenneth Kinnamon afirma en su texto: “En contra de lo que sostienen la mayoría de sus biógrafos, Ernest Hemingway poseyó una fuerte conciencia política desde su más tierna infancia hasta su muerte, debido, entre muchas otras causas, fundamentalmente a cuatro: su herencia abolicionista, su experiencia como joven periodista, la influencia de la I Guerra Mundial y su exposición a la influencia de las ideas socialistas” (p 55).

Michael Reynolds dice: “El París de los años veinte, sus cafés, sus calles, su atmósfera y su argot tuvieron una enorme importancia en la formación de Hemingway como escritor y como norteamericano. Allí aprendió no solo lo que significaba ser un escritor sino lo que significaba ser un autor literario” (p.75).

Edward F. Stanton afirma: “Contrastando con Madrid y Pamplona, aprisionadas por la tierra, en la Valencia de Hemingway resalta la cultura Mediterránea y una manera de entender la vida exaltando el mar, la tierra, y el cuerpo humano” (p.97).

Douglas Edward Laprade expone: “Al optar por el género teatral en La quinta columna, Hemingway expresó su opinión de que la vida en España es exageradamente dramática y aún más durante la guerra”. Hemingway ya había expresado esta visión de España en 1923, mucho antes de la guerra” (p. 111).

Andrés Amorós opina: “En las corridas de toros encontré –como en la caza, la pesca u otras formas de aventura- lo que él perseguía en la vida: ‘Una forma de acción bien definida, capaz de darme ese sentido de la vida y de la muerte que andaba buscando’ Su diagnóstico es tajante: ‘Nadie vive jamás la vida en toda su intensidad excepto los toreros’” (p. 132).

En la página 145 se presenta un texto de varios autores procedentes del Museo Ernest Hemingway de Punta Vigía. Hacen referencia a las obras escritas en la isla o a las que hace referencia a ella, deteniéndose en un punto: “El viejo y el mar” (1952) la obra cumbre que lo inmortaliza, y resume el periodo cubano de su vida”.

Gail Lewin hace un largo recorrido sobre las referencias del autor a los pintores clásicos y a los contemporáneos. Concretamente en este caso, hacia sus preferencias entre las que cabe destacar la pintura de Joan Miró. “En 1925 su entusiasmo por España y por Miró le llevaron a adquirir –con gran sacrificio- el lienzo de éste llamado La granja (La Masía) (1921-22). Respecto a esa pintura el escritor afirmó más tarde: ‘Contiene todo lo que sientes sobre España cuando estás allí, y todo lo que sientes cuando estás fuera y no puedes ir’. También adquirió la pintura de Juan Gris: “El torero” (1931). (p. 164)

Rafael Ventura Melià, en su segundo texto expresa: “Todo lo tiñe, todo reenvía a otro nivel. Se bebe porque se fracasa, porque se está herido, y el sexo es una escapatoria y una fuente de otras batallas y de otras heridas, no menos destructivas...Pero el sudor y la adrenalina son también fluidos y secreciones, o descargas que acompañan a los personajes de Hemingway...Tanto es así que el escritor se ha querido de la misma materia que sus sueños”. (p.193).

Fernando Claramunt López refleja reflexiones acerca de los deseos de muerte del escritor. En un epígrafe que titula: “Los impulsos destructivos en el entorno de Hemingway” comienza así: “Matar o matarse, horrores que son a la vez placeres ante la sangre derramada, sea de animales o de hombres, gusto por la caza y la pesca más allá de lo meramente deportivo, por las guerras, por la violencia en general, por el boxeo y las corridas de toros en sus aspectos más cruentos, ansias de autodestrucción más o menos indirectas mediante el alcohol, la tendencia a los accidentes, a los fracasos matrimoniales y de amistades, sadismo dirigido hacia fuera o vuelto hacia adentro” (p 203).

Javier Ruiz Cavanilles elabora una relación del autor con las adaptaciones cinematográficas de sus obras. “Hemingway no demostraba interés por el cine... Aceptó por dos motivos (referido a “Tener y no tener”) dinero y caza. Eran dos de las tres aficiones que tenía en común el escritor y el director (Howard Hawks) la otra era la bebida” (p. 222).

TEMÁTICAS

Ese oscuro interior. Brus, Gordillo, Zush, dibujos.

Muestra presentada durante los meses de diciembre de 1995 y febrero de 1996. (En la documentación consultada no aparecen las fechas concretas). Comisariada por José Miguel G. Cortés. Obras: Dibujos de: Günter Brus (veinticuatro); Luis Gordillo (veinte); y Zush (veintitrés). Zush realizó, además, una pequeña “instalación” efímera.

CATÁLOGO: GARCÍA CORTÉS, José Miguel. *Ese oscuro interior. Brus, Gordillo, Zush, dibujo*. Valencia: Diputación de Valencia, 1995.

Editado en castellano e inglés. 143 páginas. Colección: Imagen; 36.

José Miguel G. Cortés comienza su texto así: “Los dibujos que aquí mostramos, de Gunter Brus, Luis Gordillo y Zush pertenecen a una visión del arte que nos atreveríamos a denominar como experiencia visionaria. Con ello, estaríamos subrayando que en sus obras aparece todo ese conjunto de sensaciones que no pueden manifestarse, exteriormente, por las formas establecidas del conocimiento y el pensamiento, y que corresponderían a la otra cara de lo que existe en –eso que llamamos– la realidad. Entendemos que dentro de cada uno de nosotros, cuidadosamente oculto al mundo exterior y –en parte– a nosotros mismos, hay una vida secreta que se vive sólo con la imaginación, el sueño y la fantasía. Constructos intensamente privados, subjetivos y no compartidos con nadie que pueden llegar a obsesionarnos y llevarnos a estadios de carácter compulsivo e, incluso, delirante. Nos estamos refiriendo a todo ese conglomerado de miedos, obsesiones, temores y frustraciones que, agazapados en nuestro interior pueden llegar a representar, de un modo fragmentario, una vida alternativa. En todos estos dibujos, y en la medida que entran en juego manifestaciones psicológicas automáticas y estados más o menos incontrolados, se puede llegar a suprimir la personalidad consciente del artista y dar lugar a la erupción espontánea de lo que habita en el inconsciente. Con ello, se abriría una vía para manifestación de las múltiples personalidades que pueblan nuestra consciencia, la construcción de otras realidades y la afloración de todo aquello que permanecía reprimido en la psique mediante la plasmación artística” (p. 11).

Pensionados de paisaje de la Diputación de Valencia

Exposición mostrada entre el 22 de julio y el 10 de septiembre de 1996. Coordinada por Vicente Lozano García, Carmen Gracia Beneyto y Manuel Muñoz Ibáñez, en colaboración con la Fundación Universitaria CEU San Pablo.

La muestra era la culminación práctica de un proceso didáctico. Se compuso de 32 obras (pintura) de paisaje, realizadas por los pensionados en el periodo 1944-1975 de Manuel Nacher de Quesada, Ricardo Llorens Cifre, Agustín Albalat Iranzo, José Gonzalo Vives, Enrique Planells Blat, Juan de Ribera Berenguer, Prudencio Alcón García, Antonio Marco Moles, Vicente Martínez González, José Ricós Soriano, José Gabriel Palomar Aparicio, José Hernández Calatayud, Josefina Inglés Capella, Vicente Peris Marco y Enric Alfons García

CATÁLOGO: LOZANO GARCÍA, Vicente y otros. *Pensionados de paisaje de la Diputación de Valencia*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996. Editado en castellano y valenciano. 68 páginas.

Con textos de Vicente Lozano García: “Presentación” (pp. 10-11) y de VV AA.: Alumnos del Curso de Museología: “Las exposiciones temporales”, que tuvo lugar en el Instituto de Estudios superiores del CEU San Pablo de Valencia (pp. 15-30). Los textos del catálogo, elaborados por los alumnos, se agrupan en sucesivos apartados: “El origen de las Pensiones”; “Las Pensiones de la Diputación hasta 1936”; “Las Pensiones después de la guerra civil”; “El Paisaje urbano en la ciudad de Valencia”; y “La ciudad: representación”. Se acompañan de una extensa relación bibliográfica.

Vicente Lozano García aclaraba los objetivos: “El curso pretendía desde su inicio enfatizar los aspectos prácticos de la actividad museística, secuenciando como hilo conductor, las distintas etapas de la organización de una exposición temporal, y es



Fig. 8.- Catálogos. Exposiciones temáticas/Revisión y puesta al día/Becados Alfons Roig/Otras exposiciones: Pensionados de paisaje de la Diputación de Valencia; Cartografía valenciana. Siglos XVI y XVII; Posiciones del arte austriaco actual; Imágenes de culto; La pintura valenciana desde la posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956); El Modernismo en la Comunidad Valenciana; Geométrica valenciana. La huella del constructivismo 1949-1999; Sul nostro tempo. Arte italiano '90; Ese oscuro interior. Brus, Gordillo, Zush, dibujos; Pintura nicaragüense contemporánea; Equipo límite. Dulce tormento; Paco de la Torre. El desierto pintado; Evarist Navarro, desplaçaments; Teresa Cebrián y Joel Mestre; Sixto Marco/Antonia Soler; Memorias metamórficas; Isabel Tristán y Javier Garcerá.

precisamente en este recorrido donde el aprendizaje se hace significativo y los alumnos protagonistas de su formación. La selección de obras, el estudio y la catalogación de cada una de ellas, la investigación cultural y artística de un periodo singular de nuestra reciente historia, y la recopilación de los pequeños detalles, ha sido tarea de los alumnos, guiados por los profesores que impartieron la docencia en la primera parte del programa” (p. 10).

Cartografía valenciana. Siglos XVI y XVII

La exposición se presentó entre el 16 de abril y el 1 de junio de 1997. El comisario fue Manuel Bas Carbonell y el asesor científico Alfredo Faus Prieto.

CATÁLOGO: BAS CARBONELL, Manuel y otros. *Cartografía valenciana. Siglos XVI y XVII*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Colección: Imagen; 46. Editado en castellano y valenciano. 264 páginas. Catálogo de gran formato y tapas duras.

En el catálogo aparecen cincuenta y cuatro reproducciones a color de las obras -planos- más destacadas presentes en la muestra, algunos desplegados a doble página. En el mismo participaron distintos expertos: Manuel Bas Carbonell escribe el prólogo (pp. 10-13); José Costa Más: “Introducción a la Cartografía Histórica Valenciana (pp. 17-32); Víctor Navarro Brotons: “La obra científica de Jerónimo Muñoz (pp. 33-47); Juan Ferrer Marsal: “La Cartografía Marítima” (pp. 49-58); Nicolás Bas Martín: “Cartógrafos y Cosmógrafos Valencianos” (pp. 59-82); Alfredo Faus Prieto: “Desde Del Olmo a Cavanilles. El Antiguo Reino de Valencia en la Cartografía Española Setecentista (1681-1797) (pp. 83-102); Antonio Mestre Sanchis: “Cómo se editó el Mapa del Reino de Valencia de P. Casaus” (pp. 103-120); Francesc Torres Faus “La división provincial de las tierras valencianas y la cartografía del siglo XIX” (pp. 121-132).

Manuel Bas Carbonell resume en su texto: “La cartografía es la ciencia que nació para ayudar a los marinos a trazar sus rutas de navegación, por eso la exposición se inicia con los primitivos cartulanos, cartas náuticas y portulanos de Ptolomeo y Russo, de Universidad de Valencia, Di Mare, de la Biblioteca Serrano Morales y Joan Martínes del coleccionista e investigador valenciano Luis Giménez Lorente, que permanentemente se exhibe en el Museo Naval de Madrid, así como los Beatos y libros del Venerable Beda, con los mapas en forma de T, con los tres continentes conocidos. Europa, África y Asia. Para introducirnos en los siglos XVI y XVII, con los diseños del valenciano Jerónimo Muñoz (1570), cuyo manuscrito, único ejemplar existente, se conserva en la Biblioteca Nacional de Viena, hasta los planos del padre Tosca, pasando por las escuelas flamencas (Ortelius, Blaeuw, Hondius, Janssonius, Mercator,) y los mapas de los geógrafos italianos, ingleses, franceses y alemanes (Cantelli, Seller, Fer, Sanson, von Keuler). Como piezas estelares destacan el Mapamundi de Petrus Plancius (1569), único ejemplar en el mundo conservado en el Colegio del Patriarca, de gran tamaño y extraordinario interés. El plano de la ciudad de Valencia de Mancelli (1608) único conocido, diseñado cien años antes que el padre Tosca, que se expondrá gracias a la gentileza de su propietario Emilio Rieta”. (Pro)

José Costa Más realiza un extenso recorrido de la cartografía valenciana en sus distintos periodos: “Los legados clásico y medieval: de Ptolomeo a los portulanos”; “La escuela flamenca y el primer mapa particular del Reino de Valencia” (en referencia a la edición del Ortelius: *Theatrum Orbis Terrarum*): “En la correspondiente a

1588, engrandecida con un aditamento de 23 mapas, fue cuando Oertel incorporó el titulado, *Valentiae Regnum, olim Costentanorum*—typus, que había sido grabado en sus talleres en 1584. (p. 21). Continúa su estudio sobre: “Los mapas valencianos del periodo barroco”, y, finalmente: “De los mapas de la ilustración hasta el término de la cartografía técnica”.

Víctor Navarro Brotons estudia al científico valenciano: “Por otra parte, el examen de los manuscritos de Jerónimo Muñoz permite afirmar que en 1572, es decir, cuando Muñoz observó la supernova e infirió que los cielos eran corruptibles y de naturaleza elemental – es decir, de elementos análogos a los terrestres- ya tenía unas ideas cosmológicas muy precisas, abiertamente antiaristotélicas y de inspiración estoica” (p.38) “Los trabajos de Muñoz sobre la supernova se difundieron por Europa, en primer lugar a través de su libro, que fue traducido al francés” (p. 39).

Juan Ferrer Marsal menciona: “Los portulanos reflejaron desde el siglo XIII unos perfiles de los países mediterráneos, de una precisión que no ha sido superada por la cartografía terrestre hasta el siglo XIX” (p. 52).

Nicolás Bas Martín, inicia su escrito: El objetivo de este artículo es mostrar el perfil biográfico de aquellos valencianos que a través de sus trabajos e investigaciones tanto en cosmografía como en cartografía se integraron en el movimiento científico europeo” (p 59) Sucesivamente, desarrolla su exposición en torno a Tomás Vicente Tosca; Jorge Juan y Santacilia; Juan Bautista Muñoz; Antonio José Cabanilles; y Gabriel Ciscar y Ciscar.

Alfredo Faus Prieto expone: “A diferencia de la precedente, corográfica en su mayor parte, la cartografía setecentista del territorio valenciano presenta una gran variedad de orígenes y escalas” (p. 83). Seguidamente pasa a desarrollar diversos epígrafes. 1) “La cartografía valenciana preilustrada (1681- 1744); 2) “La cartografía corporativa”: a) “Las titulaciones”, b) “La especialización cartográfica”; c) Su vinculación con el Reino de Valencia. 3) “La cartografía de los geógrafos”.

Antonio Mestre Sanchis sitúa el contexto social y político del periodo en profundidad: “La Historia de la Guerra de Sucesión en Valencia, redactada en latín por J. M. Miñana con el título *De bello rustico valentino*, apareció en 1752, en La Haya, muchos años después de terminada la contienda. El retraso de su publicación ha dado pie a algunas especulaciones que deseo clarificar en estas páginas”. (p. 103).

Francesc Torres Faus insiste en los intentos para configurar durante el siglo XVIII un mapa general de España, hasta llegar a la división contemporánea. “Por tanto puede ser que alguien se sorprenda al saber que la división provincial actual, que data de 1833, fue realizada sin un censo de población, sin mapas y sin conocer la superficie exacta de las provincias” (p.121), extendiéndose en los procesos de la configuración territorial y en los proyectos científicos que las motivaron.

El Modernismo en la Comunidad Valenciana

La exposición se presentó entre el 17 de diciembre de 1997 y el 1 de marzo de 1998. El comisario fue Manuel Muñoz Ibáñez. La muestra ocupó la totalidad de los espacios expositivos de la Sala Parpalló, y parcialmente los propios para exposiciones temporales del Museo de Etnología. Incluyó planos, maquetas, fotografías, muebles, lámparas de interior y de exterior, orfebrería, pintura, escultura, carteles, afiches, etiquetas, cerámica, artesanía, ropajes, trajes, vestidos (Colección M^a Victoria



Fig. 9.- Instalación *in situ* del Comedor de la Casa Modernista de Novelda, en la Sala Parpalló, Centro Cultural de la Beneficència. (Fotografía: Rafael de Luis).

Liceras), y publicaciones. La gestión corrió a cargo del equipo de la Sala Parpalló. La coordinación técnica del montaje de la muestra la desempeñó Amando Llopis Alonso. El diseño del montaje: Vetges Tu i Mediterrània S.L. (Coord.: Amando Llopis Alonso y Pilar Turpin). La Coordinación del catálogo fue de Manuel Muñoz Ibáñez. Colaboró en su itinerancia posterior, el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

CATÁLOGO: MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel y otros. *El Modernismo en la Comunidad Valenciana*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Editado en castellano, valenciano e inglés. 381 páginas. Diseño y maquetación: Juan de Dios Leal.

Los textos del catálogo fueron escritos por el comisario y por los asesores científicos de la muestra: Manuel Muñoz Ibáñez: “El Modernismo en la Comunidad Valenciana” (pp. 16-19); Amando Llopis: “Uniformidad urbanística frente a singularidad arquitectónica” (pp. 21-43); Javier Pérez Rojas: “La arquitectura modernista valenciana” (pp. 45-79); Joseph Albert Mestre Moltó: “El Modernismo en Alcoy” (pp. 81-95); Daniel Benito Goerlich: “Los mercados de Valencia” (pp. 97-119); Manuel Lecuona López y Manuel Martínez Torán: “De la iluminación por gas a la eléctrica en el Modernismo Valenciano” (pp. 121-153); Manuel Lecuona y Manuel Martínez Torán: “Encanto y proceso modernizador del mueble curvado” (pp. 155-181); Manuel Muñoz Ibáñez: “El Modernismo y la pintura valenciana” (pp. 183-202); Juan Ángel Blasco Carrascosa: “Notas sobre la escultura modernista valenciana” (pp. 205-227); M^a Ángeles Arazo: “Poética del adorno” (p. 229-241); Javier Pérez Rojas: “La ilustración gráfica de la era modernista” (pp. 243-299); José R. Cancr Matinero: “Aspectos fotográficos 1890-1914” (pp. 301-311); Enrique Pérez Cañamares: “El Modernismo valenciano y la cultura

popular” (pp. 313-331); Ricardo Bellveser: “La aportación valenciana al Modernismo literario” (pp. 333-343); y Salvador Seguí: “La música de los compositores valencianos del periodo modernista”, incorporándose al final un capítulo de “Bibliografía esencial” del periodo (pp. 353-357).

Manuel Muñoz Ibáñez puntualiza en el texto de la introducción: “La ausencia de metodología y de un componente ideológico explícito convirtió al Modernismo en una estética proclive a los hibridismos. Este proceso surgió ya en sus propios orígenes cuando se incorporaron elementos naturalistas junto a otros tardosimbolistas de significado atenuado, al mismo tiempo que ornamentos orientalistas o arabescos, especialmente en lo que hemos entendido en su historia como la vertiente “Art Nouveau” que, en su conjunto, tendía a proporcionar una imagen idealizada y optimista de las cosas, intentando mejorar la somera funcionalidad de las nuevas construcciones urbanas “. “En Viena, los discípulos del arquitecto Otto Wagner iniciaron, especialmente a partir de 1897, un movimiento al que se denominó “Secession” constituido por formas dotadas de una mayor pureza, rigurosidad y sintetismo. “La importancia de este estilo comedido proporciona una condición especial a numerosos aspectos del Modernismo valenciano”. “La influencia del estilo Sezession estuvo muy relacionada con la presencia en nuestra ciudad y de su plena integración en ella de Franz Xavier Goerlich (1853-1930) a la sazón cónsul del Imperio Austro-húngaro”. (p. 18).

Amando Llopis: “Durante la fase final de esta segunda mitad del siglo XIX los ayuntamientos de las ciudades valencianas más importantes (Alcoy, Alicante, Castellón, Valencia etc.) irán convocando los necesarios concursos para la redacción de sus “Proyectos de Ensanche”. Las razones que obligaban a estas convocatorias eran comunes a todas ellas: exagerada densificación el recinto interior de la ciudad con la consiguiente degradación de sus condiciones higiénicas y sanitarias... A estas, ya de por sí poderosas razones, se sumarían las recomendaciones de las nuevas teorías higienistas que defendían la creación de espacios urbanos amplios y aireados, viales anchos y bien dimensionados, distribuciones racionales de las parcelas en el interior de las grandes manzanas edificatorias, alojamientos dignos para todas las clases sociales etc.” (p. 24).

Javier Pérez Rojas escribe en su primer texto: “El perímetro de la Valencia de las décadas finales del XIX, comienza a ser sustituido por edificaciones de elegantes fachadas eclécticas que ostentan una heterodoxa conjunción” (p. 50), y describe más adelante: “A partir de 1900 el modernismo se convierte en el referente de casi toda la nueva arquitectura que se hace en Valencia al socaire de la decisiva expansión urbana que tiene lugar en esos años” (p. 52).

Josep Albert Mestre Moltó refiere: “La arquitectura se convierte, pues, en el más importante paradigma artístico del modernismo alcoyano, tanto en calidad como en cantidad (en el casco histórico de Alcoi hay actualmente 44 edificios, construido entre 1901 y 1925, catalogados como modernistas, modernistas eclécticos o modernistas industriales)” (p. 84).

Daniel Benito Goerlich subraya: “El Mercado Central de Valencia es, sin duda, la obra pública más importante de la época emprendida en la ciudad, no solo por el ingente volumen de la construcción, sino muy especialmente por el acento puesto en el diseño de sus elementos y la riqueza y variedad de sus acabados y piezas ornamentales” (p. 98). Referente al El Mercado de Colón: “El proyecto fue encargado a un joven arquitecto municipal Francisco Mora quien, ante la experiencia de haber

visto preferido el proyecto modernista de Soler y Guardia, a otro suyo neomodéjar en el concurso convocado en 1910 para el Mercado Central, elaboró ahora un diseño modernista, aunque inspirado más en la obra de Gaudí, con quien le unía una antigua amistad” (p. 112).

Manuel Lecuoa López y Manuel Martínez Torán en su trabajo acerca de la iluminación en el Modernismo valenciano exponen en un subapartado referido a las características del alumbrado público del periodo: “...las iluminarias para alumbrado público colocadas en la ciudad de Valencia durante el periodo de finales del XIX y primeras décadas del XX, cabe destacar, dentro de la influencia secessionista, las situadas en la calle de la Paz, farolas eléctricas de una altura mayor a las de gas” (p. 128). En el subapartado dedicado a la iluminación doméstica: “El periodo de vigencia está determinado por tres corrientes. La influencia del Art Nouveau, entendido a través de temas vegetales bastante naturalistas...La influencia Sección con una temática entre geométrica y abstracta, pero un planteamiento más investigativo... Por último, la influencia o corriente historicismo modernista, de temática a la vez de pervivencia y acoplamiento, de intenciones no unificadas” (p. 134). Los mismos autores escribieron los trabajos incorporados en el catálogo relativos al “Encanto” del mueble curvado: “...se va a dar pie a que el mueble vienes –o mueble Thonet- se introduzca en la Comunidad Valenciana de la mano de ebanistas como Trobat o Suay a principios de los años 80” (p. 156). “El iniciador de esta actividad – el primero en toda España- fue José Trobat, que tenía su taller en la calle Isabel la Católica y tan pronto como conoció el producto vienes emprendió la introducción del curvado” (p. 158).

Manuel Muñoz Ibáñez resume en su capítulo sobre la pintura del periodo estudiado: “En la Comunidad Valenciana el periodo de mayor importancia modernista coincidió con aquel en el que se produjo fundamentalmente la evolución desde la pintura romántica hacia el realismo. Este hecho se produce en el seno de una sociedad en la que se configuran muy importantes cambios estructurales que afectaron a extensos sectores de la economía sustentada sobre la producción agraria y el comercio... Años en los que se produce el traslado a Valencia de un significativo número de propietarios agricultores que configuran una nueva burguesía urbana” (p. 188). Muñoz Ibáñez concreta las actividades del Ateneo científico, Artístico y Literario fundado en 1861; de Lo Rat Penat creado en 1878, y del Círculo de Bellas Artes en 1894 (p. 190). Para continuar resumiendo puntualmente la actitud de los pintores ante el Modernismo estético: “Evidentemente un hombre con la decisión de Sorolla, inmerso en un realismo vigoroso, no poseía una personalidad propicia a las influencias modernistas” (p. 194), haciendo referencia concreta a varias obras suyas, que si la tuvieron, aunque aisladas en el tiempo. Tras ello cita a Emilio Sala que realizó diversas ilustraciones para la revista Blanco y Negro; a Antonio Muñoz Degraín: “Sin embargo en otras ocasiones utiliza los valores simbólicos asociados a otros de carácter decorativo y ornamental configurando un resultado más específicamente modernista, tal es el caso de *“Hojas del árbol caídas”* o de *“Ofelia en el bosque”*” (p. 194). Haciendo alusión a sus vínculos con esta estética ornamental, incluye algunos cuadros de Cecilio Pla: “Uno de los ejemplos destacables de esta producción es el óleo *“La mosca”* pintado en 1897 y en especial el conjunto de ilustraciones que realizara para *“Blanco y Negro”*” (p. 196). Incluyendo asimismo obras modernistas de Ignacio Pinazo Camarlench, José Mongrell Torrent, Manuel Benedito Vives, Salvador Tuset Tuset, Francisco Pons Arnau, José Pinazo Martínez, Peppino Benlliure, María Sorolla y Luis Dubón (p. 200).

Juan Ángel Blasco Carrascosa en su estudio acerca de la escultura determina: “Queda a las claras...que Benlliure no se adscribió totalmente a los nuevos supuestos estéticos”, “Una de las esculturas más genuinamente modernistas de Benlliure es la figura de mármol blanco del ángel que abre el portalón de bronce con relieves del panteón de los Moroder en el cementerio de Valencia” (p. 222).

María Ángeles Arazo en su texto sobre el adorno, describe joyas, abanicos, trajes, vestidos y complementos al uso (p. 236).

Javier Pérez Rojas en su texto sobre la ilustración gráfica manifiesta: “Sin embargo, es en una de sus facetas más desconocidas, la de la ilustración gráfica, donde pronto germinó ese arte lineal y nervioso que concede gran protagonismo a la mujer y a los temas florales y decorativos” (p. 244). “En el campo editorial, una publicación valenciana que a pesar de su modestia se puede considerar entre las primeras que incorporaban diseños de influencia Art Nouveau, fue *Arte Moderno*” (p. 246). Se extiende, asimismo en la importancia del cartel: “De hecho, una gran parte de estos carteles salen de imprentas valencianas que obtienen un considerable renombre por su profesionalidad, como es el caso de Litografía J. Ortega, fundada en 1871, cuya producción alcanzó los más remotos rincones de la Península” (p. 250). Refiriendo las creaciones de Ruano Llopis, Mongrell, Peppino Benlliure, Romero Orozco, Arturo Ballester, y otros. Sucesivamente, en un amplio texto, se detiene en el estudio de la revista “*Impresiones. (Arte y Literatura)*” (1908-1909), (p. 264); de “*El cuento del Dumenche*” (1908-1909), y sus epígonos (p.276); “*Letras y figuras*” (1911-1912). El primer magazine valenciano (p. 282); La transición al Art Déco (p. 288); el semanario humorístico “*El guante blanco*” (1912-1919), (p. 290); “*Pensat i Fet*” (1912-1972), (p. 292); y “*El cuento del Dumenche*” (2ª época 1914-1921): Los residuos modernistas (p. 292).

José Ramón Cancar Matinero aborda las imágenes fotográficas del periodo 1890-1914: “Entre los numerosos fotógrafos valencianos activos en ese periodo, merece especial atención Antonio García Pérís (1835-1918) ... y que tiene interés añadido por ser el suegro de Sorolla” (p. 306).

Enrique Pérez Cañamares, sobre cultura popular refiere: “Otro de los acontecimientos que influyó en la conformación del modernismo valenciano –y sólo desde esta perspectiva podremos entender algunas de las características propiamente valencianas de aquel- es el de la concatenación de la propuesta modernista con el historicismo” (p. 320).

Ricardo Bellveser trató el Modernismo literario: “Se da por generalmente aceptado que Manuel González Martí, Eduardo López Chavarri, Josep María Bayarri y Eduardo García Sanchiz fueron, al menos durante un periodo de su vida, “modernistas”. Hablando en términos de “lo valenciano” creo que a esta nómina habría que añadir a Gabriel Miró, a Ciges Aparicio, a Azorín, e incluso a Gil-Albert –en todo momento como modernistas ocasionales- y a otros que dudo ahora si vienen al caso” (p. 334).

Salvador Seguí aborda la música de los compositores valencianos del periodo: Penella Moreno, Vicent LLeó i Barbastre (La Corte del Faraón), José Serrano, Eduardo López-Chavarri Marco, Salvador Giner, Tomás Torregrosa, Ruperto Chapí: “Sin nostalgias, pero es agradable recordar y conviene no olvidar que en los años del periodo modernista, en el cuarto de siglo acotado para la transición fueron las obras musico-teatrales de los compositores valencianos las que llenaban con éxito los escenarios de España y de muchos países hispanoamericanos, llegando incluso hasta Nueva York” (p. 352).

Imágenes de culto

Esta muestra fue presentada entre el 17 de marzo hasta el 26 de abril de 1998. El comisario fue Carles de Marco. La exposición se compuso de setenta obras de una de las colecciones más importantes de arte sacro de Europa, la de la familia Cattelani, que incluyó creaciones de autores tan importantes como: Hermann Nitsch, Wolf Vostell, Nam June Paik, Philip Corner, Aldo Mondino, Jiri Kolar, Lorenzo Bonechi, Jan Knap, Yoko Ono, Jean Dupuy, Andrea Cusumano, Joseph Beuys, Lucio Fontana, Rafael Agredano, o Juan Hidalgo.

CATÁLOGO: MARCO, Carles de y otros. *Imágenes de culto*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Colección: Imagen; 51. Editado en castellano, italiano e inglés. 178 páginas.

Incluyó textos de Carles de Marco: “Las fugas de la realidad” (pp. 15-24); Wieland Schmied: “Hacia el ‘Dios desconocido’. Arte con motivos religiosos en la colección de Carlo Cattelani” (pp. 25-32); Angela Vettese: “Nuevas vías de la iconografía sacra en la colección Cattelani” (pp. 33-42); una entrevista a Carlo Cattelani (Angela Vettese y Carles de Marco) (pp. 119-125); y un estudio de Erec Andersen: “Mitología de la lengua –Pandora- Monumento a Don Giuseppe Dossetti” (pp. 126-128)-

Carles de Marco reflexiona en su redacción: “La exposición que se propone – después de este particular diluvio: la pretensión de un lenguaje que tiene como aspiración resolver todas las contradicciones y las diferencias de la realidad en un único sentido- supone, justamente, el reabrir los ojos al carácter singular del sentimiento religioso –y su correlato artístico- y su inclusión en la aventura compleja de esta nueva época, cuya velocidad de giro se acerca a la del tambor de una lavadora” (p. 17).

Wieland Schmied escribe: “Ellos quieren darnos testimonio de la experiencia, de la experiencia individual en la búsqueda de la verdad supraindividual; no quieren presentarnos conocimientos que no han encontrado ellos mismos; no quieren sugerir que han tenido una nueva revelación” (p. 26).

Angela Vettese afirma: “Una colección de arte sacro como la de Carlo Cattelani pone sobre el tapete un conjunto de problemas verdaderamente vitales: como un experimento in Vitro, toca campos tan dispares como el papel del coleccionista y la prepotencia del sistema del arte, la relación entre arte y religión, la función misma del arte” (p33).

En la entrevista a Carlo Cattelani (Vettese-Marco), el coleccionista explica los orígenes de su colección, de los vínculos de los artistas modernos con lo religioso: “La luz, el color, la búsqueda. Me contaba Joseph Albers que comía ajo por la noche para purificarse y, así, por la mañana transportar el color más puro a sus homenajes al cuadro. He leído que Rothko estaba impresionado por los cielos de Guardi y la luz mística del Beato Angélico. Sus colores eran muy intensos y estaban cargados de mística” (p. 121).

Terminan los escritos con unas reflexiones de Eric Andersen: “Pandora, Eva y la Virgen han sido concebidas para convertirse en portadoras o mensajeras, transfiriendo la Esencia de la Existencia desde la esfera de la Eternidad al interior de las esferas del Espacio y del Tiempo” (p. 126).

Geométrica valenciana. La huella del constructivismo 1949-1999

Exposición presentada entre el 10 de marzo y el 25 de abril de 1999. Los comisarios de la misma fueron: Rafael Prats Rivelles y Pascual Patuel Chust. Se trató de una

extensa colección que ocupó tres espacios de la Sala Parpalló y del Centro Cultural, formada por 101 obras de pintura, escultura, y relieves luminosos. De algunos autores se incluyeron varias obras. Los artistas incluidos fueron: Eusebio Sempere, Custodio Marco, Manolo Gil, Salvador Victoria, Vicente Castellano, Andreu Alfaro, Joaquín Michavila, Amadeo Gabino, Enrique Mestre, Salvador Soria, José M^a Yturralde, Jordi Teixidor, Ramón de Soto, Soledad Sevilla, Javier Calvo, Miquel Navarro, Ángeles Marco, Mariano Maestro, Vicent Xinillac, Marcelo Díaz, Luis Estellés, Paco Pérez, Martín Querol, Amparo Tormo, Luis Moragón, Mario Candela, y Javier Chapa. El diseño del montaje fue de Vetges Tu i Mediterrània SL. (Amando Llopis (arquitecto) y Pilar Turpín, (interiorista)).

CATÁLOGO: PRATS RIVELLES, Rafael y otros. *Geométrica valenciana. La huella del constructivismo 1949-1999*. Valencia: Diputación de Valencia, 1999.

Colección: Imagen; 50. Editado en castellano, valenciano e inglés. 407 páginas.

Incluye los siguientes textos: Rafael Prats Rivelles: “Apuntes sobre plástica geométrica” (pp. 29-32; Román de la Calle: “Constructivismos: Espacios para la interrelación” (pp. 37-48); Juan Ángel Blasco Carrascosa: “Antes del arte geométrico valenciano” (pp. 49-57); Pascual Patuel Chust: “Arte geométrico valenciano” (pp. 65-391).

Rafael Prats Rivelles escribe: “Así esta actividad expositiva propone la consideración de una singular parcela artística, hasta el momento escasamente valorada en su conjunto, pese a su ostensible presencia” (p. 30).

Román de la Calle refiere: “De este modo, en la línea analítica que conduce directamente a las opciones constructivas vienen a interconectarse diversos planos: el protagonismo del espacio, la emergencia de las formas y sus relaciones geométricas y dinámicas, junto a la fuerte presencia del color y sus regulaciones correspondientes. Pero, asimismo, la autoconsciencia del propio sistema constructivo implica la reducción tanto de la posible variedad empírica de elementos intervinientes como de la pluralidad de reglas a una serie reducida de elementos determinados y de reglas fijas en su dimensión y capacidad combinatoria. Nos encontramos así con los invariantes constructivos, con la interna arquitectura del sistema” (p. 39).

Juan Ángel Blasco Carrascosa expone en su texto un resumen histórico de la vanguardia constructivista antes de iniciar la enumeración de los movimientos españoles: “Con este bagaje previo puede entenderse mejor el momento histórico en el que cuaja en diferentes núcleos españoles el legado constructivista, organizado en diferentes grupos. Así, los Salones de Corrientes Constructivistas promocionados en Madrid por Ángel Crespo, en 1966; el Seminario sobre Generación Automática de Formas Plásticas, desarrollado en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid (1968-1971); el grupo Antes del Arte, fundado en 1968, en Valencia por el crítico Aguilera Cerni, que aglutinaría las experiencias artísticas de Eusebio Sempere —que ya había abordado en París años antes problemas lumínicos—, Joaquín Michavila, Francisco Sobrino, Eduardo Sanz, José María Yurralde, Jordi Teixidor y Ramón de Soto; y el Grupo MENTE “Muestra Española de Nuevas Tendencias Estéticas”, organizado por Giralt-Miracle en Barcelona” (p. 55).

Pascual Patuel Chust realiza un extenso estudio analítico-crítico del constructivismo valenciano iniciado con una referencia histórica muy concreta: “El día 11 de julio del año 1949 se inauguraba en la Sala Mateu de Valencia una exposición titulada Gouaches de Eusebio Sempere...Transcurrido ahora medio siglo desde aquella mítica exposición,

el periplo recorrido por nuestros artistas, en el ámbito del constructivismo, ha sido amplio y fructífero. Varias generaciones de pintores y escultores, en la búsqueda continua de la modernidad, han asumido este lenguaje como vehículo de expresión propio, aportando a la Historia del Arte su particular manera de concebir la forma y el espacio. Propósito de esta exposición es reconstruir todo ese camino andado durante los últimos cincuenta años” (p. 65). Posteriormente desarrolla sus reflexiones distribuyendo a los artistas en tres generaciones sucesivas. La “Primera Generación” (p. 133) incluye estudios y reflexiones sobre Eusebio Sempere (p. 147); Custodio Marco (p. 150); Manolo Gil (p. 153); Salvador Victoria (p. 154); Vicente Castellano (p. 158); Andreu Alfaro (p. 160); Joaquín Michavila (p. 163); Amadeo Gabino (p. 168); La “Segunda Generación” (p. 223), aborda a Enric Mestre (p. 228); Salvador Soria (p. 231); José María Yturralde (p. 236); Jorge Teixidor (p. 240); Ramón de Soto (p. 242); Soledad Sevilla (p. 245); Javier Calvo (p. 248); Miquel Navarro (p. 250); Ángeles Marco (p. 253) Mariano Maestro (p. 257). La “Tercera Generación” (p. 331) aborda a Vicent Chinillac (p. 236); Marcelo Díaz (p. 338); Luis Estellés Chapa (p. 238); Paco López Gómez (p. 340); Martín Noguerol (p. 341); Amparo Tormo (p. 342); Luis Moragón (p. 344); Mario Candela (p. 346), y Javier Chapa (p. 347)

REVISIÓN Y PUESTA AL DÍA

La pintura valenciana desde la posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)

La exposición se mantuvo durante el periodo febrero-mayo de 1996. El comisario de la misma fue Manuel Muñoz Ibáñez.

La muestra ocupó cinco espacios de la Sala Parpalló y del Centre Cultural y se dividió en varias secciones: “Prólogo” que incluía diez carteles realizados durante la Guerra Civil; “La pintura carcelaria” (veinticuatro obras), dibujos, acuarelas y óleos realizados en las prisiones de la dictadura; “Una afirmación figurativa”: (sesenta y nueve óleos); “La renovación en la Comunidad Valenciana” (setenta y ocho óleos, guaches y relieves luminosos).

CATÁLOGO: MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel; CALLE, Román de la; PASTOR IBÁÑEZ, Tina. *La pintura valenciana desde la posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Colección: Imagen; 37. Editado en castellano, valenciano e inglés. 363 páginas.

Los textos fueron escritos por Román de la Calle: “Proemio a una exposición olvidada (pp. 17-33); Manuel Muñoz Ibáñez: “La pintura valenciana desde la posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)” (pp. 25-93); y por Tina Pastor Ibáñez: “La década de los cincuenta en Alicante” (pp. 95-103).

Román de la Calle determina en su texto: “Dicho de otra manera más directa: articular la exposición, a partir de un libro, supone siempre, en buena medida, no sólo reconsiderar y reescribir los textos, sino –ante todo- revisar el hilo conductor de la propia obra narrada. Los hechos y documentos dejan paso libre a la flagrante presencia de las obras, convirtiéndose ellas mismas, en su mejor y fundamental argumento. Y la respuesta a ese reto implica ya mucho más que erudición histórica y capacidad analítica, supone, ante todo, la puesta a punto de una –siempre difícil- estrategia selectiva, trenzada de sensibilidad, pero exige además disponer de una trama legitimadora, cuya articulación aflora directamente en la estructura del lenguaje expositivo” (p. 18).



Fig. 10.- Manolo Gil. *Personaje totémico*, 1955. Temple sobre papel, 60 x 70 cm.
(Colección particular).

Manuel Muñoz Ibáñez manifiesta en su Introducción: “A pesar de que la pintura que se realizó durante el periodo fue de una elevada calidad, queremos llamar la atención de que no correspondió, empero, a una época culturalmente fértil. Muy al contrario, respondía en la mayoría de los casos a la superación individual y al desarrollo fragmentario en medio de un ambiente inicialmente dominado por la intransigencia de la dictadura” (p. 27); “Conocer el arte de la posguerra sin dejar constancia de sus antecedentes inmediatos nos hubiese parecido una actitud arriesgada, especialmente cuando hemos tenido un especial interés por mostrar una parte significativa de la, forzosamente menguada, producción pictórica realizada en los espacios carcelarios de los años posteriores” (p. 30). Seguidamente, bajo el epígrafe de “Prólogo, el cartelismo de la Guerra Civil” anota: “Los artistas valencianos del periodo realizaron numerosos

trabajos, especialmente vinculados con las artes gráficas debido a distintos factores: de un lado al importante desarrollo que esta industria había alcanzado previamente en nuestra sociedad y de otro, a que sus autores habían tomado puntuales contactos con la gráfica ideológica de la época... El principal impulsor de aquel conjunto de actividades fue Josep Renau que se había afiliado al Partido Comunista en 1931 y que fundara en 1936 *Nueva Cultura*. (p. 31). Bajo el epígrafe de “La pintura carcelaria”: “Durante 1939 y 1940 fueron encarcelados entre los presos políticos diversos artistas en la Cárcel Modelo de Valencia, en cuyo interior intentaron adaptarse a aquellas circunstancias impuestas” (p. 39). Hace referencia a la importante aportación dibujística y testimonial más destacada: “En Madrid, por motivos exclusivamente políticos, fue encarcelado en 1942 José Manaut Viglietti (1898-1970), que permaneció internado hasta 1945 en Carabanchel y en Porlier, unido a presos comunes”. En el epígrafe “Una afirmación figurativa”, incluye una reflexión sobre el periodo: “Durante los años siguientes al final de la guerra, en toda España, existió un apoyo explícito hacia lo religioso, lo costumbrista, lo anecdótico y lo antiguo, generalizándose una concepción de los valores estéticos del siglo XIX, y en la Comunidad Valenciana, además, una consideración positiva del luminismo local postsorollista” (p. 39), presentando a continuación la relación de exposiciones y las características de los autores más destacados. Sigue con un epígrafe referido a “Notas sobre el panorama español” y los primeros grupos activos del momento: La Academia Breve de Crítica de Arte (1941); Los Indalianos (1946); Grupo Pórtico (1947); Dau al Set (1948), hasta la I Bienal Hispanoamericana de Arte de 1951 (p. 56). Bajo el título “La renovación en la Comunidad Valenciana”, se centra en el desarrollo del Grupo Z (1947); el Grupo Los Siete (1949); del cambio experimentado en la política cultural de la dictadura en 1951 con la llegada de Ruiz Jiménez al Ministerio de Educación; de la labor crítica de Vicente Aguilera Cerni y del resto de autores, así como de la actividad creativa de los pintores más destacados: Manolo Gil, Eusebio Sempere, Hernández Mompó, Joan Genovés, Joaquín Michavila, entre otros, y de la inauguración en el Ateneo Mercantil (15 de mayo de 1956) del Primer Salón de Arte No Figurativo Español, hasta la constitución del Grupo Parpalló el 23 de octubre de 1956 (p. 61).

Tina Pastor Ibáñez pormenoriza el panorama cultural de Alicante durante aquellos años; la labor de la Caja de Ahorros del Sureste y de la Caja de Ahorros Provincial, la creación de la Biblioteca Gabriel Miró (1952), la creación del Instituto de Estudios Alicantinos y la creación de los Concursos Nacionales y Provinciales de la Diputación de Alicante. “Durante la época, los temas preferidos fueron la figuración y el paisaje, fundamentalmente este último donde el pintor podía expresar su sensibilidad y libertad a través del cromatismo y la amplitud de la composición” (p. 97).

Sul nostro tempo. Arte italiano '90

Exposición presentada entre el 18 de octubre y el 1 de diciembre de 1996. El comisario fue Juan Ángel Blasco Carrascosa. La muestra reunió treinta y seis obras de: Elena Berriolo, Incola Balla, Paolo Brenzini, Marco Cingolani, Enrico T. de Paris y Andrea Fogli (pintura, escultura, técnicas mixtas e instalaciones).

CATÁLOGO: BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Sul nostro tempo. Arte italiano '90*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Colección: Imagen; 42. Editado en castellano, valenciano e italiano. 86 páginas.

Texto de Juan Ángel Blasco Carrascosa “Sul Nostro Tempo. Arte italiano de los 90”: “Nuestro fundamental objetivo no ha sido otro que el de mostrar una selección de obras plásticas –pictóricas y escultóricas- realizadas en la presente década, cuya autoría corresponde a una escogida nómina de artistas italianos treintañeros, todos ellos en su haber con un serio y reconocido currículum profesional en el panorama artístico contemporáneo”; (p. 13): “tiempo subyugante éste (precisamente por carecer de una visión unitaria de la realidad, por su oscilante tensión metamórfica, su continua desideologización...) proyectado hacia una ‘refundación’ de la imagen desde una permanente interrogación acerca de las evoluciones y mudanzas de sensibilidades, ideas, actitudes, criterios y hábitos” (p. 11).

Posiciones del arte austriaco actual

Exposición celebrada desde el 23 de octubre hasta el 1 de diciembre de 1997. Comisario Lóránd Hegyi. Obras de veinticinco autores: Ona B., Gunter Damisch, Johannes Deutsch, Jakob Gasteiner, Christian Hutzinger, Nikolaus Moser, Thomas Reinhold, Günther Selichar, Herwing Steiner, Johann Julian Taupe, Maja Vukone y Otto Zitko.

CATÁLOGO: HEGYI, Lóránd y otros. *Posiciones del arte austriaco actual*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Editado en castellano y valenciano. 127 páginas.

Textos de Lóránd Hegyi: “Orientaciones de la pintura austriaca contemporánea” (pp. 13-56); y de Dieter Schrage: “Comentarios sobre obras expuestas” (pp. 109-127).

Lóránd Hegyi reflexiona del siguiente modo: “El arte contemporáneo austriaco de principios de los ochenta –época dinámica y llena de sorpresas- se planteó las mismas cuestiones que el nuevo arte italiano o alemán, si bien en el caso austriaco la referencia al contexto histórico, y la relación con la tradición austriaca y centroeuropea quizá se dejaron sentir más claramente” (p. 15); “Wilfried Skreiner afirma: Frente al racionalismo de la transvanguardia italiana, con su instrumentación –tan lograda como consciente- de los valores sentimentales procedentes del arte del pasado, la pintura austriaca es una pintura más contenida, emotiva, pero al mismo tiempo mucho más vehemente, sin la brutalidad irreflexiva introducida por los pintores alemanes, y sin su profundo aprisionamiento en las tradiciones subculturales y últimas formas de la cultura disco” (p. 16); “Achile Bonito Oliva escribió en las mismas fechas que las típicas líneas y tendencias de la vanguardia siempre ocultan una estrategia de minorías...En la época de la concienciación postmoderna, sin embargo, este tipo de actitud moral universalista ya no tenía ningún tipo de relevancia y la minoría ficticia –construida por necesidades estéticas- se reducía a una sola persona, es decir, el artista. Por otra parte, la personalidad artística no es otra cosa que una estructura compleja de los más variados contextos culturales y sistemas de valores, los cuales se cristalizan en un lugar determinado para formar una visión del mundo individual y una definición de la existencia” (p. 21).

Pintura nicaragüense contemporánea

Esta exposición tuvo lugar entre el 17 de marzo y el 3 de mayo de 1998. Incluyó 30 pinturas y fue comisariada por Jana Cazalla y Juanita Bermúdez, con la colaboración de Carlos Villavieja. Incluyó treinta pinturas de los artistas: Fernando Saravia, Alejan-

dro Oróstegui, Orlando Sobalvarro, Arnolfo Guillén, Bernard Dreyfus, Hugo Palma, Marina Ortega, June Beer, Edmundo Arburula, Sergio J. Velásquez, David Ocón, Denis Núñez, Javier Sánchez, Patricia Belli, Bayardo Blandino y Javier Valle Pérez.

CATÁLOGO: CAZALLA, Jana; BERMÚDEZ, Juanita. Pintura nicaragüense contemporánea. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Colección: Imagen; 52. Editado en castellano y valenciano. 127 páginas.

Los textos publicados en el catálogo fueron de Juanita Bermúdez: “50 años de pintura nicaragüense” (pp. 15-16); Jana Cazalla: “Arte nicaragüense contemporáneo” (pp. 17-28); y Julio Valle: “Pintura nicaragüense en Valencia” (pp. 29-41).

Juanita Bermúdez concreta en su estudio: “Hoy podemos presentar a los artistas de la antigua Escuela de Bellas Artes y su estética de finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, hasta los novísimos de los ochenta y noventa, pasando por el Grupo Praxis, que constituyó un importantísimo movimiento artístico, cultural y político que se produjo en los sesenta por artistas que se formaron y expresaron en el exterior independientemente. También incluimos a los primitivistas que producen que producen y conviven con nuestros pintores de vanguardia, lo cual documenta las búsquedas y la dinámica de nuestra plástica. Reparando en la nómina y en los marcos cronológicos, este trabajo dio como resultado `50 años de pintura nicaragüense, desde un viejo maestro hasta el más Joven” (p. 16).

Jana Cazalla desarrolla y reflexiona sobre la historia contemporánea del arte nicaragüense, resumiendo a modo de conclusión: “En suma, la presente exposición pretende dar a conocer al espectador español los hilos fundamentales de la trayectoria artística de un país centroamericano que, pese a pertenecer a los márgenes de la periferia, muestra, a través de originales procesos de hibridación cultural, la vitalidad de un arte estrechamente relacionado con su entorno social y político” (p. 28).

MONOGRÁFICAS DE AUTORES INTERNACIONALES

Hermann Nitsch. El teatro de orgías y misterios.

Fue presentada entre el 18 de octubre de 1996, hasta el 1 de diciembre de 1996. El comisario fue Lóránd Hegyi. Se presentaron treinta y tres obras que incluían pinturas, montajes e instalaciones; además, una sucesión de vídeos. Hermann Nitsch dio un recital de piano en el recinto. Se incluyeron los espacios de la Sala Parpalló y dos más de exposiciones temporales del Centre Cultural, dadas las grandes dimensiones de algunos de los cuadros.

CATÁLOGO: HEGYI, Lóránd y otros. *Hermann Nitsch. El teatro de orgías y misterios*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Colección: Imagen; 40. Editado en castellano y valenciano. 119 páginas.

Los textos fueron de Hermann Nitsch: “Postulados y descripciones del proyecto de teatro o.m.” (pp. 13- 24); Lóránd Hegyi: “Hermann Nitsch: el intento de obra total del `teatro de orgías y misterios’ en el contexto del arte austriaco de la postguerra” (pp. 25-38); Dieter Schrage: “Hermann Nitsch: la propensión a la obra de arte total” (pp. 39-58) y de Achile Bonito Oliva: “El DNH del arte” (pp. 59-70).

En el capítulo inicial, Hermann Nitsch desarrolla los 91 puntos que determinan lo que el denomina “Postulados y descripciones del proyecto del teatro o.m.”.



Fig. 11.- Catálogos: Pintura. Exposiciones monográficas. Autores internacionales/Autores Valencianos: Lorenzo Bonechi. Pinturas/ Dibujos 1982-1994; Javier Chapa. Pinturas; Eberhard Schlöter. La luz y la sombra; Pastor Plá; José María Yturralde preludios-interludios; Vance Kirkland. Pinturas; Vento González. Presencias; Joaquim Michavila. Contrapunto; Ruano Llopis. Imagen de una fiesta; Hermann Nitsch. El teatro de orgías y misterios.

Comenzando con el 1º: “El castillo de Princendorf es el teatro de orgías y misterios”; aclarando en su nº 3: “en el ámbito del castillo, dentro del castillo y en sus alrededores, se realzará, en un futuro próximo y cada año, la fiesta más grande los hombres, la fiesta de los seis días”; en su punto 6º: “el centro magnífico de la fiesta es la feliz coincidencia que la creación alcanza de ella misma por medio de las personas que celebran la fiesta”. Y en el 8º: “la fiesta del teatro o. m. es la invitación a vivir de una manera intensa, extáticamente ebria”. En el 9º: “en la entusiasmada embriaguez de la existencia nos identificamos con el cosmos entero, con la totalidad de todo lo existente, nosotros somos el nexa causal de aquel flujo infinito de la transformación del mundo, que tiene



Fig. 12.- Hermann Nitsch. Estación del viacrucis, 1961. Acrílico, yeso/yute, 200 x 300 cm. (Colección Julius Hummel, Viena).

efectos constructivos y destructivo que, en el espacio de la eternidad, hace surgir, desaparecer y resurgir, sin cesar, el mundo” (p. 13).

Lóránd Hegyi expone: “En la literatura artística internacional, fue sobre todo Hermann Nitsch el que se identificaba con la evolución específica del arte austriaco después de 1945”. “Sin duda, los legendarios ‘accionistas vieneses’ formaban el grupo más importante dentro del arte austriaco posterior a 1945” (p. 30). “Hermann Nitsch trata de dotar al arte de una trascendencia extraordinaria que, en una perfección física y estética, solo puede materializarse en la ficción de la obra de arte total de la época postmitológica” (p. 35).

Dieter Schrage expone: “Pero la unión, en su concepto del teatro o.m., de las artes ansiosas de autonomía no tiene sólo aspectos immanentes del arte, multimediáticos, sino que tiene una clara motivación existencial” (p. 47). “Hermann Nitsch defiende repetidamente la posición del artista libre (de valores), es decir, no ligado a ninguna ideología ni partido” (p. 51).

Achile Bonito Oliva refiere respecto a su obra: “Hermann Nitsch, desde los años 50 hasta hoy, utiliza la pintura como una especie de espejo anamórfico capaz de alterar la distancia simétrica entre el modelo y la pintura, de anular la simple vista del hombre corriente que utiliza el ojo como un órgano de simple reproducción visual o de fundar una nueva dimensión de la mirada que presupone el nervio de una sensibilidad particular turbadora. Toda su obra está entretejida por una fuerza socavadora absolutamente ineluctable, que se ejerce con los datos de la realidad exterior, hombres animales y cosas; la mirada es, pues, un órgano con una doble polaridad que, al final, funciona a través de un elemento de introversión u otro de extroversión” (p. 67).

Lorenzo Bonechi. Pinturas/ Dibujos 1982-1994

La exposición se mantuvo entre el 25 de febrero y el 6 de abril de 1997. El comisario fue Carles de Marco. Se compuso de cuarenta y cuatro obras entre pinturas y dibujos.

CATÁLOGO: MARCO, Carles de; AGOSTI, Giovanni; LIPPI, Máximo. *Lorenzo Bonechi. Pinturas/ Dibujos 1982-1994*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Colección: Imagen; 45. Editado en castellano, valenciano, italiano e inglés. 151 páginas.

Los textos fueron de Giovanni Agosti: “De Historia de Lorenzo Bonechi” (pp. 13-32); Máximo Lippi: “L’Angelo di Górgiti” (pp. 33-36); y de Carles de Marco: “Lorenzo Bonechi” (pp. 37-52).

Giovanni Agosti desarrolla un texto biográfico del autor, desde su nacimiento en Figline Valdarno en 1955, su proceso formativo en la Academia de Bellas Artes de Florencia, y su desarrollo posterior: “Lorenzo es alineado dentro de la tendencia que toma el nombre de ‘pintura culta’... No hay ningún acercamiento superficial al mito por parte de Lorenzo; no hay rabia, ni envidia ante los triunfos alemanes o americanos de la Transvanguardia...En su repertorio iconográfico no se asiste a las vistosas introducciones de la mitología tan característica de mucha pintura de aquellos años” (p. 16). “En definitiva, Lorenzo ha sido capaz de reintroducir en el arte italiano los temas sagrados, con una adhesión natural y sin retórica y sin pasar a través de experiencias conceptuales, que otras educaciones en cambio habrían hecho necesarias. La suya es una religión relativamente feliz y sin sentidos de culpa” (p. 17).

La participación de Masimo Lippi se centra en un pequeño poemario dedicado al pintor. Del mismo cabe entresacar algunos versos: “Hacia lo desconocido/ más allá del baluarte/invisibles del llanto/ en la Ciudad Celeste/ el Ángel del Misterio/ escolta el alma de Lorenzo/ allá donde solo/ de luz/ resuena/ el Verbo del Cordero/ inmaculado” (p. 35).

Carles de Marco que comienza su texto: “Prendido en el deseo de escapar a lo humano, esa fue la impresión en el primer encuentro con los cuadros de Lorenzo Bonechi. Y sin embargo lo humano se filtraba por todos los lados y era el sostén entero de la visible” (p. 37) y refiere más adelante: “Como consecuencia de su búsqueda, alcanza una espiritualidad primaria, genésica, que concede a las cosas una transparencia y una dureza celestes, y todo eso a costa de perder el artista por completo el innoble temor de desagradar, de quedar fuera del juego del arte contemporáneo” (p. 43).

Eberhard Schlotter. La luz y la sombra

Exposición presentada durante los meses de octubre y noviembre de 1997. (En la documentación consultada no hemos encontrado la fecha exacta). Comisarios: Manuel Muñoz Ibáñez y Pedro Luis Nuño de la Rosa. Se presentaron diecinueve pinturas (óleos sobre lienzo).

CATÁLOGO: MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel; NUÑO DE LA ROSA, Pedro L. *Eberhard Schlotter. La luz y la sombra*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Editado en castellano y valenciano. 71 páginas.

Textos de Manuel Muñoz Ibáñez: “Un discurso sobre la realidad” (pp. 2-9) y de Pedro Luis Nuño de la Rosa: “Eberhard Schlotter” (pp. 10-22).

Del texto de Manuel Muñoz Ibáñez, cabe entresacar: “En su conjunto, nos halla-

mos ante una figuración objetiva, distante del naturalismo, transformada por el conocimiento de la circunstancia y de la realidad, en cuyos lienzos media un ámbito pesimista y sarcástico, a mitad camino entre el drama y la ironía, la sordidez y la melancolía. Hay una cierta inquietud y un cierto misterio en la frialdad de las presencias. Seres aislados en su presente, con mínimos atributos que los identifican” (p. 7).

Pedro Luis Nuño de la Rosa: “Discurre esta exposición desde una linealidad que reconvierte el costumbrismo en síntesis, pasando por la pintura cercana a lo social, pero sin alegatos, ni símbolos, hasta llegar a las obsesiones entre lo real y lo surreal” (p. 19).

Vance Kirkland. Pinturas

Exposición mostrada entre el 4 de mayo y el 13 de junio de 1999. Comisariada por Manuel Muñoz Ibáñez y Lóránd Hegyi y compuesta por veintiocho obras: óleos y dibujos.

CATÁLOGO: MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel; HEGYI, Lóránd; GUIGON, Emmanuel. *Vance Kirkland. Pinturas*. Valencia: Diputación de Valencia, 1999.

Colección: Imagen; 62. Editado en castellano, valenciano e inglés. 105 páginas.

Textos de Manuel Muñoz Ibáñez: “Vance Kirkland, entre nosotros” (pp. 11-17); Emmanuel Guigon: “Pintura y automatismo” (pp. 19-33); y Lóránd Hegyi: “Un pionero del Medio Oeste” (pp. 39-61).

Vance Kirkland (1904-1981), natural de Convoy (Ohio) EE.UU., en su juventud vivió dos años en España, donde realizó diversas pinturas de elevada calidad. A este respecto se refiere Manuel Muñoz Ibáñez: “En la evolución de toda su pintura, el periodo español (1930-1931) es muy destacable, especialmente porque en él existe una contención y una conjunción armónica entre el orden y la emoción que unos años después, en 1938, se vera desbordado por un surrealismo vegetal que continuará produciendo durante muchos años”. “El carácter esquemático de los volúmenes de aquellos cuadros estaba claramente relacionado con el postcubismo, así como el ámbito vacío, carente de cualquier carácter anecdótico y casi espectral, con la pintura surrealista... Poco se sabe de sus estancias en nuestro país pero la pintura de Kirkland nos evoca los paisajes de aquellos años de Daniel Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Pancho Cossio... A su regreso a EE.UU. su pintura figurativa sigue ocupándose durante unos años de espacios vacíos en los que progresivamente va introduciendo ámbitos surrealistas, oníricos y de alguna manera fantásticos y en 1939 se sitúa en un periodo expresivo en el que la fantasía surgida de las rocas y de los vegetales alcanza una mayor definición” (p. 13).

Emmanuel Guigon refiere en su estudio, atento a sus periodos estéticos posteriores: “Se diría que igual que los grandes mitos, la especulación sobre las imágenes naturales atraviesan los lugares y los tiempos. Las pinturas de Vance Kirkland parecen también dar testimonio de investigaciones sistemáticas en este sentido. Imágenes enigmáticas, estas pinturas, porque parten de datos dados por el azar, y porque explotan ese azar para sacar de él formas que evocan lo que se quiera de real o de irreal” (p. 26).

Lóránd Hegyi analiza: “Para el público europeo, la fascinación que despierta la obra de Vance Kirkland, poco conocida hasta el momento, se debe ante todo a que representa una simbiosis de influencias culturales diversas y corrientes artísticas de variada procedencia geográfica, tanto en el ámbito de la alta cultura como del arte popular” (p. 41); “Desarrolla su trabajo durante décadas al margen de los grandes centros artísticos...Su audacia se halla enraizada en la ética de los colonos pioneros norteamericanos, en la figura del individuo libre” (p. 44).

Ruano Llopis. Imagen de una fiesta

Comisario: Manuel García. Adjunta al Comisario: Raquel Damiá Levy. Presentada en la Sala Parpalló, entre el 22 de julio y el 10 de septiembre de 1996. Exposición compuesta por óleos y carteles taurinos (litografías), pinturas de retratos de toreros, dibujos de temas taurinos, dibujos y óleos de paisaje, dibujos de academia, retratos, abanicos, bocetos, ilustraciones, entradas de toros, fotografías del artista y de la Imprenta-Litografía Ortega, objetos y notas, alojados en vitrinas.

CATÁLOGO: GARCÍA, Manuel y otros. *Ruano Llopis. Imagen de una fiesta*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Colección: Imagen; 39. Editado en castellano y valenciano. 190 páginas.

El catálogo se estructuró en seis partes: I, Textos de: Enric Satué: “Los carteles de toros, el triunfo del ocio y la muerte del cartelismo (pp. 11-24); Manuel García: “Carlos Ruano Llopis: Imagen de una fiesta” (pp. 25-46); Carlos Ruano Llopis: “Cuestionario autobiográfico” (pp. 47-60). II, Arte, Literatura y Toros: José Martínez Ruiz Azorín: “Los toros” (pp. 61-62); Francisco Brines: “El arte del toreo. Razonamiento de una mirada” (pp. 63-76); Juan Gil Albert: “Taurina (crónica)” (pp. 77-94). III. Anexos. Manuel García: Cronología de Carlos Ruano Llopis (p. 92), Bibliografía (p. 107); IV: Catálogo de la exposición (p. 110); V: Carteles, dibujos, pinturas, (p. 122); VI: Portafolio.

Enric Satué en su análisis sobre el cartel en España refiere: “Efectivamente, el modelo de cartel de toros que hoy tenemos codificado como excelente estereotipo académico de la especie fue creado –y mimado– en la imprenta fundada por José Ortega Bonet. Los grandes nombres históricos de esta especialidad indiscutiblemente artística, como los valencianos Carlos Ruano Llopis y Roberto Domingo, fueron colaboradores casi exclusivos de la firma levantina” (p. 13).

Manuel García reflexiona acerca de la importancia estética de las artes gráficas en el primer enunciado de su texto: “Una reflexión sobre las ‘artes decorativas’: ‘Las razones por las que, algunos historiadores de arte, todavía consideran “artes menores” disciplinas de la creación plástica como el cartelismo, el diseño gráfico y la fotografía, es algo que no se acaba de entender” (p. 25). Añadiendo más adelante: “El tema que nos ocupa tiene su significación, pues comprende los tres aspectos representativos de la transición del artista del siglo diecinueve al veinte; se inicia en las enseñanzas académicas de aquella centuria; practica el diseño gráfico en el mundo editorial de principios de siglo y pasa de la pintura al cartelismo con el desarrollo de la industria de las artes gráficas de nuestro país” (p. 26). El autor desarrolla su trabajo investigador en sucesivos enunciados: “Pintores de cuadros, diseñadores de carteles” (p.27); “El cartel a inicios de siglo” (p. 28); “El cartelismo de toros” (p. 30); “Tres etapas de un cartelista de toros” (p. 35); y “Pinturas mexicanas de toros, bailaoras y luchadores” (p. 44). Concluyendo: “Se puede afirmar que la tónica dominante del cartel tradicional de toros, al estilo de Ruano Llopis, se ha impuesto al paso de los años entre los empresarios y la afición y seguramente los propios toreros” (p. 44).

Entretanto, el “Cuestionario autobiográfico” de Carlos Ruano Llopis, es una selección de notas tomadas por el Comisario: “Quise ser torero... he ahí pues el principal motivo que me indujo a hacer toros y toreros y a lo que debo quizás la mayor parte del menguado prestigio que se me concede” (p. 50).

En el epígrafe II, se incluye una selección de textos taurinos de los autores referidos. Cabe destacar, en el “Portafolio” (VI), una amplia relación de fotografías del artista, algunas realizadas en su propio estudio; así como otras, de la Imprenta-Litografía Ortega (p.170).

Pastor Plá

La muestra se mantuvo entre el 30 de julio y el 28 de septiembre de 1997. El comisario fue Pascual Patuel Chust.

La exposición se compuso de cuarenta y nueve pinturas y dos dibujos. Vicente Pastor Plá (1932-1964) fue uno de los pintores emergentes de su generación y su pintura no había sido revisada hasta este momento. Desaparecido en plena juventud, había realizado obras muy importantes de caballete, pero también murales relevantes como el de la cafetería San Remo de Valencia (desaparecido), montado en 1962 con más de mil piezas. Fue miembro del Grupo Parpalló en 1956, y su obra formó parte de la recuperación del arte de vanguardia en la Valencia de los años cincuenta y sesenta de la pasada centuria, participando en las más destacadas exposiciones celebradas durante aquella época.

CATÁLOGO: PATUEL CHUST, Pascual. *Pastor Plá*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Editado en castellano y en valenciano. 108 páginas.

Pascual Patuel Chust incluye en el catálogo un cuidadoso estudio de toda su trayectoria (pp. 13-49), como acompañamiento a la exposición: “Pastor Pla nunca fue un artista académico. Incluso sus obras más figurativas huyen de la representación realista del objeto y exploran las posibilidades de las primeras vanguardias del siglo XX, como el expresionismo y el surrealismo” (p. 36). “La serie de obras que podemos englobar dentro del cubismo es de una gran personalidad. Asume los mecanismos esenciales de su funcionamiento y procede a una descomposición en planos geométricos muy esquemáticos de las figuras. La forma perceptual de tratar el espacio deviene conceptual... El cubismo de Pastor Pla correspondería a lo que tradicionalmente se conoce como cubismo analítico” (p. 41). “El último bloque que podemos aislar dentro de la estética de Pastor Pla abandona el rigor de la geometría y se afana por recrear espacios más líricos y poéticos” (p. 47).

José María Yturralde preludios-interludios

Exposición sin comisario/s. Premio Alfons Roig. Inaugurada en la Sala Parpalló el 17 de diciembre de 1996 y mantenida hasta el 16 de febrero de 1997. Posteriormente itinerada en Alicante, en el palacio Gravina desde el 22 de abril de 1997 hasta el 25 de mayo del mismo año. Se presentaron ochenta y tres obras: cuatro serigrafías, once bocetos a lápiz y 68 acrílicos sobre lienzo y tabla.

CATÁLOGO: MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel; BONET, Juan Manuel; GIRALT- MIRACLE, Daniel. *José María Yturralde preludios-interludios*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Colección: Imagen; 44. Editado en castellano y valenciano. 116 páginas.

Incorpora textos de Manuel Muñoz Ibáñez: “Interludios como transiciones” (pp. 13-15); de Juan Manuel Bonet: “Reencuentro con José María Yturralde” (pp. 17-25); y de Daniel Giralt-Miracle: “Vagando en el desierto, viendo una estrella” (pp. 27-36).

Manuel Muñoz Ibáñez, refleja: “...hay una voluntad consciente de permanecer próximo a la metáfora, probablemente porque no desea abandonar la radicalidad de la perfección en el lenguaje, mientras no renuncia al planteamiento trascendente. No debemos olvidar que nos hallamos ante un autor que transforma su quehacer en un continuo existencial del que no quiere desprenderse” (p. 14); “¿Por qué la levedad en la saturación de una forma geométrica cambia cualitativamente el sentido de la obra en una determinada dirección? No sólo nos hallamos ante un reto epistemológico, sino ante una realidad provocada que debemos resolver según nuestra experiencia, pero que en la pintura actual de Yturralde alcanza un elevado contenido conceptual, abierto a las interpretaciones” (p. 15).

Juan Manuel Bonet concreta: “Sus cuadros de los años noventa son, en esto hay que desmentir al propio pintor, mucho más que prolegómenos. Revelan un poso, una densidad de experiencia, un dominio del medio, verdaderamente notables. Al igual que sucede con la mejor tradición constructiva en que se inscriben, en ellos las contradicciones se resuelven de un modo creador”.

El texto de Daniel Giralt-Miracle es la transcripción de una conversación que mantuvo con el pintor el 27 de octubre de 1996. En la misma respondía Yturralde en referencia a su evolución: “Efectivamente, creo que es un discurso coherente y muy lento. Excesivamente lento. No hay saltos; incluso yo mismo no veo lo que hago porque lo envuelvo, se va, viene, pero realmente entre los Preludios y las etapas anteriores de aquella exposición que tú prologaste en 1986, donde se extendía aquella lírica de líneas que eran como las aristas de un cubo no existen rupturas...”.



Fig. 13.- José María Yturralde. Interludio, 1997. Pintura acrílica sobre lienzo, 100 x 100 cm.

Joaquim Michavila. Contrapunto

Exposición sin comisario/s. Premio Alfons Roig. Presentada entre el 12 de mayo y el 28 de junio de 1998. Se incluyeron veintitrés obras (seis collages y diecisiete acrílicos sobre tela).

CATÁLOGO: CALLE, Román de la; FORMENT, Albert. *Joaquim Michavila. Contrapunto*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Colección: Imagen; 53. Editado en castellano, valenciano e inglés. 146 páginas.

Textos de Román de la Calle: “Los contrapuntos de la memoria. La última serie pictórica de Joaquín Michavila” (pp. 13-32); y de Albert Forment: “La noche transfigurada o el último Michavila” (p. 33-69).

Del texto de Román de la Calle se extrae: “En primer lugar, como hemos pretendido indicar, su actual *poética* –como programa y proyecto de trabajo– se articula explícitamente en torno al eje de la memoria de su propia trayectoria. Y no porque trate, de hecho, de efectuar una especie de estricta reposición de opciones precedentes o porque siempre, de una u otra manera, el pasado acabe por convertirse en la alargada sombra que acompaña al presente. Trátese más bien, de una adopción conscientemente programada, en la cual se opera no sólo a *partir de* sino sobre las propias concepciones, estrategias y objetivos anteriormente potenciados, auspiciando así tanto oportunos recursos selectivos como procedimientos sintetizadores. De ahí esa tonalidad marcadamente metaoperativa, a la que hacíamos explícita referencia, que se destaca al operar sobre actuaciones ya formalizadas en su trayectoria pictórica” (p. 16).

Del texto de Albert Forment se destaca: “Contrapunto es un término de origen musical, aunque a menudo se traslada al ámbito pictórico para definir aspectos compositivos del lienzo” (p. 58); “Michavila me ha comentado someramente algunas de las sugerencias musicales que están detrás de los acrílicos de *Contrapunto*. Su cultura musical es vasta y se asienta sobre las vanguardias musicales contemporáneas: Stockhausen, Schöenberg, también Horst, incluso el jazzman Chick Corea, y entre los españoles lo último de sus amigos Luis de Pablo, Francisco Llácer y Llorens Barber, entre otros muchos. Pero apenas tiene sentido empeñarse en el juego de identificaciones, cuyo resultado es tan incierto como la propia subjetividad emotiva de cada cual” (p. 63).

Javier Chapa. Pinturas

Exposición presentada entre el 3 de marzo y el 25 de abril de 1999. Treinta y una pinturas (trece de técnica mixta/papel, catorce acrílicos/tela, y cuatro acrílicos/tabla.).

CATÁLOGO: BAUTISTA PEIRÓ, Juan; CLEMENTE, José Luis. *Javier Chapa. Pinturas*. Valencia. Diputación de Valencia, 1999.

Colección Imagen, nº 59. Editado en castellano y valenciano. 119 páginas.

Textos de Juan Bautista Peiró dice: “A modo de Abecedario” (pp. 3-28); y de José Luis Clemente: “Recorridos por la geografía de la pintura de Javier Chapa” (pp. 35-54).

Juan Bautista Peiró dice: “Javier Chapa, sin abandonar en su trayectoria la utilización de figuras geométricas y la insistencia en determinadas estructuras de repetición (las secuencias de estrechas franjas verticales han dejado paso a series modulares de cuadrados), ofrece una calidez absolutamente alejada del Minimal Art. Frente a la frialdad perfecta del montaje técnicamente impecable de aquellos, Chapa opone la potencia y la sensualidad del color así como las sutiles calidades texturales provocadas por la elección de diferentes soluciones técnicas. Plasticidad inherente a esos elemen-



Fig. 14.- Joaquín Michavila. Taca de lluna, 1998. Acrílico/tela, 162x130 cm.

tos que, con sus leves variaciones ¿imperfecciones? transgreden el control absoluto. Plasticidad que humaniza de un modo tan delicado como significativo un trabajo impresionante por su sobriedad y delicadeza” (p. 26).

José Luis Clemente realiza un seguimiento analítico de la trayectoria del pintor. De su texto: “El sentido cromático de estos trabajos, avanzando estímulos ópticos, va dilatando la rigidez geométrica hasta tal punto que, fondo y superficie alteran sus sencillas funciones compositivas, sin perder en ellos su compleja función parcelaria. Javier Chapa añade aquí además un elemento que rompe el carácter computador de las superficies pictóricas” (p. 52).

Vento González. Presencias

Exposición mostrada entre el 26 de junio y el 29 de agosto de 1999. Veintiocho obras (veinticinco pinturas, un grafito y dos esculturas de bronce).

CATÁLOGO: REQUENA VITALES, Elena. *Vento González. Presencias*. Valencia: Diputación de Valencia, 1999.

Colección: Imagen; 63. Editado en castellano y en valenciano. 70 páginas.

Dos textos de Elena Requena Vitales: “Arte con alma” (pp. 13-22) y “La Felicidad de un creador” (p. 23-30). En su primer texto, realiza un análisis progresivo de algunas de sus obras, de las que se extrae el siguiente párrafo: “La obra de José Vento González es la de un artista que confiere sentido emotivo a todo lo que emprende y que pone el alma en su trabajo. Sus dibujos, grabados, pinturas y esculturas tienen contenido, peso y entidad. En ellas hay algo categórico. El trabajo y el esfuerzo, la lucha y la preocupación son fruto de un hombre partidario del buen hacer, siempre presente en sus obras” (p. 22).

Su segundo texto es una entrevista con el artista que afirma en una de sus expresiones significativas, ante la pregunta: “Tus personajes, no son personas, son esquemas. ¿Porqué no les das rostro?”, respondiendo: Hay rostros, pero son una síntesis. No es necesario muchas veces. Otras sí represento bocas y ojos. Pero a mi no me interesa una determinada persona, sino en general la persona. La Humanidad, con mayúsculas” (p. 26).

BECADOS ALFONS ROIG

Paralelamente a las muestras referidas, promovidas por la Sala Parpalló, se incluyeron durante el periodo (1995-1999) una sucesión de exposiciones, algunas configuradas como “pares”, correspondientes a los creadores que obtuvieron la “Beca Alfons Roig”. Habitualmente no tenían comisario.

Teresa Cebrián y Joël Mestre

La exposición tuvo lugar entre los meses de diciembre de 1995 y enero de 1996. Se mostraron tres esculturas- instalaciones, de Teresa Cebrián, realizadas con técnicas mixtas; y doce pinturas de Joël Mestre.

CATÁLOGO: CALLE, Román de la; BONET, Juan Manuel. *Teresa Cebrián y Joël Mestre*. Valencia: Diputación de Valencia, 1995.

Editado en castellano. 55 páginas.

Los textos fueron de Román de la Calle: “Teresa Cebrián / De la obra enigma a la experiencia visionaria” (pp. 9-19); y de Juan Manuel Bonet: “Joël Mestre / un pintor ya imprescindible” (pp. 37-40).

Del texto de Román de la Calle se destaca: “En realidad la experiencia visionaria que me fustiga, ante las intervenciones de Teresa Cebrián, no es, por lo demás, ajena a esos juegos que propicia el vacío. Vacíos físicos, nunca ajenos a los interrogantes metafísicos, pero también vacíos morales, que perfilan quizás el decurso acentuado de una trágica existencia de lo humano. Sin embargo, junto al vacío, se expanden sus objetos tocados –como decía- de una indiferenciación ante mi propia mirada, como si se alejasen de mí, ignorando mi presencia, como si no sintieran –ellos- la necesidad de afirmar o negar nada, como si ahora fuese yo mismo el interrogado, desde sus recalcitrantes

silencios” (p. 11); “De hecho el conjunto expositivo que nos ofrece se basa fundamentalmente en el tema de “la muerte de las ideas”, revolviéndose sus planteamientos en instalaciones diferentes. Tras ellas se adivina una mirada dura e inquietante sobre lo que sucede en nuestra sociedad” (p. 15).

Del texto de Juan Manuel Bonet acerca de Joël Mestre se refiere: “Uno de los rasgos distintivos de Joel Mestre, y probablemente el más inmediatamente percibido por el espectador, es que su lenguaje procede del de los medios de comunicación de masas, y de un modo muy concreto de las pantallas de televisión y del ordenador” (p.39); “Otro rasgo distintivo de la pintura de Joel Mestre, es que nos coloca ante escenas donde se dan la mano, al metafísico modo, lo más cotidiano, y lo más misterioso; lo más banal –casi diríamos: lo más ramplón-, y lo más sublime”(p. 40).

Isabel Tristán y Javier Garcerá

Becados, cuya exposición se presentó entre el 25 de febrero y el 6 de abril de 1997. Se presentaron doce obras (acrílicos/ tela de Isabel Tristán; y una instalación, y seis obras de formato extenso de Javier Garcerá.

CATÁLOGO: FERNÁNDEZ-CID, Miguel; CASTRO FLOREZ, Fernando. *Isabel Tristán y Javier Garcerá. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.*

Editado en castellano y valenciano. 63 páginas.

Textos de Miguel Fernández-Cid se destaca: “Pintura y proximidad” (pp. 11-15) (acerca de Isabel Tristán); y de Fernando Castro Florez: “Lujos de la noche” (pp. 35-49) acerca de la obra de Javier Garcerá.

Del texto de Fernández- Cid: “Sus cuadros no son fáciles: asoma siempre la cercanía de otro que introduce un matiz, que añade un rasgo por el que creemos queda incompleto el primero. Por eso da la impresión de que le gusta hacer prevalecer la realidad del discurso por encima de la intensidad del momento. Esa actitud, defender que la pintura continúa, convierte a los cuadros en fragmentos que aluden a una intensidad que conceden al conjunto de la obra. Por eso resulta válida, feliz incluso, la metáfora de lo líquido para referirnos a su pintura” (p. 15).

Del texto de Fernando Castro Florez se subraya: “La pintura de Javier Garcerá está protegida por un *velo*, reduplica el enigma de las sombras y turbulencias, arrastra a la idea de naturaleza hasta un afuera que no puede reconducirse en la forma del recuerdo, ni por supuesto apelando a la inmediatez. El umbral de la mirada puede ser el sueño el reino de las sombras, aunque también alude a la percepción subliminal, esa forma de lo inconceptuable (a la que también remite lo sublime romántico) que penetra sin filtros más allá de la frontera del entendimiento” (p. 41).

Paco de la Torre. El desierto pintado; Evarist Navarro, desplaçaments

Exposición presentada entre el 8 de julio y el 8 de septiembre de 1998. La muestra se compuso de once pinturas y una instalación, de Paco de la Torre; y de una instalación y piezas escultóricas realizadas con técnicas mixtas (nueve), de Evarist Navarro.

CATÁLOGO: HUICI, Fernando; MARCO, Carles de; JARQUE, Vicente. *Paco de la Torre. El desierto pintado; Evarist Navarro, desplaçaments. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.*

Editado en castellano y valenciano. 63 páginas.

El catálogo incluyó textos de Fernando Huici: “Paco de la Torre, pez volador” (pp. 11-12); Carles de Marco: “Vivir la pintura y pintar la vida, vivir” (pp. 13-15); y Vicente Jarque: “Evarist Navarro. El cuerpo de la experiencia” (pp. 39-47).

Fernando Huici tiene a bien exponer: “He señalado en alguna ocasión anterior, como, la deriva generacional de esos pintores que en los noventa han sido bautizados con el estereotipo de neometafísicos, y frente a la querencia transatlántica de alguno de sus más notorios compañeros de viaje, Paco de la Torres es probablemente, quien tiene una línea de filiación más inequívoca que le une a los modelos italianizantes” (p. 12), “Pez volador, él también, sin duda, Paco de la Torre nos ha dado también en otra de sus pinturas recientes un emblema elemental que describe, en una traducción de ese otro mar escénico que es el desierto, la clave de su propia ascensión visionaria” (p. 12).

Del texto de Carles de Marco: “En cualquier caso, Paco de la Torre nos fuerza a ver, simplemente ver, aquello que tenemos delante, un exclusivo discurso visual, sin prejuicio ni concepto...A Paco de la Torre lo acuso de radical, de querer dejarnos huérfanos deslenguados, de no proponer ninguna realidad práctica como método de salvación, de hacer saltar las jerarquías sin ofrecer nada a cambio” (p. 15).

Del texto de Vicente Jarque: “Evarist Navarro confía en la escultura lo bastante como para depositar en ella su interés fundamental: la experiencia y la representación del cuerpo humano. De hecho, la experiencia que le atrae es la deriva del cuerpo o que remite a él. Y no puede negarse que la escultura se ofrece como un ámbito idóneo para cultivar esa experiencia. La tradición nos ha traído cuerpos no meramente estatuarios. Y nos ha enseñado también que el escultor (a diferencia de Dan Flavin) ha de sentirse dispuesto a ensuciarse las manos, que incluso debe hacerlo hasta cierto punto, incluso con el barro. Pero, por supuesto, no todo en la escultura consiste en ensuciarse las manos a modo de desafío a la presunta nobleza del concepto. Obviamente, hay que saber reflexionar con las manos sucias. Y, en todo caso, también debe uno limpiárselas de tanto en tanto, mientras reflexiona. Evarist Navarro lo hace bien a su manera: sabe representar inteligentemente una experiencia a través de un objeto, y sabe enriquecerla en ese camino” (p. 43).

Equipo límite. Dulce tormento

Exposición celebrada entre el 21 de septiembre y el 7 de noviembre de 1999 con quince pinturas, un díptico y un políptico, ambos de grandes dimensiones.

CATÁLOGO: BEGUIRISTAIN, M.T; MATEO CHARRIS, Ángel; IZAGUIRRE, Boris. *Equipo límite. Dulce tormento*. Valencia: Diputación de Valencia, 1999.

Editado en castellano, valenciano e inglés. 77 páginas.

Textos de M.T. Beguiristain: “Pop, Pop, Manga-Pop, la ironía como subversión” (pp. 12-18); Ángel Mateo Charris: “Lili, Mimi, TT.” (pp. 19-23); Boris Izaguirre: “No hay límite para nuestro amor” (pp. 24-26).

Del texto de M.T. Beriguistain: “Y convención son las estructuras equilibradas de sus cuadros, las citas constantes, los iconos fétiche que pueblan sus cuadros. Materiales manidos que se validan por la ironía de su presencia. Y es que este juego sofisticado sobre la cultura de masas es un juego inteligente e irónico sobre el arte popular, como es el inicio del Pop, pero de paso, es, también un modo de quitarle al arte el “aura” de la que habla W. Benjamín. Su ironía es como una mezcla de K. Marx y los hermanos Marx (p. 15).

A.M. Charris desarrolla un texto narrativo en paralelo, a modo de fábula o guión de cómic (p. 19).

Del texto de Boris Izaguirre cabe subrayar: “Desde 1995 mi relación con el Equipo Límite ha sido una diversión, una aventura, un aquí te espero. Las recuerdo divinas el primer momento que nos presentaron, en la Galería Sen” (p. 25).

ECOLOGÍA

Durante los meses de marzo y abril de 1997, la Sala Parpalló en colaboración con la empresa GIRSA de la Diputación de Valencia, presentó la muestra: **“Los plásticos y el medio ambiente”**, con el deseo de contribuir a una toma de conciencia acerca de la necesidad del reciclaje y de la contaminación que provocan en la naturaleza los instrumentos y materiales plásticos utilizados en el uso cotidiano. En la misma se mostraron una larga sucesión de objetos realizados con materiales reciclados.

OTRAS EXPOSICIONES

Sixto Marco/Antonia Soler

Exposición presentada entre 21 de mayo y el 10 de julio de 1996. Sin comisario. Se mostraron trece pinturas de Sixto Marco (óleos/tablex) y once de Antonia Soler (acrílicos/tela).

CATÁLOGO: MARCO, Carles de; MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *Sixto Marco/Antonia Soler*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Editado en castellano y valenciano. 62 páginas.

Textos de Carles de Marco: “Sixto Marco. A lomos de un cometa. Recuerdos de Utopía” (pp. 11-16) y de Manuel Muñoz Ibáñez: “Sixto Marco- Antonia Soler” (pp. 19-25).

Del texto de Carles de Marco: “Aunque huye del cientifismo. Sixto se refiere a esa permanencia inexplicable para la física clásica según la cual la vida surge del caos –la vida tal cual, apasionada, turbulenta, agitada- y del perenne impulso de la reorganización de la materia” (p. 14).

Del texto de Carles de Marco en referencia a Antonia Soler, *Recuerdos de utopía*: “Rechaza sin embargo situar figuras, quizá ensimismada en su anhelo de pureza, depositada entre muros abiertos, cauces de agua, florestas fabulosas, alejadas de la ciudad y de sus pobladores” (p. 16).

Del texto de Manuel Muñoz Ibáñez en torno a Sixto Marco: “En la segunda parte de los años ochenta, mantuvo su estructura compositiva y casi bruscamente decidió interesarse por la luz. Sin embargo no nos encontramos ante un fenómeno físico sino, de nuevo, ante un distinto reto psicológico. El trabajo en esta dirección ha ocupado la mayor parte de su dedicación hasta nuestros días con dos referencias coyunturales: el cometa Haley y las “manchas del sol” (p. 21).

Del texto de Manuel Muñoz Ibáñez acerca de Antonia Soler: “Su etapa ‘Iconografía medieval’ (1989-1992) respondía a la utilización pictórica de alusiones a ropajes, manuscritos, frisos y policromías para componer obras pictóricas cargadas de materia y también de relaciones emocionales. En especial porque la autora no buscaba el historicismo, sino el encuentro estético. Tras un breve periodo de estudios sobre ámbitos, a partir de 1994 realiza su serie sobre “Arquitecturas del agua” en la que toma en consideración la referencia del paisaje en sus versiones cálidas, en las que la realidad está presente y también intuida o imaginada, pero al mismo tiempo casi inmediata. En ese

difícil punto en el que acechan los peligros de la escenografía y de la representación, Antonia Soler camina con soltura, consiguiendo obras en las que la naturaleza intimista y la calidad de la factura pictórica determinan el equilibrio adecuado para que la obra tenga el potencial adecuado de comunicación” (p. 25).

Memorias metamórficas

Muestra presentada desde el 30 de julio hasta el 28 de septiembre de 1997. Comisario: Fernando Galvano. Obras de escultura, pintura, dibujo, litografía, técnicas mixtas y fotografía. Pep Durán (7); Marcelo Expósito, Elena Galarza (10); Juan Luís Goenaga (6); Luis Palma (5); Antón Patiño (6).

CATÁLOGO: GALVANO, Fernando y otros. *Memorias metamórficas*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Colección: Imagen; 49. Editado en castellano y valenciano. 123 páginas.

Textos de Fernando Galvano: “Memorias metamórficas” (pp. 13-17); Fernando Castro Flórez: “Una confidencia” (pp. 29-30); Román de la Calle: “Una memoria como reescritura de la realidad” (pp. 30-32); Mar Villaespesa: “El Hotel Anacapri” (pp. 32-33); Carlos Martínez Garrirán: “Memoria y Recreación, o el Arte como Juego de Azar” (pp. 33-34); Santi Eraso: “La Memoria entre lo Público y la Privado” (pp. 35-37); y de Juan Manuel Bonet: “Postal-memoria” (p. 37-38). Todos ellos hacen referencia a un tema común: la memoria.

Del texto de Fernando Galvano: “Memoria recreante y dialógica: tal y como en su disparidad se presenta en esta muestra. Memoria del proceso creador, pero también del momento activo de la recepción. La memoria como extravío, viaje a las profundidades de una cosa, o de un acontecimiento” (p. 17).

Del texto de Fernando Castro Flórez: “Recuerdo que cada tarde, caminando en Placencia por el monte, antes de comenzar la búsqueda del tesoro me decía, sin palabras, que esa era la primera vez, que todo lo anterior fue un juego, una forma de engañar a ese destino que impedía que pisáramos las juntas del suelo empedrado de la calle” (p. 30)

Del texto de Román de la Calle: “Es así como he podido constatar que la memoria no es tanto el *depósito* donde se conservan y salvaguardan las huellas de plurales experiencias, como el *horizonte intertextual* desde el cual nos es dado ejercitar nuestras estrategias de continuos peregrinajes constructivos” (p. 31).

Del texto de Mar Villaespesa: “De todos modos, creo, como me dijo alguien, que uno no recuerda sino que reescribe la memoria igual que reescribe la historia” (p. 33).

Del texto de Carlos Martínez Gorriarán: “Para convertir el pasado en la matriz del futuro ineluctable, debe inventárselo o recrearlo, convirtiendo en recreo subjetivo la creación *objetiva*” (p. 34).

Del texto de Santi Eraso: “En ese viaje interior hacia la memoria, aparecen, radiantes, focos de luz, iluminaciones profanas, que te hacen comprender los mejores pasajes de tu propia historia” (p. 35)

Del texto de Juan Manuel Bonet: “Vuelves a verte, niño, después de tantos años, bajo el barco que navega en el aire de una esquina...” (p. 38).

Del texto de Santi Eraso: “En ese viaje interior hacia la memoria, aparecen, radiantes, focos de luz, iluminaciones profanas, que te hacen comprender los mejores pasajes de tu propia historia” (p. 35)

Del texto de Juan Manuel Bonet: “Vuelves a verte, niño, después de tantos años, bajo el barco que navega en el aire de una esquina...” (p. 38)

Alfons Roig, pas a pas

Muestra presentada entre el 4 de mayo y el 13 de junio, como homenaje al autor. Comisario: Josep Monter; Montaje: Amando Llopis y Pilar Turpin. Se estructuró a través de sus tres libros: “L’Ermita de Llutxent”, “Ronda de veïns de l’Ermita”, y “Art viu al nostre temps”. Se expusieron obras de su legado a la Diputación Provincial: Kandinsky (de él se exhibieron dibujos y serigrafías del fondo de la Diputación Provincial), Picasso, Julio González, Sempere y Valdés, entre otros.

CATÁLOGO: No se editó catálogo.

EXPOSICIONES DE PRODUCCIÓN EXTERNA

Rafael Múgica. Los dibujos de Gabriel Celaya

Exposición mostrada entre el 12 de enero y el 22 de febrero de 1998. Se trató de una muestra itinerante promovida por la Residencia de Estudiantes de Madrid, y Koldo Mitxelena de San Sebastián. Comisario Juan Pérez de Ayala. La exposición mostró una selección de cincuenta y cinco gouaches, y dibujos vanguardistas del escritor, realizados entre 1927 y 1935, periodo en el que se alojó en la Residencia de Estudiantes, además: documentos, manuscritos y libros procedentes del patrimonio familiar.

CATÁLOGO: PÉREZ DE AYALA, Juan; ALIX, Josefina. *Rafael Múgica. Los dibujos de Gabriel Celaya*. Valencia: Publicaciones Residencia de Estudiantes. 1998.

Editado en castellano. 172 páginas. No editado por la Sala Parpalló.

Se incluyó un texto de Josefina Alix: “Rafael Múgica. Un arma cargada de futuro” (pp. 13-30) y de Juan Pérez de Ayala: “Cronología” (pp. 31-45); “Poemas escritos durante su estancia en la Residencia de Estudiantes (1928-1934)” (pp. 81) y “Apéndices” con epistolarios y obras inéditas (pp. 113-167).

En una introducción sin pie de autor, cabe entresacar: “La exposición presenta por primera vez una selección de la obra pictórica de Celaya, al mismo tiempo que rescata el testimonio de los intensos años de formación del joven estudiante de ingeniería que dibujaba libros futuristas, escribía poemas surrealistas y ejecutaba exquisitos gouaches haciéndose eco de las corrientes de vanguardia con las que, en ocasiones, tomaba contacto directo a través de sus propulsores. Las obras que recoge proceden en su mayor parte de la colección de Amparo Gastón, viuda del poeta”.

Sothebys. Arte clásico

Entre el día 28 y el 30 de octubre de 1998 se presentó la muestra: “Exposición de una selección de Obras de Pintura Antigua y de los siglos XIX y XX” de la galería Sothebys, incluyéndose una pintura sobre tabla de Juan de Juanes: “San Miguel y el dragón”.

Bienales Martínez Guerricabeitia

Durante el periodo analizado, tuvieron lugar dos Bienales: la 4ª en 1996, y la 5ª en 1999. Se trató de exposiciones promovidas por la Fundación del mismo nombre, vinculada estrechamente con la Universitat de València, en las que un conjunto de cinco críticos de arte y representantes de cinco galerías, constituyen un Comité de Selección de la Bienal de Pintura, que proponen cada uno a dos artistas que presentan una obra, reuniendo así veinte que conforman la muestra. Dentro del periodo expositivo,

los miembros del Patronato Martínez Guerricabeitia deciden la adquisición de obras que consideren de interés, para formar parte de la colección de Arte Contemporáneo de la Universitat de València. A partir de la 5ª Bienal, el patronato decide introducir que procure tratar un tema crítico y de compromiso con la actualidad, acorde con los postulados y la tradición de la propia entidad cultural.

4ª BIENAL: Se celebró en la Sala Parpalló. Los artistas seleccionados fueron: Florentino Díaz, Antonio Murado, Ricardo Cárdenas, Federico Guzmán, Salvador Cidrás, Manuel Saiz, Gino Rubert, Eusebi J.Vila Delclòs, Ricardo Calero, Carlos León, José Vte. Martín, Marina Núñez, Abrahan Lacalle, Simeón Saiz Ruiz, Josep Uclés, Joan-Pere Viladecamps, El Hortelano, Luis Lemos, Iñaki de la Fuente y Alfonso Cortázar. Como el catálogo y la producción de la muestra no fueron promovidos por la Sala Parpalló, no han sido incluidos en el análisis de este estudio.

5ª BIENAL. Fue la primera que tuvo un título específico: “Mirant-nos des de fora”. La exposición se celebró entre el 22 de septiembre y el 14 de noviembre de 1999. Los autores seleccionados fueron: Ignasi Aballí, Prudencio Irazábal, Javier Garcerá, Chelo Matasanz, Mireya Masó, Darío Urzay, Joaquín Gáñez, Juan Ugalde, Frco. Ruiz de Infante, Simeón Sáiz Ruiz, Javier Pagola, Javier Tresaco, Juan José Aquerreta, Santiago Mayo, Jorge Galindo, Jaume Plensa, Olga Adelantado, Pedro Castrorteja, Sergio Barrera y José Noguero. De modo semejante, este catálogo y la producción de la muestra, fueron ajenos al proyecto general de la Sala Parpalló.

“COO”



Fig. 15.- “COO. Revista de Arte y Pensamiento”, nº 1 (1998); “COO, Revista de Arte y Pensamiento”, nº 2. (Diciembre, 1998).

“COO. Revista de Arte y Pensamiento”, nº 1 (1998)

Durante el año 1988, el equipo de la Sala Parpalló tomó la iniciativa de crear una revista científica de Arte y Pensamiento (junio, 1998). La publicación, editada en gran formato: 43x27cm. 40 pp., se editó con textos en castellano, valenciano y francés. Dirigida por Manuel Muñoz Ibáñez. Su nombre procede de un personaje creado por Manolo Gil (1925-1957) y que aparece en sus pinturas de 1956. Como se cita en el “Editorial”: “Coo era un ser, a la vez abierto y continente. Capaz de albergar en su seno la pura transparencia como el más amplio desarrollo epistemológico. Su carácter oriental le permitía además una concepción heterodoxa de la vida, al mismo tiempo que también sagrada”. Se propuso retomar el espíritu Ilustrado, e incluir trabajos contemporáneos, alternados con estudios científicos sobre la estética del pasado. El nº 1 incluyó un texto de Jana Cazalla: “La plástica cubana de los ochenta. Panorama breve” (pp. 3-6); un extenso Dossier acerca de reflexiones sobre “Museos”: Alberto Esteve: “Algunas aproximaciones al museo, entendido como espacio lúdico de conocimiento (p. 7-10); Fernando Galvano: “Derivas museables” (pp. 11-14); M^a José Corominas: “Museos. Tipologías, arquitectura, proyección” (p. 15-17); Giacinto Di Petroantonio: “Museo de arte y vida” (p. 18-22); Karin Ohlenschläger: “Los museos del siglo XXI: híbridos e interactivos” (pp. 23-24); Juan Manuel Bonet: “Por un museo vivo y plural” (pp. 25-26). Asimismo, se incluyó un estudio de Román de la Calle: “Analizar la cuestión del gusto en el contexto cultural de la primera mitad del siglo XVIII francés. La figura de Yves-Marie André”, incluyendo sus textos franceses y la traducción castellana (pp. 27-30); Xavier Puig: “Experiencia, subjetividad y desinterés estético: Los fundamentos de la estética moderna en la Inglaterra del siglo XVIII” (pp. 31-34); Giuseppe De Matteis: “Vicente Martín y Soler (1754-1806)”. Además de una “Agenda” extensa, con textos relativos a las actividades de la Sala Parpalló y del Centre Cultural.

“COO, Revista de Arte y Pensamiento”, nº 2. (Diciembre, 1998)

Editada con textos en castellano y en valenciano (40 p.), formato: 43x 27cm. Textos: Cecilia de Carli: “Colección Arte y Espiritualidad” (pp. 3-4); Dossier: “El arte y lo sagrado”. Textos: José Luis Villacañas Berlanga: “En los límites del arte de masas: La palabra” (pp. 6-9); Fernando Castro Flórez: “Sin redención. Cuatro notas hermenéuticas (Mínimas aproximaciones a Fernando Sinaga, Nacho Criado y Darío Villalba)” (pp. 10-12); Arnau Puig: “Acerca del arte y lo sagrado” (pp. 12-14); Román de la Calle: “Planta nuda: La percepción estética de lo sagrado (pp. 15-16); Alfons Roig (reedición de un texto publicado en 1961): “Art Sacre Modern en Espanya” (pp. 17-18); Ricardo Sanmartín: “El arte y lo sagrado: Visión y abstracción” (pp. 19-23); Roy Ascott: “El arte y la materia de la consciencia” (pp. 23-25); José Ignes: “Reflexiones sobre Computer Music en el fin de siglo” (pp. 26); Alexander Gerard: “Ensayo sobre el gusto, Parte II, Sección II. De la influencia del juicio sobre el gusto” (pp. 27-30”); Maite Beguiristain: “Gusto, criterio y genio en Alexander Gerard” (pp. 31-32); y Manuel Bas Carbonell “Novament Blasco Ibáñez” (p. 40). Además de una extensa “Agenda” (p. 33-39): en la que se analizaban las exposiciones de la Sala Parpalló y las de los otros museos ubicados en el Centre Cultural.

CONSTRUCTO ACERCA DEL PERIODO ESTUDIADO (1995-1999)

La disposición cronológica a través de los procedimientos -tal y como ha sido analizado previamente-, ha posibilitado el acercamiento, tanto a cada una de las exposiciones y estudios propios, como a su articulación en el discurso del periodo. Sin embargo, de ella se desprenden una serie de conceptos teóricos cardinales que fundamentaron su presencia; de tal suerte, que se pueden integrar en sucesivos epígrafes: I “La Sala Parpalló como proyecto integrado”; II “Estudios y exposiciones en torno al Imaginario Cultural Valenciano”; III: “Análisis de la crisis posmoderna”; IV: “La creación contemporánea como prolongación de la Teoría de la Vanguardia”. Finalizando con una “Adenda”.

LA SALA PARPALLÓ COMO PROYECTO INTEGRADO

El desarrollo de las exposiciones y las referencias extraídas de los textos no pueden leerse con una perspectiva histórica adecuada, si se perciben disgregados de todo un proyecto global, que por primera vez en la museología valenciana, acometía la experiencia de cuatro instituciones, retomando, de nuevo, el humanismo ilustrado como forma de conocimiento en el espacio contemporáneo. De tal suerte, que el proyecto permitió configurar conjuntos buscando una disrupción que se alejara del didactismo y generara un estímulo experiencial al uso de la libre articulación de los estudios, incorporando, lógicamente, ámbitos internacionales como desenvolvimiento natural de la cultura. Así surgieron las exposiciones, facilitando el contacto con la historia y con la investigación, desde la Prehistoria, hasta sus vinculaciones con los ámbitos más actuales. Es cierto que el proyecto hubiera necesitado una extensión temporal mayor para verse culminado, pero esta experiencia común solo duró cuatro años, y que tras ello se fue disgregando paulatinamente.

El programa de la Sala Parpalló, integrado en el Centre Cultural La Beneficència, partía de cuatro pilares básicos entendidos como quehaceres: la investigación, la reflexión intelectual, la didáctica y la difusión. Si bien, en ese contexto, se partió de la premisa de que, tanto la Sala Parpalló, como el IVEI, y los museos de Prehistoria y Etnología, mantuvieron autonomía en su programación.

Para que el uso social fuese eficaz, se creó *La Unidad de Difusión*, que se ocupó de proyectar las muestras y las actividades ofertadas (además de las exposiciones, cursos, congresos, conferencias, presentaciones de libros y conciertos). La misma, se ocupaba del seguimiento de las asistencias (siendo el acceso gratuito, a cada visitante del centro se le entregaba una entrada numerada), de la elaboración de estadísticas y de la configuración de una memoria de resultados. Sin embargo, su función más importante fue la puesta en marcha y el desarrollo de un programa público, especialmente dedicado a los ciudadanos residentes fuera de la ciudad de Valencia: “Conoce la Beneficència”, por medio del cuál se invitaba a todos y cada uno de los municipios de la provincia y a sus entidades culturales, a visitar el centro, contribuyendo a sufragar una parte porcentual de sus desplazamientos, inversamente proporcional a su tamaño y directamente proporcional a su distancia, de tal suerte, que los pueblos más alejados y pequeños, fueron los más beneficiados. De este modo se acometió un efectivo acercamiento, favoreciendo que las inversiones culturales de la Institución tuvieran una difusión eficaz a los mayores niveles posibles. El seguimiento de este programa orientado permitió, al menos, una asistencia

colectiva procedente de todos y cada uno de los municipios durante el periodo estudiado. A partir de 1997, se extendió también a los de Castellón y de Alicante.

La *Unidad de Didáctica* estuvo constituida por cinco personas con nivel universitario, especialmente preparadas, tanto para la facilitación del contacto con las exposiciones permanentes, como con aquellas temporales, para lo que, de un modo extenso y continuado, recibieron la información necesaria para el desempeño de sus funciones. En ella había expertos/as preparados para atender en castellano, valenciano, francés, inglés y con lenguaje de signos.

La *Biblioteca* se centralizó en la que estaba dispuesta previamente en el área del Museo de Prehistoria, por tener unas instalaciones excelentes donde se podían realizar y atender las consultas; incrementándose con los volúmenes de las otras instituciones.

Además de los ámbitos comunes expuestos, cada Museo, en su organización interna, poseía: Unidad de Restauración, Unidad de Investigación, Unidad de Gestión y Unidad Museística, todas coordinadas por su propia Dirección.

Una vez han sido presentadas con detalle las muestras promovidas por la Sala Parpalló (objetivo fundamental de este estudio), se concreta una extensa selección de las exposiciones realizadas durante el periodo por el Museo de Prehistoria, el Museo de Etnología y el IVEI.

-1995: El Museo de Prehistoria editó el libro, dirigido y coordinado por Bernat Martí Oliver (director del mismo) titulado: “Museo de Prehistoria. Domingo Fletcher Valls”. Valencia: Diputación de Valencia, 1995.

-1996: Museo de Prehistoria: “Restauración y conservación de la cerámica arqueológica del Torrelló de Boverot” (diciembre de 1996); El Museo de Etnología programó dos grandes muestras: “Del hilo al vestido, el ciclo textil” (21 de marzo-30 de junio 1996) y “El ciclo vital” (julio-septiembre de 1996); entretanto el I.V.E.I promovió durante abril y mayo de 1996, la exposición “Cervantes y Valencia”.

-1997: El Museo de Prehistoria presentó durante ese año, las exposiciones temporales: “Cova de Bolomor: los primeros habitantes de las tierras valencianas” (12 de junio-7 de octubre 1997); “Monedes d’ahir tresors de hui” (23 de octubre - 28 de diciembre de 1997). El Museo de Etnología promovió la muestra: “Caminos Silenciosos, cañadas reales” (del 17 de diciembre de 1996 - 17 de enero de 1997; “La huella del tiempo” (25 de febrero-5 de mayo de 1997), (Colección de fotografías de la colección Díaz Prosper)); “Max Aub, íntim” (mayo, 1997); “Albania: escritos de luz de la fototeca de Marubi” (12 de junio-21 septiembre de 1997); “Potries. 2000 años de cerámica” (12 de junio-21 septiembre de 1997); “50 años de la Institución Alfonso el Magnánimo (noviembre- diciembre 1997); “Boomerang. Ecos de Australia” (25 de octubre-4 de diciembre de 1997), colaborando, asimismo, con la muestra del “Modernismo en la Comunidad Valenciana” (la visión etnológica (17 de diciembre de 1997-1 de marzo de 1998).

-1998 el Museo de Prehistoria presentó la muestra: “A la luz del hogar” (3 de marzo- 31 de mayo de 1998); “Les cultures indígenes andines. De Tiwanaku a Cuzco” (Octubre-diciembre de 1998). El Museo de Etnología expuso: “El mon escolar, en la colección León Esteban” (7 de mayo- 4 de octubre de 1998); “Pumby la fantasía infinita” (7 de mayo- 4 de octubre 1998); “Los zares y los pueblos” (21 de mayo -30 de junio de 1998) (Obras del Museo Etnológico de San Petersburgo); “Valencianos del 98” (22 de octubre 1998-17 de enero de 1999).

-En 1999 el Museo de Etnología presentó: “La infancia de l’endret i del revés” (13 de febrero-12 de marzo de 1999); “El plaer dels ulls” (18 de febrero-25 de abril de 1999); “El Rif, el otro occidente: una cultura marroquí” (18 de febrero-25 de abril de 1999); “Regino Más. Historia de una época” (4 de marzo-18 de abril de 1999); “El Marroc en el record” (25 de marzo-25 de abril de 1999); “Les mil cares de Déu” (Obras del Museo Etnológico de San Petersburgo) (20 de mayo-19 de septiembre de 1999); Exposición. “XXIV Certamen Nacional de Cerámica” (9 de septiembre-3 de octubre de 1999); Exposición del “II Certamen Nacional de Diseño Gráfico” (9 de septiembre - 3 de octubre de 1999).

La *Música* y los recitales estuvieron, asimismo, muy presentes a lo largo de toda la programación del periodo: 1996: veinte conciertos; 1997: cuarenta y cuatro conciertos (el 6 y 7 de Octubre de 1997 tuvo lugar el estreno absoluto de “*Discantus*” Perico Sambeat y Cor de Cambra Lluís Vich, obra realizada por encargo del Centre Cultural. Grabada en CD en directo). 1998: veinte conciertos, entre ellos el ciclo “Jazz a fosques” (junio). 1999: siete conciertos. *Teatro*. 1996: (infantil) cincuenta representaciones. 1997: (infantil) cuarenta y ocho representaciones; adultos: tres representaciones. 1998: (infantil): 40 representaciones; adultos 2 representaciones⁵.

La programación referida, acompañada de la propia de la Sala Parpalló, suponía, tal y como ha sido expuesto precedentemente, una propuesta nueva por su intensidad y extensión, pero, también, como experiencia disruptiva para la aproximación al conocimiento. Si se toma aleatoriamente el ejemplo de una programación mensual de cada año, se puede constatar:

-Diciembre de 1996: Sala Parpalló: “José María Yturralde: Preludios- Interludios”; “El Universo de Francis Montesinos”. Museo de Prehistoria: “Restauración y conservación de la cerámica arqueológica del torreón de “Els Boverot”. Museo de Etnología: “Camino silenciosos. Cañadas reales”.

-Octubre de 1997: Sala Parpalló: “Agustín Ibarrola. En el Interior del bosque” (escultura); E. Schlotter. “La luz y la sombra” (pintura); “Posiciones de la pintura austriaca actual”. Museo de Prehistoria: “Cova de Bolomor: los primeros habitantes en las tierras valencianas”; “Tesoros y monedas hallados en la Comunidad Valenciana: dineros de ayer, tesoro de hoy”. Museo de Etnología: “Boomerangs: ecos de Australia”.

-Junio de 1998: Sala Parpalló: “Joaquín Michavila. Contrapunto”; “Entre Mans”. (colectiva fotográfica); “Blasco Ibáñez, novelista universal”. Museo de Prehistoria: “La expansión de la agricultura. El valle del Serpis hace 5000 años”. En el Museo de Etnología: “El mundo infantil, en los fondos de caja España”; “Los zares y los pueblos”. (Colecciones reales del Museo Etnográfico de San Petersburgo); “El mundo escolar, en los fondos de la colección de León Esteban”; y “Pumby, la fantasía infinita”.

-Abril de 1999: Sala Parpalló: “Javier Chapa: pinturas”; “Geometría valenciana” (secuencia histórica del Constructivismo en el arte contemporáneo). Museo de Prehistoria: “Els diners van y vénen”. Museo de Etnología: “La infancia del derecho y del revés”; “El Rif: el otro Occidente”; “Por el placer de los ojos. Marruecos alfarería y tapices”; “Regino Más. Historia de una época”.

Actividades complementarias: fueron intervenciones vinculadas a las exposiciones con la finalidad de profundizar y desarrollar la temática con una mayor profundidad.

⁵ Los datos de conciertos y de representaciones durante los años 1998 y 1999 pueden estar incompletos.

Tomando la “Memoria” de 1997⁶, se puede determinar que, ese año, en el conjunto del Centre Cultural se programaron: cuarenta y cinco conferencias y mesas redondas; veintidós clases de seminarios; trece presentaciones de libros, además de los talleres didácticos.

ESTUDIOS Y EXPOSICIONES EN TORNO AL IMAGINARIO CULTURAL VALENCIANO

Parece evidente que la revisión en profundidad de determinados aspectos históricos de la cultura valenciana quedaron presentados y desarrollados, -inicialmente en las exposiciones-, construyendo referentes de alcance posterior para los investigadores a través de los estudios insertos en los catálogos editados.

Utilizando en el análisis la cronología del espacio estudiado, el primer ámbito corresponde a la muestra: **“Cartografía Valenciana. Siglos XVI y XVII” (1997)**. Aunque en la actualidad, para una gran parte del público, la cartografía de aquel interesante periodo pudiera suponer el aprecio concedido a un documento histórico, en su momento, tuvo un sentido eminentemente práctico, y determinaba los núcleos urbanos, los lindes, los recorridos, las postas o las orografías. Sin embargo, estos objetivos fueron posibles, en primer lugar, por el desarrollo de los conocimientos científicos; pero, asimismo, por el impulso de las estampaciones, que posibilitaban una gran perfección y una distribución mayor, implementando su utilidad. Entretanto, hoy en día, continúan aportando datos capitales a los investigadores para entender las relaciones comerciales y los vínculos culturales de un determinado momento. En esta muestra, los estudios reflejaron, también, la importancia que en aquel periodo tuvieron los cartulanos y portulanos para facilitar las rutas de navegación, puesto que sirvieron para reflejar las distancias, la orografía de las costas, los cabos, la ubicación de los puertos, los lugares de refugio y los núcleos de población; teniendo presente la trascendencia de las rutas marítimas para los intercambios mercantiles y, por tanto, para la riqueza colectiva.

Sin embargo, en tan prolongado estudio, se detallaron, además, las aportaciones científicas de los geógrafos y cartógrafos valencianos; desde los descubrimientos en el siglo XVI de Jerónimo Muñoz (catedrático de astronomía y matemáticas en la Universidad de Salamanca, desde 1578), hasta los trabajos más importantes de nuestros preilustrados e ilustrados del XVIII: Vicente Tomás Tosca, Jorge Juan y Santacilia, Juan Bautista Muñoz, José Antonio Cabanilles, Gabriel Ciscar y Ciscar, y Gregorio Mayáns. Es decir, una parte muy significativa de la historia de la ciencia valenciana.

La exposición, pues, planteaba abundante información documental y un estudio bajo una triple vertiente: la de aportar elementos para el conocimiento en el ámbito del que se ocupaba; el de la aproximación a los marcos relacionales de los desplazamientos y de los intercambios; y, subsidiariamente, la presentación de determinadas joyas bibliográficas, como componentes del patrimonio cultural propio.

Hay que tener presente que, además de la importancia de presentar cincuenta y cuatro obras originales, todas fueron reproducidas en el catálogo, algunas a doble página, entre ellas el único ejemplar del plano de la ciudad de Valencia de Manceli de 1608, y el del propio Padre Tosca (1704).

Siguiendo el desarrollo cronológico, la segunda exposición que se programó con

6 MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *Memoria de Actividades 1997*. Centre Cultural La Beneficència. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

esos objetivos fue: **“El Modernismo en la Comunidad Valenciana”** (1997), con una amplia participación de expertos, tal y como figura en la ficha correspondiente, y que ocupó, no solo los espacios habituales de exposiciones temporales de la Sala Parpalló, sino también la práctica totalidad de aquellos otros destinados a estas actividades en el centro. Tal y como se desarrolla en los estudios, la ciudad de Valencia se constituye en un referente de la arquitectura modernista de la Comunidad, a través de las aportaciones fundamentalmente de sus arquitectos, formados en las Escuelas de Arquitectura de Madrid y de Barcelona, con tres figuras relevantes: Demetrio Ribes (1875-1921), Francisco Mora (1875-1961) y Vicente Ferrer (1874-1960). Sin embargo, esta exposición y los trabajos incluidos en el catálogo, estudian por vez primera el Modernismo Valenciano como un fenómeno global, tal y como lo fue en su origen (Arts and Crafts), vinculando: urbanismo, arquitectura, iluminación, mobiliario, pintura, escultura, fotografía, cultura popular, cerámica, artes gráficas, publicaciones, vestuario, ornamento, literatura y música. Con especial atención a los procesos industriales que se pusieron en marcha, a su desarrollo, a sus catálogos comerciales y a sus procesos productivos. Esta concepción es la que responde a una realidad social de la que se derivaron numerosas consecuencias, desde el resurgimiento de una nueva clase trabajadora, hasta una distinta configuración urbana, que incluía la construcción de viviendas para una burguesía procedente de economías agrícolas que inmigraron a la capital, y cuyo conjunto adquiere una atención de mucho mayor alcance que la estética de las fachadas, relacionando, el urbanismo, la arquitectura, el higienismo, la salubridad, las comunicaciones y la configuración social; respondiendo así a un devenir creativo europeo, que en cada país adquirió unas particularidades propias, y que en la Comunidad Valenciana fue partícipe de diversas influencias pormenorizadas en los textos, fundamentalmente de la Secession vienesa y del Modernisme, conviviendo con los epígonos del historicismo y del eclecticismo, muy presentes aún durante aquellos años; uno de cuyos ejemplos fue la Exposición Regional Valenciana de 1909.

El estudio se extendió a los otros centros modernistas del periodo: Alcoi, Burriana y Novelda, trasladándose a escala 1/1 el comedor y la decoración mural completa de la Casa Modernista de esta última ciudad. De tan amplio contexto, permanecen hoy en día edificios singulares que han merecido el mayor nivel de protección posible en la legislación acerca del Patrimonio.

Siguiendo la cronología histórica, la siguiente exposición que se ocupó del abordaje en profundidad de una determinada época fue: **“La Pintura Valenciana desde la Posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)”** En la historiografía valenciana precedente, este era un periodo ignorado, mudo, del que solo aparecían referencias fragmentadas. Sin embargo, como pudo ponerse en evidencia, supuso fundamentalmente un gran esfuerzo por parte de los más jóvenes creadores que, coincidiendo con la II Guerra Mundial (1939-1945) y con un estado autárquico prolongado hasta 1951, bajo la presión de la dictadura, fueron capaces de emerger creando una pintura muy importante, incluso conectada inicialmente con algunas vanguardias europeas, como lo evidenció la exposición de pintura no-figurativa que en 1949 expuso Eusebio Sempere en la Sala Mateu de Valencia. Estudiar este periodo era sumamente necesario, porque supuso evidenciar la importancia del arrojío de una generación incomunicada, muchos de cuyos componentes vieron un refugio en los grabados monocromos de Ernesto Furió, como salida frente a los retrocesos sorollistas y casticistas de la Escuela. Con esa finalidad crearon el Grupo Z (1947).

Como se pudo evidenciar en la exposición y en los estudios que la acompañaron, años antes de 1956 (cuando se crea el Grupo Parpalló), Manolo Gil, Sempere, Custodio Marco y Soria ya habían llegado al arte no figurativo. La exposición también ocupó la mayor parte de los espacios del centro y se compuso mostrando dos precedentes necesarios y muy ilustrativos: el cartelismo de la preguerra, y la pintura carcelaria realizada por los presos políticos del franquismo, en la que destacaban los maravillosos dibujos testimoniales de José Manaut Viglietti en la prisión de Carabanchel, seguida por la presencia de las obras articuladas en dos amplios espacios posteriores, correspondiente a los años propios de la posguerra: “Una afirmación figurativa” (en referencia a los apreciados más conservadores en el ámbito de la estética de la época), y “La renovación en la Comunidad Valenciana”, donde se pudieron contemplar los esfuerzos y los logros de toda una generación, en un periodo muy difícil, que, pasado el tiempo, se conformaría como fundamental en la historia del arte contemporáneo realizado en la Comunidad Valenciana. Sin el conocimiento de esta época creativa (por otro lado, tan espinosa y arriesgada), parecía que todo lo siguiente había surgido de la nada, y no era sí.

Una cuarta exposición que respondía a las comunes premisas de contribuir al imaginario cultural valenciano fue: **“Geométrica Valenciana. La huella del Constructivismo”**, (1999). El arte no figurativo se desarrolló en la sociedad española de posguerra de un modo fragmentario. Entretanto el grupo Dau al Set (1948), planteaba una neofiguración magicista, feista y surreal, Eusebio Sempere presentó la referida exposición no-figurativa en Valencia en 1949. No fue hasta unos años después, en 1951, cuando con motivo de la inauguración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, la no-figuración se convierte en un punto de atención importante⁷. Dos años después, en 1953, se celebró en el Palacio de la Magdalena de Santander, el I Congreso de Arte Abstracto. En Valencia, se celebra en mayo de 1956 el I Salón de Arte No-figurativo Español (Ateneo Mercantil) y en diciembre de aquel mismo año se presenta la I exposición del Grupo Parpalló. En la creación valenciana de aquellos años: Sempere, Alfaro, Custodio Marco, Gil, Gabino, Castellano y Pastor Pla, ya se percibe un especial interés por la no-figuración geométrica, normativa o constructivista. Este hecho se objetiva en el segundo periodo del Grupo Parpalló (1959), y una década más tarde con las propuestas del movimiento “Antes del Arte” (1968): Sempere, Teixidor, Yturralde, y otros; en cuya “Hipótesis metodológica”, Vicente Aguilera Cerni, propuso: “Rastrear el camino que va de la ciencia al arte”⁸.

Desde aquellos arranques históricos, hasta el final de los 90, la no-figuración geométrica valenciana ha continuado manteniendo una presencia significada en todo el panorama español, y muy especialmente, en el ámbito propio, donde supera a la obra vinculada con el expresionismo abstracto. Esta relevante identidad en el seno de la no-figuración española, se prolongará en el tiempo, en unos casos ocupando la atención de periodos concretos de autores determinados (Teixidor, Michavila, Javier Calvo), y, en otros, formando una parte fundamental y prolongada de su trabajo creativo (Eusebio Sempere, Yturralde, Javier Chapa, Enric Mestre, Salvador Soria).

⁷ MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *La pintura valenciana de la posguerra*. València: Servei de Publicacions. Universitat de València, 1994.

⁸ MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *La Pintura contemporánea del País Valenciano, 1900-1980*. Valencia: Ed. Prometeo, 1981.

Habiendo conformado el ámbito proyectivo de la creatividad no-figurativa más frecuente y relevante en el arte de la Comunidad Valenciana durante todo el siglo XX, se consideró necesario revisarlo en extensión, porque los estudios precedentes sobre su definición y desarrollo no iban más allá del Grupo Parpalló (1956-65) y de “Antes del Arte” de 1968, tal y como ha sido expuesto; habiéndose –sin embargo- prolongado en el tiempo, hasta nuestros días.

Con la premisa de desarrollar la información y de promover un acercamiento al ciudadano, se programaron siete exposiciones bajo el título global: “**Año Blasco Ibáñez**”, partiendo de la referencia al centenario de la publicación de “La Barraca”. A este respecto fueron gestionadas por los equipos técnicos de la Sala Parpalló, si bien, promovidas y coordinadas por un comisariado común: el de Manuel Bas Carbonell; contando, además, con uno específico para cada muestra; siendo presentadas según una sucesión de montajes diseñados por Amando Llopis, componente del equipo Vetges Tu i Mediterranea, conjuntamente con Pilar Turpin.

ANÁLISIS DE LA CRISIS POSMODERNA

No es posible abordar el análisis relativo a las actividades planteadas en el periodo motivo de estudio (1995-1999), sin tener en cuenta previamente el contexto cultural en el que se desarrolla. La Sala Parpalló, como espacio especialmente vinculado a la creación contemporánea, debía plantearse el reto de ofrecer a la sociedad valenciana la secuencia razonada del universo estético, tanto propio, como foráneo. Ya, en la exposiciones promovidas y mostradas en el periodo anterior, se habían presentado significadas experiencias internacionales (especialmente en el ámbito de la imagen) con la voluntad de establecer vínculos del conocimiento y denotar la existencia de un ámbito global integrador. A este respecto, cabe preguntarse, cuál era el lugar del debate crítico internacional en 1995, es decir, en el momento en el que se inicia el comienzo de la época que en este punto analizamos. Un periodo inmediatamente posterior a la década de los 80, en la que tuvieron lugar los conceptos teóricos de la “Posmodernidad”, que, como es bien conocido, en la estética europea se había centrado en torno en dos ámbitos creativos: la Transvanguardia italiana, postulada por Achile Bonito Oliva, y los llamados: “Nuevos salvajes alemanes”, auspiciados por Cristos M. Joaquimides.

Respecto al primer movimiento cabe resaltar algunas de sus concepciones teóricas: “De este modo el arte y su producción determinada van unidas a la nacionalidad determinada de los pueblos”; “Al sujeto fuerte de las neo-vanguardias se le sustituye por el sujeto dulce de la transvanguardia”⁹; “La transvanguardia ha tomado conciencia de la catástrofe semántica de los lenguajes del arte y de sus relativas ideologías y ha desplazado la imagen en una relación entre turbulencia y serenidad, entre drama y comedia, entre mito y cotidiano, entre tragedia e ironía, en una condición de mayor apertura expresiva, al margen de cualquier inhibición y proyecto”¹⁰.

⁹ BONITO OLIVA, Achile. *Transvanguardia* (Celebrada en Madrid, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones de Madrid, 1983). Madrid: Caja de Pensiones de Madrid, 1983, p. 8.

¹⁰ Op. Cit., p. 9.

En la bibliografía sobre el arte alemán al que se ha hecho referencia, aparece: “En contraposición a una cultura visual que, marcada por el minimal art y el conceptualismo, prescindían de las imágenes, ellos producen torrentes de imágenes. Y esta tendencia es característica de la producción de la generación de artistas más jóvenes. La confrontación de artistas de generaciones diversas unidas por una misma ligazón espiritual permite comprender el estado y la evolución anterior de las artes plásticas de un país en un momento determinado. Ayuda a establecer comparaciones y diferencias por lo que hace a la calidad, categoría e imaginación de estos artistas. Al mismo tiempo permite intuir alguna cosa del trasfondo cultural que ha marcado la cultura alemana de este siglo”¹¹.

Que el debate se mantuvo abierto durante el periodo que analizamos, se constata en textos publicados en 1998: “En su vertiente malograda el desarrollo de la teoría de la posmodernidad ha intentado definir un individuo capaz de generar y consumir un arte revisionista, con simbologías atenuadas, propio de un periodo de riqueza y de estabilidad postindustrial, llegando a construir el objeto artístico de la fugacidad y de la apariencia, dependiente del lugar donde se ubica, autónomo y transitorio, unido inseparablemente a manuales explicativos que reclaman, al mismo tiempo, estudios hermenéuticos para alcanzar su comprensión”; “En su vertiente positiva ha planteado la necesidad de una distinta normalización ajena a la consideración de la novedad como valor, habida cuenta de su incapacidad para ser asimilada a una consideración moral”¹².

En este punto, nos queda por vincular la naturaleza del debate con la programación presentada en la Sala Parpalló durante el periodo analizado (1995-1999), para intentar dilucidar si su coherencia respondía a la puesta en valor ante la sociedad de conceptos de una actualidad dotada de interés.

La primera exposición que introdujo en la presentación los conceptos particulares de la década siguiente (90), fue la comisariada por Juan Ángel Blasco Carrascosa: “Sul nostro tempo. Arte italiano de los 90”. El título ya refleja un planteamiento renovador, perteneciente a un “tiempo” propio, planteado desde la posición de jóvenes artistas del país donde durante toda la década anterior el peso de la Transvanguardia y de su mentor Achille Bonito Oliva había sido abrumador. La opción (1996) era precisamente reflexionar sobre el tiempo nuevo tras considerar a aquel movimiento hegemónico como una mera “transición”. En la muestra se pudo poner en evidencia la superación de los supuestos precedentes, confirmado por el texto seleccionado de J.A. Blasco: “tiempo subyugante este...proyectado hacia una refundación de la imagen”.

La segunda muestra programada con la voluntad de proyectar el estado del arte internacional posterior al periodo posmoderno fue: “Posiciones del Arte Austriaco actual” (1997), comisariada por Lóránd Hegyi, a la sazón, director del Museo de Arte Moderno de Viena. Como en la circunstancia anterior, todas las obras estaban realizadas en los 90. Wilfried Skeiter incluye en el texto seleccionado: “Frente al racionalismo de la transvanguardia ita-

¹¹ JOAQUIMIDES, Cristos. *Origen i Visió. Nova Pintura Alemanya*. Madrid: Ministerio de Cultura y Fundació Caixa de Pensions, 1983, p. 8.

¹² MUÑOZ IBAÑEZ, Manuel. “Ante el ejercicio de la apariencia”, en RODRIGUEZ MAGDA, R M (coor.) ...[et al.]: *Y después del postmodernismo ¿qué?* Barcelona. Ed. Antropos, 1998, pp. 234-242.

liana...la pintura austriaca es una pintura más contenida, emotiva, pero al mismo tiempo más vehemente, sin la brutalidad irreflexiva introducida por los pintores alemanes”.

La tercera exposición que se planteó como una reflexión inmanente ante la Posmodernidad fue: “Lorenzo Bonechi. Pinturas/dibujos 1982-1994” (1997). Bonechi había sido un gran pintor que murió muy joven y cuya obra había coincidido en el tiempo, aunque conseguido una absoluta independencia, ante el peso de las propuestas de Achile Bonito Oliva. Así, en el texto, Giovanni Agosti aclara: “Lorenzo es alineado dentro de la tendencia que toma el nombre de ‘pintura culta’... no hay rabia ni envidia ante los triunfos alemanes o americanos de la Transvanguardia”.

Como quiera que el proceso reflexivo planteado en la programación era interdisciplinar, lo hallamos, asimismo, en la muestra de fotografía de grandioso formato de Ana Collins: “In the course of time. A worldwide case of homesickness” (En el transcurso del tiempo. Un caso mundial de nostalgia). Como en los casos anteriores, también todas las obras son de los 90. Cabe destacar del texto previamente citado de Catherine Legallais: “Con insistencia ella habla de nomadismo, del exilio...El extranjero, el nómada puede ser excluido, el no asimilable, pero es también irreductible, inconformista...” “la figura del nómada es también la del poeta la del creador”. Es decir, en las antípodas de las reflexiones estéticas posmodernas, basadas en autorreflexiones sobre la intrahistoria.

Dentro de aquel periodo de reflexión teórica sobre las consecuencias de la superación posmoderna, se halló la exposición: “Natividad Navalón. Mi cuerpo: aliviadero y miedo” (1997). En este caso, como una profunda reflexión introspectiva, desde una concepción feminista elaborada en primera persona, cargada de fundamento simbólico. Según la propia cita de la autora, asimismo referida previamente: “Es entonces cuando ese ser mujer en la soledad y en la memoria, es invadido paulatinamente por el murmullo exterior, por una sociedad, que intrusa, va tachando y cercando, va haciendo consciente su cuerpo. En la escena aparece entonces un grito ahogado...”. Una contraposición evidente a la previamente citada aseveración de Bonito Oliva: “Al sujeto fuerte de las neovanguardias se le sustituye con el sujeto dulce de la transvanguardia”.

LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA COMO PROLONGACIÓN DE LA TEORÍA DE LA VANGUARDIA

Tal y como hemos podido constatar, durante aquellos años también se estimó necesario poner a disposición del público valenciano una sucesión de exposiciones y de estudios sobre la creación estética de las numerosas disciplinas, incluyendo, además de las tradicionales: pintura, dibujo, grabado y escultura; a la imagen, al diseño y a la sucesión de hibridismos contemporáneos: técnicas mixtas, instalaciones y más. En principio, como prolongación consecuente con una de las razones de ser de la propia Sala.

Ya ha sido recordado que, en su periodo precedente, la programación de la Sala Parpalló, se había ocupado de importantes creadores tanto foráneos (Vostell, Reiner, Ben Vautier), como propios (Hernández Mompó, Armengol, Valdés, Ángeles Marco y otros), y de un modo muy especial, de aquellos vinculados con la fotografía (Robert Capa, Walter Evans, Bresson), tal y como ha sido reflejado en los párrafos de la “Introducción”. Es por ello que la presencia de creadores de relevancia incuestionable se constata en la programación como prolongación imprescindible de la “Teoría de la Vanguardia” hasta el propio presente. Se trataba en todos los casos, de autores que, en vez de participar en el debate de la superación posmoderna (al que hemos hecho refe-

rencia previamente), pasaron sobre la década anterior sin detenerse, y, por tanto, progresando en su evolución, evitando, pues, tener que reaccionar para superar las reflexiones teóricas de aquel periodo transicional.

En este ámbito, también las exposiciones fueron multidisciplinarias, por lo que su análisis transversal nos sitúa en los diversos espacios creativos, aunque se mantuviera una especial atención a la imagen, tal y como ha quedado reflejado en la presentación de las sucesivas muestras. Así, se programaron autores foráneos; de ámbito nacional, y de vinculación regional; aunque en todos los casos insertos en las corrientes del pensamiento universal propio de la reflexión contemporánea. Tal y como ha sido referido previamente, se presentaron los trabajos de Astrid Klein, Ángela Grauerholtz, Emmanuel Sougez, Alberto Korda, y Robert Mapplethorpe (además de Ana Collins, ya comentada). Es decir, la fotografía como reflexión creadora en sus distintas vertientes, desde el reportaje, al testimonio y a la elaboración creadora en el estudio. A este respecto cabe destacar la arriesgada muestra de Robert Mapplethorpe, traída directamente desde su fundación neoyorquina, que exigió como condición indispensable, que se incluyera su serie pornográfica, que en la Sala fue incluida en un espacio adjunto, con una advertencia explícita en torno a la dureza de las imágenes. La exposición alcanzó un gran reconocimiento en la prensa nacional, porque nunca había tenido lugar en España una selección de su obra tan extensa y diversa como aquella.

En el ámbito nacional de la imagen, se dispusieron las obras de Ouka Lele; las muestras colectivas “Entre mans”; y, muy especialmente: “Géneros y tendencias en los albores del siglo XXI”, en la que se mostró una extensa selección de la colección fotográfica del Ayuntamiento de Alcobendas, sin duda, una de las mejores del país. Y, además, con un gran interés, la dedicada a la fotografía valenciana: “Desde la imagen”, en colaboración con la UPV.

Tal y como ha sido expuesto en su correspondiente epígrafe, las últimas tecnologías estuvieron presentes en las dos muestras de Ciber-Art. En el ámbito de la imagen y la investigación contemporánea, cabe destacar la organización del Simposio “Futuros Emergentes: Arte en la era Post-biológica”, que tuvo lugar entre el 4 y el 5 de diciembre de 1998. Siendo directores del evento: Roy Ascott (Director del CAiiA-STAR) y Ángela Molina. El CAiiA, creado en 1994, era el Centro para Investigaciones Avanzadas en las Artes Interactivas, de la Universidad de Plymouth; y el STAR, se formó en 1997, apoyándose en los logros de investigación de la Facultad de Computación en el Área de los Multimedia Interactivos y en los campos de Vida Artificial, Robótica y Ciencia Cognitiva.

Siguiendo la pervivencia de la creación contemporánea en lo que podemos entender como “Teoría de la Vanguardia”, en 1996 fue programada una gran antológica de Hermann Nitsch; precedentemente a otra exposición reflexiva, ya comentada: “Posiciones del Arte Austriaco actual” (1997), ambas comisariadas por el Director del Museo de Arte Moderno de Viena: Lóránd Hegyi. Presentar a uno de los máximos representantes del accionismo vienes, a modo de parangón, ante la evolución de la creación austriaca de la generación de los 90, fue un modo de exponer la superación del discurso posmoderno desde dos vertientes completamente distintas: el adelanto desde la fortaleza de la progresión individual -indiferente a las corrientes transitorias del periodo- propia de las obras de Nitsch, y el impulso de las jóvenes generaciones, después de haber rebasado su conocimiento, partiendo desde propia conciencia (tal y como se ha analizado anteriormente).

Dentro de este ámbito fueron programadas otras importantes muestras de autores con una sólida obra precedente, que no se vio afectada por los vaivenes temporales ex-

puestos: Andreu Alfaro, Agustín Ibarrola, Javier Chapa, Soledad Sevilla, José M^a Yturralde, Joaquín Michavila y Enric Mestre. La posibilidad extensa de los espacios del Centre Cultural, permitieron que algunas de las esculturas de Alfaro y de Ibarrola, pudiesen ubicarse al aire libre, incluso constituyendo auténticas “instalaciones”. En este punto, es oportuno destacar lo que supuso para la evolución de Yturralde y de Michavila, la preparación de dos extensas exposiciones creadas específicamente para ser mostradas en la Sala Parpalló, como consecuencia de haber obtenido el Premio Alfons Roig a toda su trayectoria. En el caso de José M^a Yturralde: “Preludios-Interludios”, fue el testimonio de un distinto enfoque en su ámbito creativo, planteando nuevos retos epistemológicos y conceptuales. Impulso aquél, que lo ha mantenido con una intensa actividad, desde entonces. En la circunstancia de Joaquín Michavila: “Contrapunto” fue la superación de “El Llac”, referente que lo había ocupado durante muchos años, para introducirse en una no-figuración vinculada a los retos emocionales que le provocaban sus experiencias relativas a la música clásica contemporánea. Ese debate: evolución / ruptura, de límites imposibles, surgió en ambos casos a partir de sus enormes capacidades.

Tal y como apareció en la muestra: “El Modernismo en la Comunidad Valenciana”, el diseño había ocupado un lugar muy importante durante aquel periodo (1890-1914), vinculado a la arquitectura y las artes gráficas, pero también al resto de las artes aplicadas, incluidas la cerámica y a las manufacturas. Sin embargo, en el ámbito de la estética contemporánea el diseño había alcanzado, de nuevo, un gran significado, y en las muestras de la Sala Parpalló del periodo estudiado, estuvo presente en el ámbito de la “Moda”. Qué duda cabe, que el diseño ha tenido un desarrollo entrelazado unas veces, y, paralelo, en otras, respecto a las demás manifestaciones artísticas de la contemporaneidad. Sin embargo, en 1996, aún no se había celebrado ninguna exposición monográfica sobre el ámbito creativo del vestido en un espacio museográfico que no fuera temático. Y, la primera, tuvo lugar en la Sala Parpalló, en referencia a las creaciones de Francis Montesinos. Sin duda, el diseñador valenciano de “Moda” con mayor reconocimiento durante el siglo XX. Dado el éxito logrado, el año siguiente, se promovió una segunda, en esta ocasión de Ágatha Ruiz de la Prada. Un universo que, con posterioridad, fue retomado por la museología hispana.

Una de las claves para explicarnos los proyectos de la Sala Parpalló y de su entorno, la encontramos en el análisis de “Coo, revista de Arte y Pensamiento”. Solo se publicaron dos números. Fue el éxito y la originalidad de la propuesta, lo que provocó reacciones externas que indujeron a su desaparición. Solo con el paso de los años se puede comprender la extensión de este proyecto editorial, que procuró retomar el espíritu Ilustrado, integrando las artes y la reflexión teórica -superando los periodos-, como una globalidad al servicio de la independencia y del conocimiento. Parece inverosímil que, en una publicación que arrancaba, se pudieran concitar extensos trabajos de autoridades del conocimiento como Juan Manuel Bonet, Giacinto Di Petroantonio, Xavier Puig, Giuseppe Di Matteis, José Luis Villacañas, Fernando Castro Flórez, Arnau Puig, Román de la Calle, Alfons Roig (reeditado), Cecilia de Carli y Roy Ascott. Y que quedasen ensamblados -en paralelo-, un análisis sobre “El gusto” de Alexander Gerard (1728-1795), (Beguiristain); “El arte y la materia de la consciencia” (Ascott), y unas extensas “Reflexiones sobre Computer Music en el fin de siglo” (Ignes). Estos criterios acerca de la interacción de la experiencia humana, en el seno de la globalidad integradora del conocimiento, fueron los que aparecieron en “Coo”, como extensión de la programación teórica y expositiva presente en la Sala Parpalló y en el Centre Cultural La Beneficència durante el periodo que estudiamos. Es decir, la estructura

editorial de “Coo, revista de Arte y Pensamiento”, concreta la justificación teórica que ha sido expuesta en el Constructo de este trabajo.

ADENDA

Datos acerca de la acogida social del proyecto.

Para analizar las referencias a la proyección social, se ha tomado en consideración extraer las referencias y los datos de las memorias de actividades del Centre Cultural donde la Sala Parpalló estuvo ubicada, alcanzando durante aquellos un significado muy especial en su contexto, tal y como ha sido mostrado a través de sus 57 exposiciones. En el informe incluido en la “Memoria” de 1996, correspondiente a la Unidad de Difusión (p. 10), se ofrecen los siguientes datos: visitantes del Centre Cultural la Beneficència 17-julio 1995/17 de julio 1996 (el periodo se justifica por corresponder a la primera anualidad de la nueva etapa): totales: 129.438; articulares: 85.210; en grupos: 41.228.

A este respecto, las estadísticas de la memoria del año 1997¹³ son muy significativas. El número de visitantes fue de 148.209; de ellos el 21% acudió en grupos, pero de éstos se monitorizó la procedencia, que sigue así: Valencia ciudad: 269 grupos; Provincia de Valencia: 416 grupos (56 % del total); provincias de Alicante y Castellón 42 grupos; resto de España 9; extranjero: 11. Siendo una Institución dependiente de la Diputación Provincial, se pudo constatar la eficacia del programa dedicado a la aproximación de los municipios de la provincia (446 grupos). Teniendo en cuenta que la provincia de Valencia incluye 266 municipios, se comprobó al finalizar el periodo (1995-1999) que de todos ellos, al menos un grupo, había visitado el lugar.

¹³ MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *Memoria de Actividades 1997. Centre Cultural La Beneficència*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

IV.-
Recensiones
de libros

Coordinadas por
Javier Delicado
Historiador del Arte
Universitat de València



Aldana Fernández, Salvador
La Lonja de los Mercaderes

Valencia, Editorial Círculo Rojo - 1ª edición, febrero 2020
 83 páginas. 25 Ilustraciones
 ISBN: 978-84-1338-693-5

Aunque parezca increíble la declaración de patrimonio mundial de la humanidad del edificio de la Lonja de los Mercaderes, realizada en 1996, no consiguió que se elaborara de inmediato por parte de la administración una pequeña guía orientadora que pudiese ilustrar tanto a los turistas que nos visitan, como a los valencianos de la capital, no siempre conocedores de sus principales particularidades y de las riquezas que encierran muchos de sus edificios.

Realmente la preocupación por nuestro patrimonio arquitectónico no figura en la actualidad entre las principales exigencias de nuestras autoridades culturales, que ni siquiera han conseguido elaborar un completo inventario de los edificios que tanto desde la legislación del patrimonio cultural, como de la urbanística merecen algún tipo de protección. En el caso de la Lonja, este interés, es máximo y la apreciada distinción debería de haber acarreado la obligatoria publicación de la necesaria monografía sobre el tema, al modo, por poner un ejemplo, de los modelos ampliamente difundidos por nuestros vecinos franceses que a través de "Editions de Patrimoine. Centre des Monuments Nationaux o de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites", con la colaboración de Ministère de la Culture, realizan una encomiable y constante labor de divulgación. En nuestro entorno próximo no se produce desgraciadamente esa situación, y los edificios, o disponen de lujosos textos voluminosos y de alto precio que se usan como regalo en algunas instituciones oficiales, o carecen de la mínima publicación que oriente sobre

las características del edificio explicando tanto su calidad constructiva como, en su caso, sus elementos de mayor interés.

En el caso de la Lonja, esta orfanda bibliográfica, referida a las útiles guías, ha desaparecido este año con la aparición de "La Lonja de los Mercaderes" de Salvador Aldana Fernández, verdadera pauta orientadora "un breve resumen artístico del monumento" en palabras de su autor, en que de forma sencilla, explica y ayuda a entender los "secretos" del importante monumento.

Naturalmente que el edificio levantó la admiración de propios y extraños desde el tiempo de su construcción, y su imagen fue ampliamente difundida en multitud de estampas y grabados entre los que cabe destacar por su amplia difusión, los realizados por Ligier hacia 1805, que sirvieron para la obra de Alexandre de Laborde *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* publicada en 1820, o el dibujo de Roberts para el "Manual para viajeros por los reinos de Valencia y Murcia", publicada por Richard Ford en Londres, en 1845. Con una vocación disciplinar se realizaron los grabados del arquitecto Ramón Mª Ximenez, en 1859, de carácter más técnico, con interesantes secciones que plasman el estado del edificio anterior a la intervención de Aixa a finales del siglo XIX. Desgraciadamente carecemos de documentación gráfica sobre la importante obra de restauración llevada a cabo por el citado escultor.

La Lonja valenciana logró una apreciable difusión en Europa a partir de los artísticos grabados y litografías que po-

pularizaron su imagen, formando parte de la plaza del Mercado o como tema principal del dibujo.

Pero el estudio pormenorizado de su historia no se produjo hasta el año 1847, en que el erudito José María Zacarés publicó su trabajo "La Lonja de la Seda", en sucesivas entregas, en el semanario cultural "El Fénix", trabajo que influyó sin duda decisivamente en las "guías de la ciudad" que se publicaron en los años sucesivos.

La adscripción a la seda del monumento hizo cierta fortuna, aunque no fue nunca su específica dedicación, apareciendo en la documentación más antigua como Lonja Nova, o de los Mercaderes, que es la denominación escogida por Salvador Aldana.

Ya en el siglo XX, seguramente atraído por el impacto que sin duda produjo la instalación del alfarje de la antigua Casa de la Ciudad en el salón del consulado, un ejemplo pionero de recuperación patrimonial, el arquitecto Luis Ferreres Soler publicaba un magnífico trabajo en la revista de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la que describía la Lonja como "de los más notables y hermosos monumentos de la ciudad", reflejo fiel de la importancia de su antiguo comercio y subrayaba su interés "desde el punto de vista artístico, por la inspirada composición, bello efecto de conjunto, aceptada disposición, bien entendida combinación de masas, esbeltas proporciones, elegancia de los trazados y rica ornamentación".

Su texto, claramente orientado hacia la concepción arquitectónica del recinto,

adopta un lenguaje mucho más técnico, no exento de cierta actitud crítica como la desaprobación del pavimento utilizado en la última restauración, que no duda en calificar de “sensible falsificación”. El texto se complementa con un cuidado reportaje fotográfico, que recoge las principales particularidades del monumento.

Una visión más generalista y con voluntad divulgadora fue la publicada por el escritor y erudito valenciano Francisco Almela y Vives “La Lonja de Valencia” dentro de la colección de monografías de “Valencia Atracción. Arte y Turismo de la Sociedad Valenciana de Fomento del Turismo”, en 1935, en la que ya había publicado cinco años antes una monografía sobre las Torres de Serranos. La publicación, debidamente documentada, incluía una importante aportación fotográfica tanto de antiguos grabados como fotografías de su estado actual.

Ya a finales del siglo XX se publica la primera monografía sobre la Lonja, “La Llotja”, fruto de una larga y específica investigación, debida a Salvador Aldana (Madrid, 1928) y editada en dos volúmenes por el *Consorci d’Editors Valencians*, en 1988. en la que los datos ya no son copia de anteriores publicaciones, sino que proceden de fuentes primarias: *Manuals de Consells* o *Llibres d’Obra de Llotja Nova*, que se conservan en el Archivo Municipal de Valencia. La publicación aportaba como novedad interesantes fotos en color, un apéndice documental con numerosos documentos inéditos, relación de profesionales que trabajaron en el edificio, relación de materiales empleados, una extensa bibliografía y prácticos índices onomástico-temático de términos técnicos o toponímico, que facilitaban la consulta del texto.

Esta publicación no era sin embargo fruto de una dedicación ocasional del

autor que ya había acometido con anterioridad el estudio de diversos aspectos parciales sobre el edificio como “El lenguaje simbólico en la escultura de la Lonja de Valencia” Goya número 119, Madrid 1976. “Simbología de la Lonja de Valencia”, en *Temas Valencianos* nº 5, Valencia 1977. “Las gárgolas de la Lonja de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia 1984, “El programa iconográfico de la capilla de la Lonja de Valencia” *Archivo de Arte valenciano*, 1985 como “Un proyecto de arquitectura militar para la transformación de la Lonja de Valencia en el siglo XVIII”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1989.

Un resumen razonado de sus investigaciones sobre La Lonja fue publicado con gran éxito en el año 1991 por el Consell Valencià de Cultura en su serie *Minor*, que obligó a una segunda edición tres años mas tarde.

Ya en el siglo XXI han seguido apareciendo aportaciones de indudable interés como el catálogo que Arturo Zaragozá y Mercedes Gómez-Ferrer realizaron para la exposición “Pere Compte, Arquitecto” —publicación institucional, con seis prólogos— en 2007, y documentación gráfica de Joaquín Bérchez

Al propio Bérchez se deben las excelentes fotos del lujoso volumen, no por ello exento de interés “Lonja de Valencia, Patrimonio de la Humanidad”. Con textos del mismo Bérchez y de Mercedes Gómez-Ferrer y diseño gráfico de Marisa Gallén, en 2013, libro-regalo corporativo, cantos dorados y encuadernado con tapa dura forrada de tela con relieve histórico —alusión a la seda—, de incierta difusión.

Con estos antecedentes, a los que cabría añadir los trabajos de la postrera restauración llevada a cabo por los arquitectos Manuel Ramírez Blanco y Javier Benlloch entre 2003 y 2008, publicados por el Colegio de Arquitectos de

Valencia, con texto de Manuel Ramírez, dentro de su colección Patrimonio Monumental, en 2008, se presenta la obra que hoy comentamos, cuya primera edición salía a la calle en febrero de 2020, poco antes del paréntesis que supuso el confinamiento obligado por la pandemia del coronavirus.

La publicación, impresa en papel ecológico, con gran economía de medios, es de notable austeridad y manifiesta una clara impronta funcional. Pensada como compañera de viaje, de fácil manejo, sus setenta y nueve páginas, unidas por un discreto alambre en espiral, formato apaisado, de 152 x 210 mm y 25 imágenes debidas a su autor introducen al interesado en el complejo mundo del edificio, repleto de significados que, con clara vocación didáctica, se van describiendo a lo largo de sus páginas, con un texto conciso, que expresa con claridad y precisión —como corresponde a su condición de escritor— los diversos aspectos que conforman la Lonja.

Dada la trayectoria profesional del autor, cabe señalar que no nos encontramos ante un texto ocasional sino ante una magnífica síntesis de prolijas investigaciones que, tras un proceso de decantación, configuran una visión personal del edificio y de su historia, poco frecuente en las guías al uso.

Ausente de culteranismos, con un lenguaje directo y preciso los lectores interesados encontrarán en “La Lonja de los Mercaderes” multitud de respuestas a las cuestiones que, en una visita sosegada, se les pueda suscitar.

En resumen, un magnífico ejemplo que esperamos que fructifique y pueda servir de pauta para explicar a los interesados los principales monumentos de nuestra ciudad.

Francisco Taberner Pastor
Doctor arquitecto y académico



Galduf, Manuel (director de orquesta).

Jove Orchestra de la Generalitat Valenciana

Comentarios a composiciones de música española contemporánea.

Compact disc con grabaciones musicales de compositores contemporáneos valencianos. Recopiladas en 2019.

El director, la orquesta y el programa

Como indica el título, este escrito contiene un breve comentario a las obras integradas en el disco grabado por la Jove Orchestra de la Generalitat Valenciana, creada por el maestro D. Manuel Galduf Verdeguer en 1998 y dirigida por él hasta 2017. Asimismo, se incluyen otras piezas interpretadas bajo su dirección por la Nüremberg Symphoniker y la Orquesta de Valencia.

El disco contiene: “Ecos de la Alhambra” del compositor y médico Luis Sánchez Fernández (1907-1957); “La oración del torero” y las “Danzas fantásticas” del sevillano Joaquín Turina (1882-1949); la obra de Salvador Giner (1832-1911), “Es chopà hasta la Moma”; “El gato Montés: Pasodoble”, por el que es popularmente reconocido su autor Manuel Penella (1880-1939); y finalmente, “Zapata, Imágenes para orquesta” del compositor contemporáneo Leonardo Balada (1933-). Esta grabación puede enmarcarse en un hecho musical del mayor interés sociológico que se produce en las ciudades valencianas. Se trata del desarrollo de las Sociedades Musicales, configuradas por diversos fines en orden al desarrollo del arte musical: la enseñanza, la difusión de las composiciones de distintos autores a través de conciertos públicos, la celebración de certámenes que originan una competencia muy eficaz como estímulo para la realización de los objetivos de estas instituciones.

Uno de los ejemplos más brillantes de esta excelente labor la tenemos en Liria, llamada por eso “Ciudad de la Música”. Las dos bandas constituidas en esta ciudad, “Primitiva” y “Unión Musical”,

acapararon los primeros premios de certámenes nacionales e internacionales, en los que compiten y a los que acuden también a petición de los organizadores de los mismos. En ese ambiente musical liriano y en el Conservatorio de Valencia fue alumno distinguido y predilecto Manuel Galduf, quien después ampliaría sus estudios con maestros ilustres en centros extranjeros, lo que a su regreso le permitió obtener resultados favorables en cuantas oposiciones concurrió.

Después de su actuación docente en el Conservatorio de Sevilla obtuvo la cátedra de Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, donde ha extendido su actuación a otros ámbitos. Su larga presencia al frente de la Orquesta Municipal Valenciana configura una de las etapas más brillantes y estables de esta magnífica agrupación, con la que ha interpretado programas interesantes y de gran novedad, contribuyendo así a la educación musical del público valenciano, muy asiduo a sus conciertos. Además, es preciso subrayar su trabajo en el origen y desarrollo de la Jove Orchestra de Valencia, a través de la cual se han formado excelentes músicos y se ha impulsado la creación de numerosas composiciones escritas por autores de diversos países, ya que no pone límites a su labor de enriquecimiento del arte sinfónico.

Me gustaría destacar el acierto de Galduf en la selección de las obras incluidas en el disco comentado en estos apuntes. Puede reconocerse en ellas una expresión de la llamada música nacionalista, que surgió en el siglo XIX en la escuela musical rusa: la constitución del famoso “Grupo de los cinco” influyó en la forma-

ción de “grupos” semejantes en muchas naciones. En España, en la década de 1930 hubo jóvenes artistas que aspiraron a formar instituciones artísticas como cauce para imponer socialmente esta inter-cooperación, que encontraba un poderoso antecedente en el mencionado grupo ruso; si bien no tanto en la estética cuanto en el funcionamiento, ya que en sus creaciones musicales se abrieron más bien a otras influencias, especialmente del impresionismo francés y del vanguardista expresionismo centroeuropeo.

Por otra parte, las ideas entonces ampliamente difundidas sobre las aspiraciones independentistas de las naciones —con tanta fuerza en la Alemania y la Italia de aquella época— influyeron también en el arte, cuyos representantes veían en las músicas tradicionales una fuente temática de diferenciación y afirmación.

La cultura de los músicos valencianos de esa etapa se caracterizó por la apertura tanto hacia la historia de su propia tradición renacentista y barroca como a todas las innovaciones de la cultura contemporánea universal. Por eso no es de extrañar que se constituyeran como un “grupo musical” propio dentro de España, más allá de un nacionalismo propiamente tal. En su origen se observan diversos factores. Por un lado, la investigación musicológica de los compositores Ginés Pérez y Juan Bautista Comes, de la gran escuela polifónica del Renacimiento y Barroco. Por otro, influyó el hecho afortunado de que, ya en el siglo XX, la música valenciana contara con maestros como Eduardo López-Chavarri Marco y Manuel Palau, abiertos a esta tradición y a las novedades universales de la época, como reflejaron en su tarea

de creación artística y en su trabajo de docencia y crítica.

En el comentario nos referiremos de modo particular a los “Ecos de la Alhambra”; a continuación se presentan las composiciones de Turina y Penella relacionadas con el toreo; para terminar con breves glosas a “Es chopà hasta la Moma”, escrita por Salvador Giner, y a “Zapata, Imágenes para orquesta”, de Leonardo Balada.

“Ecos de la Alhambra” - Luis Sánchez (5 minutos 20 segundos)

Por edad, Luis Sánchez (1907-1957) formó parte de este “Grupo de Jóvenes” e inquietos músicos valencianos, paralelo al de los representantes de las otras artes. Sin embargo, la vida impone sus derroteros. Al obtener la cátedra de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio de Málaga, Sánchez tuvo que trasladar su actividad a esta ciudad andaluza, separándose del grupo valenciano del que había formado parte. De modo semejante a los maestros del grupo ruso de los cinco, Luis Sánchez no concibió la música como dedicación exclusiva, puesto que, además de compositor, era médico y, por oposición, médico forense. Sin embargo, esta actividad no le impidió su vocación musical.

“Ecos de la Alhambra” fue estrenada en 1926 por la Banda Municipal de Valencia. La compuso primero para piano, cuya partitura manuscrita tuvo la gentileza de regalarme con dedicatoria cuando coincidimos en la realización de las citadas oposiciones a cátedra de Estética e Historia de la Música. En esa ocasión me informó sobre las interpretaciones de diversas obras ofrecidas por su esposa, Elena Cuñat, que fue pianista relevante. La obra de Luis Sánchez asume el nuevo concepto tímbrico y formal aportado por el nacionalismo y el impresionismo. Sin embargo, ya la misma denominación de esta obra pone de manifiesto su adscripción a un movimiento histórico-

cultural, no simplemente circunscrito a la expresión de un costumbrismo popular. Al principio, la partitura presenta una disposición tímbrica de metal y cuerda en doble textura de violonchelo y violín que, por su bello efecto cromático, constituye una hermosa estampa sinfónica que predispone al oyente a escuchar este hermoso nocturno granadino. Más adelante, esa deliciosa estampa inicial se encamina hacia una mayor intensidad vibratoria, como expresión del humanismo apasionado de la fiesta andaluza nocturna. De esta manera, la sensibilidad de Sánchez enunciada en la apertura de los primeros compases deviene en una complejidad tímbrica que muestra su talento, a través de un brillante sinfonismo que anima la atención del oyente y lo traslada a un rutilante andalucismo exultante en el ritmo, animado por la catalización de los efectos del vino de la tierra, en el que se coordinan el órgano bucal de la expresión con los choques digitales de las extremidades superiores y el movimiento de los pies. Se concentra la melodía en expresión rítmica, que convierte los pies embotados en instrumentos que amplían los registros tímbricos. Sin embargo, Luis Sánchez evitó la confusión entre música y danza característica del flamenco que, en cambio, ha inspirado a otros compositores o maestros, como puede reconocerse en la tercera de las “Danzas fantásticas” de Turina, “Orgía”, también incluidas en esta grabación.

La personalidad de las primeras páginas de esta obra trasciende la simple referencia a maestros como Palau y Turina, aunque se reconoce la incidencia que tuvo en su espíritu el fuerte carácter temático de “Orgía”, del maestro sevillano, o en la armonía en series de acordes que aumentan el efecto final de la obra.

La versión de Galduf muestra el influjo del impresionismo en Sánchez, a través de su maestro D. Manuel Palau, quien tuvo relación epistolar frecuente con los

grandes compositores franceses de la época, especialmente, según me informó personalmente, con Maurice Ravel, cuyas brillantes orquestaciones influyeron en cierta medida en el maestro de Moncada y en sus discípulos. Por eso, las obras de Palau y sus alumnos son admirables en sus disposiciones tímbricas, como se pone de manifiesto a través de la magnífica interpretación de Galduf, que subraya la expresiva disposición coloquial de los planos instrumentales creados con tanta belleza acústica por Sánchez, ya sea en opulentas o delicuescentes combinaciones tímbricas.

La inspiración en la arquitectura de la Alhambra pone de manifiesto el paralelismo entre las artes, que puede influir en la expresión formal de las distintas obras. Por ejemplo, los aspectos más característicos del lenguaje decorativo de la Alhambra, tan significativo de la fantasía creadora de los maestros árabe-españoles, pueden encontrar comparación en los diseños melódicos curvos de la composición. La notación de estos movimientos circulares reiterativos manifiesta una relación figurativa con las estructuras sucesivamente repetidas de esas edificaciones. Sánchez ha visto muy bien esta posibilidad y la aplica con suficiencia y buen gusto. “Ecos de la Alhambra” incluye diseños anulares, entre los que destacan los interpretados por la trompa, lo cual constituye una novedad en la expresión de este tema; y también se encomiendan a los violonchelos en bien diseñada escritura de progresiones melódicas y notas mantenidas, combinando desde el principio melodía, ritmos de danza y series de acordes. La continuidad entre la cuerda grave y aguda completa el efecto de este registro tímbrico.

La obra se introduce con la sucesión de melodías, a veces apasionadas pero siempre con una personalidad cantábil que evoca la *música* contenida en la di-

versidad del dibujo de la Alhambra, con la estructura específica que expresa el alma árabe proyectada en los diseños de jardines y murales. En la partitura de Luis Sánchez los cortes y los deslizamientos melódicos evocan tanto la imaginación plástica del lenguaje arquitectónico como el poético, ya que arquitectura y música se transforman en fantasía poética con gran variedad de diseños melódicos, como versos de las estrofas de un poema.

La riqueza tímbrica y el dominio instrumental convierte cada sonido en voz, con momentos de delicioso color sonoro que sólo la música puede producir. Pero no se trata sólo de paganismo flamenco o de sensorialidad árabe. También, sobre todo al final, se insinúa un melodismo litúrgico. Toda la obra discurre con creatividad y sabiduría técnica, que Galduf resalta en la función de cada instrumento y en la belleza impresionista del delicioso conjunto sinfónico.

En “Ecos de la Alhambra” el andalucismo está encomendado a distintos registros de la cuerda, cuyo carácter monódico deslizante constituye la expresión directa de la afectividad. El discurso lírico de la cuerda y la separación de semiperíodos con la energía del pizzicato hacen que las gradaciones de intensidad consecutivas acentúen el expresionismo de la voz en la versión sinfónica del canto.

En esta obra, como se ha mencionado, se hace presente la asimilación de un estudio profundo de las tres “Danzas fantásticas” de Turina. La reunión de estas obras en una misma grabación manifiesta su interacción estética y permite reconocer vínculos, aunque es preciso destacar la singular personalidad del sinfonismo de Turina; igualmente hay que señalar que, no obstante las influencias, Luis Sánchez fue maestro de sí mismo en las páginas de su discurso sinfónico. Manuel Galduf interioriza el talento y la sensibilidad de Sánchez al sacar del

ostracismo esta composición. Su interpretación muestra que un profesor de Historia de la Música en el Conservatorio es músico antes que erudito. En este sentido, mis actuaciones pianísticas tuvieron tanto o mayor alcance que las clases, especialmente cuando pude ofrecer a D. Eduardo López-Chavarri Marco, maestro de los profesores españoles de Estética e Historia de la Música, el modesto homenaje de la ejecución de su hermoso “Concierto para piano y orquesta de arco”, y sus piezas para piano solo: exponente de lo que pudo haber sido un auténtico nacionalismo valenciano.

Las reacciones favorables del público ante las sucesivas programaciones de esta obra de Sánchez manifiestan la admiración al talento y el esfuerzo creador del compositor. Luis Sánchez no se ha limitado a demostrar la posibilidad de establecer una correspondencia entre las artes, sino que ha conseguido expresar desde la música el nocturno granadino, vivido en el incomparable ambiente de la Alhambra. Por eso la obra ha podido titularse, además de “Ecos de la Alhambra”, “Ecos *desde* la Alhambra”.

“La oración del torero” y “Danzas fantásticas” - Joaquín Turina (5 minutos 50 segundos). “El gato Montés, Pasodoble” - Manuel Penella (3 minutos 30 segundos)

Corresponde ahora mostrar la relación que guarda la música con el arte del torero, lo que permite reconocer el acierto de Galduf al incluir algunas partituras taurinas entre estas grabaciones. Se trata de composiciones que ponen de manifiesto la integración de la música en el espectáculo, lo que suscita la cuestión de la correlación entre las distintas artes que intervienen y acompañan la actuación del diestro: la arquitectura de la plaza, el colorido de los trajes, la disposición y figuración de la cuadrilla en las distintas fases de la corrida, etc. Como

puede observarse, se trata de un tema de gran actualidad en nuestros días, en que se discute de forma apasionada la legitimidad del arte taurino.

La práctica taurina figura en el desarrollo histórico de la cultura popular hispana, con capacidad de integrar otras artes como la música, que en cuanto componente del espectáculo, adquiere un significativo protagonismo social.

Turina vivió en Sevilla tanto el ambiente taurino como el esplendor de la cultura hispalense. El compositor siente y expresa en esta obra el aliento de la ciudad y del Guadalquivir, que le inspiran una de las páginas más bellas del impresionismo musical. Y así como su “Canto a Sevilla” es cúspide del lied sinfónico español, la tercera de las “Danzas fantásticas” constituye una cumbre de la expresión orquestal del flamenco, cuya energía vibratoria y rítmica ponen de manifiesto la fuerza inspirativa del alma andaluza.

Esta composición constituye un ejemplo claro de la importancia de la música española en el nacionalismo. Como, por otro lado, viene corroborado por las “Canciones españolas” y el arte sinfónico de la “Noche en los jardines de España” de Manuel de Falla, ambas en la cima de la música europea de aquel momento.

En las partituras de esta época desemboca el esfuerzo creador de los siglos anteriores, desde el impulso que dio el barroco al arte instrumental hasta las maravillosas orquestaciones impresionistas, poniendo de manifiesto la capacidad creadora del músico europeo, que se expresa en un prodigio de sensibilidad y de belleza acústica. Las grandes realizaciones del sinfonismo romántico —en el cual se puso de manifiesto que la genialidad de Beethoven había abierto caminos sin cerrar puertas— prestaron vigor a las nuevas escuelas y formulaciones estéticas de los comienzos del siglo XX. Es maravilloso comprobar el desarrollo

del lenguaje instrumental y observar su continuo enriquecimiento hasta nuestros días. Paganini hizo evolucionar la técnica de los instrumentos de cuerda, de la que se beneficiaron los conciertos románticos; la continuidad melódica de los timbres de cuerda en alternancia con los pizzicatos perfeccionaron el lenguaje orquestal con efectos imprescindibles y posibilidades inimaginables en los tiempos anteriores. Asimismo, la sensibilidad y complejidad del sinfonismo impresionista o la multiplicación de tonos y ritmos en la producción de las vanguardias muestran la validez del antiguo proverbio “la historia es maestra de la vida”, ya que cada generación hereda las contribuciones de las anteriores y las hace crecer con su propio talento creador.

En este curso histórico de enriquecimiento del arte musical se sitúa la aportación de Joaquín Turina. Las “Danzas fantásticas” son probablemente su obra más conocida. Escrita originalmente para piano, más tarde hizo una versión para orquesta que es la que comentamos aquí. Incluye tres piezas: “Exaltación”, jota aragonesa, “Ensueño”, un zortziko vasco, y “Orgía”, una farruca andaluza. Esta última es la que ha adquirido más fama y con frecuencia se interpreta por separado.

En “Orgía” observamos una serie de diseños de flamenco doliente muy apropiado a la cuerda. No es que el tema flamenco inspire inmediatamente la composición, sino que se lleva a la orquesta con fantasía.

La obra está concebida como una sucesión de planos sonoros que pone a prueba la sensibilidad orquestal del autor y del intérprete. En ella siempre actúa un fondo de melancolía que discurre entre las vibrantes interrupciones. El ritmo vacilante viene interrumpido por la fortísima y decisiva intervención del viento que introduce los cambios en la danza, articulando diferentes episodios de pal-

pitante textura de ballet donde se conjugan los ritmos populares de distintas regiones. El acorde enérgico que separa repentinamente la melodía en distintos periodos se resuelve a continuación en un lenguaje apasionado que la cuerda convierte en expresión poética.

Tal lenguaje de amplia plantilla instrumental, así como la aparición de motivos de “Orgía” en las otras dos danzas, las unifica convirtiéndolas en una forma sinfónica de canto y baile. Pero la unidad de las tres danzas en una misma obra no es anecdótica, no procede tanto de la repetición temática cuanto de la cohesión estilística de los procedimientos de escritura. Desde el final de “Orgía”, las tres “Danzas fantásticas” adquieren cohesión entre ellas. Por la unidad estilística e incluso a veces temática, las tres constituyen una sola y bien conjuntada obra, aunque se distingan por el motivo aragonés de una de ellas frente al vasco y el flamenco de las otras dos. Y de fondo cabe percibir la inspiración taurina de las tres, que consiente su interpretación como un poema expresivo del mundo del toreo, drama y poema al mismo tiempo; lo cual permitiría entenderlas como una “sinfonía taurina”, ejemplo de música nacionalista escrita con lenguaje universal y profundo.

En “La oración del torero”, en cambio, Turina expresó otra faceta que se impone en el toreo: la experiencia de la limitación del hombre, que justifica el deseo del diestro de acudir a la oración antes de la faena. Aquí es el sentimiento del torero ante la posibilidad de la muerte, y no la brillantez de la corrida, lo que inspira la expresión musical del festejo. Incluso la voluntaria reducción tímbrica de la partitura responde a la observación de la doble dimensión de la vida humana, potencialidad artística y conciencia de finitud, que en este caso el torero resuelve en súplica por el feliz desarrollo de su arte en la corrida.

En la composición se vincula la fiesta con la dimensión sobrenatural del ser humano. Se impone desde el principio el sentido religioso e imprecatorio del comienzo de toda corrida. El torero es consciente del peligro que asume. Por eso, la ansiedad ante el inmediato enfrentamiento con la muerte se resuelve en petición de ayuda, como expresión de su vocación de eternidad. En esta obra, el compositor combina el lirismo de la oración con la expresión de la virilidad y la energía de la fiesta. La elección de una plantilla de cuerda no disminuye el vigor del discurso: Galduf destaca los distintos planos sonoros que pueden encerrar un mismo timbre. Pero por encima de todo coinciden en esta obra factores hispanos: Semana Santa y toros. Liturgia y fiesta.

Por su parte, el pasodoble de “El Gato Montés”, de Penella, se manifiesta como una especie de obertura taurina donde se funde la pasión flamenca con el drama formal de la lucha del hombre en su dominio de la naturaleza, que le acarrea el riesgo de la muerte. El fuerte taconeo de algunos episodios estructura el enfrentamiento musical entre ambos. Estas definiciones rítmicas recuerdan que el arte surgió en Europa desde el principio griego del ritmo en la música, la poesía, la plástica o la danza.

Galduf se interesa por desvelar esencias, no por obtener ampulosas sonoridades que oculten la trayectoria del discurso; por destacar la liricidad y poesía expresadas en la esteticidad del lenguaje, no en la opacidad de la excesiva intensidad, que convierte el regalo de la sonoridad en tormento para el oído y la percepción de la belleza.

“Es chopà hasta la Moma” - Salvador Giner (8 minutos)

Salvador Giner (1832-1911) no sólo fue un músico valenciano, sino una verdadera institución en la historia de la cultura

de esta región. Su actuación se proyectó en el doble ámbito de la composición y de la docencia, dejando en ambos el impacto de su talento. A través de la dirección del Conservatorio de Música de Valencia puso los cimientos de la importante labor docente desarrollada por este centro en el siglo XX.

Su aportación se fundamenta en la asimilación de la mejor tradición musical valenciana: la que tuvo su momento más brillante en la polifonía de los siglos XV a XVII. Giner recogió esta tradición en el siglo XIX a través del maestro Pérez Gascón (quien tiene placa de recuerdo en el salón de actos del Conservatorio valenciano). Se explica así que cultivara con tanta dedicación y éxito la música religiosa. D. Eduardo López Chavarri-Marco me informó que las comunidades religiosas valencianas le pedían a Giner que compusiera obras para las distintas partes de la liturgia.

Sus obras han sido interpretadas sin solución de continuidad por las orquestas de la capital y, en las correspondientes transcripciones, por las Bandas de la Comunidad. Tienen también el mérito de haber representado en Valencia las tendencias estéticas y formales de la época. Giner cultivó, por ejemplo, la música teatral a través de óperas cuyos temas bíblicos superaron la temática cortesana de la época barroca. Respecto de la música instrumental, desarrolló con motivos populares valencianos la estética descriptiva del poema sinfónico, con obras que alcanzaron popularidad y se interpretaron a través de los años, formando parte del repertorio sinfónico de los conciertos con gran aceptación. De esta manera contribuyó a la difusión del sinfonismo orquestal que tuvo lugar en el siglo XIX, insertándose en las corrientes estéticas vigentes en la música europea de la época, con el mérito de expresarlas con criterio claramente valenciano.

La obra “Es chopà hasta la Moma” su-

pone una novedad respecto a la estética romántica, tanto en la temática como en su resolución rítmica. Más que un ejemplo del poematismo musical del siglo XIX, es una partitura en la que se preludia el posterior nacionalismo musical. Toda ella está realizada sobre motivos populares valencianos. Incluso podría decirse que se trata de un nacionalismo literal, ya que se recogen con mucha fidelidad temas y ritmos de las danzas tradicionales de esa zona.

Giner ha sabido destacar el carácter cantabile de la danza valenciana. Los instrumentos solistas exponen con gran expresividad las melodías; y se ven apoyados con la intervención de toda la orquesta, alternando formas concebidas con ritmo preciso y bellas secuencias armónicas. Es notable la riqueza tímbrica que proporciona la participación del grupo de viento; y la variedad métrica que se sucede en la partitura, con la progresión de ritmos bien caracterizados y definidos, en la que adquiere un papel destacado la percusión.

Otro de los aspectos que destacan es la unidad temática de la obra, centrada en la expresión de los distintos elementos de la fiesta. Los intérpretes han sabido resaltar y poner de manifiesto la alegría y el colorido festivo que transmite la composición.

“Zapata, Imágenes para orquesta” - Leonardo Balada (18 minutos)

La trayectoria creadora y vital de este compositor podría servir de ejemplo para las teorías sobre la relación entre arte y sociedad tan difundidas en su tiempo. Algunos factores influyen en su periplo artístico. Su nacimiento en Barcelona —entonces quizá la ciudad de España más abierta al mundo exterior— se proyectará en el carácter marcadamente internacional de su biografía y de su obra. También es preciso mencionar la Sociedad del Liceo en la capital catalana. Dos acti-

vidades que distinguen a esta Sociedad pudieron favorecer a Balada: primero el Conservatorio, en el que se formaron bastantes generaciones de músicos. Conciertos, interpretaciones, ciclos de ópera han acentuado siempre la función didáctica de esta magnífica institución, cuya escuela de música fue oficialmente reconocida como Conservatorio Superior en 1939. Barcelona fue también sede de un espléndido florecimiento de todas las otras artes en la primera parte del siglo XX, particularmente de la pintura. Estos artistas se relacionaron con las corrientes artísticas universales en la época, abriéndose a los movimientos extranjeros más representativos de las vanguardias. En la Europa de París, Berlín y Madrid, fundamentada en la Antigüedad grecorromana, se alcanzaba la culminación de las tendencias artísticas del Renacimiento y el Barroco con el nacimiento de las vanguardias; estos movimientos, así como el impresionismo, no se explican sin el antecedente del Barroco y del romanticismo. Pero Balada acertó a comprender que en su tiempo —especialmente desde el final de la primera Guerra mundial—, el centro del desarrollo científico y artístico se estaba desplazando de Europa a Norteamérica, donde además irrumpía con carácter universal el arte cinematográfico, que incluía la participación de la expresión musical. Balada vio con claridad que la hora de París había pasado y fue el primer músico español que se vinculó con el nuevo centro de cultura, no sólo en el ámbito del estudio sino también en el de la creación. Se formó con maestros como Copland, Joia o Markevitch y se incorporó al movimiento musical de la vanguardia norteamericana. Fue aceptado como profesor de composición en la Walden School.

En su obra “Zapata. Imágenes para orquesta” lleva a cabo una compleja elaboración de motivos del folklore mejicano. El primer movimiento presenta un cálido



El compositor y maestro Joaquín Rodrigo en la grabación de un concierto de piano en Valencia en 1996, ante la presencia del Director de Orquesta Manuel Galduf y del pianista Joaquín Achucarro. (Fotografía: Antonio Díaz).

diálogo entre la cuerda, el viento y la percusión, en acelerado crescendo hasta la apoteosis que da paso a la siguiente escena. A continuación ofrece un juego de temas populares apenas esbozados y entremezclados en alegre sobreposición, como una rápida conversación temática que ofrece instantáneas simultáneas de distintos ángulos de la fiesta. Esta ágil sucesión e integración de melodías parece ensamblar la temporalidad de la música con la espacialidad pictórica: las diferentes escenas están presentes a un tiempo ante el oído, unificadas por la imaginación del oyente de modo semejante a un cuadro que el ojo contempla unitariamente. Las estampas desenfadadas vienen interrumpidas por un intermedio apasionado en el que adquieren sucesivo protagonismo los timbres del viento y la cuerda, y desemboca de nuevo en el brillante final.

Puede afirmarse que esta partitura de Balada significa una exaltación cromática de la polifonía. En ella viene acentuada la

orquesta de Debussy; expresado pictóricamente, se diría que su composición es una extraordinaria intensificación del cromatismo impresionista.

Epílogo

En conjunto, las grabaciones analizadas informan sobre distintos aspectos cultivados en una época semejante y trascienden, por otro lado, los criterios estéticos, políticos y culturales valencianos. Para estudiar el arte del principio del siglo XX es indudable el valor de algunos movimientos musicales, grupos de músicos, diversos programas y la difusión de estilos como el impresionismo y los nacionalismos, que con sus novedades anuncian la inmediata erupción del espíritu de las vanguardias y la reacción frente a aspectos del lenguaje tradicional o simplemente anterior, como decisión de superar definitivamente el romanticismo y el wagnerismo. Si bien no se pierde el legado de estas corrientes en cuestiones como las armonías y la instrumentación.

Por su parte, la magnífica Orquesta Joven dirigida por D. Manuel Galduf representa de forma original y brillante la actividad musical que contribuye a caracterizar la cultura y laboriosidad valenciana. Bien merecen la felicitación de los que nos beneficiamos de sus esfuerzos y actuaciones. Al honrarlos, la sociedad se educa y se enaltece, y las autoridades que apoyan sus actividades cumplen con la mayor eficacia sus obligaciones de perfeccionar y hacer felices a sus pueblos. Sólo con una visión miope se ha podido en algún momento oponer arte, técnica y ciencia. Es admirable el testimonio que la Orquesta Joven de Valencia ha podido dejar de un periodo de la música valenciana para la historia.

Francisco José León Tello

Académico de Honor de la Real
Academia de Bellas Artes
de San Carlos.



GARCÍA BAÑO, Ricardo. Prólogo de CALVO LÓPEZ, José
Arcos en esquina en el Renacimiento español.
Función, forma y construcción

Universidad de Murcia, 2019
 475 páginas con numerosas ilustraciones a color
 ISBN 978-84-17865-32-0

Hace algunos años, antes del actual desarrollado internet, es decir, en otra época del mundo, un colega siciliano me escribió pidiéndome información sobre vanos en esquina en España. Le dije que era un tipo relativamente abundante pero que no conocía ninguna publicación seria sobre el tema. Recogí lo que tenía a mano y se lo envié. Me respondió entusiasmado, a la vez que sorprendido, que un fenómeno tan particular y tan relevante no hubiera motivado un estudio específico en España. Afortunadamente Ricardo García Baño nos ha sacado de esa vergüenza gracias a un libro necesario, útil y bien construido.

Ricardo García Baño es arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid (1975); Máster en Investigación y Gestión del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural por la Universidad de Murcia (2013) y Doctor en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Cartagena (2017). Es profesor asociado en la Universidad Politécnica de Cartagena y pertenece al grupo de investigación de Historia de la Construcción de la citada universidad, desde donde ha participado en diversos proyectos con investigadores de otras universidades. Ha sido responsable de actuaciones de rehabilitación del Patrimonio arquitectónico en la Comunidad Autónoma y del Ayuntamiento de Murcia

El libro era necesario porque los arcos en esquina son un tipo arquitectónico y constructivo peculiar del Renacimiento Español. Sin embargo, hasta el momento no se había realizado un estudio en profundidad que afrontara la aparición y el desarrollo de los arcos en esquina desde los distintos aspectos que inciden en su presencia en los edificios renacentistas españoles. Los arcos en esquina y rincón son muy frecuentes en España durante los siglos XVI y XVII, mientras que su presencia al norte de los Pirineos es prácticamente inexistente. El autor despliega un amplio panorama que abarca desde el primer arco en rincón realizado por el maestro Baldomar en la catedral de Valencia hasta los elaborados diseños y trazas del siglo XVIII. Aparecen en numerosas ocasiones en los balcones de los palacios y casas señoriales en gran parte de la geografía española, ya sea por motivos defensivos, para dominar visualmente ambos frentes; como elemento ornamental a la moda; como signo de ostentación o por cuestiones de carácter compositivo, ante la imposibilidad de materializar un eje con visión lejana en las reducidas dimensiones de los entramados urbanos, desplazando a la esquina el elemento representativo de la fachada.

El libro es asimismo de gran utilidad ya que en este trabajo se han localizado y

analizado el mayor número posible de arcos construidos, se han identificado y estudiado las distintas características, variables, y peculiaridades a las que responden, se han establecido las distintas tipologías en las que se pueden encuadrar y se ha formulado la correspondiente clasificación. Evidentemente no se trata de una relación exhaustiva, pero si se ha pretendido recopilar una cantidad lo suficientemente significativa, perteneciente al mayor ámbito temporal y territorial posible. Y a la que, como indica el autor, en el futuro se podrán ir adicionando nuevas piezas. El capítulo sexto, que lleva por título "Los ejemplos construidos y sus tipologías" se desarrolla a lo largo de 277 páginas y recoge un extenso catálogo de más de un centenar de ejemplos. Las ilustraciones permiten su adecuada comprensión. Resulta admirable el trabajo de campo realizado, sin el cual este libro no podría haberse realizado.

Puede decirse también que el libro está bien construido porque, en el campo de la teoría, se ha abordado el estudio de las trazas de los arcos en esquina. En este sentido se han analizado las relacionadas con la apertura de huecos en la intersección de muros contenidas en el conjunto de tratados y manuscritos de cantería de los que se tiene conocimiento, con especial incidencia en los aspectos

tos relacionados con la estereotomía de la piedra. Esta circunstancia se estima decisiva en la materialización constructiva de los modelos. También se ha realizado una lectura transversal de todos ellos y se han establecido las vinculaciones, ya sea por analogías o por diferencias, con los ejemplos contruidos. El capítulo quinto; “ Los modelos teóricos, Trazas en los tratados de cantería” recoge detenidamente estas trazas y analiza las estrategias propuestas por los tratados para afrontar la apertura arcos en el encuentro de los muros, la diversidad de variantes empleadas y el análisis de sus aspectos geométricos. Se han realizado modelos tridimensionales de piezas significativas que permiten estudiar con detalle las trazas, los procesos de generación de las superficies de intradós, de las juntas entre las dovelas y el planteamiento de cara a la labra.

Cabe recordar que los tratados y manuscritos españoles de cantería de la Edad Moderna ofrecen numerosas trazas para la resolución constructiva de este problema. De su importancia y del valor simbólico que recibe puede recordarse una observación ya realizada por el autor, junto con el autor del prólogo, en un breve pero incisivo artículo anterior.¹ “El modo en que los tratadistas abordan el dibujo de las trazas referidas denota la importancia de valorar el elemento de esquina entendido unitariamente y como portada, pues en todas

ellas se dibuja la planta girada para que la bisectriz entre los muros quede alineada con el eje del folio, mientras que en el alzado se refleja la proyección oblicua de las embocaduras antes que el propio alzado de las testas. Es decir, en estas piezas lo esencial es la vista diagonal sobre la pieza, por encima de la configuración de sus paramentos”.

No obstante, no puede acabar de reseñarse este libro sin hacer referencia a otra investigación del mismo autor, Ricardo García Baño, dirigida por el autor del prólogo del libro, José Calvo López. Me refiero a la Tesis doctoral leída en 2017 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación de la Universidad Politécnica de Cartagena. La Tesis lleva por título “El Manuscrito Mss 12686 de la BNE”, y recibió la máxima calificación. Yo tuve la suerte de formar parte del tribunal y puedo dar fe de la excelencia de la investigación realizada.

El libro que nos ocupa es, en parte, desarrollo de la Tesis. Al menos del análisis sistemático de la tratadística sobre este tema. De hecho, las páginas 210 a la 263 de la Tesis son un estudio de las trazas de los arcos por esquina y rincón en el manuscrito 12686 de la BNE. Estas páginas corresponden al tercer capítulo de la Tesis, el cual es el más amplio y el que aborda el estudio concreto del manuscrito citado en cuestiones de estereotomía. Este capítulo se ha organizado por apartados, cada uno

de los cuales se corresponde con uno de los grupos de trazas contenidas en el manuscrito, presentadas en el orden correlativo con el que figuran en él, comenzando por las pechinas, a las que siguen sucesivamente los arcos; las descendas de cava; las troneras y capialzados; las bóvedas de intradós cilíndrico; las bóvedas nervadas y los dibujos finales. Repito, un excelente trabajo.

ARCOS EN ESQUINA EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL. FUNCIÓN, FORMA Y CONSTRUCCIÓN, no es solo un libro necesario, útil y bien construido. Gracias a la documentación y los análisis reunidos es también una publicación llena de sugerencias. Richard A. Etlín ha insistido repetidamente en el carácter simbólico que llega a alcanzar la arquitectura realizada con el rigor matemático de la estereotomía.² Sin duda, este considerable capítulo de la Historia de la arquitectura española podrá recibir nuevos análisis iconográficos a partir del trabajo efectuado.³

No cabe mas que felicitar al autor del libro, al autor del prólogo, a la Universidad de Murcia y a su servicio de publicaciones, por el camino emprendido en valorar los trabajos de cantería de tan rica tradición en la ciudad y en la región de Murcia.

Arturo Zaragoza Catalán

Real Academia de BBAA de San Carlos

- 1 GARCÍA BAÑO, Ricardo. Prólogo de CALVO LÓPEZ, José. “El arco por esquina y rincón en los tratados y manuscritos de cantería del Renacimiento hispánico. Corner Arches in Spanish Renaissance Treatises and Manuscripts”. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, doi: 10.4995/ega.2015.3704
- 2 ETLIN, Richard A. “Toward an Iconography of Stereotomy,” in *Nuts & Bolts of Construction History: Culture, Technology and Society*. Acts of the Fourth International Congress on Construction History, Paris, July 3-7, 2012, eds. Robert Carvais et al., 3 vols. (Paris: Picard, 2012), 1: 145-154. ETLIN, Richard A. “Stereotomy: The Paradox of an Acrobatic Architecture,” in *La Festa delle Arti: Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, eds. Vincenzo Cazzatto, Sebastiano Roberto, and Mario Bevilacqua, 2 vols. (Rome: Gangemi, 2014), 1: 68-73
- 3 De forma simultanea a la redacción y publicación de este libro hemos propuesto una razón simbólica para la realización de la puerta en ángulo, o rincón, realizada por Baldomar en la catedral de Valencia. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “Una catedral, una escuela, La arquitectura y la escultura valenciana del cuatrocientos a través de los maestros Dalmau, Baldomar y Compte”. *Valencia, La catedral de Valencia, Historia, Cultura y Patrimonio*. Real Academia de BBAA de San Carlos, Valencia, 2018. pp 13-60. Especialmente 39 y ss.



González Tornel, Pablo (dir.)
La Inmaculada Concepción con los Jurados de Valencia (1662).
Conocer el pasado, recuperar la memoria

Gijón, Ediciones Trea, 2020
 207 páginas con ilustraciones en color
 ISBN: 978-84-17987-95-4
 DL: AS 00163-2020

Este libro es el resultado del proyecto de investigación *La Inmaculada Concepción y los Jurados de la ciudad de Valencia (1662). Análisis histórico y técnico, puesta en valor y propuestas de conservación* AICO/2018/055, financiado por la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana. La obra, del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa, se halla expuesta en el Museo Histórico Municipal de València.

Dirigido por el Doctor en Historia del Arte y profesor de la Universidad Jaume I, Pablo González Tornel, ha contado para esta ocasión, con la colaboración de un nutrido grupo de profesionales en el ámbito de la Historia del Arte y de la Restauración que, a través de sus valiosas aportaciones, no solo analizan, sino que ponen en valor y abren nuevas vías de investigación en torno a la obra de Jerónimo Jacinto de Espinosa y el contexto en el que fue realizada. El planteamiento, desde una visión multidisciplinar, ha permitido, por primera vez, desarrollar un proyecto desde muy diversas perspectivas, dando como resultado un exhaustivo y completo análisis de la obra de Espinosa, del que hasta la fecha no se disponía.

El presente volumen se compone de ocho estudios monográficos avalados

por las firmas de especialistas en la materia como José Javier Ruiz Ibáñez (Universidad de Murcia), David Gimilio Sanz (Museo de Bellas Artes de Valencia), María Francisca Sarrió Martín (IVCR+I), Pilar Ineba Tamarit (Museo de Bellas Artes de Valencia), David Juanes Barber (IVCR+I), Inmaculada Chuliá Blanco (IVCR+I), Ester Alba Pagán (Universitat de València) y el propio director del proyecto, Pablo González Tornel.

Se inicia con tres capítulos de contenido histórico. El primero de ellos enmarca la obra de Espinosa en su contexto socio-político, tomando como hilo conductor la defensa, adhesión e identificación por parte de la ciudad de Valencia, a la doctrina de la Inmaculada Concepción. La realización de la obra de Espinosa se ejecutó con la intención de conservar y perpetuar el momento preciso en el que el Gobierno Valenciano pronunció el voto en defensa del misterio inmaculista en 1662. Testimonio gráfico que, sin duda, forma parte del imaginario colectivo. Seguidamente, se analizan las diferentes identidades religiosas y los conflictos derivados de su defensa como mecanismo en la construcción de las ideas y control político durante el siglo XVII. De tal forma que, a través de una identidad religiosa, se construyó un lenguaje común para toda la sociedad

barroca en los reinos de España. Prosigue con el estudio un amplio retrato de la personalidad artística de Jerónimo Jacinto de Espinosa, presentado en este caso, no solo como uno de los grandes artistas de su época en el contexto de la pintura valenciana, sino también del Siglo de Oro del arte español. En él, además, el autor, explica detalladamente, la evolución, influencias y producción artística de Espinosa desde todas sus vertientes, estilísticas y compositivas.

A continuación, tres capítulos dedicados a la conservación y restauración del lienzo de *La Inmaculada Concepción con los Jurados de Valencia* analizan la obra desde el punto de vista de la metodología científica y su bipolaridad estético-material. En ellos, los autores desarrollan con sumo detalle todas las intervenciones y análisis a los que se ha sometido la obra: fotografía con luz visible (frontal, rasante y transmitida), infrarroja (IR), mediante fluorescencia visible inducida por luz ultravioleta (UV), estudio radiográfico, fluorescencia de rayos X (XRF), espectroscopía Raman (RMS) y microscopía electrónica de barrido (SEM). Además de todas las técnicas utilizadas para garantizar la óptima conservación de la obra de arte, gracias a este proyecto, se ha podido elaborar un plan de salvaguarda de la pieza.

Concluye el presente estudio el capítulo *Hacia una nueva museografía para la Inmaculada de Espinosa*. En él, su autora, aborda la necesidad de estudiar y analizar la figura de la Inmaculada en el contexto de las nuevas tendencias de la museografía crítica, desde nuevas perspectivas como su significado y las relecturas de la narración histórica, con el fin de comprender el fenómeno cultural desde muy diversas perspectivas y matices.

En síntesis, la monografía *La Inmaculada Concepción con los Jurados de*

Valencia (1662). Conocer el pasado, recuperar la memoria, dirigida por Pablo González Tornel, resulta pues, un estudio clave, científico y concluyente que resultará de gran interés para investigadores y público en general que desee profundizar en torno al contexto en el que fue pintada la obra de Espinosa desde una mirada multidisciplinar, donde el lector será capaz de discernir las historias políticas y de las instituciones que rodearon la elaboración de la pintura. La importancia de esta publicación radica en que constituye una obra de re-

ferencia rigurosa y detallada que abarca todos los aspectos necesarios para comprender el complejo contexto social, político, religioso, artístico y cultural del fenómeno inmaculista en época barroca a través de la obra del pintor valenciano Jerónimo Jacinto de Espinosa.

M^a Carmen Zuriaga Lucas

Archivera-Bibliotecaria
de la Real Academia
de Bellas Artes de San Carlos



Hongyu, Tan

***The days and the years. Enric Mestre /
Los días y los años. Enric Mestre***

Un film de Tan Hongyu. Duración 90 minutos. Versión inglesa.
Subtítulos en español y chino / según ediciones.
Director / Producer / Photographer by Tan Hongyu.
China, 2018.

El estudio del maestro, en un discreto pero sostenido travelling, se nos ofrece parsimoniosamente, como enigmático contexto visual unitario. Con múltiples instrumentos de taller rodeándole, las mesas repletas de obras en proceso, los hornos aguardando entrar en funcionamiento, las pruebas y referencias

experimentales alineadas en la pared, como a la espera, siempre, de poder ser consultadas, al instante.

También las pellas de barro siguen ahí, al alcance de la mano, sobre las diferentes superficies de trabajo. Se mantienen húmedas y disponibles, mientras, a su lado, algunos cuadernos de notas,

apuntes, dibujos y bocetos, muestran las diversificadas huellas, improntas del uso reiterado, sobre sus abigarradas páginas. Hasta el objetivo —activo cazador— debe vencer la tentación de rastrear aquel repertorio de elementales formas geométricas, sabiamente ordenadas en el tiempo.

Más allá, en un rincón –junto a una de las ventanas, que dan al paisaje rural del entorno, con su línea de horizonte y sus alineados surcos de intensas tonalidades marrones– una vieja mecedora oscila lentamente, acompañando al silencio, mientras la cámara gira, calculadamente, a su alrededor, buscando, sin prisas, la silenciosa silueta de Enric Mestre. De hecho, nos mira reflexivo, desde su particular ángulo de descanso, donde se refugia a intervalos, quizás auspiciando la deseada llegada de nuevos entusiasmos constructivos.

Los años pesan, a decir verdad, tanto como las experiencias y los recuerdos, vitalmente compartidos con todas y cada una de las piezas cerámicas, fieles encargadas de proteger y encarnar sus alargados sueños estéticos. Algunas siguen cuidadosamente empaquetadas en las ordenadas filas de estanterías, frente a otras que se mantienen aún expuestas, como al desgaire, sobre las diferentes mesas del repleto *atelier*, aguardando quizás el definitivo visto bueno del artista, para pasar a registrarse en la nómina productiva de su legitimada autoría.

Lentamente, tras frenar el pautado ritmo de la mecedora, Enric Mestre se levanta de nuevo –ante la inquisitiva mirada de Tan Hongyu, que todo lo vigila–, se acerca y retoma las planchas, medidas y controladas por la geometría de su infatigable voluntad. Las observa minuciosamente, sin urgencias, y las recorta en sus límites, con un afilado estilete, uniéndolas, luego, unas a otras, alzando estructuras, vertebrando formas, aplicando disciplinados colores, con el pincel. Luego se distancia, ritualmente, según cautelosos afanes perceptivos, para mejor observar, sin duda, los detallados resultados inmediatos y mejor apostar, así, por las futuras transformaciones, que serán aportadas, más tarde, por la acción del fuego sobre la materia diseñada.

Porque, efectivamente, se trata tanto de *ver* como de *adivinar*, en alternativos procesos paralelos. Sabemos que su magistral tarea consiste en controlar obligada e invasivamente –con el tacto y la mirada– la geografía de las formas y las texturas, a la vez que la imaginación constata, *a priori*, los resultados sobrios, calculados al máximo, secretamente emergentes de los andamiajes constructivos, que caracterizan sus siempre rigurosas propuestas escultóricas. *Magister fecit*.

Los momentos de su quehacer –escrutados por la cámara, que quiere ser invisible, aunque, en efecto, todo lo reordena a su alrededor– se han dividido, según las consabidas pautas estratégicas, entre el arriesgado prever y calcular, entre el decidido hacer y conformar y, asimismo, entre el obligado talante de profeta esperanzado, que apuesta en favor de las genuinas y pautadas metamorfosis, que los materiales cerámicos experimentan, en la programada y definitiva travesía depuradora, habida en el enigmático seno de los hornos.

Enric Mestre habla pausada y lentamente, frente al objetivo, como esculpiendo, a la par, las ideas y los sonidos, que sus palabras van decididamente articulando, sin prisa, pero con evidentes preferencias narrativas y afanes comunicativos. *Decir y decidir, experimentar e innovar* forman –para él– parte directa de la acción creativa, toda vez que la pedagogía nunca le ha sido ajena ni lejana, a través de su largos años de trabajo. Y esos procesos son los que quisiera, de manera intensa, repetir expresivamente, de nuevo, ante la absorbente presencia de la cámara.

Docencia e investigación han sido los dos goznes básicos de su trayecto artístico y profesional. Experimentar para mejor enseñar, para compartir resolutivamente lo aprendido, para pasar estratégicamente *de los días* contabilizados,

en su quehacer, *a los años* sumados, a través de sus aportaciones, logros, proyectos y generosidad escolar. Siempre la fórmula secreta ha consistido en, *mutatis mutandis*, saber aprender enseñando o en enseñar aprendiendo.

Porque, a fin de cuentas, Enric Mestre (Alboraya, 1936) ha tenido siempre la capacidad de crear escuela, convirtiendo a los alumnos en discípulos, es decir en compañeros de viaje y, a veces también, en decididos colaboradores. Personas dispuestas a cruzar y recorrer a su lado, *pari passu*, los complejos caminos de la creación artística, proyectada comprometidamente sobre los misteriosos y efectivos dominios del quehacer cerámico. Un ámbito de experiencias y objetivos siempre exigente, a menudo inhóspito en su rigor, pero, a fin de cuentas, irresistiblemente seductor y satisfactorio.

Tal contexto personal –entre los días y los años compartidos– es el que, metonímicamente, la seductora y comprometida mirada de Tan Hongyu ha sabido desvelar y construir en el presente documental, un minucioso y fiel diálogo narrativo no solo entre las imágenes y las palabras, sino, sobre todo, entre los incansables proyectos emprendidos por Enric Mestre en su itinerario, y las ejemplares metas esforzadamente conseguidas, transformadas ya, definitiva y patrimonialmente, reconozcámoslo, en históricas obras de arte.

Se trata de un documento visual, convertido en aporte y archivo fundamental, por su información, por la vertiente testimonial ejercitada y por la sólida divulgación internacional que implica.

Román de la Calle

Universitat de València

–Estudi General



Hospers, John
Significado y Verdad en el Arte

Traducción Maite Beguiristáin y Román de la Calle.

Proemio R. de la Calle

Colección "Estética & Crítica" nº 43. Publicacions de la Universitat de València (PUV), 2019. 336 páginas. Encuadernación en rústica. Formato 16 x 20 cms. ISBN-978-84-9134-4230.

El abordaje de un libro no debe hacer abstracción de su contexto; ningún análisis puede ciertamente descontextualizarlo, ni aun en el caso de aquellas publicaciones a las que el tiempo y / o su propia profundidad han aureolado con el quizás quebradizo, pero ineludible, argumento de autoridad o con la respetuosa y a veces enmohecida pátina del clasicismo.

Por ello no hay que olvidar las específicas coordenadas espacio-temporales subyacentes al texto que vamos a comentar: Estados Unidos, posguerra mundial (1946), editado por University of North Carolina Press.

La historia de la Estética, entre nosotros, había descuidado, durante décadas, sobre todo en una buena parte de la segunda mitad del siglo XX, las corrientes anglosajonas, en beneficio explícito de las de raíz germánica en primer lugar y, en segundo grado, de las de cuño italiano o galo.

En concreto, se abordan en el volumen principalmente dos bloques de cuestiones, ya enmarcadas en el título mismo del trabajo: las relativas al significado y la verdad en el dominio artístico, aunque paralelamente otra serie de nociones —como "realidad", "conocimiento"— estrechamente imbricadas con ellas, sean asimismo tamizadas de manera sutil, en sus páginas.

Como es lógico suponer, dada la estrecha relación existente entre tales nociones, se desarrolla una constante revisión del uso que de esos correspondientes términos hace el lenguaje, tanto en el ámbito cotidiano, como en el científico y el artístico. De esta tripartita indagación diferencial se intenta precisamente extraer la especificidad lingüística y la corrección práctica en el campo del correspondiente criticismo artístico.

Las corrientes de pensamiento vigentes en aquellas fechas (al margen de la influencia ejercida por la situación sociopolítica concreta), herederas en gran medida de la actividad filosófico-científica centroeuropea, sazoadas con los frutos del naturalismo y servidas con la particular guarnición del pragmatismo americano, explican sobradamente la línea básica de desarrollo cultivada por el profesor John Hospers, en este estudio, que quiere ser de carácter propedéutico a una Estética más ambiciosa.

No extrañará por tanto la ausencia de los nuevos planteamientos estéticos subsiguientes, deudores del estrecho contacto mantenido por la teoría del arte con el devenir prolífico de la praxis artística posterior (entre la que no puede olvidarse la envidiable salud del arte "made in Usa" desde la postguerra) y motivados, en gran medida, por las

metodologías más recientes. Tampoco habrá que esperar enfoques enlazados a supuestos ideológicos distintos o extraños a las coordenadas concretas a las que, históricamente, se hizo ya referencia.

Esto aclarará por qué, quizás, algunas explicaciones, ciertos matices o diversas ejemplificaciones no sean fácilmente extrapolables al arte más actual, con toda su sorprendente diversificación, o asimilables a los planteamientos lingüístico-filosóficos más modernos. No obstante, el propio interés de la obra (típica de un determinado momento histórico y ejemplo de un concreto desarrollo sistemático) movió a sus responsables, ya en su momento, a tenerla en cuenta al pensar en una colección de textos dedicada explícitamente al eje definido entre "Estética & Crítica". Y a ello se atuvo la primera edición (1980), ya agotada hace tiempo y ahora rescatada y revisada, de nuevo, en esta segunda oportunidad (2019), gracias a la colaboración y diligencia de Publicacions de la Universitat de València (PUV), que ha retomado la versión castellana.

El talante crítico del análisis que Hospers realiza, estrechamente vinculado, por un lado, a las diversas teorías de los múltiples autores que baraja y comenta —próximos a su medio cultural—, así como el repertorio de los numerosos

ejemplos de obras de arte, que paralelamente cita y señala (como constatación de las distintas posturas estudiadas), debió parecer sumamente idóneo a sus editores.

Por otro lado, el hecho de que la corriente del pensamiento analítico se hubiera difundido, en nuestro país, muy considerablemente en los últimos años del postrer tercio del siglo XX, a partir de una innegable actividad centrada en diversos núcleos universitarios, era un aliciente más que decidía a decantar la atención hacia esta corriente filosófica, pero buscando su aplicación y desarrollo dentro del “ámbito de la Estética”, sector este, hay que reconocerlo, muy abandonado aún entre nosotros, a pesar de los diferentes trabajos que simultáneamente se estaban llevando a cabo, de modo progresivo, en tales décadas. Si es cierto que determinadas doctrinas estéticas provienen de otras teorías estéticas precedentes, por contraste o por simpatía, no es menos cierto que la reflexión directa sobre los objetos artísticos mismos y acerca de los problemas que en su entorno operativamente se desarrollan, ayudan claramente a la decidida “relectura” de los planteamientos teóricos y a su crítica, desde la base de las cuestiones actuales, que el hecho artístico en su complejidad nos brinda. Por ello el recorrido analítico, que el profesor Hospers¹ nos ofrece en esta obra, puede ser muy útil, como punto de discusión, en lo que respecta, por un lado, al estudio de las interpretaciones de lo que se entienda por *significado y verdad* en los distintos géneros artísticos (especialmente en la Música, la Pintura y

la Literatura), y, por otro parte, para la clarificación y adecuada puesta a punto del “lenguaje de la Estética”.

La ambición por elaborar “Sistemas de Estética” es una tentación en parte casi vencida, desde hace más de un siglo, siendo reemplazada, en ciertos medios, por una labor más cauta y concreta en lo concerniente al análisis y la revaluación de determinados “conceptos básicos”, con técnicas desarrolladas principalmente por la filosofía del lenguaje.

En esta línea esclarecedora, que quizá muy confiadamente lo esperaba todo —o casi todo— del método que empleaba, se halla la obra de John Hospers. No cabe duda que fue una época de atareada forja y refinamiento de herramientas de trabajo, aunque en ciertos ámbitos se era escéptico de lo que por este camino pudiera lograrse. De hecho, —y esto es innegable— mucha “innecesaria maleza intelectual” fue eliminada o al menos detectada, aunque a veces se pudiera efectivamente tener la impresión de que lo que quedaba, tras el proceso analítico y depurador, se reducía a un entramado escuálido, insuficiente y pobre para captar quizás toda la diversa riqueza de la realidad estética con la que se enfrentaba.

En cierta medida y alcance, esto se ha logrado. Las grandes aspiraciones sistemáticas se han moderado, centrándose en estudios más restringidos y definidos con mayor propiedad, a la vez que metodológicamente también más estrictos, como pueden ser, entre otros puntos: (a) cuestiones específicas, propias de las artes particulares; (b) problemas abiertos en torno a la significación artística

y sus implicaciones diferenciales, frente a la ciencia, la tecnología y la cotidianidad; (c) aspectos diversos relacionados con el eficiente y eficaz alcance de la creatividad artística (tanto a nivel social como individual).

Estos vendrían a ser, *grosso modo*, algunos de los basamentos en los que el profesor John Hospers se centra, contraponiendo las opiniones de las posturas más relevantes y conocidas del momento, lo que enriquece considerablemente, por cierto, su aportación comparativa. Por ello, pues, el enfoque de la obra tiene una valiosa función propedéutica y didáctica en estas materias. Lo que no le exime de complejidad en el desarrollo de sus razonamientos críticos, especialmente en su segunda parte, dedicada explícitamente al siempre complejo problema de la “verdad” en el arte.

Si su trabajo *Introduction to Philosophical Analysis* ha sido justamente alabado,² no debe serlo menos este texto que estamos comentando, y cuyo valor, a nuestro parecer, sigue en líneas generales vigente, toda vez que tras conocer el cauto desarrollo del libro de Hospers, el lector se vuelve más agudo en la clarificación de los distintos posibles sentidos adoptados por los términos fundamentales de la filosofía del arte. La ambigüedad y vaguedad, con que habitualmente nos topamos en este y otros dominios afines, nos resulta más fácil de detectar, analizar y resolver en sus distintas opciones, con lo que las posteriores lecturas suelen ser más críticamente juzgadas. No es este, por lo tanto, un mérito a desechar.

1 El profesor John Hospers, nació en Pella (Iowa) en 1918, se doctoró en la Universidad de Columbia. Ha impartido docencia en diversas universidades como las de California, Los Ángeles o Londres. Desde 1956 profesó en el Brooklyn College. En 2002, un video de una hora de duración acerca de la vida, trabajo y filosofía de Hospers, fue publicado por Liberty Fund de Indianápolis, como parte de su serie *Clásicos de la Libertad*. Falleció en el año 2011, en Los Ángeles. Se dedicó asimismo a la vida política, como público ejercicio aplicado de sus planteamientos teóricos.

2 En inglés ya ha tenido diversas ediciones y en castellano fue editado por la Ed. Macchi, Buenos Aires, 1965 y posteriormente también por Alianza Editorial, Madrid, 1976. Es una obra fundamental para quien desee introducirse en esta corriente del pensamiento.

Muy influido, asimismo, por las corrientes teóricas del naturalismo estético (sobre todo por J. Santayana y John Dewey, aunque también por otros cultivadores de orientaciones similares como D. W. Prall, C. I. Lewis o Stephen C. Pepper) y buen conocedor igualmente de los enfoques “ampliamente” considerados como semióticos (Ch. S. Peirce, I. A. Richards, Ch. W. Morris, W. M. Urban o S. K. Langer), él mismo se inclina a considerar la Estética como una “rama de la filosofía que se ocupa de analizar los conceptos y resolver los problemas que se plantean cuando contemplamos objetos estéticos”.³

Sobre todo si se tiene en cuenta, como a su vez subraya el propio Hospers, que

“hay quienes niegan la existencia de cualquier tipo de experiencia específicamente estética, aunque no niegan, sin embargo, la posibilidad de formular juicios estéticos o de dar razones que avalen dichos juicios. En realidad, podemos compartir que el recurso a la expresión “objetos estéticos” incluiría, pues, aquellos objetos en torno a los cuales se emiten tales juicios y se dan tales razones”.⁴

Este es el terreno preferido, al fin y al cabo, por el profesor Hospers, siendo explícitamente consciente de no pretender elaborar sistema alguno de estética, sino, como ya hemos dicho, de apuntar y aplicar abiertamente un método capaz de someter a cierta revisión los ya exis-

tentes. Con este fin se ofrece este texto, de nuevo, al público de habla castellana, que ya disponía, desde luego, de otros títulos, como hemos comentado, del mismo autor, cuyas principales preocupaciones han ido siempre preferentemente dirigidas —dentro del campo prioritario del análisis filosófico— hacia el tándem conformado por el dominio de la Ética⁵ y el de la Estética⁶, respecto a los cuáles solía postular y ejercitar un fluido diálogo.

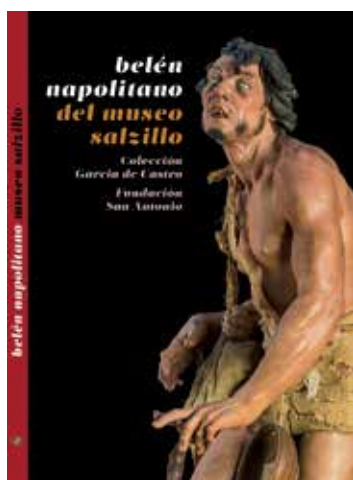
Román de la Calle
Universitat de València-
Estudi General

3 Hospers & Beardsley *Estética: Historia y Fundamentos*, pág. 97, Ed. Cátedra, Col. Teorema. Madrid 1976. Un texto que fue también propiciado / prologado por nosotros y que resultó sumamente útil en su contexto histórico, realizándose varias ediciones del mismo, por su versatilidad, de cara a los estudios no solo de filosofía, sino también de historia del arte, arquitectura, bellas artes y literatura.

4 *Ibid.*

5 Además de *Human Conduct* es autor (junto con el Prof. Wilfrid Sellars) de una cuidada selección comentada de trabajos en tomo a cuestiones éticas titulada *Reading in Ethical Theory*. Asimismo en su *Introducción al análisis filosófico* dedica también una muy considerable porción al análisis de cuestiones relativas a la Ética y la filosofía política. Por otra parte hay que subrayar que, en 1971, publicó su destacado trabajo *Liberalism. A Political Philosophy for to Morrow*. En dicho volumen describe lo que bien podría ser asumido como la filosofía política y económica del Libertarismo. De hecho, Hospers complementó sus actividades docentes e investigadoras con su directa participación en la vida política americana. Efectivamente, fue el primer candidato que se presentó, en 1972, a unas elecciones para la presidencia de Estados Unidos, por parte del partido Libertario (LP). Buen ejemplo, pues, de la vertiente pragmática que podía insuflar a sus posturas filosóficas y sociales. También tuvo mucha experiencia y destacó en la dirección de revistas y publicaciones periódicas, como *The Personalist* (1968-1982), *The Monist* (1982-1992) o *Liberty magazine* (1987-2000).

6 Aunque es precisamente *Significado y Verdad en el Arte* su obra fundamental de Estética, tiene también un volumen, sumamente útil, por su habilidad selectivamente didáctica, titulado *Introductory Readings in Aesthetics*, (1969), y el resumido estudio sobre “Fundamentos de Estética” comentado ya (nota 5). Igualmente dedica a cuestiones de análisis de problemas estéticos el último capítulo de su *Introduction to Philosophical Analysis*. Obligado es citar, asimismo, dos publicaciones más sobre esta área disciplinar: *Artistic Expression* (1971) y *Understanding the Arts* (1982).



Marín Torres, María Teresa
Belén Napolitano del Museo Salzillo.
Colección García de Castro. Fundación San Antonio

Murcia: Museo Salzillo, 2019
 119 páginas, ilustraciones a color, traducción al inglés.
 ISBN: 978-84-16710-74-4

La representación del Nacimiento del Niño Jesús en el arte ha sido constante desde la Edad Media pero será a partir del siglo XV cuando se comience a tratar este tema más allá de la pintura y a independizar a los personajes en forma de escultura. Ello dotará al tema de mayores posibilidades, nuevos detalles y puntos de vista que durante el siglo XVIII alcanzarán su momento de mayor esplendor, principalmente en la ciudad italiana de Nápoles, donde nacerá el verdadero arte del “presepe”.

Hasta el momento varios son los investigadores que han tratado el tema en sus más variadas formas, épocas o materiales. En el caso de España es importante mencionar a investigadores como María Jesús Herrero Sanz, Pablo Martínez Palomero, Concepción Herrero Carretero, Leticia Arbeteta, Rosario Fernández González, Ángel Peña Martín o María Teresa Marín Torres, entre otros, los cuales han contribuido al estudio de las figuras de belenes y sus escenarios más allá de la propia obra y sus artistas. En el análisis de estas piezas se ha tenido en cuenta cuestiones relacionadas con las costumbres y tradiciones propias de una época, sus modas, la geografía

representada y el propio significado del montaje belenístico visto como un arte culto, pensado para el deleite y disfrute del comitente, su familia y sus invitados. A ello hay que añadir que sirve como una excelente fuente de conocimiento e información, a la manera de documento, para conocer épocas, oficios, etnias, etc.

Recientemente se ha sumado a la lista de publicaciones sobre belenes napolitanos el estudio “Belén napolitano del Museo Salzillo. Colección García de Castro. Fundación San Antonio”, escrito por la profesora María Teresa Marín Torres. En esta monografía se ha incluido un capítulo introductorio escrito en vida por Emilio García de Castro, a modo de homenaje y agradecimiento por su aportación junto a su hermano Carmelo a la recuperación, estudio, conocimiento y difusión del arte del “presepe napolitano”, pues, gracias a su afición al coleccionismo hoy es posible contemplar el Belén Napolitano del Museo Nacional de Escultura de Valladolid o el Belén Napolitano del Museo Salzillo, objeto de este estudio.

La principal importancia de esta publicación radica en su concepción a la ma-

nera de guía con excelentes fotografías, su traducción al inglés –que permite llegar a un público más amplio– y el riguroso trabajo de investigación llevado a cabo pieza por pieza, que ha permitido realizar un análisis actualizado de todo el conjunto y reafirmar la valía del mismo tanto a nivel artístico como histórico. Ello ha permitido mostrar el Belén Napolitano del Museo Salzillo como el arquetipo de “presepe napoletano” del siglo XVIII en el que no sólo se escenifica el nacimiento de Cristo, sino también el caleidoscopio de costumbres, oficios, fiestas y rutinas diarias de la ciudad partenopea dieciochesca.

De este modo, puede decirse que esta guía escrita por la profesora Marín Torres viene a poner en valor uno de los montajes belenísticos napolitanos más importantes que se conservan en España en la actualidad, dando esta obra a conocer desde múltiples perspectivas tanto para entendidos en la materia como para visitantes del museo, a lo que hay que añadir que pretende ser un homenaje a los hermanos García de Castro, especialmente a Emilio, fallecido en el año 2014.

La estructura del libro se compone de

tres capítulos, dos prólogos escritos por Antonio Gómez Fairén y Carmelo García de Castro respectivamente y una interesante recopilación bibliográfica básica para conocer la historia y desarrollo de los belenes napolitanos. El orden seguido en las tres partes principales del estudio va de lo general a lo particular, de modo que facilita mucho al lector la comprensión de la obra en cuestión.

“El Belén Napolitano” es el primer punto del estudio, llevado a cabo por el arquitecto Emilio García de Castro en una publicación anterior y que para este libro se ha querido recuperar, tanto para homenajear al erudito como para servir de marco introductorio al tema principal. En este capítulo García de Castro repasa los orígenes y desarrollo de la representación del Nacimiento de Cristo en los “presepi”, cómo estos se desarrollan como manifestación artística típica en Nápoles y cómo llegan a convertirse en verdaderas obras cultas, reflejo de la prosperidad económica y social de su tiempo.

Con este capítulo, García de Castro permite al lector conocer de una manera sintetizada la tradición del “presepe napolitano” y su tipología partiendo de las primeras representaciones en pintura y su posterior desarrollo en figuras de tres dimensiones, citando como la más antigua la conservada en el Museo de San Martino de Nápoles, la “Madonna recostada” fechada en 1340. No obstante, el autor recalca que será a partir del siglo XVII cuando estas piezas comenzarán a variar su posición y su indumentaria hasta adoptar un cuerpo de vestir formado por alambre forrado de estopa y manos, pies y cabeza de arcilla, instaurando desde entonces el modelo definitivo y general de las figuras del belén napolitano.

García de Castro subraya en su texto la importancia de la monarquía borbónica en el enriquecimiento de estos belenes,

siendo el rey Carlos III quien impulsaría esta tradición napolitana y la traería a España, alcanzando gran repercusión durante el siglo XVIII por su carácter lúdico festivo, la concepción de una escenografía imaginaria y la recreación escénica con gusto por el detalle y el costumbrismo. Esta práctica se convirtió en uno de los divertimentos principales de la alta aristocracia y posteriormente de la burguesía, que por su afán por mostrar su posición económica en ocasiones llegó a superar a la Corte en la magnificencia de estos conjuntos.

Los restantes capítulos del libro son llevados a cabo por la profesora Marín Torres y en ellos se va desgranando progresivamente la obra del Belén Napolitano del Museo Salzillo. El segundo capítulo, denominado “El Belén Napolitano García de Castro. Fundación San Antonio en el Museo Salzillo”, se aborda el conjunto desde múltiples puntos de vista, partiendo de un contexto histórico en el que la prosperidad económica y política borbónica del siglo XVIII coincidió con la etapa de más esplendor del montaje de los pesebres napolitanos. Dentro de este punto la autora realiza una interesante relación de personajes conocidos que fueron aficionados a la colección de figuras de belén desde el siglo XIX, y además mostraron interés por el propio análisis y estudio de sus conjuntos artísticos así como su puesta en valor, tales como Antonio Perrone o Max Schmereder, entre otros.

Del mismo modo, la autora destaca la importancia de la adquisición de este belén a los hermanos García de Castro ya no sólo por su calidad artística, sino por su actual ubicación en el Museo Salzillo que permite la oportunidad de comparar el conjunto napolitano con el Belén de Francisco Salzillo encargado por Jesualdo Riquelme entre 1776 y 1800; es decir, que se tenga la ocasión de observar dos belenes contemporá-

neos realizados por artistas diferentes, permitiendo así a investigadores, curiosos y demás visitantes establecer similitudes y diferencias entre ambos.

En el mismo capítulo, María Teresa Marín no sólo aborda la nómina de artistas que intervinieron o pudieron intervenir en las piezas que hoy conforman este Belén Napolitano, como Giuseppe Sanmartino, Francesco Celebrano o Salvatore di Franco, sino que además se adentra en las múltiples posibilidades del estudio del belén, comenzando desde la propia consideración del conjunto como un “presepe” laico -en el que se representan escenas costumbristas de gran importancia artística-, hasta la concepción del belén como un espejo de la sociedad de su tiempo, como una obra siempre en continuo cambio que obedecía a las modas de cada momento y que reflejaba el poder económico y social de su dueño.

A su concepción como obra total en la que, además de escultores, participaban pintores, arquitectos, escenógrafos, y otros entendidos en muy diversas materias como Botánica, Geografía, Antropología, Música, etc., se suma la suerte de poder contemplar el conjunto con la escenografía original creada por el propio Emilio García de Castro, a imitación de los escenarios de época que situaban en un tiempo y un espacio determinado a las figuras.

En el tercer capítulo, “Las escenas del Belén García de Castro”, Marín Torres habla con detenimiento de todas las escenas que conforman dicho belén atendiendo a los personajes que aparecen, sus acciones, su significado y sus actitudes tan bien representadas a través de sus conseguidas facciones, gestos y posturas. Este capítulo se ha considerado como el más adecuado para leer mientras se realiza la visita al museo principalmente por el carácter descriptivo del mismo, pues muestra

muy detalladamente aspectos sobre las piezas y la propia composición del belén. Así, las escenas de taberna, el espectacular escenario arquitectónico en el que se enmarca el nacimiento de Cristo, la inclusión del retrato del propio Carlos III como un pastor, la Anunciación de los pastores, la fonda de la campiña o el exuberante y exótico cortejo de los Reyes Mayos vienen a ejemplificar la

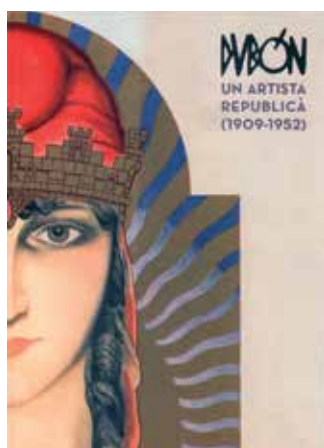
variedad propia de la Nápoles del siglo XVIII y el alto nivel artístico que se llegó a alcanzar.

A modo de conclusión, puede decirse que este libro viene a completar y actualizar las investigaciones hasta ahora realizadas sobre este conjunto, recuperado gracias de los hermanos García de Castro, y que hoy comparte espacio junto al Belén realizado por el escultor

Salzillo. En suma, la rigurosidad y la atención a los detalles son palpables en este estudio, que puede servir también para comprender mejor otros belenes contemporáneos de características similares.

Marina Belso Delgado

Historiadora del Arte y Doctoranda de la Universidad de Murcia



Morente i Martín, Néstor (comisario)
Dubón: un artista republicà (1909-1952)

(Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, del 17 de abril al 14 de julio de 2019)
 Valencia, Diputació de València - MuVIM, 2019
 376 pp.
 ISBN 978-84-7795-830-7

Luis Dubón Portalés (Valencia, 1892-1953) desarrolló una relevante carrera como pintor, diseñador gráfico y dibujante. Sin embargo, según el comisario de esta muestra, Néstor Morente, la trayectoria de Dubón había quedado diluida en la historiografía debido a su significación con la causa republicana, siendo esta la primera vez que se ofrecía una muestra antológica sobre este artista.

Este volumen documenta la exposición celebrada, que exhibió todas sus facetas creativas. Pero no queda en mero catálogo recopilatorio, cumple la misión de ser el primer estudio monográfico de referencia sobre Dubón. Esta publicación saca a la luz, difunde y pone

en valor la obra de este autor, poco reivindicado hasta estos momentos pese haber desarrollado su trabajo en varios frentes artísticos de la vida valenciana a lo largo de tres décadas. Dubón había comenzado a aparecer en las muestras colectivas que estudiaban el proceso de modernización de la pintura española de principios del siglo XX. A lo largo de los años noventa, las publicaciones dedicadas al revisar el diseño gráfico comenzaron a citar tímidamente su obra.

La vida de Luis Dubón transcurre por la dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República y el régimen del general Franco. Como tantos otros creadores, no llega a estar preso ni se ve abocado al exilio, pero sí ve interrumpida la liber-

tad creativa que lo había caracterizado a finales de los años veinte y treinta. Son muchos los artistas valencianos nacidos entre finales del XIX y principios del XX que por las mismas circunstancias no han sido estudiados todavía de manera individualizada, como Arturo Ballester, Manuela Ballester, Vicente Ballester, Andrés Goñi, Pascual Llop, Federico Mollado, Manuel Monleón, por mencionar sólo a unos pocos. Se trata de autores que, como Dubón, viven el desarrollo de una economía creciente y unos años de modernización que requiere el trabajo de ilustradores gráficos para el ámbito de la publicidad y de la ilustración de revistas.

El prólogo de Enric Satué contextualiza

za la obra de Dubón en el primer tercio del siglo XX, cuando en España se produce un fenómeno de proliferación de revistas y suplementos que permitió acoger dibujantes para ilustrarlas. Por otro lado, entre las décadas de 1920 y 1930 el comercio de la naranja vivió un momento álgido y precisó también ilustradores, entre los que participaron, junto a Dubón, brillantes artistas de la talla de Rafael de Penagos, José Segrelles, Arturo Ballester o Josep Renau entre otros.

Morente nos ofrece una biografía artística completa, enmarcada en un viaje por la cultura visual valenciana de la primera mitad del siglo XX. Explica cómo Dubón eligió una amplia variedad de estilos para desarrollar su obra, que van desde el impresionismo de sus lienzos, al *art nouveau*, el *art déco* o un eclecticismo posterior. Trabajó tanto en el campo pictórico como en el del diseño gráfico dentro del ámbito de la publicidad comercial y del entorno de la fiesta fallera. Realizó pintura mural, carteles, ilustración de portadas y fue uno de los primeros en publicar cómic en Valencia. Gracias a su trabajo para diversas empresas litográficas valencianas, fue uno de los pioneros en diseñar etiquetas naranjeras, labor que desempeñó sin interrupción desde los años veinte hasta los años cuarenta.

Siendo muy joven gana una serie de concursos artísticos que le animan a dedicarse en firme a su vocación. Desde 1916 ilustra anuncios, portadas de diarios y revistas como *El Guante Blanco*, *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *Pensat i Fet*, *El Pueblo*, *El Mercantil Valenciano*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Ilustrado*, *La Semana Gráfica*, *El Viajante Español* y *Vida Corporativa*. También realizó portadas para libros de las relevantes editoriales Prometeo y Aguilar.

Con la finalidad de labrarse un porvenir se traslada a Madrid en 1922 y

permanece allí hasta 1932, realizando notables diseños principalmente para la empresa de perfumes Florialia. En Madrid realizará en 1931 el diseño de la *Alegoría de la II República Española*, su obra más conocida y verdadero icono republicano todavía hoy. No obstante, continuará atendiendo numerosos encargos para Valencia, realizando entre otros trabajos, los innovadores programas de la Feria de Julio editados por la agencia publicitaria Gnomon.

Vuelve a instalarse en su ciudad natal en 1932, movido por el encargo del alcalde Vicent Alfaro i Moreno: realizar la decoración alegórica del Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Valencia. Dubón pinta dos paneles alegóricos que simbolizan a España y a Valencia, mientras que Vicente Beltrán ejecuta la parte escultórica. Es en definitiva la empresa alegórica más destacable de la Valencia Republicana de manos del blasquismo, y el encargo oficial más relevante que recibió Dubón en su trayectoria.

En estos años realizó carteles para el partido Unión Republicana Autonomista y para algunos de sus miembros, como el Dr. Trigo, inventor del refresco Tri Naranjus, para el que Dubón diseña su primer cartel publicitario, considerado un referente del diseño gráfico valenciano en *art déco*. De manera paralela a su producción gráfica pinta también una importante cantidad de retratos y otras temáticas al óleo sobre lienzo.

Al estallar la Guerra Civil realizará carteles para la CEA (Central de Exportación de Agrios) y para el partido Esquerra Valenciana. Uno de los más notables es el que le encarga esta formación titulado *Germans al front* (1936) que está considerado uno de los iconos de modernidad del periodo.

Tras la contienda bélica, la producción gráfica de Dubón es prácticamente nula. No ocultó su apoyo a la República, por lo que su obra se ve silenciada

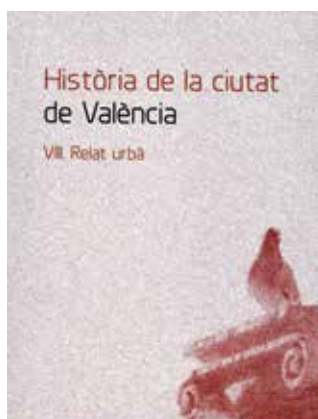
durante el régimen franquista. En este periodo se dedicará primordialmente a la producción dentro del entorno de la fiesta fallera, donde sigue manteniendo su estilo personal y preciosista.

Amparo Carbonell Tatay analiza el tipo de mujer que Dubón pinta, una mujer independiente, activa, útil, moderna y autónoma. La representa desde el respeto. Plasma mujeres que piensan, son libres y capaces de mostrarse como reflejo de su tiempo. Y lo más relevante, eligió mostrar que la modernidad para ellas, en esos años previos a la contienda civil, era posible.

Por último, Iván Esbrí Andrés escribe sobre la faceta de Dubón como creador vinculado a las Fallas, fiestas que fueron consolidándose en la década de los años veinte, al mismo tiempo que la trayectoria de nuestro protagonista. No llegó a ser un creador de escuela en este ámbito como otros contemporáneos suyos, pero sí que realizó, tanto en el plano del arte como de la literatura festiva, una serie de trabajos sobresalientes a lo largo de su trayectoria profesional. Tras la Guerra Civil la creatividad ligada a las fiestas falleras quedó exenta de su carga crítica y política. Al igual que otros autores comprometidos con su sociedad, Dubón burló la censura a través de su trabajo para hablar de la carestía, del mercado de estraperlo y demás penurias de la posguerra.

Lydia Frasset Bellver

Doctora en Historia del Arte



Taberner Pastor, Francisco (Dir.)
Historia de la Ciutat de València.
VIII Relat Urbà

València, Ajuntament, 2019.

Pág. 352. IRP de la Universidad Politécnica de Valencia.

ISBN: 978-8490892084

Con el subtítulo *Relat Urbà*, se ha publicado el octavo volumen de la serie *Història de la Ciutat de València*. Bajo el título "Historia de la Ciudad", se viene desarrollando desde el año 2000 una serie de seminarios, con periodicidad intermitente, en el que diversos especialistas desarrollan los más variados temas, siempre teniendo como eje central, a la ciudad de Valencia. Quizá no sea fácil de definir el hecho urbano pero no cabe duda que los análisis globales y sectoriales de su realidad actual, como escribió en su momento el profesor Bonet Correa, "constituye una de las ramas de mayor vigor de las llamadas ciencias sociales, a la vez que un capítulo esencial para el conocimiento de la construcción y del arte de las formas arquitectónicas".

En esa difícil tarea, arquitectos, historiadores del arte, geógrafos, economistas, paisajistas han colaborado desde sus diversas disciplinas con importantes aportaciones, fruto de sus rigurosas y constantes investigaciones.

Dirigido desde el Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia junto con el Ayuntamiento de la ciudad, las distintas ediciones, han contado también en diversas ediciones con la colaboración tanto de la *Universitat de València*, *Estudi General*, como de la *Universitat Politècnica de València*, aunque la presente edición es una producción conjunta del

Ayuntamiento con el Colegio de Arquitectos. En total son ya más de un centenar los textos publicados en las distintas ediciones, que abarcan desde los primeros tiempos de la formación de la ciudad hasta sus realizaciones más actuales, añadiendo, junto a la aportación de numerosos documentos inéditos, el análisis detallado y crítico.

Quizá la inexistencia de cauces institucionalizados impide trazar una estructura estable que permitiría una mayor eficacia en la confección de los trabajos y sería deseable crear ese servicio que, sin duda, habría de ser de gran utilidad para aquellas decisiones que afecten al desarrollo y transformación actual de la ciudad. Entre tanto, las aportaciones de "Historia de la ciudad" suplen en cierto modo esta falta que, en un tiempo prudente, convendría resolver.

No es irrelevante para dar una idea del alcance y calidad del octavo volumen, presentar una relación de los ponentes y ponencias desarrolladas, lo que permitirá dar una idea de la variedad de los temas tratados con el argumento de fondo, siempre presente, de la capital valenciana.

Albert Ribera: "Els centres de poder a la València durant l'antiguitat". Federico Iborra, Javier Martí: "Aproximación histórica y topográfica al alcázar islámico de Valencia". Santiago Máñez: "La parroquia de San Esteban en Valencia. Entre el urbanismo islámico y cristiano".

Desiree Juliana: "Construcción y escenografía festiva urbana tras la conquista cristiana de Valencia". Arturo Zaragozá, Rafael Marín, Pablo Navarro: "Escaleras con bóvedas de piedra en Valencia durante la edad moderna (siglos XV-XVIII)". Josep Vicent Boira: "Guerra urbana y espais populars a València: els fets d'octubre de 1869. Una revolució oculta". Luis M. Sendra: "El antiguo hospital general de Valencia a través de su jardín: un recorrido". Fernando Aranda: "Rehabilitación del Colegio del Arte Mayor de la Seda. La recuperación de un símbolo del esplendor de Valencia". Pablo Peñín Llobell, Alberto Peñín Ibañez: "A propósito de San Vicente de la Roqueta. Las obras de consolidación". Marta García Pastor: "La adaptación de Valencia a su pérdida de condición de ciudad amurallada". Amando Llopis: "Federico Aymamí Faura, impulsor de la Reforma Interior de Valencia. Otro arquitecto injustamente olvidado". Francisco Taberner: "La plaza de la Reina: proyectos y realizaciones". José Simó: "La ciudad universitaria de Valencia: historia de una frustración". Ignacio Díez Torrijos: "Pasajes de la Vega del Turia. Visualidad y transformación". Javier Pérez Igualada: "Los planes parciales municipales y la construcción de la periferia urbana de Valencia, 1948-1875". María José García Jiménez: "Plan Especial de directrices para la mejora de la calidad urbana de los barrios".

Como puede comprobarse fácilmente la temática no se ajusta a un asunto determinado, ni se refiere a un periodo histórico explícito, sin embargo, la visión “arquitectónica” con la que se enfocan los trabajos dan al conjunto un rasgo singular, claramente perceptible.

La indagación sobre la ciudad es una tarea compleja y sin fin, pero sin duda necesaria para comprender la ciudad, entenderla, y en su caso ayudar a la correspondiente toma de decisiones para su futuro urbanístico. Sin embargo, aparte del caso de Valencia, sólo Madrid y Barcelona mantienen una clara política de investigación sobre sus ámbitos respectivos. En el primer caso desde el ámbito universitario, bajo la dirección de Luis Enrique Otero de Carvajal, desde el Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid, en donde, desde 2007, dirige el grupo de investigación Complutense “Historia de Madrid en la Edad Contemporánea”.

Y en el segundo, acometiendo las investigaciones desde ámbitos temáticos, al amparo del *Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona*, que genera dos importantes series en torno al *Seminari d'Història de Barcelona: Barcelona Quaderns d'Història*, con 16 ediciones y los *Quaderns del Seminari d'Història de Barcelona*, que aborda temas específicos del que ya se han editado 27 Quaderns. En los que ha participado activamente el historiador Ramón Grau, uno de los pioneros en las investigaciones sobre la historia urbana.

La ciudad de Valencia contaba, desde 1972, con la que sin duda ha sido la mejor obra de síntesis que refleja de forma solvente y rigurosa la evolución de su trayectoria, redactada por el profesor Manuel Sanchis Guarner, de la que se siguen publicando reediciones; *La Ciutat de València. Síntesi d'Història y Geografia Urbana*, que marcó un nuevo camino en el acercamiento, siempre complejo al hecho urbano.

Nuestra ciudad, contaba además con

dos importantes obras de carácter colectivo. La primera, bajo la dirección de Antoni Furió y coordinada por Juan Vicente García Marsilla y Javier Martí, fue editada en fascículos semanales que se vendían junto con el periódico “*Levante, el Mercantil Valenciano*”, en 1999 dentro de la conmemoración de los 500 años de la fundación de la Universitat de València, en la que más de un centenar de expertos, especialistas de las materias o de las épocas tratadas construyeran una interesante y documentada síntesis histórica desde su fundación hasta la actualidad con la cronología como hilo conductor.

Otra obra fundamental realizada por un numeroso conjunto de profesores de la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València: “*Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*” dirigida y coordinada por Jorge Hermosilla Pla con un centenar de autores especializados en arqueología, prehistoria, historia antigua, medieval, moderna, contemporánea; en historia del arte, en ciencias y técnicas historiográficas y en geografía, creando una obra institucional de indudable interés, estructurada en dos tomos. El primero dedicado a la Historia y el segundo a la Geografía y Arte con un claro intento de puesta al día y actualización en base a las investigaciones llevadas a cabo en el seno de la Universitat.

En este repaso apresurado de los antecedentes de la historia urbana no debemos olvidar la publicación, en enero de 1971, de la revista número 80 de *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, con la que se inauguraba el número uno de la serie “Archivo histórico”, bajo la dirección del arquitecto Salvador Tarragó Cid en el que veían la luz diversos trabajos de análisis de diversos momentos o periodos de la historia de la ciudad con el convencimiento de su ineludible necesidad “para abordar los problemas específicamente arquitectónicos de morfolo-

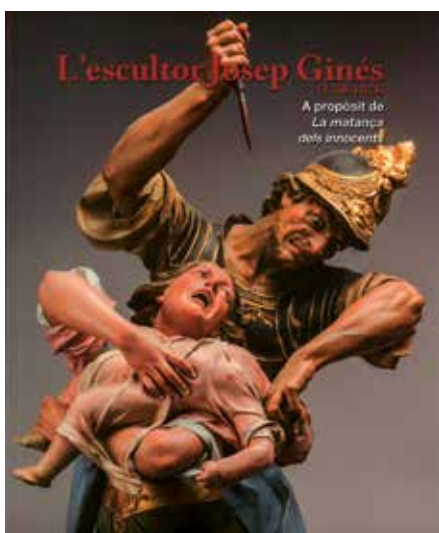
gía y tipología urbana” como se recogía en su editorial. Allí participaban Carme Massana, Francés Roca, Marina López o Ramón Grau, verdaderos impulsores, desde diversas perspectivas de numerosas investigaciones tendentes a facilitar una comprensión rigurosa y ajustada de la complejidad del hecho urbano.

Volviendo a la *Història de la ciutat de València*, ahora con mayor protagonismo municipal, que cobra una mayor implicación con la decisiva colaboración del Museo de Historia de la Ciudad, espléndido museo, antiguo depósito de Aguas Potables de la ciudad, quizá no excesivamente valorado, que explica con un estudiado discurso expositivo la evolución histórica de la capital valenciana, su existencia, constituye un verdadero hito-un *rara avis*- en nuestro ambiente intelectual y conforma un extenso corpus teórico de frecuente e indispensable consulta según puede constataarse contabilizando las innumerables citas que aparecen en buen número de los trabajos de investigación que se realizan sobre nuestra ciudad.

Las distintas ediciones, se han realizado desde su inicio bajo la dirección académica del profesor del Departamento de Urbanismo de la Universidad Politécnica de Valencia Francisco Taberner, y es ya un elemento de consulta insustituible para aquellas personas interesadas en el conocimiento de la historia de la ciudad, desde tiempos pasados a la actualidad y llena un vacío que convendría rellenar. En ese sentido, y citando de nuevo a Antonio Bonet Correa, podemos afirmar que “*el día que exista en España un centro dedicado a la investigación, documentación y enseñanza de la ciudad se habrá dado un paso muy importante para la verdadera modernización de nuestro conocimiento y acervo científico*”.

M^a Teresa Broseta Palanca

IRP de la Universidad



VV. AA.

(Obra coordinada por Tito Llopis / VTiM)

L'escultor Josep Ginés i Marín (1768-1823).

A propòsit de "La matança dels innocents"

Catálogo de la exposición de escultura celebrada en la Sala Ribalta del Museo de Bellas Artes de Valencia, de febrero a septiembre de 2020, conmemorativa del 250 aniversario de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Valencia, Generalitat Valenciana – Conselleria de Educació, Cultura y Deporte, 2020.

Formato de 30 x 24 x 1.8 cm., con 256 páginas de texto, ilustraciones en color y blanco y negro, y gráficos.

Edición impresa en papel, bilingüe en castellano y valenciano
ISBN: 978-84-482-6435-2

DL: V-306-2020

Faceta interesante en el arte escultórico afín a lo ornamental en la trayectoria del estatuario José Ginés y Marín (Polop, Alicante, 1768 – Madrid, 1823), la representa su obra en barro cocido policromado de mediano formato, concretamente en una serie de grupos de entre dos y cuatro palmos de altura, alusivos a “La matanza de los inocentes por Herodes”, obra impresionante por lo dramático de los gestos, de ascendencia casi helenística (equivalente al grupo clásico de “La matanza de Niobe y sus hijos”, de la Galería de los Uffizi, de Florencia), que formó parte del “Belén del Príncipe” —un encargo del rey Carlos III a varios escultores que reuniría 6.000 piezas con destino a su hijo el príncipe

Carlos, que acabarían retiradas en los desvanes de palacio¹-, elaborada entre 1789 y 1794, y que entró a formar parte de los fondos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) en 1834, proveniente del secuestro de los bienes del infante Carlos María Isidro, pretendiente a la Corona tras el fallecimiento de su hermano Fernando VII, que lo había heredado.

Compuesto de 47 figuras, estudiadas en su día por Enrique Pardo Canalis y Joaquín Fuster Pérez, y revisadas posteriormente y catalogadas por Leticia Azcue Brea, han sido restauradas entre 2016 y 2018, siendo muchas de ellas obras del taller de José Ginés en el que colaboró el escultor Francisco Bellver y

Llop². El conjunto en su presentación sigue una disposición estructurada a modo de belén, y enlaza la tradición barroca con el incipiente neoclasicismo, donde el artista demuestra el dominio del modelado, imaginación y gran capacidad expresiva a través de los diferentes personajes representados (sayones, madres con niños, soldados romanos en acción, grupos en defensa, mujeres huyendo, etc.), sobre todo a través de las miradas que intercambian los actores.

Dentro del panorama cultural y artístico valenciano del año 2020 se inscribe la Exposición “*La matanza de los inocentes por Herodes*” de José Ginés (1768-1823),³ auspiciada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1 “Belén del Príncipe” ha sido ampliamente estudiado por HERRERA SANZ, María José: “El Belén del Príncipe en el Palacio Real de Madrid”. *Navidad en Palacio, Reales Sitios, Monasterios y Salzillo*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1998, pp. 27-35; y ARBETETA MIRA, Leticia: *Oro, incienso y mirra. Los belenes en España*. Madrid, Fundación Ramón Sánchez Ruipérez, 2000.

2 PARDO CANALIS, Enrique. “José Ginés y los grupos de la degollación de los inocentes”. *GOYA (Revista de Arte)*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 42 (1961), pp. 408-412; FUSTER PÉREZ, Joaquín: *José Ginés, escultor de cámara honorario de Carlos IV, primer escultor de cámara de Fernando VII (1768-1823)*. Madrid / Alicante, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1980; AZCUE BREA, Leticia: *La Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (Catálogo y estudio)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

3 De la inauguración de la muestra temporal en Valencia el miércoles día 5 de febrero de 2020 se hicieron eco agencias de noticias y medios de información. Vide: EUROPA PRES: Comunidad Valenciana, Cultura. “La matanza de los inocentes de José Ginés sorprende en el Bellas Artes para exaltar la mujer y la maternidad”. Diario *La Vanguardia*. Barcelona, jueves 6 de febrero de 2020; JORQUES, Begoña: “La tragedia que nació del barro”. Diario *Levante-EMV*. Valencia, jueves 6 de febrero de 2020, p. 52; L. G.: “El escultor José Ginés regresa a Valencia con la matanza de los inocentes”. Diario *Las Provincias*. Valencia, jueves 6 de febrero de 2020, p. 41.

y que se enmarca dentro de los actos conmemorativos del CCL aniversario de su fundación; muestra celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia (MuBAV) de febrero a septiembre de 2020⁴, que ha reunido 34 obras escultóricas del referido escultor valenciano que pertenecieron al Belén del Príncipe Carlos IV y custodia el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; una excelente muestra⁵ por su puesta en escena cuyo diseño, proyecto arquitectónico y montaje expositivo (espacios, ambientación, elementos de presentación, paneles modulares, vitrinas, fichas técnicas expositivas y gráficas), ha estado a cargo del arquitecto Tito Llopis / VTIM, que ha contado con la colaboración de Pilar Turpin, Paco Costa y Toni Galindo.

El catálogo que se reseña lleva por título *El escultor José Ginés (1768-1823). A propósito de "La matanza de los inocentes por Herodes"*. Su diseño, composición, revisión de textos, montaje y maquetación, han estado a cargo asimismo de Tito Llopis y ha sido impreso en una edición muy cuidada en La Imprenta C. G., de Paterna (Valencia).

Las páginas preliminares de la publicación corresponden a los textos de presentación, justificativos de la muestra, del director del Museo de Bellas Artes de Valencia, Carlos Reyero Hermosilla; del director de la Academia de San Fernando, Fernando de Terán Troyano; y del presidente de la Academia de San Carlos, Manuel Muñoz Ibáñez, para a continuación explorar en dos amplios bloques y a través de varios estudios

especializados, la vida y obra del escultor, la propia exposición con su correspondiente cuerpo gráfico y fichas de inventario de los grupos escultóricos exhibidos, y un amplio apéndice final con referencias documentales y bibliográficas sobre el autor, la cosmovisión de su arte y la escultura de su tiempo.

El escultor y su obra comprende tres estudios. El primero de ellos corresponde al de la doctora en historia del arte Ana M^a Buchón Cuevas, experta en estatuaría barroca, que aborda la trayectoria de "José Ginés y la escultura valenciana de su época"; incidiendo en la vida académica de este maestro tanto en su etapa de alumno de Escultura y de la Escuela de Flores y Ornatos de la Academia de San Carlos, en la que obtuvo numerosos premios en los concursos periódicos de las clases de principios, yesos y natural, como pensionado de la Academia de San Fernando, academias ambas foco de formación de artistas que en ocasiones alcanzaron altas metas. La mencionada historiadora, en este laborioso estudio, refleja asimismo el panorama escultórico de su tiempo, a caballo entre dos siglos, escrutando en la obra de compañeros del biografiado como Francisco Bru, Pedro Juan Guissart (que marcharía a Murcia), Francisco Navarro, Felipe Andreu, Francisco Alberola, Francisco Bellver y Llop, y José Piquer, entre otros artífices de la estatuaría.

Formando parte del mismo enunciado se inscribe un segundo y ponderado ensayo que incumbe al académico numerario de San Fernando y museógrafo José M^a Luzón Nogué, quien centra su investigación

en "José Ginés en Madrid (1784-1823): de la Academia al Palacio Real", en cuya Academia madrileña Ginés ingresa con 18 años como pensionado; trabajando como joven escultor en el "Belén del Príncipe" (un conjunto de una gran complejidad, que gozó de gran fortuna en el siglo XVIII), en encargos particulares, y posteriormente, con un amplio bagaje de reconocimientos como escultor de cámara del Carlos IV (1796-1808) y estuquista con casa y taller, y tras de la Francesada (en la que se dedicó a labores de pastoreo en los alrededores de Madrid y en su tierra natal para subsistir y pasó penurias económicas a consecuencia de la Guerra de la Independencia) como escultor de la restauración fernandina, interviniendo en proyectos patrióticos y de exaltación de Fernando VII, siendo de su mano el diseño del complejo escultórico que remata la Puerta de Toledo de la capital del Reino. Fue nombrado académico de mérito y en 1815 Teniente director de Escultura de la Academia de San Fernando.

Cierra el bloque dedicado a *El escultor y su obra*, el trabajo de investigación de la doctora en historia Alejandra Hernández Clemente, titulado "Vivir en casa del estuquista del rey", subrayando que el hecho de ser nombrado José Ginés estuquista de cámara le permitió al escultor la formación de un equipo de profesionales a su cargo que trabajaron en el Palacio Real y en el Real Sitio de Aranjuez, dirigiendo a partir de 1806 las obras de decoración y de adorno de la Casa del Labrador, trabajo que posteriormente desempeñaría su hijo José Ginés Fernández.

4 Tras el confinamiento por la pandemia del COVID-19 o arresto domiciliario de la sociedad española entre el 15 de marzo y el 14 de junio de 2020, la exposición volverá a ser publicitada a través de la prensa diaria. Véanse al electo las cabeceras "Arte del terror por orden de Herodes. La matanza de los inocentes de José Ginés, escultor alicantino (1768-1823)". Diario *Las Provincias*. Valencia, sábado 13 de junio de 2020, p. 57; Agenda cultural de la Generalitat Valenciana: "Museu de Belles Arts de València. La matança dels innocents", Diario *Levante-EMV*. Valencia (Suplemento *Urban*. Agenda de ocio y cultura), viernes 19 de junio de 2020, p. 11, y viernes 17 de julio de 2020, p. 5; R.P.: "El museo de Belles Arts prorroga fins al 6 de setembre l'exposició de Josep Ginés". Diario *Levante-EMV*. Valencia, divendres 28 d'agost de 2020, P. 44.

5 El catálogo de la muestra aparece reseñado por FJDM: "El escultor José Ginés: aproósito de la Matanza de los Inocentes". Revista *Pasos de Arte, Cultura y Patrimonio*. Madrid, Asociación de Arte, Cultura y Patrimonio, Núm. 6, septiembre de 2020, p. 77.

El segundo estadio del catálogo está dedicado a *Exponer "La matanza de los inocentes"*, que aglutina seis estudios que hacen referencia tanto al trabajo del escultor, como a tratar de diversos aspectos de los belenes históricos, así como la presencia, significado y arte del pesebre en el ámbito español; el estudio y catálogo de las obras expuestas de José Ginés y el tratamiento del espacio arquitectónico recreado dedicado a la muestra.

Abre el diálogo en este punto la catedrática de Escultura de la UPV, académica de San Carlos y comisaria de la exposición Amparo Carbonell Tatay con el ensayo sobre "José Ginés: Barroco, tragedia y lágrimas en el Belén del Príncipe", centrado en el análisis de las esculturas de terracota y su representación que conforman la exposición, a cuya ejecución el artista dedicaría diez años de su vida modelando estas piezas en barro rojo hueco, constituyendo cada grupo compuesto de dos, tres y hasta cuatro y seis figuras una historia completa; grupos escultóricos que funcionan por sí mismos, de modo y manera que —como refiere la escultora— "cada elemento de la composición está armoniosamente conectado con los demás", destacando el realismo de las imágenes en las que se representa la crueldad (algunas escenas son muy descarnadas) o la propia defensa de las madres con su propia vida hasta la muerte, lo que hace que las figuras de Ginés superen en atractivo a las de Francisco Salzillo. "El Misterio de la Natividad y otros temas en los belenes históricos" proporciona título al bosquejo que presenta el catedrático de historia del arte de la UPV, académico de San Carlos, museógrafo e igualmente comisario de la muestra Felipe V. Garín Llombart, quien

profundiza en la representación del Misterio de la Natividad de Cristo, el de desarrollo más antiguo y su originaria fecha del 25 de marzo, que será objeto de discusión hasta que se disponga con el emperador Aureliano su celebración el 25 de diciembre, para hacerla coincidir con la fiesta romana del sol invicto. También aborda otras tradiciones puestas en escena como la de los Reyes Magos, festividad que se celebra el 6 de enero y otras iconografías belenísticas que tendrán su razón de ser desde San Francisco de Asís con los populares pesebres, que se expandirán durante el Renacimiento y el Barroco, muchos de ellos encargados por casas reales y nobles a reconocidos artistas.

Sigue al anterior el trabajo del profesor y académico correspondiente de San Carlos, Francisco Javier Delicado Martínez, que versa acerca del "Significado, arte y naturaleza del belén en el ámbito hispánico", prestando atención a Italia como cuna y expansión franciscana del belénismo y a la difusión del belén (incluido el napolitano)⁶ en España y sus artífices, haciendo mención de los escultores y figurinistas del Barroco (Martínez Montañés, Luisa Roldán, Eugenio Gutiérrez de Torices, Pedro Duque Cornejo, Francisco Salzillo), y de la Ilustración (José Esteve Bonet, José Ginés, Roque López, Ramón Amadeu. Domènech Talarn), tratando seguidamente de los artistas, barristas y artesanos de época contemporánea, que se mueven entre la tradición y la renovación (Arturo Baltar, los hermanos Griñán, Enrique Villagrasa, Monserrat Ribes, José Luis Mayo Lebrija, Nicolás Almansa, Enrique Garcés, Carlos Cuenca...), particularmente en las demarcaciones territoriales de Cataluña, Valencia, Murcia y Andalucía.

El cuarto estudio de este segundo blo-

que del catálogo concierne a las conservadoras y restauradoras de bienes culturales Judit Gasca y Silvia Viana, autoras de "La restauración de los grupos escultóricos de José Ginés", del que en la actualidad se conservan 47 obras, de las cuales algunas constituyen grupos y otras personajes aislados; un proyecto de conservación que se inició en 2016 y que las restauradoras describen, con mención de los estudios analíticos llevados a cabo, del estado previo de conservación de las piezas (muchas presentaban roturas y pérdidas de elementos por los constantes traslados), de las estructuras y de las policromías, dando cuenta, de igual modo, de intervenciones anteriores —poco afortunadas— y de los criterios seguidos en la última intervención, junto a las técnicas de análisis, muy descriptivas.

"José Ginés: Obras en la Exposición del Museo de Bellas Artes de Valencia" proporciona título al gran aparato gráfico que continúa y que reproduce las obras de la muestra, acompañadas de las correspondientes fichas de inventario, entre las que se encuentran 34 figuras y grupos de "La degollación de los inocentes" (algunas con unas dimensiones de entre 70 y 80 cm. de altura), dos bustos en yeso de Isabel de Braganza y de Fernando VII, una escultura en barro cocido de Apolino, un dibujo a lápiz negro "Estudio del Laocoonte", un relieve académico en terracota del "Convite de Dionisos, el tirano, a Damocles", varios documentos manuscritos de la época y ediciones de libros impresos con referencias al escultor.

Novedoso es el hecho —y muy elogiable, ya que no es lo habitual— de incluir en el catálogo el proyecto arquitectónico de la exposición sobre José Ginés, dirigido por el arquitecto Tito Llopis / VTiM ar-

6 PEÑA MARTÍN, Ángel: "El gusto del belén napolitano en la Corte española", *Simpósium "Reflexiones sobre el gusto"*. Zaragoza, 2012, pp. 257-275.



José Ginés Marín (1768-1823). *Mujeres atacando a un sayón*. 1789-1794 (fechas de la serie completa). Madera policromada. 80 x 102 x 45 cm. Procedente del secuestro hecho al infante Carlos María Isidro en 1837. *La degollación de los inocentes por Herodes*. Nº de inventario E-042. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. (Fotografía: Emilio P. Doiztúa).

quitectos, que ha contado con la colaboración de los facultativos Pilar Turpin, Paco Costa y Toni Galindo; un proyecto que con su redacción ayuda al gran público a entender esta aventura intelectual de secuencias de nuestra cultura artística, desarrollada físicamente en la Sala Ribalta del Museo de Bellas Artes de Valencia, y que para su mejor comprensión se acompaña del boceto preliminar de la sala, propuesta del montaje de las obras, secciones definitivas y recorrido de la visita.

Finalmente, el fotógrafo Emilio P. Doiztúa presenta en imágenes detalles de las obras expuestas, captando el ambiente

recreado —grato, amable y diáfano— que invita al espectador a la introspección y a la contemplación de las figuras en detalle desde distintos puntos de vista de la sala, al tratarse de esculturas y composiciones de bulto redondo muy efectistas exhibidas sobre estructuras modulares y podios temáticamente, con gran acierto, con un punto de entrada y otro de salida direccionados.

Es de mencionar por último los anexos, dedicados, el primero a “José Ginés: Apéndice documental”, a cargo de Ana Buchón y Tito Llopis, en el que se reproduce y transcribe diversos documentos relacionados con el escultor,

conservados en los archivos de las Reales Academias de Bellas Artes de San Carlos y de San Fernando (solicitud del alumno para ingresar en la Sala de Flores en 1784, solicitud de pensionado, memoriales para obtener el grado de académico y la plaza de Teniente Director de Escultura de San Fernando, carta de agradecimiento del artista por haber obtenido dicha vacante, necrológica del escultor recogida por la prensa en 1825 y nota o “relación” de los grupos escultóricos ingresados en la Academia en 1834); y el segundo, elaborado por Tito Llopis, sobre “José Ginés: Referencias bibliográficas”, localizadas en

estudios monográficos, ensayos, revistas especializadas de arte, repertorios y diccionarios sobre artistas, y actas de congresos.

Se concluye subrayando, como bien refiere Carlos Reyero en el preámbulo de este compendio, que José Ginés “adecúa el lenguaje de una obra a su género”, un artista que gozó de gran predicamento en su tiempo y que con estas piezas sorprende a través de la exposición que hemos tenido la ocasión de visualizar como primicia de presentación en Valencia, tras su reciente restauración por personal facultativo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; un conjunto escultórico neoclásico que a nadie ha dejado indiferente por su soberbia puesta en escena (el diseño arquitectónico y museográfico de la muestra, como se ha indicado “ut supra, ha correspondido a Tito Llopis / VTiM arquitectos y colaboradores, a quienes cabe felicitar por el buen trabajo realizado), que sorprende a la vez que emociona, por la gran fuerza expresiva de las figuras y su sentido dramático, en las que el movimiento (conseguido con la representación de los actores en diagonal) y el color fueron características en la obra del artista, que utilizó óleo en

relieve, plata, pan de oro y elementos de cristal para darles mayor realidad.

Y como testimonio de ello queda el catálogo impreso de la propuesta, que constituye una obra de referencia y de consulta imprescindible para el investigador, estudioso o erudito; una herramienta de trabajo sobre la vida y la obra del escultor alicantino José Ginés, y particularmente en torno del conjunto plástico de piezas que componen “La matanza de los inocentes por Herodes”, un episodio tomado del Evangelio de San Mateo, de gran valor artístico y documental, que formó parte en su día del “Belén del Príncipe”, que supuso un gran alarde escenográfico teatralizado que todos los años desde 1789 se montaba en el Palacio Real, bajo la Capilla, desde la Navidad hasta la fiesta de la Candelaria; y grupos que pueden admirarse en la actualidad en la Galería de Escultura y Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, su legataria.

Francisco Javier Delicado Martínez

Universitat de València



NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS CIENTÍFICOS EN LA REVISTA “ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO”

1. ENFOQUE Y ALCANCE

Archivo de Arte Valenciano es una revista científica fundada en 1915 centrada en el Patrimonio Cultural que se publica en soporte papel y electrónico, y es editada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, con una periodicidad anual. Su objetivo es la publicación de textos inéditos producto de investigaciones realizadas por estudiosos interesados en las Bellas Artes, en su más amplio sentido, para divulgar el patrimonio y enriquecer el bagaje científico en las diversas áreas de la Academia. Está dirigida principalmente a la comunidad científica y universitaria de ámbito nacional e internacional, además de a los profesionales del Arte en general.

2. SECCIONES

Archivo de Arte Valenciano publica artículos de investigación agrupados en cuatro secciones: Histórica.

Contemporánea.

In Extenso, que trata sobre una materia histórica o contemporánea determinada.

Reseñas de libros y otras ediciones, que versarán sobre las mismas materias que hayan sido editadas durante el año en curso.

3. EVALUACIÓN POR PARES

Archivo de Arte Valenciano acusará recibo de los originales enviados por los autores.

La revista se rige por el sistema de evaluación anónima externa de los artículos, según el sistema de pares y doble ciego, en el que participarán dos revisores externos. En el caso de necesitar un tercero se recurrirá a él. El nombre de los evaluadores externos será confidencial y elegido por el Consejo de Redacción de la revista.

Con el fin de mantener el anonimato de los trabajos para su evaluación por pares ciegos, no deberá de figurar en los mismos el nombre o nombres de el/la/los/las autor/a/es/as. Para su correcta identificación, los trabajos se acompañarán de un archivo aparte, en el que figure el nombre del autor, lugar de trabajo o profesión y dirección electrónica. Además, en el mismo

documento se hará constar el conocimiento y aceptación de las normas de la revista, así como el compromiso de que el artículo es inédito y no ha sido simultáneamente enviado a otras publicaciones. También se indicará que se cuenta con la autorización correspondiente para la reproducción de las imágenes insertadas en el texto, y que admite que la publicación supone la cesión de derechos de autor a favor de la Academia, a los efectos de su reproducción electrónica.

4. NORMAS DE EVALUACIÓN

Los textos deberán ser inéditos y no presentados para tal fin en ningún otro medio de difusión. Los trabajos remitidos podrán estar redactados en castellano o valenciano, aunque el Consejo de Redacción contempla la posibilidad de aceptar excepcionalmente trabajos en otros idiomas.

El número máximo de autores por artículo será de cuatro.

El Consejo de Redacción podrá rechazar un artículo sin necesidad de proceder a su evaluación cuando considere que éste no se ajusta a las normas formales y de contenido de la revista.

5. PROCESO DE EVALUACIÓN

Una vez seleccionados los artículos que cumplen las normas formales y de contenido, el Consejo de Redacción remitirá los originales a los evaluadores externos, que serán investigadores de reconocido prestigio, especialistas en la materia. En ningún momento se conocerá la autoría de los artículos ni el nombre de los evaluadores externos durante el proceso de evaluación. Sin embargo, podrá publicar la redacción de los evaluadores externos que han colaborado con la revista en años precedentes, siempre y cuando se autorice por parte de los mismos.

Finalmente, será el Consejo de Redacción quien decida la publicación o no del artículo, apoyándose en los informes externos.

Se comunicará a los autores la aceptación o no del artículo.

En cada trabajo publicado se indicarán las fechas de recepción y aprobación del mismo.

6. FORMATO Y EXTENSIÓN

El trabajo se presentará únicamente en soporte informático (pendrive, CD o Wetransfer), utilizando el programa Word. La redacción de los artículos no excederá de 15 hojas (las cuales se presentarán numeradas), con un máximo de 41.000 caracteres (con espacios). La redacción deberá de ir acompañada de un resumen en castellano e inglés con una extensión aproximada de diez líneas cada uno de ellos (los resúmenes que tengan una extensión notablemente inferior no serán aceptados). Éste, que antecederá al texto, deberá de orientar sobre la temática tratada en el artículo e incluir los descriptores necesarios (hasta cinco palabras separadas por una barra). La bibliografía estará incluida en el cómputo total de hojas /caracteres.

El título no deberá ocupar más de 40 palabras y deberá reflejar de forma clara y directa el contenido del trabajo. Las ilustraciones admitidas no serán más de ocho, de óptima calidad, nítidas y contrastadas y se incluirán en el texto. Éstas, se acompañarán de un pie de imagen con información relativa al título o contenido de la misma, así como el autor de la fotografía

o procedencia. Las imágenes, además de estar insertas en el texto, deberán de presentarse en un documento aparte para facilitar la labor de maquetación, con una resolución mínima de 300 ppi. y 15 cm. de lado.

Los trabajos del capítulo *In extenso* tendrán una extensión de entre 30 y 60 hojas y un máximo de 164.000 caracteres (con espacios). El límite de ilustraciones será de 18 y las especificaciones de paginación, formato, soporte, normas tipográficas de presentación de los textos, resolución y características técnicas de las imágenes, serán las mismas que para el resto de los artículos.

La entrega de originales se realizará antes del 15 de mayo del año 2021.

7. NORMAS TIPOGRÁFICAS DE PRESENTACIÓN DE LOS TEXTOS

Los textos emplearán la tipografía Times New Roman o Arial de tamaño 12, e interlineado 1'5, para los resúmenes el cuerpo de la fuente será 10'5 y el tamaño 8 para las notas a pie de página. Las partes del texto que tengan que imprimirse en cursiva deberán ir de esta manera e incluirá títulos de obras de arte, títulos de publicaciones y palabras en otros idiomas diferentes al de la redacción. La bibliografía adoptará el cuerpo de letra 10, e irá ordenada alfabética o cronológicamente al final del texto según el sistema siguiente:

Monografías:

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 VILLETA, Áurea (ed.): *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*. Valencia, MuVIM, 2007, pp. 53-67.

Artículos de revistas:

CAMÓN AZNAR, J.: “Dibujos de Goya del Museo Lázaro Galdiano”, en *Goya*, 1 (1954) 9-14.

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 de Murcia, 1988, pp. 15-47.

Fuentes audiovisuales:

CLOUZOT, Henry-Georges: *El misterio Picasso (Le Mystere Picasso)*. Francia, 35 mm., 60 minutos, 1956.

CROSLAND, Alan (director); HOLLINGSHEAD Gordon (ayudante de dirección); WARNER, Jack (productor); RAPHAELSON Samson; COHN Alfred A. (guionistas); SILVERS Louis (música); MOHR Hal (fotografía); JOLSON, Al; MCAVOY, May; OLAND, Warner (protagonistas): *The jazz Singer*, EE.UU, Warner Bross, 1927.

Partituras:

CLIMENT, José: *Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760). Sonatas*. Valencia, Institución Alfonso “El Magnánimo” de la Diputación de Valencia, 1977.

REGGER, Max (Prólogo de BEYER, Franz): *Drei suiten viola solo op. 131 d.* Munich, Urtext, 1991.

Webgrafía:

La información esencial es la URL o dirección web, además del autor, si el documento está firmado, el título del documento, la fecha y la hora en que se realiza la consulta.

MURIS, Johannes de: *Libellus cantus mensurabili*, Bloomington, Indiana University — Thesaurus musicarum latinarum, http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/MURLIBF_MFAB1119.html, (última consulta: 20 de enero de 2013 a las 19:35).

Fonografía:

En función del tipo de música, elegir el método más apropiado que aporte mayor información al lector: autor, agrupación, director, solistas, otros intérpretes, título, casa discográfica, lugar, editor, número de registro y año.

CAGE, John (autor); BERMAN, Boris (piano): *Music for prepared piano vol.2*, Ontario, Naxos, CD, 8554562, 2001.

MISÓN, Luis; ROSALES Antonio; ESTEVE Pablo; DE LASERNA Blas; DEL MORAL, Pablo (autores); Ensemble Elyma; GARRIDO, Gabriel (director); LAVILLA, Cecilia (soprano); PITARCH, Olga (soprano); PARRON, Salvador (tenor): *El maestro de baile y otras tonadillas*, Francia, Harmonia Mundi, CD, K 617151, 2003.

VIVES RAMIRO, José M^a (autor de la reconstrucción); Cor de la Generalitat Valenciana, Collegium Instrumentale, PERALES, Francesc (director): *Alacant sacro-musical. La Llum de les Imatges. La Faç de l'Eternitat 2006*, CD 1 *Salm 50* “Miserere”, *Miquel CREVEA i CORTES*, Valencia, Tabalet Estudis – Generalitat Valenciana, 989 CD 1, 2006.

8. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DE LAS IMÁGENES ILUSTRATIVAS DE LOS TEXTOS

Las imágenes que ilustren los artículos remitidos a la revista para su publicación deberán mantener las siguientes características:

- No podrán enviarse imágenes incrustadas en documentos de Word, ni Power-Point ni Excel; sino como archivos independientes, con su correspondiente numeración.
- Las imágenes que se envíen digitalizadas deberán tener formato tif o jpg, con una resolución mínima de 300 dpi.
- Pueden ser remitidas en color o en blanco y negro, según el criterio del autor.

9. OTRAS DISPOSICIONES

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos comunicará al autor la recepción del original y en el plazo de tres meses, contados a partir de la finalización del plazo de recepción, la decisión por consenso del Consejo de Redacción sobre los trabajos recibidos, bien sea

la aceptación -condicionada ésta a las posibles sugerencias- o la devolución de los trabajos emitidos.

Es condición para la publicación que el autor o autores ceda(n) expresamente y por escrito a la Real Academia, en exclusiva, los derechos de reproducción de sus trabajos.

Si la Real Academia recibiera un número elevado de artículos y éstos fueran evaluados favorablemente por los evaluadores externos y aprobados por el Consejo de Redacción, la Institución podrá publicar los trabajos el año siguiente tras propuesta a los autores.

La remisión de los trabajos supone la aceptación implícita de todas las disposiciones expuestas.

En caso de posibles discrepancias en la interpretación de la presente normativa se adoptará la “Guía de buenas prácticas de las publicaciones periódicas y unitarias de la Agencia Estatal del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)”.

Dirigir 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)
publicaciones@realacademiasancarlos.com

Política de acceso abierto

Archivo de Arte Valenciano ofrece acceso gratuito a todos los contenidos de la edición electrónica, puede consultarse en la página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, <http://www.realacademiasancarlos.com/> y a través del Repositorio Institucional de la Universitat de València, RODERIC en <http://roderic.uv.es/>

La publicación no tiene ningún coste para los autores.

Intercambios

Archivo de Arte Valenciano mantiene intercambio con otros centros e instituciones de ámbito nacional e internacional.

Si desea establecer intercambio puede hacerlo a través de:

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Archivo -Biblioteca
C/ San Pío V, nº 9
46010, Valencia, España
Tfno.: 963690338
Correo electrónico: biblioteca@realacademiasancarlos.com



CONSEJO DE REDACCIÓN DE ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Manuel Muñoz Ibáñez, Doctor en Medicina (Universitat de València) y en Filosofía, director de la Revista.

Álvaro Gómez-Ferrer Bayo, Doctor Arquitecto (Escuela Superior de Arquitectura de Madrid) y miembro de honor de ICOMOS.

Felipe V. Garín Llombart, Catedrático en Historia del Arte (Universidad Politécnica de Valencia).

Pilar Roig Picazo, Catedrática de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Universidad Politécnica de Valencia).

Francisco Taberner Pastor, Doctor arquitecto (Universidad Politécnica de Valencia).

Joaquín Bérchez Gómez, Catedrático en Historia del Arte (Universitat de València).

José María Vives Ramiro, Doctor en Filosofía y Letras (Universidad Autónoma de Barcelona). Catedrático de Musicología.

Arturo Zaragoza Catalán, Doctor Arquitecto, miembro del ICOMOS y de la Academia del Patal.

Alberto Peñín Ibáñez, Doctor Arquitecto (Escuela Superior de Arquitectura de Madrid).

Francisco Javier Delicado Martínez, Doctor en Historia del Arte (Universitat de València), coordinador de la Revista.



CONSEJO CIENTÍFICO ASESOR

Jonathan Brown (Institut of Fine Arts, Nueva York)

Pavel Stepáneck (Universidad Palackého de Olomouc, República Checa)

Jaime Siles Ruiz (Universitat de València)

Elisa García Barragán-Martínez (Universidad Nacional Autónoma de México)

Ludmila Kagané (The State Hermitage Museum, Sant Petersburg, Russia)

Román de la Calle de la Calle (Universitat de València)

Enrico Fubini (Università degli Studi di Torino, Italia)

José Luis Molinuevo Martínez de Bujo (Universidad de Salamanca)

Víctor Margolín (University of Illinois at Chicago-UIC, USA)

Mireia Freixa Serra (Universitat de Barcelona)

Fernando Marías Franco (Universidad Autónoma de Madrid)

César Portela Fernández-Jardón (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña)

Gianluigi Colalucci (Jefe de Restauración de la Capilla Sixtina de la Ciudad de El Vaticano)

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

C/ San Pio V, 9 · 46010 Valencia
Tel.: 963 690 338
<http://www.realacademiasancarlos.com>
academia@realcademiasancarlos.com

Información: info@realacademiasancarlos.com
Biblioteca y archivo: biblioteca@realacademiasancarlos.com
Publicaciones: publicaciones@realacademiasancarlos.com
Prensa: prensa@realacademiasancarlos.com

Esta publicación se edita con la colaboración
de las siguientes instituciones:



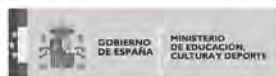
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS VALENCIA



Academia asociada al:



Instituciones colaboradoras:



PRESENTACIÓN

Manuel Muñoz Ibáñez

I.- SECCIÓN HISTÓRICA

Los canecillos de la Capilla del Cementerio de San Juan del Hospital de Valencia

Emilio Jesús Díaz García

Las pinturas murales de los arcosolios del Cementerio del Conjunto Histórico de San Juan del Hospital de Valencia

Mar Sabaté Lerin /

Emilio Jesús Díaz García

A propósito de la localización de una pintura sobre tabla de "La Virgen de la Leche", del siglo XIV, atribuida a Bernabé de Módena, que perteneció al patrimonio artístico de Yecla (Murcia)

Francisco Javier Delicado Martínez

Aportaciones documentales sobre cruces de orfebrería valencianas. Siglos XIV y XV

Reyes Candela Garrigós

El Maestro de Portillo y el Maestro de Calzada. Sobre el dibujo subyacente y nuevas atribuciones

Isidro Puig Sanchis

Gianfrancesco Maineri, Paolo da San Leocadio i la gènesi d'un model de Crist portacreu

Miquel Àngel Herrero-Cortell

Una tabla inédita de Fernando Yáñez y nueva luz sobre su estancia en Almedina (1518-1525)

Tomasso Mozzati

El edificio gremial de los abaixadors o tundidores, en Valencia

Antonio Gómez-Gil /

Amanda Ramón-Constantí

La portada de la Iglesia de las Escuelas Pías de Gandía. Su proceso constructivo y modulación arquitectónico-musical

Pablo Cisneros Álvarez /

David Miguel Navarro Catalán

Estudios previos y propuesta de intervención en las pinturas murales, esculturas y ornamentos de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia

Pilar Roig Picazo/ José Luis Regidor Ros /

Lucía Bosch Roig /Valeria Marcenac

Propuesta de monitorización integral de la calidad ambiental del interior de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia

Pilar Bosch-Roig / Julia Díaz Alonso/ Enrique Vivó Soria

Una escultura de José Esteve Bonet en La Orotava (Tenerife)

Juan Alejandro Lorenzo Lima

El arte de la platería en la Concatedral de San Nicolás de Alicante

Alejandro Cañestro Donoso

II.- SECCIÓN CONTEMPORÁNEA

El proyecto de un pórtico clasicista para la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia y su impacto en el entorno urbano (1788-1856)

Fernando Pingarrón-Esaín Seco

La destrucció del patrimoni artístic i la seua reconstrucció. Un exercici de microhistòria: el cas de Lliria i la Confraria de la Sang (1936-1949)

Antoni Llibrer Escrig

Mariano Benlliure Gil, artífice de la recuperación del patrimonio escultórico para la Cofradía Califormia de Cartagena

Antonio Zambudio Moreno

Ocho notas sobre la Casa Farnsworth de Ludwig Mies van der Rohe

Joan Calduch Cervera

Tres artistas en el exilio: Max Aub, Félix Candela y Josep Renau

Manuel García

Las buellas de la interdisciplinariedad en la trayectoria de Enric Mestre.

—Intercambios e investigaciones cruzadas entre las esculturas cerámicas y las pinturas abstractas—

Román de la Calle de la Calle

III.- IN EXTENSO

La Sala Parpalló en el Centre Cultural La Beneficència (1995-1999)

Manuel Muñoz Ibáñez

IV.- RECENSIONES DE LIBROS

Coordinadas por Javier Delicado

