

XCVII

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

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



Valencia 2016

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

Estudio Paco Bascuñán

Poeta Monmeneu 18 bj. 46009 Valencia (España)

Tel. 963 406 508 / 963 494 183

E-mail: lupe@pacobascunan.com

Imprime:

Gráficas Marí Montañana. s.l.

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

Tel. 963 912 304 / Fax 963 920 639

E-mail: imprenta@marimontanyana.es

Archivo de Arte Valenciano es analizada sistemáticamente por el Centro de Información y Documentación Científica del C.S.I.C., e indizada en la base de datos de I.S.O.C. accesible “on-line”, distribuida en CD-ROM y en forma de repertorios bibliográficos impresos: INDICE ESPAÑOL DE HUMANIDADES.

PRESENTACIÓN

Manuel Muñoz Ibáñez	5
---------------------------	---

I.- SECCIÓN HISTÓRICA

<i>Aportaciones biográficas y artísticas sobre el platero Bertomeu Coscollá (ca. 1350 -1429)</i> Reyes Candela Garrigós.....	9
---	---

<i>L'il·luminador Lleonard Crespi, un artífex polifacètic de la València baixmedieval</i> Francesc Granell Sales.....	25
--	----

<i>Posada en valor de la pintura mural gòtica lineal a territori valencià. Un cas a descobrir: el Palau-Castell de Llutxent</i> Aurora I. Rubio Mifsud / M ^a Antònia Zalbidea Muñoz.....	37
---	----

<i>Nuevas aportaciones al corpus pictórico valenciano del primer renacimiento: Rodrigo de Osona, Maestro de Perea, y Pere Cabanes I</i> Isidro Puig / Miquel Herrero-Cortell.....	53
--	----

<i>La personalidad artística del Maestro de Alzira. Necesidad de una revisión</i> Isabel Ruiz Garnelo.....	67
---	----

<i>Una inédita Oración en el Huerto del Maestro de Alzira y algunas consideraciones más</i> Vicente Samper Embiz.....	85
--	----

<i>Nuevas consideraciones en torno al palacio de Mosén Sorell en Valencia</i> Federico Iborra Bernad.....	97
--	----

<i>Algunas pinturas góticas y renacentistas del monasterio del santa Clara de Gandia</i> Joan Aliaga Morell / Núria Ramón Marqués.....	III
--	-----

<i>Luces de las tablas laterales del Tríptico de los Improperios: la utilidad de las copias para el conocimiento de la obra perdida de Bosch a través de un caso valenciano</i> Marc Borrás Espinosa.....	125
--	-----

<i>Un "San Andrés" inédito, ¿obra de Juan Dò o de José de Ribera?</i> Martín Almagro Gorbea / Herbert González Zymla.....	137
---	-----

<i>Cofradías penitenciales de Valencia y Murcia y escultores relacionados (1621-1800)</i> Vicente Montajo Montajo.....	153
---	-----

<i>El obispo Vicente Roca de la Serna y su sepulcro en san Juan de la Ribera, obra del maestro marmolista Juan Bautista Semería</i> Juan Corbalán de Celis y Durán.....	167
--	-----

<i>La transformación de una iglesia medieval o renacentista en barroca: teoría y resultados</i> Anna Isabel Serra Masdeu.....	183
--	-----

<i>Arte napolitano en la Colegiata de santa María de Mora de Rubielos: la obra perdida de Gennaro Sarnelli</i> Raúl Francisco Sebastián Solanes / Aurelio Pérez Alegre.....	201
---	-----

<i>Fiestas para la vida y la muerte: arte efímero y religiosidad popular en la provincia de Alicante en época barroca</i> Alejandro Cañestro Donoso.....	215
---	-----

<i>Fuentes para el estudio de la música en Valencia: el "Diario de Valencia" (1790-1808)</i> Manuel Sancho García.....	233
---	-----

<i>Franz Anton Mesmer. Música y medicina. Sugestión, terapia musical y arte</i> Ignacio Calle Albert	249
---	-----

II.- SECCIÓN CONTEMPORÁNEA

<i>Una singular colección de planos alicantinos de 1821, frente a la desaparición del patrimonio artístico arquitectónico local tras la desamortización eclesiástica de 1820</i> Jorge Domingo Gresa.....	263
--	-----

<i>Jardines históricos, parques públicos y escultura monumental contemporánea en Jumilla (Región de Murcia)</i> Francisco Javier Delicado Martínez.....	277
--	-----

<i>Urbanismo y sanidad: los médicos ante la regeneración de la ciudad</i> Francisco Taberner Pastor.....	317
---	-----

<i>La época de los estudios fotográficos en Valencia. A propósito del estudio de Antonio Ferri</i>	
Antonio Martínez Bielsa.....	335
<i>Vicente Lleó Balbastre y el género sicalíptico</i>	
José Salvador Magraner /	
Francisco Carlos Bueno Camejo.....	349
<i>Luis Tramoyeres Blasco y la historiografía artística valenciana</i>	
Julia Herrero-Borgoñón Lorente.....	365
<i>La reconstrucción de la iglesia de san Juan de Elche y otras empresas neobizantinas de Serrano Peral</i>	
José Antonio Martínez Prades.....	381
<i>La pensión de Grabado de la Diputación de Valencia, 1951: Vicente Castellano</i>	
José Manuel Sánchez del Toro.....	393
<i>Las pinturas murales de Manolo Gil en el Ateneo Mercantil de Valencia</i>	
Manuel Muñoz Ibáñez.....	405
<i>Lecturas desde el Mediterráneo. La escultura en la obra de Amparo Carbonell</i>	
Maite Ibáñez.....	419
<i>Experiencias museográficas en torno al patrimonio cultural inmaterial y la educación artística</i>	
Román de la Calle.....	431

III.- DOSSIER

El pintor Ignacio Pinazo Camarlench en su centenario

Introducción

Manuel Muñoz Ibáñez..... **451**

De la ignorancia del arte

Ignacio Pinazo Camarlench..... **454**

Los aforismos de Pinazo

Román de la Calle..... **468**

IV.- INCORPORACIÓN

DE OBRAS DE ARTE

**Incorporaciones de obras de arte a las colecciones
de la Real Academia de Bellas Artes de
San Carlos, 2015-2016.....** **473**

V.- RECENSIONES DE LIBROS

Coordinadas por Javier Delicado..... **495**

Presentación

Manuel Muñoz Ibáñez

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

Por fortuna, el interés de los investigadores por AAV, va en aumento, y en esta edición, el Consejo de Redacción se ha visto obligado a realizar una necesaria selección, teniendo que desestimar trabajos, imposibles de incluir dentro de las dimensiones predeterminadas. Aun así, este número tiene cien páginas más que el anterior, en un esfuerzo por dar cabida al mayor número de aportaciones posible.

Como viene siendo tradición durante los últimos años, hemos respetado los bloques en los que se agrupan los textos: “Sección Histórica”, “Sección Contemporánea” y “Dossier”, que en esta circunstancia ha sido dedicado al pintor Ignacio Pinazo Camarlench, en su día, académico de número de esta Institución, con motivo del centenario de su fallecimiento.

Como podrán observar, hemos introducido novedades, algunas destacadas: Así, aparece un apartado sobre “Incorporaciones de obras de arte en la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2015-2016”, siendo un aspecto en el que nos queremos detener. En la actualidad el fondo artístico de la Real Academia depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, alcanza las quince mil obras, entre las que se incluyen mil pinturas; se trata de un legado de un valor incalculable que se fue realizando día a día, gracias a la donación generosa de la sociedad valenciana, a las aportaciones de los propios artistas, y a la gestión de la propia Institución. Pues bien, siguiendo con esa consolidada costumbre, el arte más significado de nuestros días, tal y como se hizo en los siglos precedentes, va configurando el testimonio de su presencia viva, al ser una obviedad, que lo estrictamente actual, con el paso del tiempo devendrá en patrimonio histórico. Consideramos, además, que la difusión de estas obras en nuestras páginas contribuye a su acercamiento tanto al público en general como a los iniciados y estudiosos.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia cumplirá el 14 de Febrero de 2018, doscientos cincuenta años; una fecha que nos hemos marcado como referente para desarrollar mejor nuestras aportaciones culturales incorporando mejoras y matices, incrementando nuestros servicios, y en definitiva, haciendo esfuerzos para contribuir al conocimiento, a la investigación, y a la evolución positiva de nuestra sociedad, teniendo presentes los valores identitarios y su importancia en el imaginario colectivo. En ese espacio, AAV seguirá siendo una pieza significada como espejo de las contribuciones de los estudiosos que nos acompañen en el desarrollo de todas estas inquietudes.

*I. – Sección
Histórica*



Aportaciones biográficas y artísticas sobre el platero Bertomeu Coscollá (ca. 1350-1429)

Reyes Candela Garrigós
Doctora en Historia del Arte

RESUMEN

La biografía y trayectoria artística de Bartolomé Coscollá, platero real, se ha podido ampliar gracias a la localización del inventario de bienes realizado tras el fallecimiento de su esposa Jacmeta, lo que permite conocer no sólo importantes referencias personales, sino interesantes noticias profesionales y comerciales, que reflejan la idiosincrasia de un personaje influyente y destacado en la Valencia del último tercio del siglo XIV y primer tercio del XV. Asimismo, la abundante documentación analizada permite ofrecer referencias inéditas sobre su obra, su actividad profesional y sus relaciones con la Casa Real Aragonesa.

Palabras clave: Bertomeu Coscollá / Biografía / Platería / Siglos XIV-XV / Valencia

ABSTRACT

Biography and career of Bartolomé Coscollá, royal silversmith, has been able to expand thanks to the location of the inventory of goods made after the death of his wife Jacmeta, which has become known not only important personal references, but interesting professional and commercial news that reflect the idiosyncrasies of an influential and prominent in Valencia at the last third of the fourteenth century and the first third of the XV. Also, analyzed the extensive documentation, can offer unpublished references about his work, his business and his relationship with the royal house of Aragon.

Keywords: Bertomeu Coscollá / Biography / Silverware / XIV and XV Centuries / Valencia

El objeto de este trabajo se basa en una amplia aportación documental, centrada en las actividades cotidianas y profesionales de este importante platero, que pretende complementar los trabajos de investigadores precedentes.

Lamentablemente, la documentación analizada no ha otorgado la fecha de su nacimiento, aunque deducimos que se pudo producir en la década de los años 50 del siglo XIV. Sus primeras referencias documentales datan entre 1372 y 1373, trabajando junto a Pere Bernes y Joan Diona en las obras del retablo del Altar Mayor de la Catedral de Valencia¹; por ello, se concluye que, en esos años, debía haber alcanzado la edad y el nivel profesional adecuados para ese cometido.

Tampoco se conoce el nombre de sus progenitores. Su padre, cuyo oficio no se menciona, pudo ser Francesc Coscollá. Este dato se interpreta por la cita de dos documentos: el primero, descrito como *el testament del pare den Coscolla*, y otro relativo a una absolución de Francesc Coscollá. Ambas referencias quedaron anotadas en el inventario de los bienes de Bertomeu Coscollá, realizado en mayo de 1439 por los albaceas

testamentarios designados: el boticario Jaume Joffre, y el presbítero Francesc Diona². En este documento también se menciona una carta descrita como *de la donacio de sa mare den Francischus Coscolla* que podría hacer alusión a la restitución de la dote matrimonial por parte de Francesc, padre de Bertomeu, a su esposa y madre de Bertomeu, cuyo nombre no aparece.

Por otro lado, el texto aporta la existencia de un hermano: Bernat, también platero. Sin duda, la aclaración realizada en el acto de indulgencia de Joan Diona hacia Bernat Coscollá, describiendo a Bernat como platero y, a la vez, su hermano —*argenter germa seu*— es decisiva para determinar el parentesco, al igual que lo demuestra la designación de Bertomeu como albacea de las últimas voluntades de Bernat, junto a Guillem Carbonell³.

Por otro lado, es conocido que Pere Coscollá colabora, junto a Bertomeu, en las obras de ampliación del retablo de la Virgen María de la Catedral de Valencia, en 1397. Recibe 40 sueldos por marco de plata —*e dicto Petro Coscolla presenti quod per scilicet marchio argenti predicti*— y cobra 1000 sueldos por tareas relacionadas con la adquisición y preparación de la plata⁴. A pesar de que no se especifica una relación de parentesco con el protagonista, ni se le cita como platero, es posible que Pere fuera un familiar muy cercano, probablemente hermano, configurando, de este modo, una familia de, al menos, tres hermanos relacionados con el oficio de platería.

Con respecto a su etapa de formación aparecen escasas noticias. Sanchís Sivera⁵ y Elías Tormo⁶ le presuponen discípulo de Pere Bernes, aunque no se dispone de documentos que

¹ SANCHÍS SIVERA, J., “Arqueología y Arte valencianos”, en *Geografía del Reino de Valencia*. Barcelona, 1922, pp. 937-938.

² Archivo de Protocolos del *Corpus Christi* de Valencia (APCCV). Protocolo de Martí Coll. 1437-1439. Sig. 25090. 16-V-1439. El acto recoge la ejecución del inventario de bienes de Jacmeta Joffre, viuda de Bertomeu Coscollá. Lo realizan Jaume Joffre, boticario/*apothecarius*, y Francesc Diona, presbítero, rector de la iglesia de Castellón de la Plana, como albaceas y ejecutores del testamento del platero. Éste fue redactado ante Francesc de Monzó el 22 de noviembre de 1428; recibido y cerrado por Martí Doto el 29 de diciembre de 1429. Son datos obtenidos en este documento pues no se conserva el testamento de Bertomeu Coscollá.

³ APCCV. Protocolo de Joan de Pina. 1417-1418. Sig. M. 974. 25-VI-1418.

⁴ Archivo de la Catedral de Valencia (ACV). Protocolo de Jaume Pastor. 1397. Sig. 3664. 11-V-1397.

⁵ SANCHÍS SIVERA, J., “Arqueología” *ob. cit.*, p. 937: “contemporáneo de Pedro Bernes, del que tal vez aprendió su difícil arte”.

⁶ TORMO MONZÓ, E., “Orfebrería valenciana de fines del siglo XIV” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 28 (4). Madrid, 1920, p. 203: “su presunto discípulo Bertomeu Coscollá, platero adscrito al Infante y colaborador suyo en el retablo de Valencia”.

verifiquen esta teoría. No obstante, a tenor de diversas noticias generadas en esta investigación se puede confirmar que existió una relación muy estrecha entre ambos plateros. Esto queda demostrado no sólo por los trabajos realizados conjuntamente en la sede valenciana, sino por actuaciones personales y documentos privados que acreditan que mantuvieron negocios en común, frutos de una asociación o *companya*, a la vez que fomentaron vínculos colaterales familiares.

De este modo, en el inventario de bienes, anteriormente citado se describe, entre numerosas pertenencias, cuatro cuadernos con las cuentas del difunto Pere Bernes y dos cartas relacionadas con la sociedad de Bernes y Coscollá. Además, se citan dos documentos relativos al pago de nueve mil sueldos por parte de la Corte para cancelar las deudas del rey con Pere Bernes: *una carta plana intitulada Translat authentic duna 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 den Pere Bernes*. La segunda de ellas recogía las cuentas del platero con la Casa Real: *carta ab sagell pendent ab contes reals intitulada den Pere Bernes*. La conservación de estos documentos (de carácter personal y profesional, de gran importancia para Bernes, expedidos con 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 un interés especial de Coscollá por su preservación y custodia, derivado, sin duda, de una cercana relación.

En este sentido, subsiste otro documento revelador; se trata de una demanda interpuesta, en 1442, por los herederos de la entonces difunta Jacmeta, viuda de Bertomeu Coscollá,

para reclamar su dote⁷. Ofrece datos personales interesantes que descubren que Bertomeu y Jacmeta Joffre contrajeron matrimonio en 1373, como así lo indica la elaboración de las cartas nupciales ante el notario Antonio Vaulesa el 13 de noviembre de ese año⁸. En este acto, Pere Bernes constituye 100 libras como dote de Jacmeta. No se explica el motivo de esta dotación por parte de Bernes, puesto que Jacmeta es hija de Jaume Joffre, *candeler*, y de su primera mujer, Agnes. La razón de que Bernes asumiera la dote de la novia pudo deberse a varias circunstancias: por motivos económicos, derivados de la insuficiencia patrimonial de sus progenitores, o por razones de amistad y afecto, originadas por una posible ausencia de descendientes por parte de Bernes y la intensa confraternidad con el novio, Coscollá. Por otro lado, el documento ofrece, además, el nombre de los hermanos de Jacmeta: Joan –fallecido antes de este acto–, Isabel –casada con el notario valenciano Francesc de Monzó–, Jaume y Gabriel Joffre, ambos boticarios.

Con relación a los bienes patrimoniales del platero y su esposa, en el inventario se citan varios inmuebles propiedad de Coscollá, como una casa en la calle del Hostal del Señor Moles, dentro del *atzucac* franco⁹. Otra casa, llamada “el corral del carbón”, en la parroquia de Santa Cruz, cerca del Portal de Valldigna, y otra vivienda o *alberch* en la parroquia de Santa Catalina, en la calle Argentería, junto al *alberch de Latzer dalamanya*, sastre, y la casa del platero Taxo Rigaud, ambas separadas por otro *atzucac*. Precisamente, esta vivienda fue adquirida a Pere Bernes, en septiembre de 1386, como se recoge en varias actas. Para esta transacción se requirió el quitamiento de deuda de un censal, cuyo propietario era Guillem Monistrol¹⁰.

El inventario de bienes es muy amplio y lo suficientemente descriptivo para facilitar una

⁷ Archivo del Reino de Valencia (ARV). Justicia civil. 1442. Sig. 3738, mano 8, fol. 40-45. 13-1-1442.

⁸ No se conserva.

⁹ *Atzucac*. Deriva del árabe *az-zuqâq*: calle o camino estrecho, sin salida, que conformaba el trazado urbano de Valencia, en la época medieval y moderna.

¹⁰ ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1385-1386. Sig. 2638. 6-IX-1386. Las actas ocupan desde la página 112 a la 124v.

idea aproximada de la singularidad de este platero, de su vida cotidiana, profesional y familiar. De su atenta lectura, entresacamos datos relevantes que proyectan un personaje influyente y bien posicionado socialmente.

La descripción de su domicilio, en la calle del Hostal del Señor Moles, es bastante precisa para comprender que se trata de una casa de un nivel económico alto y un propietario culto, que se interesó por la adquisición de objetos artísticos, de calidad y valor. Así, en la entrada de la vivienda existían varios bustos en piedra o madera pintada. La pintura de un Calvario, emplazado en el comedor, junto a un retablo con cinco imágenes: *la Maïestat de Jhesu Crist, Sanct Berthomeu, Sanct Joan Baptista, Sanct Francesc e Sancta Lucia*, y un tapiz, calificado como “bueno y nuevo”, en el dormitorio del platero: *en la cambra maior on lo dit deffunct solia dormir*, reflejan un *status* y una cultura elevada. También lo manifiesta la descripción de algunos instrumentos musicales, como un laud, con una pintura y una inscripción del autor en su comba: *Ponç me fecit*, así como varios incunables: “El libro de las Virtudes”, “El lapidario”, “Confesiones” de Ramón Llull y otro titulado “Hércules”.

El 18 de mayo de 1439 se realiza otro acto para continuar la relación de bienes de Jacmeta, lo que permite completar la distribución de la vivienda¹¹. En efecto, el edificio se estructuraba en torno a un patio central, en el que se ubicaba una gran escalera, la leñera y un pozo. La descripción de un gallinero en una habitación nueva y una estancia en la terraza aluden a dos piezas no siempre usuales en otros inmuebles. La presencia de una habitación principal —*cambra major*—, de otra menor —*recambra*—, de una sala mayor, dos comedores, cocina, corral y pequeña bodega —*celleret*— bajo la escalera interior, confirman que el matrimonio dispuso de una amplia residencia.

Debajo de la escalera se hallaba *un escritori*¹² donde eran custodiados los libros de contabilidad, descritos con sumo cuidado. Fueron numerosos y variados, la mayoría se encontraban encuadernados con pergamino, perfectamente datados y con titulación referente a su contenido: documentos de compra-ventas, otros relacionados con el comercio del carbón, cartas de navegación, nombramientos de procuradores, censales, etc. Las dataciones referidas varían desde 1372 hasta 1428, amplio arco de 56 años en que se centra su vida profesional y comercial.

En el dormitorio principal se describe una caja conteniendo un gran número de documentos, entre los que destaca un libro que reunía datos desde el miércoles 11 de febrero de 1372 hasta el año 1428. Este texto, manuscrito por Coscollá, debió de recoger informaciones del período de su actividad profesional. Se decidió a iniciarlo en 1393 y lo finaliza en 1428, lo que transmite una probable suspensión del oficio desde 1428 hasta 1429, año de su óbito. Del mismo modo es importante la cita del libro que agrupaba los acontecimientos de su obrador, descrito con cubiertas verdes, correa y anilla; empezaba con dedicatoria a la Virgen María y datación de 1416, aclarando que era su quinto libro de obrador. Este hecho atestigua la preocupación del platero por llevar una relación detallada de sus trabajos y la administración del taller de platería. A su vez, constaba la existencia de libros de contabilidad, expedidos por él mismo, con cubiertas de pergamino e intitulados *de deu et deius*, datados en 1373, 1374, 1385, 1391, 1392, 1402, 1405, 1408, 1415 y 1421.

En este amplio documento sobre las posesiones del platero, se menciona el *obrador maior*, situado en su casa; sin embargo, sólo se recoge la existencia de dos soportes de madera para colocar una mesa y un trozo de lanza. No obstante, en otro apartado se describen algunas

¹¹ ARV. Protocolo de Martí Doto. 1438-39. Sig. 794. Se indica que el testamento de Jacmeta Joffre fue recibido por el notario Martí Doto el día 12 de enero de 1435 y publicado por el notario Arnaldo Cabrera el 15 de mayo de 1439. No se ha conservado. La ejecución del inventario de bienes de Bertomeu Coscollá los días 16 al 20 de Mayo, y el de su esposa, el 18 de mayo de ese mismo año, se realizan tras la muerte de Jacmeta.

¹² El escritorio hace referencia a una estancia, a modo de estudio o despacho.

herramientas del oficio, aunque menos de las que se puede esperar en la casa de un maestro platero de prestigio, así se indican moldes de fundir oro y plata, ollas de esmaltar, pesas, formas de cruces pequeñas, compás, punzones, hierros para cortar letras francesas, y una jarra con arena para limpiar la plata. El motivo de esta escasez de utillaje podría centrarse en la fecha de la confección del inventario, realizado 10 años después del fallecimiento del platero; sin duda, los utensilios pudieron haber sido cedidos o vendidos durante ese período por su viuda y, con toda probabilidad, el obrador de Coscollá debía estar concluido. Tampoco conocemos las razones por las que no se procedió a la compilación del patrimonio tras la muerte del platero, puesto que los inventarios debían ejecutarse en el mes siguiente de la defunción¹³.

Acreditada ha sido la faceta de Coscollá como platero real¹⁴, y así queda justificada en los documentos custodiados en su vivienda, garantizando una estrecha y consolidada relación con la monarquía y la oligarquía dominante. En este sentido, en unas cartas remitidas por el Marqués de Villena se describe el patrimonio, *alodyum*, que fue otorgado a Coscollá, de forma vitalicia, por Pedro, hijo de Don Alfonso, Marqués de Villena¹⁵, consistente en una renta anual de 100 sueldos¹⁶. A su vez, se aprecia el vínculo real en los pergaminos relativos a la ejecución de los sellos reales del rey Joan, cuando aún era duque, y los de los reyes Alfonso y Martí.

Entre los documentos se localizan algunos concernientes a una faceta importante en su

actividad profesional, que compartió, en algún momento, con Pere Bernes: la acuñación de moneda. De este modo, aparecen cartas sobre la fundición y blanqueo de la moneda de plata para el rey Don Juan, documentos sobre la Ceca —donde se describía el primer oficio que hubo en La Ceca del oro del rey Don Juan—, otras referidas a los oficios de los sellos de oro y plata, y sobre la confección de moneda de Barcelona.

Por otro lado, en la *recambra*, dentro de una caja de pino, estuvieron depositados numerosos documentos de censales, pleitos, compra-venta de casas, recibos, albaranes, etc., que reflejan una intensa labor comercial con individuos de diferentes poblaciones cercanas a Valencia, ubicadas en la comarca de la Huerta de Valencia, como Foios, Masalfassar, Massamagrell y Tavernes Blanques¹⁷. El vínculo del artista con esta comarca está consolidado además por otros nexos, como varias propiedades rurales que mantuvo el matrimonio en esta zona, o, incluso, por la existencia de una partida llamada término de Coscollana.

La documentación sobre Coscollá, conservada en los distintos archivos de Valencia y relacionada con compañeros de su oficio, es muy numerosa y variada. El contenido profesional es escaso, primando otros negocios y actos económicos de índole diversa, como compra-venta de censales, préstamos, etc. En este sentido, mantuvo vínculos de ámbito comercial con un nutrido grupo de componentes de la platería, Así, además de la ya mencionada confraternidad con Pere Bernes, trató con Jaume y Joan Ysona, *argenters*, Miquel Torres, Joan Diona¹⁸, Pere

¹³ OBARRIO MORENO, J. A., *Beneficium inventarii: Origen pervivencia y recepción en el sistema jurídico español*. Madrid, 2006, pp. 109-112. Dependiendo de los casos, el inventario se ha de incoar entre 30 y 60 días tras la adición de la herencia, si bien en algunas circunstancias, como cuando los bienes no se encuentran en el mismo lugar donde tiene el domicilio el heredero y mediante intervención judicial, se podía prorrogar hasta un año.

¹⁴ SANCHÍS SIVERA, J., "Arqueología", *ob. cit.*, p. 937.

¹⁵ Pedro de Aragón, hijo de Alfonso de Aragón, I Marqués de Villena, y Violante de Arenós, nació en 1362. Heredó el título de II marqués de Villena. Casado con Juana de Castilla, hija del rey Enrique de Trastámara, tuvo un hijo, Enrique de Villena, al que dejó huérfano tras su fallecimiento en agosto de 1385 en la batalla de Aljubarrota.

¹⁶ ARV. Protocolo de Jaume Mestre, 1385-86. Sig. 2638. 6-IX-1386, pp. 113v-114-115.

¹⁷ ARV. Notal de Francesc de Monzón. 1417. Sig. 2637. 1417, *septiembre 18, Valencia*. Bertomeu Coscollá interviene en la venta de un censal sobre una casa en Tavernes Blanques.

¹⁸ ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1396-1398. Sig. 1491.17 y 18-VI-1398. El platero Joan Diona abona 162 sueldos a Coscollá de un violario.

del Vilar, Nicolás Casavell¹⁹, Gisbert Dabella²⁰, Francesc Bernat, Bernat Leopart²¹, Guillem Castelló²², Francesc Ponç²³ y Ramón Polo²⁴, entre otros.

Mucho más numeroso es el grupo de documentos comerciales con otros miembros de la sociedad valenciana. En estos registros puede participar solo o acompañado de su esposa Jacmeta. De este modo, se relaciona con varios corredores de comercio²⁵. Al mes siguiente, el 4 de octubre, Coscollá y Jacmeta realizan la venta de una casa al corredor Joan Pérez y su esposa Francisca, en la parroquia de Santa Catalina²⁶. Figura, junto al platero Guillem Gisbert, en 1381, aceptando la fianza del corredor de *orella* Ramón Sentponç²⁷, mientras que en 1399, ante el portal llamado de la Seda, recibe del notario

Miquel Arbucies, procurador de D^a Isabel, esposa de Francisco Palomar, 500 sueldos de un censal, que cobra en nombre de Salvador Rovira, ciudadano de Trullas²⁸.

Establece relaciones comerciales con ciudadanos destacados como el noble Rodrigo Díez y su esposa Raimundeta de Villanova, con quienes estipula la compra de un censal, en 1400²⁹; con ciudadanos, como Pere Dezpinol³⁰; Berenguer Minguet³¹; Jaume Romeo³²; Pomarius de Arcos³³ y Miquel de les Peñes³⁴, a los que vende diversos censales; con integrantes del ámbito del Derecho, como el notario Joan Sobirats³⁵ o el licenciado Juan de Moya, en 1406³⁶.

Los temas de las transacciones son variados, aunque los más frecuentes son los relacionados con compra-venta o traspaso de censales³⁷. Así,

- 19 ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1385-86. Sig. 2638. p. 158. Pere Bernes figura en un borrador de acta con fecha ilegible, aunque es 1386, en la que por “espontanea voluntad” interviene en un arbitrio entre los plateros Nicolás Casavell y Bertomeu Coscollá.
- 20 ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1396-1398. Sig. 1491. 23-X-1396. Acto de venta de la vivienda de Gisbert Dabella, en la que interviene como testigo junto a Francesc Bernat, platero.
- 21 ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1396-1398. Sig. 1491. 16-V-1398. Coscollá y su esposa Jacmeta firman apoca de 35 libras a Bernat Leopart por la venta de un censal.
- 22 ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1385-86. Sig. 2638, pp. 115v-116 y 116 v. 6-IX-1386. Realiza varios pagos relativos al testamento del platero Castelló y su esposa Lorenza.
- 23 ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1396-1398. Sig. 1491. 16-V-1398. Venta de un censal.
- 24 ARV. Notal de Jaume Mestre. 1401. Sig. 2934. 21-IV-1401. Figura en la cancelación de 1000 sueldos de un censal que traspasa a Estefan Valenca. ACV. Protocolo de Jaume Monfort. 1401-1404. Sig. 2934. 2-VII-1401. Ramón Polo y Bartolome Coscollá firman apoca de cancelación de un censal.
- 25 ARV. Justicia Civil. Sig. 384 bis, fol. 7v. Intervienen Coscollá, su esposa Jacmeta, Pere Bernes y Nicolás Casavell. El 9 de febrero de 1377 se encuentra, junto al platero Bernat Portell, avalando al corredor Sanxo Bertomeu.
- 26 ARV. Protocolo de Protocolo de Jaume Mestre. 1385-86. Sig. 2638. 4-X-1386. pp. 127-129v, y pp. 130-132.
- 27 ARV. Justicia Civil. Sig. 438 bis, fol. 18v. 2-I-1381. ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1406. Sig. 2647. 27-III-1406. Jaume Segarra, asaunador, y Bertomeu Coscollá venden a Catalina, viuda del corredor Ramón Sentponç un censo enfitéutico de 440 sueldos.
- 28 APCCV. Protocolo de Miquel Arbucies. Sig. 977. 9-IV-1399.
- 29 ARV. Protocolo de Jaume Mestre, 1400. Sig. 2645. 7-I-1400.
- 30 ARV. Protocolo de Jaume Mestre, 1400. Sig. 2645. 3-II-1400.
- 31 ARV. Protocolo de Jaume Mestre, 1400. Sig. 2645. 19-II-1400 y 6-VII-1400.
- 32 ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1400. Sig. 2645. 27-III-1400.
- 33 ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1400. Sig. 2645. 4-IV-1400.
- 34 ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1424. Sig. 3150. 26-II-1424. Bertomeu Coscollá reconoce que Miquel de les Penyes, *civis Valentiae*, le debe 16 libras y 13 sueldos de un censo que debía haber pagado el 31 de Octubre de 1423. Posteriormente, el 7 de agosto de 1425 de les Penyes abona a Coscollá 8 libras, 6 sueldos y 8 dineros de la deuda total de 16 libras. ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1425. Sig. 1549.
- 35 ACV. Protocolo de Jaume Mestre. 1400. Sig. 2645. 31-VII-1400. Coscollá recibe 100 sueldos de los herederos del notario Joan Sobirats, difunto, como pago de su declaración y actuación en la herencia.
- 36 ACV. Protocolo de Jaume Monfort. 1401-1404. Sig. 3544. fol.132v. 28-VI-1406. Realiza el traspaso de dos obradores situados en la parroquia de San Martí, junto a su casa mayor y su propio obrador, por el precio de 3500 sueldos. Es probable que estos dos obradores no fueran de platería, porque este mismo documento señala que su taller se encuentra junto a una de sus casas en la parroquia de San Martí.
- 37 ACV. Protocolo de Jaume Mestre. 1400. Sig. 2645. Durante el mes de abril de este año realiza diversas transacciones de este tipo.

realizó operaciones de este género, junto a su esposa Jacmeta, con el comerciante Pere Torroja³⁸, con Bernat Abelló³⁹, con Estephan Valenca⁴⁰, con el zapatero Pere López y su esposa Elisabet⁴¹, y con la esposa de Antoni Cabrero⁴². También ejecutaron conjuntamente la venta de viñedos con Doña Sibila de Proxida, esposa del caballero Andrés Guillermo Escrivá⁴³, y con Domingo de Ademuz, presbítero de Valencia⁴⁴. No dudaron en acometer compraventas de censales⁴⁵, como el de la localidad de El Villar (Valencia), por el que recibieron diversas cantidades por un censo *super bonis juribus et emolumentis*⁴⁶, e, incluso, participaron en transacciones de inmuebles ejecutados por la Curia Civil de la ciudad⁴⁷.

La faceta mercantil de Coscollá queda, además, ampliamente reflejada en el inventario, como así lo atestiguan sus negocios de venta de granos⁴⁸; su intervención en el comercio de la sal, como evidencia la sentencia del Batle General de Valencia, conservada en su archivo, para establecer la medida de la sal; en el negocio de hornos —tuvo licencia para dos: en Valencia y

Sagunto— y en el de las carnicerías, una de ellas situada en el raval de Morvedre (Sagunto).

También obtuvo beneficios del comercio del carbón, gestión crucial para los plateros. Sobre este cometido, se sabe que el rey Juan I concedió el privilegio de la Medida del carbón de pino de la ciudad de Valencia a Bertomeu Coscollá el 1 de mayo de 1395, en régimen de enfiteusis⁴⁹. Recibía el usufructo del oficio de medidor del carbón, necesario en la ciudad, en sus arrabales, en el Grao y el litoral para diversas profesiones como la de los plateros, herreros, caldereros y freneros⁵⁰. En efecto, entre su documentación existió una carta explicativa sobre la medida del carbón, que obtuvo a censo real de 18 sueldos anuales y que recibió semestralmente, en Navidad y en San Juan (junio); además en ella se establecía que tenía derecho de preferencia (*fá-diga*) y derecho enfiteútico sobre este cargo, según los Fueros de Valencia. Con relación a este negocio, se describen bastantes documentos en el inventario de Coscollá referentes a la compra de madera⁵¹ y a la administración del carbón en la cofradía de plateros⁵².

³⁸ ACV. Protocolo de Jaume Mestre. 1400. Sig. 2645. 7-I-1400. Varias actas de venta de un censal entre Bertomeu de Coscollá y Pere Torroja, mercader.

³⁹ ARV. Protocolo de Jaume Mestre, 1400. Sig. 2645. 20-I-1400.

⁴⁰ ARV. Notal de Jaume Mestre. 1401. Sig. 2934. 16-IV-1401.

⁴¹ ACV. Protocolo de Jaume Monfort. 1401-1404. Sig. 3544. 9-V-1401.

⁴² ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1424. Sig. 3150. 3V 5-IV-1424. Bertomeu Coscollá, compra por 60 sueldos y 8 dineros censales anuales *sive laudimio* una casa en la parroquia de San Joan del Mercado a Úrsula, esposa de Antoni Cabrero.

⁴³ ACV. Protocolo de Jaume Mestre. 1400. Sig. 2645. pp. 70v-74. 22-IV-1405. Les compró un viñedo por 1100 sueldos, sito en el término de Andarella, en la Huerta de Valencia.

⁴⁴ ARV. Notal de Francesc de Monzó. 1417. Sig. 2637. 18-IX-1417. Bertomeu Coscollá recibe 50 libras por la venta de *varias fanebatis vineas* sitas et positas in termino de Alboraya orta Valentiae.

⁴⁵ ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1424. Sig. 3150. 23-IV-1424. El platero Luis Catalá firma como testigo en la venta de un censal por Coscollá.

⁴⁶ ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1423. Sig. 1559. 1-XII-1423. Coscollá recibe del representante de El Villar (Villar del Arzobispo, Valencia), Miquel Guavarda del Vilar, 77 sueldos de 154 sueldos de censo. Son testigos los plateros Taxo Rigau y Antoni Atzaroni de Valencia. ARV. Protocolo de Francesc Monzó. 1425. Sig. 1549. 22-VI-1425. Coscollá recibe de Pedro Martí, vecino del Villar, 154 sueldos de un censo que tiene sobre la universidad del Villar. Firma como testigo el platero Bernat Catalá.

⁴⁷ ARV. Protocolo de Francesc Monzó. 1425. Sig. 1549. 28-IX-1425. Joan Rull y su esposa Angelina, deben a Coscollá 45 libras por una casa que Coscollá *faciebat executione in curia civilis dicte civitatis*.

⁴⁸ ACV. Protocolo de Jaume Mestre. 1400. Sig. 2645.

⁴⁹ BRANCHAT, V., *Tratado de los derechos y regalías que corresponden al Real Patrimonio en el Reino de Valencia y de la jurisdicción del Intendente como subrogado en lugar del antiguo Baile General*. Valencia, 1784. p. 384.

⁵⁰ CRUILLES, Marqués de, *Los gremios de Valencia. Memoria sobre su origen, vicisitudes y organización*. Valencia, 1883, p. 170.

⁵¹ ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1399. Varias actas de los meses de enero, febrero y julio con el mercader Pere Torroja.

⁵² Sin duda, los procesos que sostuvo, junto a los Mayoriales del Oficio de Platería, contra Climent de Vilanova por la posesión de la medida del carbón, y otro contra el notario Arnau Dezpuig, debieron ser provocados por el anhelo de gestionar esta decisiva actividad.

Para la correcta administración, conservación y venta del carbón existía un inmueble, propiedad del platero, conocido como “el corral del carbón”, en la parroquia de Santa Cruz, cerca del Portal de Valldigna. En este edificio se encontraron las medidas empleadas en la comercialización del carbón. Se conocían como “cucharas” y había dos medidas: media cuchara y una cuchara, o entera. Además, el inventario ofrece escrituras concernientes a este negocio: cartas de propiedad del edificio con el sello real pintado, pleitos y procesos derivados de su posesión, así como pliegos de negocios relacionados con el carbón, rollos de papel, albaranes de pago, censales y una carta con varios sellos colgantes sobre el privilegio concedido por el Rey Juan I, escrito en romance. Como fue habitual en su actividad comercial, la mayor parte de las transacciones efectuadas en esta actuación estuvo secundada con la firma de su esposa Jacmeta.

Es muy frecuente hallar a Bertomeu Coscollá rubricando como testigo en testamentos⁵³ o en cualquier otra tipología notarial⁵⁴, entre los años 1389 a 1425⁵⁵; también aparece en la desig-

nación de procuradores⁵⁶ o siendo elegido para este cargo, como así lo decidió el clérigo Jaime de Ona, en 1405⁵⁷.

En 1418 interviene en diversas gestiones relacionadas con el testamento de su hermano, Bernat, del que fue albacea testamentario, junto a Guillem Carbonell. También figura ocupado en la entrega de legados y abonos para las obras de la capilla de la iglesia de San Juan del Mercado, donde su hermano Bernat dispuso su sepultura⁵⁸.

La habitual práctica en los oficios de constituir los contratos de aprendizaje entre maestro y discípulo fue aplicada por Coscollá en varias ocasiones. Probablemente suscribió más actos de esta naturaleza a lo largo de su larga trayectoria, sin embargo, tan sólo se han obtenido dos contratos masculinos y un tercero femenino, todos en una cronología tardía. De este modo, en 1424, Coscollá realiza el aprendizaje/*afermament* de Domingo Yvanyes⁵⁹ y, en 1425, el de Miquel Serra⁶⁰, ambos con la finalidad de aprender el oficio de platero; en cambio, en 1425, Coscollá y Jacmeta afirman en su casa a Joaneta para la

⁵³ Desde 1389 está documentado como testigo en el Libro de testamentos del notario Jaume Mestre, con quien debió guardar una relación cercana, al menos en 1398 y 1399, por la frecuencia de su testimonio. ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1388-1400. Libro de Testamentos. Sig. 2644. Bertomeu de Coscollá firma como testigo de un testamento: 7-III-1389, 23-IV-1389, 1-VI-1389, 2-VII-1398, junto al platero Joan Diona; el 14-X-1398; el 11-VI-1399 junto a Francesc Pont *argenter* de Valencia; el 9-VII-1399, junto a Jaume Peris *argenter* y el 10-XI-1399 junto a Joan Diona y Francesc Pont.

⁵⁴ ARV. Protocolo de Protocolo de Jaume Mestre. 1396-1398. Sig. 1491. 15-X-1396.

⁵⁵ ARV. Notal de Jaume Mestre. 1405. Sig. 2646. ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1419. Sig. 1558. 26-VI-1419. 27-VI-1419. Bertomeu Coscollá firma como testigo en un apoca de pago de un beneficiado. ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1424. Sig. 3150. 3-IV-1424. Testifica en la venta de un censal. ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1425. Sig. 1549. 16-VI-1425.

⁵⁶ ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1423. Sig. 1559. 15-IV-1423. Coscollá ordena procurador al notario Jaume Pérez.

⁵⁷ ARV. Notal de Jaume Mestre. 1405. Sig. 2646. 3-IV-1405.

⁵⁸ APCCV. Protocolo de Joan de Pina. 1417-1418. Sig. M.974. 23-VI-1418. Firman apoca de 20 libras dejadas a Lorenzo Jorba, pastor. El mismo día abonan 40 libras por un censal del platero Matheo Agut que las recibe su esposa, Vicenta, como legado testamentario del finado. 29-VIII-1418, venden un censal del testamento de Bernat Coscollá a Pere Casalduch, rector de la iglesia de Moncofa, por 500 sueldos. 28-IX-1418 y 1-X-1418, realizan varios pagos referentes a legados de Bernat. 21-X-1418. Isabel, esposa del *argenter* Francesc Vilar, acepta 60 sueldos de la herencia de Bernat Coscollá. 28-X-1418, Jaume Agosti, beneficiado en la iglesia de San Joan del Mercado de Valencia, recibe 200 florines para las obras de la capilla del difunto Bernat Coscollá, por medio de sus albaceas testamentarios.

⁵⁹ ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1424. Sig. 3150. 6-VI-1424. Stephania, esposa del difunto Joan Yvanyes, *sartoris*, firma un contrato con Bertomeu Coscollá, para que su hijo Domingo Yvanyes de 12 años entre en casa de Coscollá *ad aditendum officium vestrum argenteriae*. Firma como testigo el platero Lluís Catalá.

⁶⁰ ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1425. Sig. 1549. 16-VI-1425. Joan Serra, *candelerius de seu*, afirma a su hijo Miquel Serra, de 14 años, por 6 años en casa de Bertomeu Coscollá *ad faciendum omnia mandata unam licita justa et onesta et ad adicendum officium vestrum argenterie*, se le reconoce el deber del platero de vestirlo y calzarlo: *vestitu et calciatu tam de lino quam de lana tam in sanitate per in egritudine*.

ejecución de trabajos domésticos⁶¹. Así mismo, consta en 1431 un acta de cancelación entre Jacmeta y el platero Joan Lopiç para extinguir su contrato de *afermament*⁶². De este documento se deduce que Lopiç pudo ser el último aprendiz del maestro y, tras su muerte en 1429, fue cancelado dos años después.

La referencia a una carta nombrada como “la soldada que pagué a Isabel que estaba conmigo”, confirma la contratación de algunas muchachas que trabajaron como sirvientas en su domicilio, como Aldonza, esposa del platero Jaume de Bellprat, quien, entre 1430 y 1431, recibe diversas sumas en concepto de legados testamentarios de Coscollá; además, su esposa Jacmeta le ofrece la dote matrimonial, lo que invita a suponer que existió con ella una relación de afecto⁶³.

Se conoce, aunque no se ha conservado, la fecha de redacción del testamento de Coscollá ante el notario Francesc de Monzó: el 22 de septiembre de 1428, y la datación de su recepción e inusual clausura efectuada por Martí Doto: el 29 de diciembre de 1429. Su muerte acaeció el 22 de noviembre de 1429; así lo especifica su esposa Jacmeta en el acta de reconocimiento de Alfonso Ballester y Joan Aliaga como albaceas testamentarios del testamento de su marido, en junio de 1430⁶⁴. Fue sepultado en la capilla de la Sagrada Veracruz, sobre el portal llamado de la Cordonía, en la Iglesia de Santa Catalina Mártir de Valencia⁶⁵. Capilla y advocación que él

mismo insituyó y en la que obtuvo licencia para ser enterrado junto a su familia por Bula del Vicario General en 1409, según se reconoce en uno de los documentos del inventario: *licencia de poder soterrar en la dita capella tots los pretes del dit en Coscollá e de sa muller fon concessa per Micer Joan de Moya vicari general a II de Maig any MCCCCVIII ab bula en cera blanca ab lo sagell en cera vermella ab vetes blanques*.

Ha de llegarse hasta mayo de 1439, tras la muerte de su viuda, para que se confeccionara el revelador inventario de los bienes de Bertomeu Coscollá⁶⁶. Se desconocen los motivos que provocaron este suceso, diez años después de su fallecimiento, ni qué circunstancias intervinieron para no concurrir los legatarios iniciales de las últimas voluntades del platero (Alfonso Ballester y Joan Aliaga), incurriendo en una posible irregularidad de la norma⁶⁷. No obstante, el hecho de que Jacmeta fuera la heredera universal y la inexistencia de hijos en el matrimonio pudieron ser, seguramente, las razones de la ausencia de publicación testamentaria y su clausura.

Tras la defunción de Bertomeu, las noticias relacionadas con su actividad comercial no concluyen, porque su viuda, Jacmeta, asume el peso de las transacciones y mantiene los negocios de su marido. De este modo, se la encuentra administrando la medida del carbón o realizando compraventa de censales⁶⁸. En 1434, recibe algunos abonos del platero Jaume Prats⁶⁹. En

61 ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1425. Sig. 1549. 10-XII-1425. Coscollá y su esposa Jacmeta afirman a Joaneta, hija de Miquel Aznar, agricultor de Mezquita, aldea de Teruel, de 12 años, durante 8 años, en los cuales el platero se compromete a vestirla y calzarla *tam de lana quam de lino*, y darle como soldada 22 libras al término de su *afermament*. Al margen inferior una nota en la que se explica que D^a Jacmeta lo canceló con el correspondiente abono de la soldada el 8 de diciembre de 1434.

62 ARV. Protocolo de Martín Doto. 1431-32. Sig. 791. 17-III-1431. Joannes Lopiç, argenter, reconoce a Jacmeta, viuda de Coscollá, deberle 45 sueldos por su *afermament* y quiere cancelarlo. Es testigo Pere Salamanqua, *argenter*.

63 ARV. Protocolo de Martín Doto. 1429-1430. Sig. 10422. 5-XII-1430. ARV. Protocolo de Martín Doto. 1431-32. Sig. 791. 3-I-1431. Jacmeta, esposa del difunto Coscollá, e Isabel, esposa del notario difunto Francesc de Monzó, deben a Bellprat cien libras, de un total de 200 libras, por la dote de Aldonza, su esposa.

64 ARV. Protocolo de Nicolás Menor. 1430. Sig. 1483.2-VI-1430.

65 Actualmente, no existe ninguna capilla ni portal con estas denominaciones, lo que dificulta establecer su ubicación concreta.

66 APCCV. Protocolo de Martí Coll. 1437-1439. Sig. 25090. Se inicia el 16 de mayo, se continúa el 18 de ese mismo mes, junto con la ejecución de las almonedas.

67 OBARRIO MORENO, J. A., *Beneficium inventarii*, ob. cit., pp. 109-112.

68 ARV. Protocolo de Martí Doto. 1431-32. Sig. 791. 11-II-1431. Jacmeta, viuda de Coscollá, compra un censal de 60 sueldos y 8 dineros a Juan Martí, agricultor de Vistabella.

69 ARV. Protocolo de Martí Doto. 1434-1435. Sig. 792. 21-IV-1434. Son testigos los plateros Lluís Vinader y Guillem Esglesies.

mayo de 1437, reclama el cobro de una deuda por venta de madera, realizada en un contrato de 1390, dentro del capítulo de la compañía⁷⁰. A partir de 1438 la actividad de Jacmeta se centra en la venta de algunas propiedades: varias casas⁷¹, una situada en la parroquia de Santa Catalina⁷², un terreno en la huerta⁷³, censales⁷⁴ e, incluso, reclamando deudas pendientes⁷⁵, pocos meses antes de su fallecimiento, lo que lleva a plantear si tenía problemas económicos o decidió realizar legados monetarios a raíz de una enfermedad letal.

Presentamos algunos documentos relacionados con Jacmeta Joffre y su familia por considerar interesante la continuidad biográfica de la viuda de un platero que mantuvo la actividad póstuma de su marido —comercial y profesional—. Sin duda, la relación entre todos sus hermanos debió de ser estrecha y cercana, como se aprecia en los documentos de la familia.

En efecto, en 1431, dos años después de la muerte del platero, Jacmeta vende algunos censales a su hermano Jaume Joffre⁷⁶. A éste y a su hijo, Jaume Joffre, clérigo de la iglesia de Santa Catalina, les designa como procuradores⁷⁷ en diversos actos⁷⁸. Con su hermana debió de mantener un estrecho vínculo porque, además de ser vecinas⁷⁹, Isabel nombra herederos a sus hermanos: Jacmeta, Jaume y Gabriel⁸⁰, ante la ausencia de hijos. Fallece en enero de 1434, legando a Jacmeta diversas cantidades que fueron abonadas en 1435⁸¹. Ese mismo año, Jacmeta confecciona testamento ante el notario Martí Doto, donde nombra albaceas a sus dos hermanos Jaume y Gabriel Joffre, boticarios. Dispone su sepultura en el mismo lugar donde yace su esposo: *en la iglesia de Santa Catalina en lo vas on jaç lo dit en Berthomeu Coscollá marit meu*⁸².

La viuda de Coscollá debió de fallecer a mediados de mayo 1439 —entre el 14 y 15 de mayo—.

⁷⁰ ARV. Justicia Civil. *Petitions i demandes*. Sig. 3729, mano 8, fol. iv. 8-V-1437.

⁷¹ APCCV. Protocolo de Bertomeu Tovia. 1438. Sig. 24542. 27-XI-1438. Jacmeta, viuda de Coscollá, vende a Bertomeu de Narbona, *civis* una casa, por 25 libras. Firman como testigos los plateros Joan Rigaud y Pere Corda.

⁷² ARV. Protocolo de Martí Doto. 1438-39. Sig. 794. 18-XI-1438. Jacmeta Joffre vende una casa en la parroquia de Santa Catalina al tintorero Joan Negre por 125 libras. Firma como testigo el platero Lluís Gosálbo.

⁷³ ARV. Protocolo de Martí Doto. 1438-39. Sig. 794. 10-X-1438. Jacmeta vende a Miquel Torralba, agricultor, “un trozo de tierra de huerta” por 55 libras. Se firma apoca.

⁷⁴ ARV. Protocolo de Martí Doto. 1438-39. Sig. 794. 28-XI-1438. Jacmeta vende a Alfonso Cordony 38 sueldos de un censal adquirido del agricultor Andrea Ferrando, el 1 de Febrero de 1424, en acta firmada ante notario el Francesc de Monzó. ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1424. Sig. 3150. pp. 6 y 6v.

⁷⁵ ARV. Protocolo de Martí Doto. 1438-39. Sig. 794. 6-I-1439. Jacmeta reconoce que Guillem Gosálbo, vecino de Meliana, le debe 9 libras, der8 libras del precio de un año de un censal. Firman como testigos Jaume Figuerola y Francesc Vilalonga, plateros.

⁷⁶ ARV. Protocolo de Martí Doto. 1431-32. Sig. 791. 10-I-1431.

⁷⁷ ARV. Protocolo de Martí Doto. 1431-32. Sig. 791. 24-XI-1431. Firma como testigo el platero Pere Renardes.

⁷⁸ ARV. Justicia de los 300 sueldos. 1433. Sig. 723. Imagen 24. 9-II-1433. Jaume Jofre, boticario, procurador de Na Jacmeta, viuda del difunto Coscollá, reclama a Guillermo Muror que abone 40 sueldos de fianza. ARV. Protocolo de Martí Doto. 1438-39. Sig. 794. 27-I-1439. Jacmeta cobra de su sobrino Jaume Jofre, 40 libras que le debía su padre Jacobi Yofir (sic), hermano de Jacmeta. Firma como testigo Joan Ros, *argentarius*.

⁷⁹ ARV. Protocolo de Martí Doto. 1434-1435. Sig. 792. 12-I-1434. Jaume y Gabriel Jofre, albaceas testamentarios del testamento de Bertomeu Coscollá realizan inventario de los bienes de su hermana Isabel, viuda de Francesc de Monzó y difunta, entre los que destaca una casa en la parroquia de Santa Catalina, al lado de la casa de Bertomeu Coscollá.

⁸⁰ ARV. Protocolo de Martí Doto. 1431-32. Sig. 791. 16-VI-1431. Testamento de Isabel, viuda del difunto notario Francesc de Monzó. Elige sepultura en la iglesia de Santa Catalina. Muere el 12 de enero de 1434, siendo publicado y aceptado el mismo día. Las últimas voluntades de Isabel ratifican el establecimiento de la sepultura de Bertomeu Coscollá en la iglesia de Santa Catalina, ya que expresa que “desea ser enterrada en el mismo lugar donde se encuentra el cuerpo de su esposo y el de su cuñado”.

⁸¹ ARV. Protocolo de Martí Doto. 1434-1435. Sig. 792. 11-I-1435. Su hermano Jaume Joffre, albacea testamentario de Isabel, abona a Jacmeta 50 y 100 sueldos en dos actas. Testigo el platero Lluís Vinader.

⁸² ARV. Protocolo de Martí Doto. 1434-1435. Sig. 792. 12-I-1435. Testamento de Jacmeta, viuda de Coscollá. Es testigo el platero Bernat Catalá. Fue publicado por Arnaldo Cabrera el 15-V-1439. Instituye cien misas en la capilla de la *Vera Creu* en recuerdo de su alma y la de su marido, y deja legados a sus hermanos, cuñadas y sobrinos. También lega 100 libras a su sobrina Aldonza, casada con el platero Jaume Prats. Estos datos confirman la ausencia de hijos en el matrimonio Coscollá.

Su testamento, recibido por Martí Doto el día 12 de enero de 1435, fue publicado por el notario Arnaldo Cabrera el 15 de mayo de 1439. El día 16 de ese mismo mes se inicia la confección de los bienes de su marido y el inventario de los suyos propios el 18 de mayo de 1439, en el que se cita al margen *Inventarium bonorum domne Jacmeta uxor Bartholomeu Coscolla argenterii. Die lune XVIII Madii anno a nat. Domini MCCCCXXXVIII*. La relación de bienes de la viuda del platero acusa una notable disminución de objetos respecto al de su marido, aunque sigue apreciándose un buen nivel económico. Entre los efectos importantes tan sólo podemos destacar una copa de plata con el pie dorado, empeñada en la cofradía de Santa María de la sede valenciana, como derecho de sepultura, por pertenecer Jacmeta a la hermandad, cinco cucharillas y una uñita de plata.

Posteriormente, el 27 de mayo de ese año, Jaume y Gabriel Joffre, hermanos, albaceas y herederos de doña Jacmeta, ejecutaron las almonedas ante el notario Martí Coll. De éstas sólo destacan las ventas realizadas a los plateros Juliá Tacho (sic), quien adquirió una olla de cobre, una copa de plata, y las citadas cucharillas de plata adjudicadas a Bernat Sánchez.

Las noticias documentales relacionadas con los herederos de Jacmeta se extienden hasta 1457. En 1442, se presentó demanda ante el Justicia Civil por sus herederos para reclamar la dote de Jacmeta, estipulada en 100 libras⁸³. A su vez, en 1457 y 1458, Francesc Diona, Rector de la iglesia de Castellón de la Plana y Jaume

Joffre, *apotecario*, albaceas de las disposiciones testamentarias de Bertomeu Coscollá, abonaron a la iglesia de Santa Catalina varias cantidades para el beneficio instituido en el altar de la Santa Cruz, donde fue enterrado el platero, siguiendo las estipulaciones de 31 de enero de 1401⁸⁴.

OBRA

Este apartado pretende sumar nuevas informaciones sobre la producción artística de tan importante platero valenciano a las ofrecidas por anteriores investigadores, intentando completar su trayectoria artística y conocer gran parte de su trabajo.

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 fechas⁸⁵. La existencia de otro ejemplar, puntualizado por Coscollá como el quinto de una serie y datado en 1416⁸⁶, 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.

Sus inicios profesionales debieron de estar apoyados por Pere Bernes, de quien pudo aprender el oficio, si bien no se tienen pruebas documentales de esta instrucción. Junto a este

⁸³ ARV. Justicia civil, 1442. 13-I-1442- Sig. 3738, mano 8, fols. 40-45. Proceso de demanda de los herederos de Na Jacmeta, viuda de Bertomeu Coscollá.

⁸⁴ APCCV. Protocolo de Jaume Gisquerol. 1457. Sig. 19012. 1-IX-1457. Berengario Cardona, notario de Valencia, recibe de Francesc Diona, presbítero, y Jaume Jofre, apotecario, albaceas del testamento de Coscollá, 75 libras. ARV. Protocolo de Berenguer Cardona. 1458. Sig. 494. 5-I-1458.

⁸⁵ “un libre de quatre cartes lo full comença en lany MCCCLXXXIII començà a comptar en aquet libre buy dimecres a XI de febrero any MCCCLXXII feneix lany MCCCCXXVIII ban XXXXVIII cartes scrites”.

⁸⁶ “un libre ab cubertes verdes ab correa e anella lo qual comença En nom de la Verge Maria comencé a scriure en lo present libre cinque del fets del obrador yo Bertomeu Coscollá lany MCCCCXVI de Deu”.

gran platero real, ejecuta diferentes trabajos para la catedral valenciana, como relicarios, actuaciones en el retablo del Altar Mayor, dedicado a la Virgen María, y varios encargos reales para la confección de sellos⁸⁷.

En esta última ocupación, siguiendo a Sanchís Sivera⁸⁸ y Tramoyeres Blasco⁸⁹, Bertomeu Coscollá realizó, en 1377, el sello de la ciudad de Valencia⁹⁰, cuando el Consejo de Valencia acordó la destrucción de los anteriores sellos para sustituirlos por uno al que se le añadió la corona real⁹¹. El 10 de marzo de ese año los Jurados expidieron libramiento para abonar a Bertomeu Coscollá, el 14 de mayo, 5 libras y media valencianas, necesarias para comprar la plata y reconstruir los troqueles de los sellos de las Cortes y el Consejo de Valencia.⁹²

Su labor en la estampación de sellos y acuñación de monedas debió de desarrollarse pa-

ralela a su trayectoria como platero real, pues así se desprende de los textos conservados en su archivo personal, recogidos en el inventario de bienes, que versan sobre diversas técnicas, como la fundición de monedas de plata, sobre la moneda de Barcelona o la Ceca del oro⁹³. Del mismo modo, su intervención, junto a Pere Bernes, en la grabación de florines en 1380, habla de una faceta prolongada y prestigiosa: *tallador del tall dels florins*⁹⁴. Posteriormente, ejecutó sellos para Martí I, en 1399; el sello del Mestre Racional de Valencia, en 1415, el del Justicia de Bocairiente (Valencia), en 1416, y los sellos del monarca Alfonso V, en 1426.

Sobre su vínculo profesional con la Casa Real, Nuria de Dalmases le cita colaborando con Pere Bernes en diversos cometidos desde 1376⁹⁵. En 1377, realiza el relicario para llevar el Sacramento de la Catedral de Valencia, con

87 SANCHÍS SIVERA, J., *La catedral de Valencia Guía histórica y artística*. Valencia, 1909, p.547; SANCHÍS SIVERA, J., “La orfebrería valenciana en la Edad Media” en *Revista de Archivos y Bibliotecas*. Madrid, 1922”, pp.11-13. El 11 de mayo de 1397 se compromete a construir ambos lados del retablo del Altar Mayor de la Catedral de Valencia. Un incendio, originado en el presbiterio de la catedral el 21 de mayo de 1469, arrasó con el retablo; tan sólo se salvó la imagen de la Virgen María.

88 SANCHÍS SIVERA, J., “La esmaltería valenciana en la Edad Media”, discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia, 1921, pp. 19-20.

89 TRAMOYERES BLASCO, L., “Lo Rat-Penat en el escudo de armas de Valencia” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Junio, 1901, tomo 38, Cuaderno VI. Madrid. pp. 443-444, destaca que este sello ha quedado como el del Reino de Valencia hasta el siglo XX: “La forma adoptada en 1377 es la definitiva. Sólo se modifican los emblemas”.

90 VIVES Y LIERN, V., “Lo Rat Penat en el escudo de armas de Valencia”. Conferencia dada en la Sección de Arqueología de la Sociedad Lo Rat Penat de Valencia. Valencia, 1900. Señaló que este escudo, otorgado por el monarca Jaime I a Valencia, fue el de su propia divisa, consistente en escudo puntiagudo de barras encarnadas sobre campo amarillo o dorado. Vino a substituir al anterior, empleado desde principios de la centuria y que representaba a una ciudad sobre aguas. Este primitivo sello aparece en un documento del Justicia de Valencia, datado el 27 de mayo de 1312, estampado con cera encarnada. No obstante, Vives aseguró que, además de éste, se utilizaban simultáneamente otros con las barras de Aragón, como el aplicado por los Jurados de la ciudad en un albarán de marzo de 1351.

91 Los motivos de este añadido fueron justificados por ser Valencia cabeza de reino y por el apoyo de la ciudad al rey D. Pedro II en las luchas sostenidas contra D. Pedro de Castilla. A raíz de esto, el monarca acostumbraba a colocar una corona real sobre la “L” del nombre de Valencia en todas las cartas y documentos dirigidos a la ciudad.

92 VIVES Y LIERN, V., “Lo Rat Penat en el escudo de armas de Valencia”, *ob. cit.*, pp. 39-42. A este nuevo sello se le confirió hechura lonsageada o tetragonal, timbrado por corona real, para diferenciarlo del empleado por el Justicia Civil en forma puntiaguda y “por ser Valencia nombre femenino y corresponderle la forma lonsageada de las Reinas”.

93 Cartas de la moneda de plata para el rey Don Juan: *carta ab sagell pendent intitulat la fundicio e blanquisio de la moneda dargent per lo señor rey don Joan*; sobre la Ceca del oro del rey Don Juan: *carta juste gratia del primer offici que vagas en la Sequa del or del señor Rey don Joan ab sagell pendent*, los de oro y plata y sobre la confección de moneda de Barcelona: *altra carta ab sagell que puxa lexar los officis de sagells dor e dargent de la balança, dues cartes ab sagells, lo un cubert ab drap negre intitulat del tall de la moneda de Barcelona*.

94 IGUAL ÚBEDA, A., *El gremio de plateros en Valencia (Ensayo de una historia de la platería de Valencia)*. Valencia, 1956, p. 36, recoge la información del Archivo de la Corona de Aragón. Reg. 1293, fol. 202 y ss.

95 DALMASES BALANÁ, N. de, *Orfebrería catalana medieval 1300-1500 (Aproximació al seu estudi)*. IEC. Barcelona, 1992, p. 31.

esmaltes en el pie, en el nudo, y decorado con piedras preciosas⁹⁶. Lo encontramos documentado en julio de 1399 en dos actas, la primera redactada en latín⁹⁷, y la segunda en valenciano⁹⁸, que recogen el pago de once sellos reales, obrados para el rey Martí, y el reconocimiento de una deuda de 2101 sueldos y 10 dineros de Barcelona contraída por el rey Juan, hermano del rey Martí, fallecido en 1396, por la fabricación de unas espadas para su coronación, de las que la Corte tan sólo le había abonado 446 sueldos y 4 dineros de Barcelona. Con relación a este débito, conservó en su archivo un abono de 700 florines: *un Translat authentic de la letra quel señor Rey me feu de rebuda dels DCC florins que yo havia reebut del Senyor Rey don Joan per les spases que li havia a fer per a la sua coronacio*⁹⁹.

Entre 1389 y 1390 se le encuentra documentado en Villareal (Castellón), donde realiza la

imagen de plata dorada de San Jaime, legada por el presbítero Domingo Guerola para la iglesia de esta localidad¹⁰⁰.

En 1397 aparece en diversas actas relacionadas con el retablo del Altar Mayor de la Catedral de Valencia, dedicado a la Virgen María¹⁰¹. Este retablo fue realizado por Pere Bernes, con la colaboración, entre otros, de Bertomeu Coscollá y Joan Diona, entre 1360 y 1377¹⁰². En esta ocasión, se firma el contrato de ampliación de las calles laterales del retablo mayor y algunas labores de mejora entre Coscollá y Miquel de San Juan, vicario general, Pedro de Orriols y otros canónicos de la sede¹⁰³. Junto a él trabaja Pere Coscollá, encargado de comprar la plata¹⁰⁴. Las labores en este retablo catedralicio continuaron durante diversos años, convirtiéndose en un trabajo bien remunerado a la altura de su reconocido prestigio. Ello no fue

⁹⁶ SANCHÍS SIVERA, J., “La esmaltería valenciana”, *ob. cit.*, p. 19.

⁹⁷ ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1399. Sig. 2643. 23-VII-1399. El primer documento se realiza en el hostal de Guillermo Catalá, cerca del Portal del Temple: *in hospicio sive hostal Guillermi Catala ostalerii sito circa portale dicto del Temple ciuitatis predicta coram presentia honorabilis Martini Martinez de Marzella comisario illustrissimi dominio Regis...*

⁹⁸ ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1399. Sig. 2643. 23-VII-1399. Este segundo documento, redactado en valenciano, certifica la deuda real que contrajo el rey Juan y contiene la orden del monarca Martí para satisfacerla; incluye siete candelabros de plata: *et pagues al dit Bertomeu Coscollá los dits dos mil cent un sous X diners barchelonis segons que la dita letra es llargament contengut ... et feta la paga cobrats dell la dita letra reyal los dits albarans e VII canalobres de argent en aquells contengut. ... e daquela special mencio bi sia feta en la final e derra paga cobrats dell la dita letra Reyal los dits albarans e lo dit cancelobre dargent.*

⁹⁹ El rey Juan I de Aragón, con escaso interés por los temas administrativos y financieros, demostró una favorable inquietud por promover las artes, la música y las letras. Delegó la responsabilidad de las tareas de gobierno a su esposa, Violante de Bar. Durante su reinado se originaron numerosos gastos, producto de guerras en Cerdeña, que, junto a la corrupción de sus consejeros, el derroche cortesano, así como los variados dispendios para su coronación en la Catedral de Zaragoza -que no llegó a celebrarse-, provocaron el hundimiento de la hacienda real y la demanda de ayuda financiera a las Cortes de Aragón. La negativa de este organismo a sufragar los derroches del monarca, le obligó a recurrir a los banqueros florentinos, originando una progresiva decadencia económica para Cataluña.

¹⁰⁰ DOÑATE SEBASTIÁN, J. M., “Orfebrería y orfebres valencianos” en *Archivo de Arte Valenciano*, XL. Valencia, 1969, p. 28, nota 1.

¹⁰¹ ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos, de artistas valencianos*. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1970, p. 106.

¹⁰² SANCHÍS SIVERA, J., *La catedral de valencia*, *ob. cit.*, p. 547.

¹⁰³ SANCHÍS SIVERA, J., “La orfebrería valenciana”, *ob. cit.*, p. 11.

¹⁰⁴ ACV. Protocolo de Jaume Pastor. 1397. Sig. 3664. Imag. 416. 11-V-1397. Durante el mes de mayo se realizan varios pagos. Pere Coscollá recibe el 27 de mayo 1000 sueldos.

óbice para realizar también algunos trabajos de restauración y arreglos de piezas menores para la Catedral de Valencia. De este modo, ejecutó tareas de dorado del altar en 1400¹⁰⁵ y firmó diversas apocas en 1408¹⁰⁶, 1418 y 1419¹⁰⁷.

La documentación ha permitido ofrecer varias actas, desafortunadamente más escasas de lo que debió de ser su obra, que ayudan a conocer algunas de sus creaciones. Así, en marzo de 1398¹⁰⁸, 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 borrones para esta misma localidad¹⁰⁹ por los que recibió 38 sueldos y 6 denarios, que incluían la teca de la cruz del *Lignum Crucis*.

La historiografía le ha atribuido la ejecución del relicario de la Verónica de la Virgen de la Catedral de Valencia, realizada por encargo del rey Martín I entre 1397-1398¹¹⁰. Este relicario, también conocido como el retrato de la Virgen por San Lucas fue donado por Alfonso V de Aragón en 1437 a la sede valenciana, junto al santo Cáliz y otras reliquias¹¹¹. La mención en el inventario de bienes de Coscollá de la posesión de *Un translat autentic del compte de la Veronica* viene a confirmar la ejecución de un relicario de la Verónica por el platero, y, aunque no se especifique en el texto, es probable que éste fuera el encargado por el rey Martín, conservado actualmente en la catedral de Valencia (fig 1).



Fig. 1.- Relicario de la Verónica de la Virgen. Catedral de Valencia.

¹⁰⁵ ACV. Protocolo de Lluís Ferrer. 1400. Sig. 3669. 2-III-1400. Bertomeu Coscollá realiza trabajos en el retablo de plata por los que recibe 34 florines del precio *cuisdam panii aurum* y seis florines cada marco por sus manos. 12-V-1400. Coscollá recibe 126 libras reales de Valencia por las labores de dorado del retablo de la sede.

¹⁰⁶ ACV. Protocolo de Jaume Pastor. 1406-07. Sig. 3664. 1408-1409. 9-V-1408. Apoca por el retablo de plata de la Catedral de 8 libras, 6 sueldos y 9 dineros. 18-V-1408. Recibe 15 libras *opus retrotabuli argentei dicte sedis Valentiae*. 8-VI-1408. Cobra otras 15 libras del retablo. Firma como testigo el platero Bernat Benencasa. 18-VII-1408. Coscollá cobra 27 libras por las obras del retablo y del precio del arrendamiento del decanato de la sede de Valencia. Es testigo Bernat Benencasa y Nicolás Aznar, plateros.

¹⁰⁷ ACV. Protocolo de Jaume Monfort. 1417-1420. Sig. 3545. 30-X-1419. Coscollá recibe de los tesoreros de la sede valenciana, Francesc Daries y Domingo de Capelo, 1000 florines de oro del retablo de plata del altar mayor de la Virgen María de la sede. Matiza que el año anterior ya se le dieron 100 florines de oro ante el notario Lluís Ferrera, el 9 de mayo.

¹⁰⁸ ARV. Protocolo de Protocolo de Jaume Mestre. 1396-1398. Sig. 1491. 19-III-1396.

¹⁰⁹ No se especifica el número, pero lo usual es que se hicieran dos para el conjunto con la cruz.

¹¹⁰ MIQUEL JUAN, M., "Martín I y la aparición del gótico internacional en el Reino de Valencia", en *Anuario de Estudios Medievales*, 2003, 33/2, p. 801-802, señala que la devoción del monarca por la Verónica inició la proliferación de reliquias marianas e indica, en nota 76, la bibliografía referente a esta tipología, entre la que destaca el artículo de SALA, X. de, "Una obra de Bertomeu Coscollá,

En 1400, realiza un relicario de plata dorada para el Convento de la Santísima Trinidad de Valencia para albergar las reliquias de San Esteban: *et est quodam imago argentea daurata representans figuram cuiusdam draconi tenetis in manu quadam argenteam petra quadam pretiosum ex illis lapidibus quibus beatus Stephanus prothomartir extuit lapidatus*¹¹². Ese mismo año ejecuta para la iglesia de la villa de Agres (Alicante) una cruz de plata decorada con esmaltes¹¹³ y concluye algunas piezas de plata realizadas para Pedro Comollis, canónigo de la sede valenciana, por las que se le abonan 21 florines de oro de Aragón¹¹⁴.

La relación profesional con la sede valenciana fue intensa y prolongada en el tiempo puesto que en 1419 se halla reparando la cruz mayor de plata¹¹⁵ y, al año siguiente, algunas piezas del ajuar litúrgico que necesitaban de restauración¹¹⁶. Sanchis Sivera prolonga sus labores en

la sede valenciana hasta 1422, año en que realiza una flor de plata para la Virgen María del coro y repara un cáliz, realizando su copa de nuevo¹¹⁷. A pesar de que no se ha encontrado ninguna referencia específica que le cite como platero de la sede, su dilatado vínculo y los diferentes trabajos efectuados indican que, probablemente, ocupó este cargo.

Además, ejecutó obras para localidades como Benasal (Castellón), donde contrata un relicario de plata dorada en 1416¹¹⁸ y, en 1424, trabaja en la renovación de la cruz de la iglesia de Villar del Arzobispo (Valencia)¹¹⁹.

A continuación se ofrece una tabla con las obras del platero recogidas en el presente trabajo, aunque no cabe duda de que su producción fue más amplia y podría verse incrementada en futuras investigaciones sobre la figura de uno de los plateros más importantes de Valencia de los siglos XIV y XV.

argenter. La Verónica de la Virgen de la catedral de Valencia” en *Homenaje a A. Rubio i Lluch*, Barcelona, 1936, pp. 425-439, quien ofreció dos cartas de enero y abril de 1398 en las que el rey reclama al platero valenciano la Verónica que le había encargado y le amonesta por el retraso de su entrega. En este sentido se expresa IGUAL ÚBEDA, A., *El gremio de plateros en Valencia*, ob. cit., pp. 38-39, cuando tacha al platero de desobediencia al negarse a presentar la imagen al monarca en 1378.

- 111 PIQUERAS SÁNCHEZ, Norberto, “Relicario de la Verónica de la Virgen”. Ficha 77 del Catálogo de *La Luz de las Imágenes, Catedral de Valencia. Áreas expositivas y análisis de las obras*. Valencia, 1999, pp. 234-235. Fotografía propiedad de la Fundación La luz de las Imágenes. El relicario obtuvo un significado especial en las procesiones y celebraciones de rogativas para demandar lluvia en las etapas de pertinaces sequías.
- 112 ACV. Protocolo de Jaume Mestre. 1400. Sig. 2645. 11-III-1400. Bertomeu de Coscollá recibe 44 libras, 3 sueldos y 8 denarios, de 63 libras 12 sueldos y 6 denarios del precio total de un relicario de plata dorada. El resto del pago se le abona en el mes de abril próximo a la entrega del relicario terminado.
- 113 ACV. Protocolo de Jaume Mestre. 1400. Sig. 2645. 30-IX-1400. Bertomeu de Coscollá recibe de Narciso del Plá, vecino y procurador de la villa de Agres, 440 sueldos ex precio cuiusdam crucis albae argenteae cum imatges de dauratis esmalte de decem esmalts ut similis operis intest ad ronentis videlicet sex lliures et septem solidorum mrv pro marchu quamquidem crucem vobis instante facio ad oppus ecclesie dicte ville
- 114 ACV. Protocolo de Jaume Monfort. 1401-1404. Sig. 3544. Fol. 173. 28-XI-1401. Firma apoca a Joan Gomis, presbítero procurador de Pedro Comollis.
- 115 ACV. Protocolo de Jaume Monfort. 1417-1420. Sig. 3545. 20-XI-1419. Coscollá recibe de Francesc Daries, canónigo del tesoro de la sede, 46 libras.
- 116 ACV. Protocolo de Jaume Monfort. 1417-1420. Sig. 3545. 14-V-1420. Coscollá recibe 15 libras por reparaciones efectuadas en el año anterior in vasibus argenteos sedis predictae y pedis altaris sedis Valentiae. Se especifica que son dos incensarios blancos en que habia de asoldar y un troç de cadena en que habia moltes anelles trencades que tuvo que soldar y platear, dos canadelles belles daurades, un canelobre, una copa de un calcer, alguna patena con esmaltes, bordón, veracreu, entre otros.
- 117 SANCHÍS SIVERA, J., *La catedral de Valencia*, ob. cit., p. 547. 7-V-1422.
- 118 SANCHÍS SIVERA, J., *La catedral de Valencia*, ob. cit., p. 547. 20-XI-1416.
- 119 ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1424. Sig. 3150. 4-IX-1424. Recibe de los jurados del Lugar del Vilar 154 sueldos.

RELACIÓN DE OBRAS DOCUMENTADAS DE BERTOMEU COSCOLLÀ

AÑO	OBRAS	LOCALIDAD
1372/73	Retablo del Altar Mayor de la Catedral, junto a Pere Bernes y Joan Diona	Valencia
1376	Relicario de San Jorge	Valencia
1377	Sellos de la ciudad	Valencia
1377	Relicario del Sacramento, Catedral	Valencia
1380	Acuñación de florines valencianos	Valencia
1381	Relicario de San Vicente Mártir	Valencia
1389/90	Imagen de San Jaime	Villareal
1393	Espadas de Juan I	Barcelona
1397	Ampliación de los laterales del retablo Mayor de la Catedral	Valencia
1397/98	Relicario de la Verónica de la Virgen	Valencia
1398	Lignum Crucis y dos bordones	Catarroja (Valencia)
1399	Sellos de Martí I	Barcelona
1400	Relicario de San Esteban	Valencia
1400	Paño de oro. Sepultura de la Catedral	Valencia
1400	Cruz mayor	Agres (Alicante)
1400/09	Retablo de la Sede	Valencia
1412	Retablo del Papa Luna	Valencia
1413	Armas reales	Valencia
1415	Sello del Mestre Racional	Valencia
1416	Relicario	Benasal (Castellón)
1416	Sello del Justicia	Bocairente (Valencia)
1419	Reparación de la Cruz mayor y otros objetos de la Catedral	Valencia
1422	Lirio para la Virgen de la Catedral. Cáliz	Valencia
1424	Trabajos en el Portal del Coro	Valencia
1424	Cruz mayor	Villar del Arzobispo (Valencia)
1426	Sellos de Alfonso V	Valencia

L'illuminador Lleonard Crespi, un artífex polifacètic de la València baixmedieval

Francesc Granell Sales
Universitat de València

RESUMEN

Lleonard Crespi, fill de Domènec Crespi, qui va il·luminar *El Llibre del Consolat de Mar*, fou un il·luminador important de la València baixmedieval. Concretament, està documentat durant trenta-set anys (1422-1459). L'article analitza les diverses facetes professionals de Lleonard Crespi: la il·luminació de manuscrits i altres tasques que hagué d'exercir. Les institucions valencianes més considerables, com la monarquia, el contractaren per enllestir llibres valuosos. No obstant això, algunes institucions el designaren perquè realitzara tasques pictòriques. La naturalesa de tots aquests encàrrecs dilucida certs aspectes sobre la valuosa consideració de Lleonard Crespi.

Palabras clave: Lleonard Crespi / il·luminació / baixmedieval / València

ABSTRACT

Lleonard Crespi, son of Domènec Crespi, who illuminated El Llibre del Consolat de Mar, was an important illuminator of the Late Medieval period in València. He has specifically been documented for thirty-seven years (1422-1459). This paper analyzes the various facets of Lleonard Crespi's work: the illumination of manuscripts and the other crafts that he had to fulfill. The most powerful valencian institutions, like the monarchy, hired him to make luxurious books. But some institutions chose him to make pictorial works. The nature of all these orders elucidates several aspects about Lleonard Crespi's valuable consideration.

Keywords: Lleonard Crespi / illumination / Late Medieval / València

ELS IL·LUMINADORS VALENCIANS I LLEONARD CRESPI

La conquesta cèlebre del rei Jaume I va suposar la instauració d'una religió a la ciutat del Túria, el cristianisme. Les societats medievals estaven dominades i impregnades per la religió fins les íntimes fibres i aquesta havia de saciar les pròpies necessitats de la població; d'entre elles, les cerimònies litúrgiques, les quals demandaven la confecció de nous llibres. Missals, breviaris o bíblies eren els més sol·licitats. No obstant això, es conserven poques notícies del món librari vers els primers anys de formació del Regne de València. Haurem d'esperar gairebé un segle, fins el segon terç del XIV, per advertir noms d'il·luminadors documentats, com Bernat Rainieri, Jaume Badostany, Salvador Roda i Bertran Folquer. Únicament en l'apel·lació d'aquests com a il·luminadors rau l'interès històric de la documentació, atés que cap document referencia a un treball d'il·luminació.

Hi ha més documentació d'il·luminadors a partir del darrer terç de la centúria. El gust per la literatura i l'art de Pere IV (1336-1387), Joan I (1387-1396) i Martí I (1396-1410) condicionaren

el món de la miniatura valenciana fins al tombant del segle XV i va propiciar un reconegut auge. Aqueixa efemèride va coincidir amb el creixement de la ciutat, que s'inicià durant de la dècada dels setanta; quan la labor de la indústria, la recerca de nous mercats de consum i la participació activa de l'artesanat van ser els fets causants de la puixança econòmica. Llavors, els encàrrecs o pagaments d'obres libràries s'estipulaven en les actes de cada institució o, també, es formalitzaven a través de documents notariais, del Consell Municipal per a encàrrecs de la ciutat de València o de l'òrgan competent de la monarquia. Es firmava l'acta d'encàrrec o pagament davant el notari, i, seguidament, l'il·luminador havia de buscar el model que anava a copiar en el manuscrit, o per contra, seguir les indicacions del client.

Aleshores, s'obrí una etapa en la il·luminació valenciana, on la família dels Crespi va jugar un paper cabdal. Originaris d'Altura, encara que treballaren a la ciutat de València, els Crespi aglutinaren gran part dels encàrrecs del món librari fins les primeres albors de la impremta, vers l'any 1474.¹ Dues circumstàncies ho determinaren: la pràctica de cadascun dels oficis libraris –il·luminador, enquadernador, copista i botiguer– per part dels membres de la família dels Crespi, en ocasions advertits tots en un sol membre; i la preponderància de Domènec Crespi en la comunitat artesanal valenciana. Preponderància adduïda per la bona consideració que gaudia entre les institucions valencianes. A ell es deu la il·luminació del *Llibre del Consolat de Mar* [fig. 1], encàrrec d'una ostensible significació, ja que enaltia el nom de la ciutat

¹ En l'època del Renaixement, aplegada ja la impremta a terres valencianes, la majoria de llibres seran impresos. No obstant, la il·luminació no desapareixerà: estarà reservada per als còdexs més luxosos. Així, quan una impremta volia posar en venda una obra luxosa seguia contractant als il·luminadors que treballaven en els còdexs de la Seu valenciana. ALEIXANDRE TENA, F.: "La il·lustració del llibre valencià en el Renaixement" en AGUILERA CERNI, Vicent (dir.): *Història de l'Art Valencià*. València, vol. III, 1987, pp. 306-308. Ara bé, a finals del segle XV i al tombant del XVI, la feina dels il·luminadors, dedicats sobretot al treball d'ornamentació dels còdexs, es veurà minorada. Els pintors seran els encarregats d'il·luminar les miniatures dels llibres. A tall d'exemple, a l'any 1479 es certifiquen els pagaments d'un missal per al Bisbe. Joan Marí i Joan Seseres, dos il·luminadors, cobren per «lo daurar que feu del dit missal e or que y posa» i per il·luminar «quatorze querns» i «buyt quinterns», mentre que a Perot Juhan, pintor, se li paga per la miniatura de la «Sede Majestatis». Arxiu de la Catedral de València (d'ara en avant ACV), Llibres d'Obres, n° 1483, fols. 23r-24v.



Fig. 1.- CRESPI, Domènec: *Llibre del Consolat de Mar*. AMV, València, fol. 15r.

del cap i casal. D'una banda, el fet de posseir diverses propietats coadjuva amb la varietat, qualitat i quantitat d'encàrrecs per deduir l'òptima situació financera de Domènec. D'altra, fou l'assentador de les bases de la miniatura gòtica valenciana, i el creador del primer obrador d'il·luminació, d'on suposem la formació de Domingo Adzuara, el gendre, i de Lleonard Crespi, el fill. A més, més enllà de l'exercici de la seua professió i de la compra i venda de cases i terrenys, la documentació evidencia que va tenir una vida pública com a ciutadà quan resulta elegit conseller per la parròquia de santa Maria l'any 1406 i continua essent-ho el 1407.²

Els Crespi no van tenir, però, el monopoli de la producció librària, ni miniatúristica valenciana. Altres artífexs ressonen en la documentació dels segles XIV i XV, com Joan Sanxes, Domingo Sala, Pere Domínguez o Pere Soler, destacables per la importància dels clients que els sol·licitaven. Nogensmenys, el nombre de documents

adients és més reduït si el parangonem amb els de la nissaga dels Crespi.

No és tasca fàcil reconstruir enterament el discurs biogràfic i artístic de cap artífex librari. Intuïm la preponderància de Domènec Crespi d'acord amb el pes de la documentació recercada, la qual sobresurt respecte a la de tots els mestres il·luminadors del gòtic valencià. Aquest és un cas excepcional, i, encara així, avui la historiografia planteja la duplicació de la seua personalitat.³ En definitiva, si sorgeixen traves en la reconstrucció biogràfica de la personalitat de Domènec Crespi, també en sorgiran en la resta d'artífexs del món librari.

Durant trenta-set anys (1422-1459) està documentada l'activitat de Lleonard Crespi. Si la col·lacionem amb la d'altres il·luminadors valencians, la documentació sobre Lleonard és profusa, però, no deixen de ser només trenta-set anys. Fill del reconegut Domènec Crespi, Lleonard es consolidaria com un dels il·luminadors predilectes de la ciutat de València. Tanmateix, el present estudi pretén fer ressò de la seua vessant com un artista-artesà polifacètic, és a dir, un artista-artesà que va destacar en diversos oficis. Malgrat practicar altres oficis, ha de quedar clar que Lleonard Crespi se'n va especialitzar en un: fou principalment un il·luminador, ja que l'herència social i intel·lectual del pare propiciaria llur formació. Per què va voler acceptar l'exercici de diversos camps professionals i quines habilitats o destreses tenia per desenvolupar-los són algunes de les preguntes que les fonts poden dilucidar.

S'ha escrit ben poc sobre la il·luminació valenciana des d'un punt de vista històric i social,

² Arxiu Municipal de València (d'ara en avant AMV), A-23, fol. 17 i 147v.

³ En la carta de població d'Altura de l'any 1372 apareixen com a veïns i síndics d'aqueixa vila Garcia d'Alentorn i Domènec Crespi. Arxiu del Regne de València (d'ara en avant ARV), Reial Justícia, n° 805, fol. 321-323v. Seixanta-cinc anys després, en 1437, Domènec Crespi i el seu fill Galceran firmen una àpoca per la devolució de l'empeny del *Llibre d'Hores d'Alfons V el Magnànim*. ARV, Mestre Racional, n° 45, fol. 687. Amb aquests seixanta-cinc anys de distanciament entre una dada i altra, difícilment es pot justificar que el síndic d'Altura Domènec Crespi fos la mateixa persona la qual va certificar la devolució de l'empeny. A més i damunt, per a ser síndic calia tenir una edat avançada. La duplicació de la seua personalitat és la solució. Raonaments d'aquest tipus se n'han fet molts, ja que en la València medieval era quelcom comú donar el nom del pare al fill. No obstant, seguint el plantejament, la línia que separa Domènec Crespi pare i Domènec Crespi fill és complicada de traçar perquè s'esmenten idènticament als documents, pel fet que exercien la mateixa especialitat professional.

igual que s'ha fet de Lleonard Crespí. D'ençà de la dècada dels anys vint del segle XX fins a la dels setanta, certs autors consultaren els arxius i publicaren notícies puntuals o les relacionaren elaborant un article de revista. Aquests van ser: el canonge José Sanchis Sivera, José María Pérez Martín, Francisco Almarche Vázquez, Antoni Rubió Lluch i Luís Cerveró Gomis. Ofereixen una informació cabdal al mateix temps que insuficient per fer un estudi complet de la miniatura valenciana. El contrast de fonts a què podem remetre'ns es basa en els estudis de dos especialistes en la matèria: Amparo Villalba Dávalos i Nuria Ramón Marqués.⁴ Cal accentuar la feina que van realitzar, ja que ambdues retrobaren nous documents, i, agruparen i qüestionaren els ja publicats. Altrament, el Treball de Fi de Grau⁵ publicat per l'autor del present article, va estrebar els fonaments de l'estudi sobre l'il·luminador Lleonard Crespí amb arguments històrics, socials i artístics. En aquest sentit, l'enfocament que es dona en aquest article només té un precedent directe amb el darrer Treball de Fi de Grau esmentat. Així, la tesi aquí proposada fou plantejada amb anterioritat, és a dir, es va ressaltar el fet que un il·luminador –anomenat així en tots els documents referencials– exercira altres oficis aliens a la il·luminació. Però, i en açò rau la importància de l'estudi, no es va dedicar especial atenció a la vessant polifacètica d'en Lleonard Crespí.

EXERCICIS PROFESSIONALS AL MÓN LIBRARI

Els artífexs del món librari rebien un estipendi en concret per cada encàrrec acomplit d'acord amb els desitjos del client. Un llibre es podia comprar tot enllestit, però, la major part de la documentació és més específica: als artistes se'ls pagava perquè dauraven folis, escrivien o copiaven textos, enquadernaven compendis, decoraven amb inicials de diferents tipus, representaven *istòries*, venien determinats materials o perquè il·luminaven –donaven llum, acolorien– els mateixos llibres. D'aquesta manera, hi havia una especificitat dintre la branca professional librària: l'artífex era pèrit en una d'aquestes feines; podia dedicar-se exclusivament a il·luminar, escriure, copiar, o enquadernar. Al mateix temps, i contradient aquesta especificitat laboral, podia exercir diferents activitats en un mateix encàrrec, sempre que no s'interposara la feina adient a l'escriptura i còpia de textos amb altra de decoració i acabat del llibre. És a dir, un *scriptor* no estava involucrat en la pràctica d'il·luminació o d'enquadernació.⁶

Per tant, la pràctica de l'ofici exigeix per natura cert caràcter polifacètic a l'artista-artesà del món del llibre. Per exemple, Lleonard Crespí, il·luminador per antonomàsia, arribà a enquadernar les *Successions del Reyalme de Nàpols*, a banda, és clar, d'il·luminar els dos primers folis [fig. 2]. A diferència d'altres il·luminadors, com Domènec Adzuara, que combinen més a sovint

⁴ Villalba Dávalos va configurar el primer estudi complet de la miniatura valenciana exposant en la darrera part de la publicació el conjunt de documents que va cercar. VILLALBA DÁVALOS, A.: *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*. València, Institución Alfonso el Magnánimo, 1964. Quant a la doctora Nuria Ramón cal destacar llur tesi dividida en dos volums, el segon dels quals està compost per un recopilatori de la documentació contrastada. RAMÓN MARQUÉS, N.: *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica: desde los inicios hasta la muerte de Alfonso V el Magnánimo (1290-1458)*. Tesi doctoral, València, Universitat de València, 2005, vol. II. També cal fer menció d'una publicació posterior amb el mateix títol, on la darrera part la conformen els breus resums de cadascun dels documents que exposa. RAMÓN MARQUÉS, N.: *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica: desde los inicios hasta la muerte de Alfonso V el Magnánimo (1290-1458)*. València, Generalitat Valenciana, 2007.

⁵ GRANELL SALES, F.: *L'il·luminador Lleonard Crespí a la societat valenciana del segle XV*. Treball de fi de Grau, València, Universitat de València, 2015.

⁶ A tall d'exemple, a l'any 1424 la reina Maria de Castella, esposa d'Alfons V el Magnànim, encomana les *Epístoles de Sèneca*, l'escriptura de les quals s'encarrega a Innocent Cubells a canvi de 329 sous, l'enquadernació a Gabriel de Nàguera per 140 sous i 6 diners, i la il·luminació a Lleonard Crespí per 93 sous. ARV, Mestre Racional, n° 45, fol. 338v.

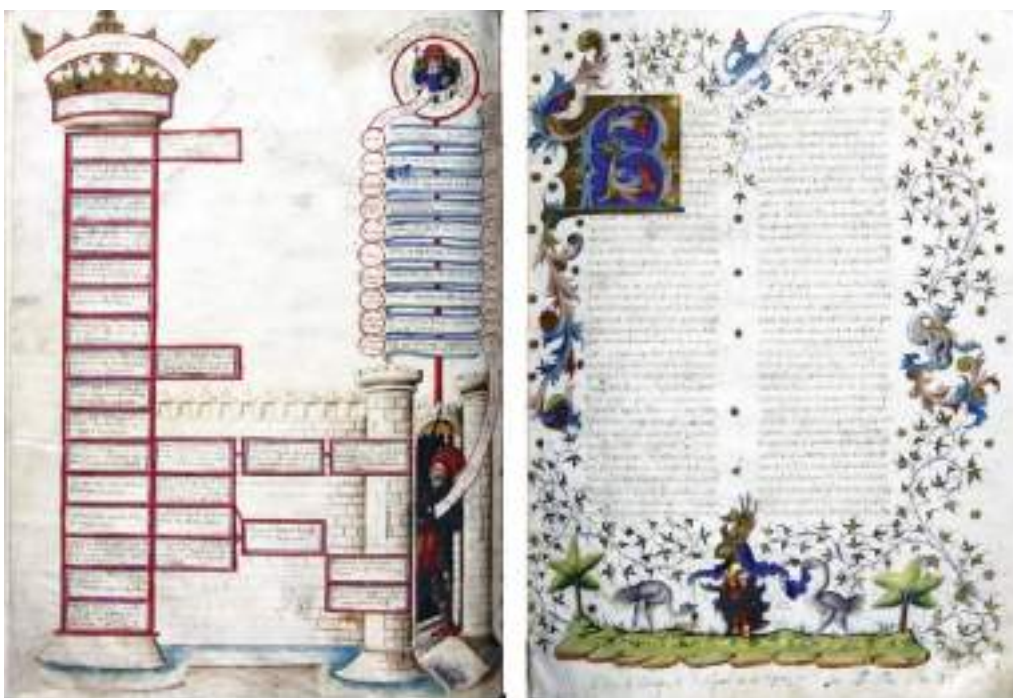


Fig. 2.- CRESPI, Lleonard: *Les successions del Reyalme de Nàpols*. Biblioteca Històrica de la Universitat, ms. 0394, València, foli 8v.

diversos treballs libraris, aquesta és l'única encomanda en què Lleonard du a terme una tasca aliena a la il·luminació. Efectivament, aquesta no és la vessant polifacètica més destacable d'en Lleonard Crespí, però cal deixar palès que llur especialització en el camp de la miniatura no pot donar peu a cap discussió. Fou considerat, sobretot, un il·luminador.

LA MONARQUIA, UN CLIENT HABITUAL

La monarquia, la institució més poderosa de la Corona catalanoaragonesa, optà per la perícia que tenia en qualitat d'il·luminador. El període d'activitat de Lleonard Crespí coincideix amb el regnat d'Alfons V el Magnànim, qui es va servir de les arts per materialitzar visualment les pròpies virtuts, aptituds i qualitats òptimes que gaudia com a rei, com la fervent devoció religio-

sa, o el llinatge al qual pertanyia. La monarquia no contractava directament els artífexs libraris, delegava el signament de les comandes en personatges secundaris, com el batlle Joan Mercader, si bé el rei sí que manifestava predilecció per determinats artistes.⁷ L'afirmació que el rei Alfons V va sentir certa preferència per Lleonard Crespí en les feines relatives a la miniatura és, de bon principi, un tant ambiciosa, i com a tal requereix uns arguments destacats. Lleonard Crespí va atènyer-se als encàrrecs de la monarquia fins un total de deu vegades. D'entre aquests deu encàrrecs, tres en fan compte de l'envergadura i de la primacia de Lleonard envers la resta d'il·luminadors de la València baixmedieval.

Les successions dels Reyalme de Nàpols, adés esmentades [fig. 2], conformen un còdex il·luminat

7 És exemplar el cas de Lluís Dalmau enviat a Flandes l'any 1431. Encara que l'objectiu principal era acompanyar Guillem de Vexell, *bautelisseur i marchand*, per a adquirir tapissos, i, probablement per a contractar teixidors, no descartem que, a més, anara per aprendre la tècnica i l'estil de Jan van Eyck. GARCÍA MARSILLA, J. V.: "Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón", en *Locus Amoenus*, X (2009-2010), p. 47.

només en dos de les seues pàgines. Açò ens fa pensar que fou elaborat per ser exposat com un díptic.⁸ Quelcom lògic si considerem la naturalesa del fet artístic: la imatge d'ambdós fulls consolida i argumenta la transmissió del títol reial. El foli 8v és una representació esquemàtica de les successions dels reis de Sicília. El monarca Roger I, representat en bust amb corona, ceptre i l'esfera del món, encapçala la línia successòria fins a qui seria Alfons I de Sicília, qui amb armadura i espasa entra en una fortalesa –una al·legoria del Regne de Nàpols–, a la vegada que sosté una filactèria amb la inscripció *is enim est meus*, la qual enllaça amb les dinasties de la Corona d'Aragó, el casal de Barcelona i els Trastàmara.

El tron de Nàpols havia quedat vacant des de la mort de Joana II. Així, en 1443 va aconseguir, després d'anys de lluita amb Venècia, Florència, el Papat i els angevins, la conquesta total. Les paraules de la inscripció són esclaridores: *per tant açò [el regne] és meu*. Alfons I mira la gran corona perquè és herència dels seus avantpassats. El rostre imberbe és un rostre d'un rei amb forces per dirigir el Regne i afrontar nous reptes.⁹ Amb tot, el significat últim de la il·lustració és cabdal: demostra i sustenta les aspiracions del propi monarca al tron de l'antic Regne de les Dos Sicílies.

Amb anterioritat a *Les successions dels Reyalme de Nàpols* hi ha encàrrecs documentats, però aquesta és la primera obra conservada que va il·luminar Lleonard Crespí. Una obra on es fa ressò del propi llinatge; va tenir un significat cabdal per al monarca i va elegir manifestament a Lleonard per a tal comesa. En aquest sentit, i enllaçant amb el fil argumental de l'epígraf, res-

senyem el *Salteri-Llibre d'Hores d'Alfons el Magnànim*, una altra obra en què Lleonard és l'escollit per il·luminar-la.

A l'any 1437 Domènec Crespí i el seu fill Galceran reconeixen el pagament d'un deute pel que el «*frare Johan, Cardenal de sen Sist, bisbe Euna e confessor del dit senyor Rey*» havia empenyorat un llibre d'hores.¹⁰ Després de la mort del cardenal de sant Sixt –Joan de Casanova–, el batlle general, en nom del rei, reprèn la tasca de terminar el còdex que en un principi havia encomanat el difunt cardenal. Una vegada més, el batlle contracta Lleonard Crespí, qui es compromet a acabar d'il·luminar el salteri-llibre d'hores per mil cent sous,¹¹ encara que el preu final duplicarà exactament aquesta xifra.

El discurs visual de *Les Successions del Reyalme de Nàpols* mostrava el rei en qualitat d'ésser el verdader successor al tron. En les miniatures del *Salteri-Llibre d'Hores d'Alfons el Magnànim* se'l representa com un rei devot i, també, com a *miles christi*.¹² Certament, no en totes. De les tres miniatures historiades a pàgina sencera, trenta-set a mitja pàgina i les dinou inicials figurades, referenciem però, a dues d'aquestes.

La miniatura del foli 78r [fig. 3] a mitja pàgina representa un exèrcit musulmà fugint perquè un altre exèrcit, aquest amb banderes de la Corona i de sant Jordi, l'està atacant. D'entre tots els genets, destaca el cavaller cristià que els dirigeix, el qual ens dona raons suficients per considerar-lo un rei de la Corona: du una corona reial sobre el bacinete, i hi predominen els colors roig i groc en el plomer, la gualdrapa del cavall i la sobrevesta. Quant a la composició, la miniatura del foli 78r recorda la taula

8 SERRA DESFILIS, A.: "Descendentia Regum Siciliae" en ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo (com.) et al.: *Una arquitectura gòtica mediterrània*. València, Generalitat Valenciana, 2003, p. 186.

9 RAMÓN MARQUÉS, *op. cit.*, 2007, p. 93.

10 ARV, Mestre Racional, n° 45, fol. 687.

11 ARV, Batllia, Llibre 45, fol. 798v.

12 Francesca Español en un estudi notori del còdex analitza, entre altres aspectes, aquestes dos facetes d'Alfons V en el salteri que va il·luminar Lleonard Crespí quan quedà desempenyorat. ESPAÑOL, F.: "El Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova", en *Locus Amoenus*, VI (2002-2003), pp. 91-114.



Fig. 3.- CRESPI, Lleonard: *Salter-Llibre d'Hores d'Alfons el Magnànim*. British Library, ms. 28962, Londres, fol. 78r.



Fig. 4.- CRESPI, Lleonard: *Salter-Llibre d'Hores d'Alfons el Magnànim*. British Library, ms. 28962, Londres, fol. 14v.

d'un retaule elaborat a la ciutat de València. Concretament, la *Batalla del Puig* del *Retaule del Centenar de la Ploma* (ca. 1400-1405), atribuït a Marçal de Sax, on Jaume I encapçala l'exèrcit cristià encoratjat per l'aparició de sant Jordi. Així mateix, Lleonard emprà el mateix esquema compositiu.¹³ Reconegut com Alfons V, la imatge figura el concepte de *miles christi*. Des de jove el Magnànim freqüentà els afers bèl·lics; son pare Ferran conquerí Antequera contra els musulmans, àdhuc, ja com a rei, vers 1453, tenia en ment un projecte de croada contra el turc.¹⁴ A més, el monarca, com els seus predecessors, confirmà els privilegis del Centenar de la Ploma, i igual que ells, va veure en sant Jordi un arquetip de cavaller medieval.

En un altre ordre de coses, el nombre d'imatges del monarca com a rei devot és molt superior al del *miles christi* en tota l'extensió del *Salter-Llibre d'Hores d'Alfons el Magnànim*. Durant tota la seua vida, el Magnànim ha adquirit llibres de caràcter devot. Una gran porció d'exemplars eren llibres d'hores.¹⁵ Era, per tant, un monarca pietós que resava les hores i practicava la *devotio moderna* —espiritualitat basada en la necessitat per retornar a les arrels del cristianisme més autèntic. La miniatura del foli 14v [fig. 4] mostra la posició reiterada del cos del rei al llarg del còdex: agenollat i en les mans en senyal d'oració. En una cambra del palau reial, el rei inicia l'oració senyant-se, mentre Joan de Casanova li sosté el llibre devot. Estan

¹³ Observació apercebuda per VILLALBA DÁVALOS, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴ ESPAÑOL, *op. cit.*, p. 108

agenollats en pla d'igualtat, fet que evidencia la identificació del donant.

El programa visual del còdex va quedar definit per Joan de Casanova, així mateix, fou projectat com a obsequi per al rei, per a satisfer els afers pietosos. I acompliria les expectatives, ja que el qualificà de «*molt bell*».¹⁶

Repetides vegades sollicita la monarquia a Lleonard Crespí, però aquestes dos comandes rellevants formulen una concepció pertinent de la transcendència de l'il·luminador. L'envergadura de l'artífex pot suposar-se per la importància d'aquests treballs que li encomanen. Tanmateix, la preferència de la monarquia per Lleonard és indiscutible si es revisa la documentació sobre la confecció del *Salteri* o *Laudatori de Francesc Eiximenis*.

Inicialment, el *Salteri* o *Laudatori de Francesc Eiximenis* no fou encarregat per a Lleonard, qui ja havia il·luminat fins a set llibres per a la monarquia, comptant els ja estudiats. El 30 d'abril de l'any 1443, Pere Bonora firma una època per haver pintat, il·luminat i historiat el *Salteri* o *Laudatori de Francesc Eiximenis*.¹⁷ Fins aquest punt, res resulta desconcertant, però fets posteriors atrauen l'atenció: amb intenció o no, es perderen els quatre primers fulls del còdex, i, al mes de setembre del mateix any –quatre mesos després de la signa de Bonora en l'època– es registra el pagament a Lleonard Crespí pels treballs en el *Salteri* o *Laudatori de Francesc Eiximenis*.¹⁸ Els documents són aquests, i no es pot dubtar del requeriment de la mà de Lleonard en l'obra. D'aquesta manera, el foli ir, on hi és representat Francesc Eiximenis en l'interior d'una inicial,¹⁹ fou il·luminat per ell [fig. 5].

Assabentats de la pèrdua dels fulls, per què no es torna a contractar a l'il·luminador inicial? El batlle haguera pogut recórrer al mateix Bonora, qui en un principi se'l requestà, tanmateix, es decantà per Lleonard. Tenint en compte la clamorosa preferència que els encàrrecs monàrquics tenien per Lleonard Crespí, suposem que alhora d'haver de contractar un il·luminador per al salteri del franciscà Eiximenis, Lleonard estaria ultimant la confecció de l'anterior comanda, el *Salteri-Llibre d'Hores d'Alfons el Magnànim*. Deducció que es fonamenta en la data de l'últim pagament d'aquest salteri-llibre d'hores, el 14 d'abril de 1443,²⁰ atès que hi ha una separació cronològica de tan sols setze dies d'ençà que Bonora signara l'època el 30 d'abril d'aqueix any.

«MILLOR MENESTRAL VOLIEN»

D'entre tots els treballs que acomplí Lleonard Crespí en qualitat d'artista-artesa gairebé un terç, sis de dinou, no tenen cap lligam professional amb la confecció de llibres. Llavors, aqueixos sis treballs, que representen un terç de la producció documentada de Lleonard Crespí, s'adscriuen a diferents pràctiques professionals, les quals es poden classificar en dos apartats: decoració pictòrica i pintura de taula. En una data tant tardana com el darrer terç del segle XV –ja a l'any 1459 perdem la pista a Lleonard– hi va haver una mena d'associacionisme entre mestres que avui dia qualificariem de pintors: junt als *retaulistes* i *cortinaires* hi estaven els il·luminadors, els pintors figuratius i els pintors ornamentals.²¹ Malgrat estar-ne tots associats, és poc usual advertir un il·luminador exercint diverses feines més pròpies dels pintors.²² Encara

¹⁵ Amb diuuit i amb vint anys va encarregar dos exemplars. Un a Barcelona l'any 1412, un altre a València l'any 1414. Essent rei a Nàpols faria unes altres dos encomandes: en 1446 i 1454. ESPAÑOL, *op. cit.*, pp. 93-94.

¹⁶ ESPAÑOL, *op. cit.*, p. 114.

¹⁷ ARV, Mestre Racional, n° 58, fols. 20-21.

¹⁸ ARV, Mestre Racional, caixa any 1443.

¹⁹ *Vid.* RAMÓN MARQUÉS, *op. cit.*, 2007, pp. 96-98.

²⁰ Igna l'època per haver daurat els cantons dels fulls

²¹ FALOMIR FAUS, M.: *Arte en Valencia, 1472-1522*. València, Consell Valencià de Cultura, 1996, p. 209.

²² L'enquadrador i il·luminador Pere Crespí és esmentat com a pintor en dos documents, un de l'any 1436, altre del 1438. En el primer, reconeix haver rebut per part de la Batllia certa quantia pecuniària per la confecció d'un mapa d'Itàlia destinat al rei. En el segon, se



Fig. 5.- CRESPI, Lleonard: *Salteri o Laudatori de Francesc Eiximenis*. Biblioteca Històrica de la Universitat, ms. 726, València, fol. 1r.

l'esmenta en la venda d'una vinya situada al terme d'Andilla. MOCHOLÍ ROSELLÓ, A.: *Pintors i altres artífexs de la València medieval*. València, Universitat Politècnica de València, 2012, pp. 180-181. Altrament, Mateu Terrés rep el nomenament de tres ètims professionals diferents segons MOCHOLÍ ROSELLÓ, *op. cit.*, pp. 589-591. A l'any 1366 és esmentat junt a Joan Macià, ambdós pintors, i se'ls sollicita l'estimació d'un retaule i altres treballs efectuats pel pintor Simó Despuig. En 1370 estan registrats diversos pagaments a Mateu Terres, *escriuà de lletra redona*, pels treballs al llibre major nou dels Privilegis de València. Per últim, les següents mencions l'enuncien com a il·luminador: 1380 es cita a Marieta, muller de Mateu Terres, il·luminador; 1381, Mateu Terres, *illuminator librorum*, rep un estipendi per confeccionar un missal destinat a la capella de santa Maria Magdalena de la Seu valenciana; i 1383, Mateu Terres, il·luminador, i Garcia Sanç del Port, habitant de València, són declarats marmessors del testament de Joan Fernández del Port, habitant de la dita ciutat.

així, la Seu va apostar per un Lleonard Crespí decorador i/o pintor.

La correlació que guardava la Seu de València i l'il·luminador Lleonard requeria especial menció. En pocs mots, Lleonard figurava per a la Catedral la idea d'un artífex apte per a diferents tipus d'encàrrecs. Desconcerta el fet que un únic treball comandat per la Seu és de caràcter librari: la il·luminació de les lletres d'un *Ofici*. La resta de comandes afecten a serveis pictòrics. Li paguen per restaurar l'àngel d'argent que porta el reliquiari de l'espina de Crist, per pintar una imatge de la Verge amb el nen al braç i altra en un encerat amb idèntica iconografia però afegint-s'hi un sant Pere als peus, i pels treballs en la sepultura del canonge Francesc Robira. Aquests fet addueixen una relació notòria, ja que mai abans cap institució havia designat a Lleonard Crespí una feina aliena a la professió d'il·luminador. A més a més, tenim notícia de l'emplaçament d'una vivenda seua enfront de l'escola de cant de la Catedral segons el mateix document en què se'l remunera per pintar un encerat,²³ cosa que propiciaria la relació amb la Seu.

D'altra banda, no tota la relació client-artífex va ser òptima. A l'any 1437 el Capítol de la Catedral prefereix substituir a Lleonard Crespí en el treball de pintar la post de la porta de l'Almoina. El document cita expressament que finalment fou deliberat que «millor menestral volien» i que Lleonard «no ha volgut tornar lo senyal, tres lliures».²⁴ En aquest punt, ens plantejem la destresa que tenia com a pintor —en el sentit més general del terme—, atès que un any abans quan va pintar el retaule del Portal del Torrent, que estava «molt desfavorit e despulat»,²⁵ rep l'ajuda de dos pintors: Antoni Campos i Domingo Ferrer.

SÍNTESI DE LA CONCEPCIÓ PROFESSIONAL

El concepte professional del pintor en la València baixmedieval dista de l'actual, fins i tot en la divisió de les tasques que havia d'exercir, cosa que explica la miscibilitat d'un il·luminador en el camp dels *retaulistes* o en la feina de restauració d'imatges. Encara així, és poc habitual advertir-ne, per això, les comandes de la Seu a Lleonard foren capdavanteres en aquest sentit. Amb tot plegat, concebem l'opinió que Lleonard Crespí fou un artífex polifacètic: per una banda, un il·luminador preat, per l'altra, un pintor i decorador. No obstant això, la consideració que rebé en un i altre camp és diferent.

Il·luminà el *Salteri-Llibre d'Hores d'Alfons el Magnànim*, un còdex pensat com a obsequi per al rei per part del cardenal Joan de Casanova i, per tant, amb el programa visual ideat per aquest. Els dos mil dos-cents sous van ser la xifra final que cobrà Lleonard; xifra, al mateix temps, de poc parangó amb els estipendis que rebien els il·luminadors d'aleshores. Només hem detectat dos dades d'altres il·luminadors que s'aproximen a aqueixa quantia: les noranta-cinc lliures que rep Domènec Crespí pels treballs d'il·luminar dos manuscrits —*Furs Nous e Vells* i *Les Costums de Mar*—,²⁶ i les huitanta-cinc lliures i mitja que cobra Domingo Adzuara per la venda d'un breuari il·luminat a Joan de Prades.²⁷

El monarca Alfons V promociona determinades visions de llur personalitat en les miniatures dels llibres, tant en el salteri-llibre d'hores, com en *Les Successions del Reyalme de Nàpols*. Sempre opta per la mà de Lleonard, excepte en un encàrrec, el qual té justificació: Pere Bonora, l'artífex primerament contractat, és substituït pel preferit del rei. Ara bé, gaudint d'aquesta vàlua per part de la institució monàrquica accepta també comandes alienes a la il·luminació, atès

²³ ACV, Llibres d'Obra, n° 1479, fol. 90.

²⁴ ACV, Almoina, n° 5655, fol. 28v.

²⁵ AMV, Murs i Valls, d3-38, fol. 94.

²⁶ AMV, Claveria Comuna, J-37, fol. 8.

²⁷ ARV, Protocol Vicent Zaera, n° 2428, fol. 60v-61.

que aquests treballs suposaven un suplement a les remuneracions en qualitat de miniaturista. La relació amb la Seu era evident. Confiaven en ell perquè pintara i restaurara imatges, però, alhora, el relegaren en el treball de pintar la post de la porta de l'Almoina perquè buscaven un mestre millor. Certament, el Consell Municipal també requerí el vessant polifacètic d'en Lleonard Crespí. Tenint omnipresent les tasques d'il·luminar que va realitzar per ordre del Consell, destaquem una època en concret, en la qual és citat com a pintor: a l'any 1449 cobra vint lliures per reparar i pintar les parets d'una de les sales de la Casa de la Ciutat.²⁸

Comptat i debatut, tenim en compte que Lleonard Crespí fou principalment un il·luminador per a les institucions valencianes que el requestaren; però, cal ser precisos i estudiar la naturalesa de cada treball encomanat, atès que no podem obviar que, paral·lelament a les èpoques en què l'esmentem com a il·luminador, n'existeixen d'altres que el citen i el contracten en feines ambivalents pròpies dels pintors.

BIBLIOGRAFIA

ALEIXANDRE TENA, F.: "La il·lustració del llibre valencià en el Renaixement" en AGUILERA CERNI, Vicent (dir.): *Història de l'Art Valencià*. València, vol. III, 1987, pp. 303-325.
 ESPAÑOL, F.: "El Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de

Casanova", en *Locus Amoenus*, VI (2002-2003), pp. 91-114.

GARCÍA MARSILLA, J. V.: "Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón", en *Locus Amoenus*, X (2009-2010), pp. 39-62.

GRANELL SALES, F.: *L'il·luminador Lleonard Crespí a la societat valenciana del segle XV*. Treball de fi de Grau, València, Universitat de València, 2015.

MOCHOLÍ ROSELLÓ, A.: *Pintors i altres artífexs de la València medieval*. València, Universitat Politècnica de València, 2012.

RAMÓN MARQUÉS, N.: *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica: desde los inicios hasta la muerte de Alfonso V el Magnánimo (1290-1458)*. Tesi doctoral, València, Universitat de València, 2005, vol. II.

RAMÓN MARQUÉS, N.: *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica: desde los inicios hasta la muerte de Alfonso V el Magnánimo (1290-1458)*. València, Generalitat Valenciana, 2007.

SERRA DESFILIS, A.: "Descendentia Regum Siciliae" en ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo (com.) et al.: *Una arquitectura gótica mediterrània*. València, Generalitat Valenciana, 2003, pp. 185-188.

VILLALBA DÁVALOS, A.: *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1964.

²⁸ AMV, Manual de Consells, A-34, fol. 243.



Posada en valor de la pintura mural gòtica lineal a territori valencià. Un cas a descobrir: El Palau-Castell de Llutxent

Aurora I. Rubio Mifsud

Conservadora-Restauradora, UPV

M^a Antònia Zalbidea Muñoz

Professora titular. Departament de Conservació i Restauració, UPV

RESUMEN

Aquest treball d'investigació presenta l'estudi d'un grup de pintures murals del gòtic lineal o francogòtic, existents a l'actual territori de la Comunitat Valenciana, des del camp de la conservació i la restauració del patrimoni, centrant-se en les pintures murals, desconegudes per a la majoria dels estudiosos, de la sala noble del Palau Vell de Llutxent.

En una primera fase de l'estudi s'incideix en les seues circumstàncies històriques i geogràfiques. Amb elles, s'estudia l'estat de conservació de l'edifici que les acull i el període en el que s'inscriuen. Es relaciona aquest conjunt pictòric amb altres exemples del mateix període i dels quals ens han arribat poques referències.

En una segona fase s'estudia l'estat de conservació de les pintures, així com els materials emprats per la seua execució, el mode de factura i la tecnologia emprada a partir de l'anàlisi dels seus components.

Palabras clave: pintura mural / gòtic lineal / art valencià / Llutxent

ABSTRACT

This paper presents a study about a group of pictures from the Frankish gothic style, located in the actual territory of the Valencian Community, from the field of conservation and restoration of heritage, pointing on the mural paintings of the Palau Vell de Llutxent, a painting non very known by researchers.

In a first phase of this study, it's been pointed in the historic and geographic circumstances; with them the conservation state and the building where the pictures are located are studied. The paintings of Llutxent are related to other examples by the same period, from which little references are known.

In a second phase, the conservation state of the pictures, as well as the materials and the technology used in their execution, the way of preparation, and the technology and the elemental composition of the materials are studied, form the analytical study of their components.

Keywords: wall painting / frankish gothic / valencian art / Llutxent

LA PINTURA MURAL GÒTICA LINEAL A TERRITORI VALENCIÀ

Amb aquest estudi es pretén fer un recorregut històric i tècnic per la pintura gòtica lineal a partir d'una investigació tant documental, com empírica amb l'observació i l'estudi directe de l'obra. A més, a través dels resultats analítics de laboratori obtinguts de mostres de materials originals, s'estudien les tècniques d'execució de la pintura mural, la composició dels materials en els suports muraris i la capa pictòrica. Es centra aquest treball en la investigació realitzada a les pintures del Palau Vell o Palau-Castell de Llutxent, des de l'àmbit de la conservació i restauració, recolzant-se amb l'estudi dut a terme per la resta de l'equip multidisciplinari que actuà a l'edifici: l'equip d'arquitectes, amb el mesurament i l'alçament de plànols i l'equip d'arqueòlegs, amb la realització de cales de prospecció i lectura dels fonaments i murs de l'edifici.

La major part dels conjunts pictòrics murals del període gòtic inicial o també coneguts com lineals o francogòtics, han estat ocults i per tant ignorats durant segles. És per aquesta raó, que les patologies que presenten siguen particulars per les condicions de conservació sofertes, a més pel fet que la major part de les ocasions han estat descoberts fortuïtament, durant treballs

de rehabilitació als edificis on es troben sense haver-ne previst un pla previ d'intervenció, havent de procurar-lo durant l'evolució dels treballs. No ha estat així el cas de les pintures murals del Palau Castell de Llutxent que es presenten, on la intervenció de recuperació de l'edifici s'ha dut a terme reservant i respectat el conjunt pictòric a l'espera de la seua intervenció restauradora. En aquest treball s'expliquen de manera detallada les patologies i els agents de degradació que les han causades, al temps que es duu a terme un estudi comparatiu amb altres conjunts similars, per situar aquesta pintura al temps adient i determinar el tipus d'intervenció més correcta per a la seua conservació.

El marc historicoartístic dins el qual es generen les pintures murals és la societat feudal instal·lada a la Corona d'Aragó, on de igual manera que la població peninsular en general "conviu" els tres credos: el cristià, el musulmà, i l'hebreu. En aquest context es circumscriu la creació dels conjunts pictòrics murals, on es mouen els actors que intervenen en el fet artístic, a més de la seua relació amb altres arts. La configuració de l'art del s. XIII a la Corona d'Aragó en ple procés d'expansió territorial, presenta aquests actors, on la major part pertanyen a les classes elevades: corona, noblesa i estament eclesiàstic, i a més entra en escena el poble senzill¹, rebedor i bevedor d'aquestes imatges i objectes, creats amb diversos objectius.

El segle XIV, igual que succeí per a la resta del continent europeu, a terres valencianes va ser calamitos per la crisi de subsistència ocasionada per la pesta, sequera, males collites, etc, amb el resultat de la reducció d'un terç de la població. Malgrat aquest fet, continuà la producció artística² i hi hagué llocs com va ser València capital on, fins i tot, es va recuperar població gràcies a la immigració.

¹ PITARCH, A. J. i DE DALMASES, N. *L'època del Císter s. XIII. Història de l'Art Català*. Vol. II. Barcelona. Edicions 62. 1985. p. 14

² COMPANY, X. et al. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I. (1238-1400)*. València Ed. Universitat de València. 2005. A la societat valenciana tardomedieval el treball dels pintors es troba documentat extensament, hi ha registrats des de 1238 fins el 1400 més de mil documents referents a la pintura valenciana la major part sobre pintors de retaules, però hi ha d'altres com decoradors de teles, il·luminadors, pintors d'escuts, de caixes, etc

Algunes pintures manifesten la relació entre els tres credos citats i la seua convivència, no sempre fàcil, al sí de la societat durant la baixa edat mitjana. Encara que pintades en regnes i per pintors cristians, van incorporar sovint elements decoratius extrets de la cultura musulmana, i fins i tot escenes de caràcter religiós al·lusives a l'àmbit hebreu.

Les possibilitats específiques de la pintura gòtica pertanyen al món gòtic com a tal, és a dir, a la síntesi d'idees, creences i aspectes visuals que l'època compresa entre els segles XIII i XV va facilitar a l'artista, com estímul espiritual a la vegada que sensorial³.

Les representacions d'aquesta època són documents gràfics per entendre la societat feudal. Es constitueixen en narracions dels aspectes quotidians del viure, els seus costums i hàbits sobretot de les èlits de la societat en el menjar, vestir, lluitar i gaudir dels plaers de la vida, dels rictus i celebracions de la fe i de la guerra. Tots aquests aspectes venen documentats i legislat, per exemple, les peces que vesteixen els militars cristians estan documentades i reglamentades ja per les ordenacions del monarca Pere III (1276-85) ⁴.

Les imatges, més o menys artístiques, eren a l'edat mitjana element de comunicació i senyalització per a una societat poc lletrada. Les representacions religioses posaven en contacte el món terrenal amb el celestial, tenien un caire didàctic, expressaven el caràcter sacre del lloc on s'ubicaven, i a les noves terres conquerides de la Corona d'Aragó, l'allunyaven del seu passat islàmic. Per la seua part els missatges visuals

de caire civil afermaven l'autoritat i individualitat d'aquell qui representaven, com els escuts a la porta dels palaus o les insígnies del llinatge als abillaments, o simplement informaven de llocs o negocis.

Com s'ha comentat la importància d'aquestes pintures murals del gòtic inicial s'arrela en els pocs exemples complets existents d'aquesta tipologia en pintura mural. Per una altra banda però, sí podem trobar referències d'aquesta representació iconogràfica en altres arts com són els llibres miniats, teixits, orfebreria, etc. A més s'ha d'afegir els enteixinats i altres elements constructius com són els socarrats als sostres de l'època, on en tots es desenvolupen temes figuratius i decoratius, tant de caire religiós com pagà, dels quals es troben paral·lels a la pintura mural.

Així es troba l'enteixinat de la Catedral de Terol, on es poden veure escenes de lluita entre dos cavallers de distinta religió molt ben identificats, o el de l'Església de la Sang de Lliria, on es representen escenes de vida noble i cavallerisca, fins i tot són idèntiques les cintes perlandes que emmarquen la imatge.

A més, elements paral·lels en manuscrits i teixits que han arribat fins als nostres dies es troben nombrosos exemples tant dins com fora de terres llevantines. Una de les fonts d'informació sobre la vida quotidiana en imatges a aquesta època són les "Cantiques de Santa Maria" d'Alfons Xé el Savi⁵. Aquestes obres manuscrites són font inesgotable d'informació, i fonamentals per entendre aquesta època tant a nivell del text com d'imatges. Les il·lustracions

³ GUDIOL RICART, J. *Pintura Gòtica. ARS HISPANIAE. Hª Universal del Arte. Volumen IX*. Madrid Ed. Plus Ultra. 1955. (1955) p. 20.

⁴ ASTOR LANDETE, M. *València en los siglos XVI y XV. Indumentaria e Imagen*. València. Ed. Ajuntament de València. 1999. pp. 62-63. Documentació remesa a la nota 133 on cita Bofarull i Mascaró (1850).

⁵ MENÉNDEZ PIDAL G. *La España del s. XIII leída en imágenes*. Madrid. Ed. Real Academia de la Historia. 1986. descriu nombrosos exemples a partir d'imatges extretes d'aquesta obra cabdal.

dels llibres miniats retraten entre altres el tema de la guerra medieval tractat a les pintures a través dels ulls dels seus contemporanis⁶.

A Castella també es troben exemples amb models decoratius similars, per exemple el de la Sala Mudèjar del Convent de Santa Clara en Tordesillas, on s'identifiquen les mateixes cintes perlades, les línies roges i les formes vegetals que semblen les que a Llutxent es troben a la part inferior de la zona figurativa.

El conjunt pictòric del Palau Castell de Llutxent es situa dins aquest corpus de pintures murals gòtiques lineals. Un corpus de pintures més ampli del que a priori es pot pensar i que arriba a localitzar-se en 34 edificacions diverses en territori valencià, amb un total de 40 conjunts o restes de conjunts pictòrics de caire religiós o civil amb representació figurativa.

El conjunt pictòric mural de Llutxent presenta una temàtica civil, de la qual es conserven escassos exemples a la Comunitat valenciana, sols al Palau Ducal de Gandia i les pintures de la sala de la cinta i al Palau d'En Bou a la ciutat de València (vore imatge 1). Fora de la nostra Comunitat es troben entre altres importants conjunts de pintura de temàtica civil al Castell d'Alcanýs⁷, a Terol, i les pintures arrencades amb la representació de la presa de Mallorca per Jaume I, que es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). Mentre que de caire religiós hi ha molts altres més exemples,

entre els quals els existents a Daroca, a Saragossa, ciutat que guarda una estreta relació amb Llutxent pel fet del Miracle dels Corporals, on es troben diversos conjunts de pintures gòtiques lineals amb detalls existents també a Llutxent com són, la representació de soldats vestits com a cavallers, amb les cotes de malla i demés elements militars.

A territori valencià entre les obres de temàtica religiosa destaquen les ubicades a la Catedral de València, com és l'obra cabdal de la pintura del reconditori o *Cambra Secreta* de la sagristia⁸, també la de la capella de Sant Miquel a l'església del conjunt de Sant Joan de l'Hospital a València ciutat (fig. 1).

A més, en estudis duts a terme per les autores que subscriuen aquest article, s'han pogut catalogar altres que es conserven a monestirs i a les conegudes com ermites de reconquesta⁹, edificacions així denominades per respondre a una tipologia d'esglésies de nau única amb arcs de diafragma i coberta a dos aigües, que configuren un ampli conjunt de temples contenedors de pintures murals. Entre elles destaquen les pintures murals de l'Ermita de Sant Feliu a Xàtiva, les ermites de la Sang i del Bon Pastor a Lliria, o les remodelades de la Sang de Vilafamés, l'església de Sant Jaume a la Pobla de Vallbona i de Sant Pere de Xàtiva.

Pel que fa als centres conventuals i monestirs es conserven conjunts pictòrics, la major

6 PORTER, P. *La Guerra Medieval en los Manuscritos*. Madrid. A y N Ediciones S.L. 2006. pp. 5-6.

7 JIMÉNEZ ZORCO, F. J. et al. *Castillos Turolenses. El Castillo de Alcañiz*. Teruel. Ed. Instituto de Estudios Turolenses. 1998. pp. 37-58.

8 Per a més informació consulteu CATALÀ GORGUES, M. Á. *La pintura de estilo gótico lineal y la influencia italo-catalana en AGUILERACERNÍ, V.*(Ed) *Historia del Arte Valenciano. Tomo 2 La Edad Media: El Gótico Valencia* 1988. pp.143-160 i PÉREZ GARCÍA C. et al. "El Relicario Secreto". a *Revista Restaurio* Nº 11, (2011) 54-63.

9 ZARAGOZÀ CATALÀ, Arturo. *Iglesias de arcos diafragma y armadura de madera en la arquitectura medieval valenciana*. Tesis doctoral. València. Universitat Politècnica de València, 1990.



Fig. 1.- Pintures murals de temàtica religiosa del reconditori o *Cambra Secreta* de la sagristia de la Catedral de València,
i de la Capella de Sant Miquel de l'església de Sant Joan de l'Hospital de València.
(Fotos de les autores).

part dels casos mutilats, a Morella al Convent de Sant Francesc, al Convent del Carme de València i al convent de Sant Domènec de Xàtiva. Altres exemples de pintures es troben arrencats i conservats en suports exemptes, com són les pintures de l'església de Sant Antoni Abad d'Alcubles o el conjunt del convent de Sant Francesc de Morella que es conserva al museu de Castelló.

Les referències de la pervivència de la decoració hispanomusulmana, fa pensar que la mà d'obra utilitzada per a la preparació de superfícies i execució de dissenys seria probablement local¹⁰. Pel que fa a la tècnica pictòrica, cal tenir en compte la disponibilitat dels materials, la decadència en l'ús de la pintura al fresc i la important escola i control que al món àrab hi havia en la tècnica de algeps¹¹.

CARACTERÍSTIQUES ESTILÍSTIQUES

Les pintures d'aquest període, que responen als trets gòtics lineals descrits per Josep Gudiol¹², i que aquest estudiós situa entre 1300 i 1390, es caracteritzen per “... *presentar figuras recortadas sobre fondo monocromo, dentro de un sistema rigurosamente bidimensional, el diseño tiene gran predominio sobre lo pictórico, y la modalidad recuerda al sistema representativo de las pintura de las vidrieras*”.

Així s'observa que corresponen a aquest tipus les pintures del Palau-Castell on existeix una alta definició en el traç. Un perfilat negre amb dibuixos molt lineals destacant els elements essencials de les figures, i que presenta una extrema minuciositat als detalls. Tot això està executat amb una paleta de colors plans

molt reduïda i sobre un fons essencialment monocromàtic.

Com s'ha dit, la paleta de colors utilitzada és molt sumària. S'hi aprecien fonamentalment els colors roig, blanc i negre, el color negre a tots els perfils de les figures¹³, s'introdueixen a més altres tonalitats com el blau a les sanefes, i el taronja i l'ocre a les representacions figuratives.

La tècnica pictòrica utilitzada al corpus d'aquest període a l'àrea estudiada, sol ser una tècnica al sec, un tremp sobre un lluit de calç, d'algeps (guix) o un arrebossat mixt. La decadència de l'ús de la tècnica al fresc i l'ús dels morters i l'algeps es deu principalment a dos raons. La primera per la decadència en el coneixement de les tècniques originàries romanes distants en l'espai i el temps, i la segona per influència i herència de les tècniques emprades per artesans autòctons musulmans que, com ja s'ha esmentat, controlaven perfectament.

LES PINTURES MURALS GÒTIQUES DEL PALAU VELL DE LLUTXENT

El Palau Vell també conegut com a Palau-Castell, s'emmarca al període de l'inici del desenvolupament de l'art gòtic a territori valencià i es localitza a la part alta de la població de Llutxent, que en temps medieval formava part de la important via de comunicació que unia Xàtiva amb Dénia.

La construcció també és coneguda com Palau dels Pròxita, ja que fou construït *ex-novo* pels successors de Juan de Pròxita, a qui el Rei Pere III donà el districte castral de Llutxent constituït en Baronia el 18 de febrer de 1277¹⁴. Aquest

¹⁰ ZARAGOZÀ CATALAN, A. *Jaume I (1208-2008) Arquitectura año cero*. València. Ed. Conselleria de Cultura. Fundació Jaume II el Just. 2008. p. 35. “...*Aunque la participación de mano de obra mudéjar no sea causa determinante para explicar esta incidencia de la tradición hispanomusulmana en las decoraciones de las techumbres de iglesias y de palacios medievales valencianos*”.

¹¹ GÀRATE ROJAS, I. *Artes de los Yesos. Yserías y estucos*. Madrid Ed. Munilla-Lería. 2008. p. 41. Explica la tècnica de les algepseries emprada a Tordesillas, cas extrapolable al de Llutxent “... *Los moros dejarían escuela de desaires o descendientes. Aquí topamos con el tema de la transmisión de las artes y se sus técnicas...*”.

¹² GUDIOL RICART, J. *Pintura Gótica...* op. cit. 1955, p. 19.

¹³ CENNINI, C. *El libro del arte*. Madrid. Ed. Akal. 1988. p. 62.

¹⁴ ESCRIVÀ, V.; CAMPS, C. i VILA, A. “Intervención arqueológica en el Palau Vell de Llutxent” en. *Patrimonio Monumental 2. Intervenciones Recientes*. València. Ed. ICARO-CTAV. 2008. pp. 133-138.



Fig. 2.- Palau-Castell de Llutxent. Paraments i pati central, segles XIII-XIV.
(Fotos de les autores).

castell forma part d'un conjunt de edificis de la mateixa tipologia, com són els castells d'Albalat dels Sorells, Bétera, Fornà i Alaquàs. Segueix el model de construcció de frontera bizantina, amb la tècnica de tàpia, conegut als textos cristians com bastides¹⁵. L'edifici està datat de finals del s. XIII, principis del s. XIV¹⁶. Té una planta de 27 x 28 metres on dominen quatre torres als cantons i un parament que envolten un pati central de 11 x 11 m. Actualment el Palau està registrat com a Bé d'Interès Cultural¹⁷ (fig. 2).

Des de la seua construcció fins als nostres dies el Palau-Castell ha passat per nombroses propietats¹⁸, però és a finals del s. XIX quan comença la seua total desconfiguració. Es varen habilitar aleshores cinc vivendes independents al seu interior sense respectar murs i estances originals, alterant-lo de tal forma que amb molta dificultat es podia entendre la seua configuració original.

- ¹⁵ CLIMENT SIMÓN, J.M. et al. "Palau Vell de Llutxent" en *Patrimoni Monumental 2. Intervenciones Recientes*. València. Ed. ICARO-CTAV. 2008. pp. 103-131. "... Eran lugares de refugio del ejército cristiano desde los cuales hostigar al enemigo, rápidas de construir, con técnica de tapial"
- ¹⁶ Es sap per les troballes arqueològiques de peces ceràmiques als nivells on s'assenten els tapials. ESCRIVÀ, V. et al. *Op. cit.* (2008) pp. 133-138. "El momento inicial de la construcción del Palau Vell de Llutxent se puede establecer entre finales del s. XIII y primeros años del s. XIV. El material cerámico aparecido en los niveles inferiores del Palau sobre los que se asienta el paramento de tapial ofrecen una datación de primera mitad del s. XIII, fecha coincidente con la noticia en el *Llibre del Repartiment* de la existencia en Llutxent de una alquería islámica".
- ¹⁷ Per la llei 4/1998, de 11 de juny de la Generalitat Valenciana, del Patrimoni Cultural Valencià, amb el codi 46.24.150-003.
- ¹⁸ CANET CANET, R. *La Baronia de Llutxent. Crònica de la XX Assemblea de Cronistes Oficials del Regne de València 1994*. València - Muro d'Alcoi, Ed. Associació de Cronistes Oficials del Regne de València 1996. Redactada, dirigida i ordenada per Santiago Bru i Vidal. València. pp. 374-389. L'autor explica com el 1335 Maria de Vidaura, vídua de Francesc de Pròxita i Làuria fixa la seua residència a Llutxent. Més tard també el seu besnét Gilabert de Pròxita i Cervelló, gran poeta provençal, qui participà en les lluites nobiliàries entre els Centelles i els Vilaragut, gaudí de retirar al Palau. En 1487 és venut a Pedro Maza de Lizana i s'abandona l'ús militar per convertir-se en residència palatina. Es remodela i modifica de forma substancial l'aspecte interior de l'edifici, adequant-lo al gust de l'època. Al morir Brianda Maza sense successió, la Baronia passà a Ramon Lladró, Senyor de Castalla. En 1575 es va fer càrrec d'ella Pedro Maza Lladró, Marqués de Terranova, primer Duc de Mandas. Més tard fou propietat dels Marquesos de Dos Aigües qui el vengueren el 5 d'octubre de 1864 a Francisco Benavent, veí del poble qui posà en venda part del palau.

Degut a aquestes desafortunades intervencions i a l'abandonament de part de l'edifici, dos dels murs del pati central varen caure en la dècada dels 90 del passat segle, fent perillar tota l'estructura de l'edifici. Es va fer necessària una intervenció d'urgència que reforçara els murs i cobertes a la zona sud i oest. L'edifici va ser adquirit per l'Ajuntament de Llutxent i des d'aleshores s'han dut a terme treballs de recuperació, intervenint de forma definitiva: els murs i cobertes, incloent l'ala nord on es troben les pintures murals estudiades, els enteixinats policromats datats entre els segles XIV-XVI¹⁹, i les portalades d'algeps existents a la primera planta.

ESTUDIS PREVIS

L'any 1999, dins el Pla general d'actuació de l'edifici i per encàrrec de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana es realitzaren estudis previs per part d'un equip multidisciplinari d'arquitectes, arqueòlegs i restauradors.

Aquestos estudis previs de les obres a nivell històric i matèric, a més del seu estat de conservació, són un pas fonamental i imprescindible abans d'iniciar una intervenció conservadora-restauradora. Aporten el coneixement tècnic que permet establir un correcte diagnòstic de l'estat de conservació i les causes de les alteracions que presenta l'obra a intervenir. Són la base necessària per assolir una correcta conservació-restauració d'elements constructius i artístics.

Les escasses fonts de documentació històrica sobre les decoracions artístiques de l'edifici, sols es poden corroborar i contrastar amb les dades que es poden obtenir a partir dels propis

materials constitutius conservats i la seua forma d'aplicació.

Per tal de localitzar a l'interior de l'edifici conjunts pictòrics d'interès artístic, a aquestos estudis esmentats, es varen realitzar cales de prospecció en tots els paraments murers i als enteixinats, sobre una superfície total de més de 60m². L'objectiu de la realització d'aquestes cales consistí en:

1. Localitzar probables decoracions pictòriques ocultes, tant pintures murals com policromies en fusta.
2. Determinar l'extensió real que ocupaven; el seu estat de conservació, així com la viabilitat de la seua intervenció restauradora; identificar visualment fases i tècniques d'execució tant de les pintures murals com dels enteixinats, a fi de aportar dades per al coneixement de la història i evolució de l'edifici.
3. Realitzar proves de consolidació i neteja en els enteixinats, per a determinar la viabilitat de la intervenció restauradora.
4. Intervindre d'urgència les pintures murals vistes. Consolidar les parts en perill de pèrdua, i la protecció total de la superfície pictòrica vista, a l'espera d'una restauració integral.

Amb els resultats obtinguts tant per l'equip de restauradors, com per la resta de l'equip multidisciplinari, es va poder identificar elements de rellevància historicoartística, per tal de conservar aquest valuós patrimoni per a generacions futures (fig. 3).

Servint-se dels alçaments de plànols i estudis arqueològics es van situar al seu context històric els elements d'interès artístics identificats,

¹⁹ Dins el Projecte de la Conselleria de Cultura i baix la direcció dels arquitectes Carles Boigues Gregori i José Manuel Climent Simó i l'arquitecte tècnic Isabel Giner. Els forjats i voltes de canó a la planta baixa i murs sud i oest interiors del pati varen ser intervinguts l'any 2002 per l'empresa José Vicente Minguet Folgado S.L. També al 2002 l'enteixinat de l'ala oest va ser reproduït de forma idèntica en el disseny i amb els mateixos materials que l'original, segons les dades aportades per les analítiques, per l'empresa *Proyectos Integrales de Restauración Art Técnica S.L.* A l'any 2007 foren intervinguts els enteixinats policromats de l'ala sud al primer i segon pis, i més tard les portalades d'algeps per l'empresa EMR S.L. El 2009 es dugué a terme la intervenció general de cobertes i murs a l'exterior, també amb els tancaments de vans existents amb teles metàl·liques. A hores d'ara manca l'expropiació d'una de les cases que encara queden adossades al Palau, per recuperar així l'aspecte exemple del Palau Castell i la recuperació de les pintures murals.



Fig. 3.- Elements de rellevància pictòrica d'interés artístic del Palau-Castell de Llutxent
(Fotos de les autores).

determinant el seu lloc a les fases de construcció de l'edifici, per entendre la seua evolució en el temps. Com elements arquitectònics i ornamentals es van catalogar: L'escalinata que des de la porxada del pati dona accés a la planta noble, de finals del s. XV, quatre finestres coroneles biforades amb festejadors que donen a l'exterior, dues a la façana sud, una a la façana oest, i una finestra a la sala noble²⁰ que dona al pati interior; restes de les portes d'arc de mig punt de construcció de carreus, al pati i a la primera planta; a la sala oest: cans de pedra on es recolzava un antic forjat, avui desaparegut, i arcs de rajola; un gran conjunt de portades decoratives

d'algeps molt comuns a l'arquitectura civil del s. XV, sobretot en palaus i cases senyorials²¹. A més es van identificar els conjunts d'enteixinats policromats amb formes de punta de fletxa a les ales sud i oest, i el conjunt de pintures murals de la sala noble a l'ala nord, cabdals per a l'estudi i posada en valor d'aquest maltractat edifici.

Es pot certificar així que El Palau-Castell, és un exemple de construcció fortificada de finals del s. XIII, contenidor d'elements artístics decoratius i estructurals, representatius d'aquesta època com són les pintures murals i els enteixinats policromats de fusta combinats amb peces de fang cuit.

²⁰ CLIMENT SIMÓN, J.M. *et al.* *Palau Vell de Llutxent*. *Op cit.* 2008. pp. 103-131.

²¹ Són propis de la reforma d'aquest segle els treballs d'algeperia de models molt variats que hi trobem a marcs de portes i finestres: arcs conopials, carpanells, de traceria curvilínia i de mig punt, portalades botzinades i també bases de traça gòtica tardana. En aquest camp, l'experimentació i innovació fou possible gràcies a la versatilitat que ofería un material com l'algeps, per a la imitació d'altres materials nobles i amb les consegüents avantatges econòmiques que suposava. Per a més informació veure GINER GARCÍA, M.I. *El Yeso en la arquitectura tardogòtica valenciana*. (Actes del 5é Congrés Nacional d' Història de la Construcció) Burgos, 2007, pp. 415.

LES PINTURES MURALS

Les pintures localitzades a la sala noble de l'ala nord ocupen més de la meitat de la superfície total dels quatre paraments laterals. Es coneix amb seguretat l'existència de restes als murs nord i sud, però no als murs est i oest. Per comparació amb altres pintures de la mateixa època, poden haver-se realitzat entre 1320 i 1360, situant-les dins el període quan es desenvolupa la pintura d'estil gòtic lineal, època que coincideix amb la introducció de les finestres biforades a l'edifici.

S'ha de tenir en compte que a hores d'ara les pintures es troben descontextualitzades, es disposa d'una visió molt parcial, distorsionada, del què serien a l'època de la seua creació. Les pintures serien un element més junt a la resta d'elements mobles desapareguts que ornarien el Palau-Castell: paviments, taulelleries, mobiliari, tapissos, teixits, escultures, ceràmiques, sistema d'il·luminació, objectes d'orfebreria, de ferro, etc. Objectes d'ús quotidià i decoració que fan palesa l'ostentació i el poder dels senyors sobre els vassalls i per a fruïció dels mateixos senyors.

Estat de conservació

Els murs que conformen l'estructura visible i portadors de les pintures, estan fets amb la tècnica de tàpia²². Les transformacions que el Palau-Castell ha patit al llarg del temps juntament amb les deficiències que presentava la coberta, van afavorir la filtració d'aigües amb els conseqüents accessos d'humitats, que van afectar la consistència matèrica dels elements constitutius.

Als murs s'hi observen nombroses obertures tant originals com posteriors. Les originals del primer estadi de construcció, com són les

espitlleres practicables quan l'ús de l'edifici fou de recinte defensiu, i que han quedat ocultes en reformes posteriors. Les obertures no originals que a hores d'ara ja han estat reblides com a part dels murs, varen ser practicades durant les nombroses reformes per a la inclusió de finestres, portes, rebosts, prestatgeries, i fins i tot un funeral.

La sala noble on s'encontren les pintures murals, durant les reformes es va dividir amb un envà en dues parts. En aquestes dos noves sales creades es va subdividir l'espai en dos alçades, amb la inclusió d'un nou forjat. A la planta baixa resultant, a la zona est, es construïren, voltes rebaixades a quatre vents, que s'han conservat i que mantenen ocults part dels murs i restes de policromies figuratives i sanefes, visibles sols a les parts més baixes (fig. 4).

Les pintures murals gòtiques es troben executades directament sobre el arrebossat original que cobreix el mur de tàpia, són la primera decoració que existeix sobre el mur. Al moment del seu descobriment, l'estat de conservació que presentaven era pèssim i sols eren visibles les pintures en menys del 20% de la superfície total que es suposa decorada. Les pèrdues de suport murari i lluïts originals impedeixen la correcta lectura narrativa de la imatge, i quasi sempre presentaven a les vores de les llacunes de morter, greus problemes de consolidació interstrats i cohesió dels materials al mur.

Les zones on s'hi troben lluïts i policromia originals, presenten encara a hores d'ara greus problemes d'adhesió amb bosses interstrats, a més de la conseqüent pèrdua física i mecànica de propietats dels morters de preparació; també hi ha pèrdua de propietats lligants als aglutinants de les policromies.

²² La disposició és clarament observable al llenç exterior de fins a 40 cm. d'amplària, on es distingeixen les empremtes dels caixons de 90 cm. d'alçada i les obertures de les agulles, entre 55-60 cm. Aquesta tècnica de construcció fou una de les difoses per a recintes defensius en Shraqk Al-Àndalus per la seua estabilitat, plasticitat i resistència front atacs. Per a més informació consultar GURRIARÁN DAZA, P. i SÁEZ RODRIGUEZ, A. J. *Tapial o fábricas encofradas en recintos urbanos andalusíes*. (Actes del II Congrés Internacional *la Ciudad en el Al-Ándalus y el Magreb*). Granada. 2002. pp. 561-625.



Fig. 4.- Pintures murals de la sala noble del Palau-Castell de Llutxent.
(Fotos de les autores).

Diversos agents de deteriorament van estar els causants que es trobaren les pintures en aquest estat. Els agents biològics com ara fongs i insectes, i molt importants són els factors mediambientals. Les estances no presentaven cap tipus de protecció, havent estat a l'aguait de qualsevulla inclemències del temps que afectara la perdurabilitat de les pintures. És així com els accessos d'humitat i variacions de temperatura han estat actuant sense cap tipus de control, facilitant la proliferació de colònies de micro-organismes, els efectes de les quals encara són visibles en la superfície.

Però de tots els factors de deteriorament, el més important ha estat sens dubte l'antròpic. L'acció incontrolada de l'home amb les seues desafortunades intervencions i conseqüències

esmenades, ha fet que es troben les pintures en aquest estat.

Malgrat tot el comentat, el fet que les pintures estiguen ocultes baix capes de pintura dona pas a fer dos lectures. Una lectura negativa és que, a hores d'ara, les restes existents estan més adherides a les capes afegides sobre les originals, per la qual cosa la seua recuperació serà costosa, i una positiva dons és així que malgrat tot s'ha conservat el conjunt pictòric i ha pogut arribar fins als nostres dies.

Per tal de pal·liar aquest estat de deteriorament es dugué a terme una intervenció d'urgència (el mateix any 1999 quan es feren els estudis previs) per a la seua conservació, fins arribar el moment d'una futura i necessària restauració, que va consistir en la consolidació interestrats

de les zones desadherides de les vores i de la protecció de tota la superfície de les pintures que quedaren al descobert, quan es van eliminar a més les bigues del forjat afegit per dividir la sala en dos altures.

Així es varen realitzar proves de mullabilitat als distints materials, es feren a més proves d'idoneïtat d'adhesius, morters i consolidants.

Degut al estat crític del suport, es va consolidar interestrats tant al perímetre de la pintura vista com a les llacunes més grans amb perill de pèrdua. Prèviament es va procedir a realitzar una subtil neteja superficial amb brotxes de pel suau. Després es varen protegir les pintures murals descobertes²³, i les cales de prospecció obertes al mur. Aquesta intervenció d'urgència no resol el problema final de la conservació de les pintures donat que essent provisional s'allarga en el temps fins convertir-se en definitiva.

Anàlisi estilística i iconogràfica

Gràcies als fragments de policromia descoberta que es poden observar, es pot descriure el programa decoratiu que presenta. A la pintura es representen escenes de cavalleries a la part superior de la sala, a més de dos metres d'alçada. Aquestes escenes estan emmarcades dalt i baix per sanefes amb elements geomètrics i vegetals, i a sota les sanefes un gran cortinatge fingit que cobriria els murs fins al nivell del paviment. Així es pot dividir l'espai policromat en tres zones:

1. A la **part superior**, descrivint de dalt a baix s'hi troba, una sanefa geomètrica de diversos elements: Un disseny de tres línies negres entrecruant-se, imitant el nus d'una corda són "marcs de nusos²⁴". Baix d'aquesta, mòduls romboides en color roig, blanc i negre, la

composició dels quals aporten aparença de tres dimensions. Sota aquestos dissenys perfilant hi ha una línia roja, i més baix cintes perlades, és a dir, una franja de cercles negres dins de dues línies paral·leles també negres. Aquest últim element es repeteix a la part inferior, i emmarca l'escena figurativa tant per dalt com per baix. Baix aquesta es troba de nou una línia roja. Les cintes perlades i els marcs de nusos són dissenys que es troben a més en nombroses obres d'art mudèjar i natzarí, tan en pintura mural com a enteixinats²⁵.

2. A la **part central**, s'hi troben les representacions figuratives, les escenes més interessants, que es descriuen més endavant.

3. En la **part inferior** les escenes figuratives venen emmarcades per una línia roja, i de nou per la cinta perlada, baix d'aquesta hi ha una franja blau grisós, ampla tres voltes l'anterior, on es representen motius vegetals dins un espai organitzat triangularment. Baixant es troben els marcs de nusos, i a continuació, un cortinatge en color roig que cobreix tot el mur fins el paviment i que està rematat a la part superior amb una gotera de color blanc decorada amb motius vegetals i geomètrics²⁶.

A la **part central** les representacions figuratives són escenes de tipus naturalista, que responen a episodis de lluites, tornejos o justes medievals²⁷. Estan localitzades just a la zona on durant una de les nombroses reformes s'insertaren les bigues d'un nou forjat. És per aquesta raó que s'ha perdut almenys el 50% de la policromia en aquest espai. Tanmateix, fins que no s'eliminen els lluits que cobreixen les pintures originals no es sabrà certament quin és el programa iconogràfic total de les escenes (fig. 5).

²³ Per a l'elecció del tipus i gramatge del paper es varen fer també diverses proves, decidint-se pel de consistència més subtil per ajustar-se millor a les irregularitats de la superfície pictòrica.

²⁴ Traducció de l'autora del terme "marcos de lacería" emprat per ZARAGOZÀ CATALAN, A. *Jaume I (1208-2008) Arquitectura año cero*. Op. cit., 2008. p. 33

²⁵ GÀRATE ROJAS, I. *Artes de los Yesos. Yaserías y estucos*. Op. cit., 2008. p. 41, i NUERE MATAUCO, E. *La carpintería de armar española*. Madrid. Ed Munilla-Lería. 2000. p. 24.

²⁶ Aquest element és molt similar al que es troba a les pintures de la Cambra Secreta de la catedral de València.

²⁷ PORTER, P. *La Guerra Medieval en los Manuscritos*. Op. cit., 2006. p. 15. Descriu aquest tipus d'activitat.



Fig. 5.- Representacions figuratives amb escenes de lluites i justes medievals.
(Fotos de les autores).

Tot i això, es descriuen a continuació les restes de policromia figurativa existents als murs del Palau-Castell que es poden identificar i comprendre.

Al **mur nord** es troben diferents escenes, les més nombroses descobertes i sempre mutilades.

a. La d'un cavaller vestit amb una sobrevesta roja, que al pit presenta un grafisme, i al cap porta un bacinet blanc. Està assegut sobre una muntura de color taronja al lloc d'un cavall blanc. Duu una llança a la mà dreta, i subjecta un escut polilobulat on hi ha una mitja lluna. Darrere a la dreta les restes de la representació de la part davantera d'un altre personatge on resten parts d'un cavall blanc en moviment, les potes i el cap amb un ramal roig. També hi ha un banderí blanc triangular amb una creu roja al centre, que portaria aquest altre cavaller.

b. La representació d'un altre cavaller, les vestes del qual no són distingibles, sobre una cadira de muntar roja, cavalcant sobre un cavall blanc que es conserva quasi complet, i als seus

peus una imatge que podria correspondre al cavall d'un personatge vençut. A la dreta s'observa part d'un cavall pintat en roig, el cap i les potes davanteres.

c. També, més a l'oest hi ha les restes d'un escut ametllat en blanc que presenta amb una creu obscura al centre.

d. S'observa també a l'espai conservat a les llacunes existents entre els ancoratges de les bigues, part d'un escut nobiliari, dins d'una cartella on es veu representada part d'una torre sobre fons roig.

Al **mur sud** les restes són més escasses, de menors dimensions i menys identificables.

a. Part de la gualdrapa d'un cavall, amb franges en colors blanc i roig que inclou cercles blancs, adornada amb cascavells.

b. Restes de les potes davanteres d'un cavall blanc i davant d'elles un tros de corda de color taronja.

Estudi dels materials constitutius

L'estudi científic dels materials constitutius al laboratori és font d'informació determinant per

al coneixement dels materials emprats, envers la seua obtenció, manipulació i procés d'aplicació, a més que és cabdal per a la certificació d'obres i la seua datació²⁸.

Amb el propòsit de conèixer i certificar la tècnica emprada, i la composició dels materials utilitzats, es va realitzar un estudi analític al laboratori²⁹ a partir de mostres extretes de l'obra, del morter i dels pigments més característics, microscòpiques traces d'allà elegides d'allà on es pretén i es suposa que es pot obtindre la major informació possible sobre la tecnologia dels materials.

Les tècniques i mètodes a emprar venen marcats pels objectius generals de l'aplicació de l'estudi científic en els béns culturals, que són: *La determinación de los materiales y su técnica de elaboración (...); el diagnóstico de las alteraciones y sus causas; la delimitación de las condiciones (...) de conservación preventiva; i la selección del método de intervención más adecuado*³⁰.

En aquest cas l'objectiu fonamental fou obtindre dades fiables sobre la història i l'evolució de la construcció del Palau i dels elements artístics que conté.

Per al coneixement de les tècniques artístiques emprades es varen realitzar:

– **Exàmens globals, no destructius:** per a l'estudi directe de l'obra, examen visual i fotogràfic, externs a l'obra, sense alterar-la ni modificar-la.

– **Exàmens puntuals:** la major part de les vegades amb tècniques destructives, és a dir, a partir de la presa de mostres representatives de l'obra: de la policromia, de la preparació i dels morters. Per a l'anàlisi d'aquestes mostres es varen emprar tècniques analítiques microscòpiques i cromatografia de gasos.

– **Microscopi òptic.** Es varen preparar les mostres per obtenir i observar l'estratigrafia de les pintures. D'aquesta forma pogueren ser estudiats i fotografiats els distints estrats pictòrics.

– **Microscopi electrònic d'escaneig**³¹, amb detector de Rajos X, (SEM-EDX)³² Amb aquesta tècnica es poden determinar ordenacions cristallines característiques, a més s'identifiquen elements químics, la seua proporció i ubicació a la mostra com a part de la composició dels pigments i morters.

– **Cromatografia de gasos**³³. S'empra per a identificar els elements orgànics existents de les mostres com són els components dels aglutinats o a l'existència de tints naturals. Amb aquesta tècnica es poden obtindre resultats qualitius i quantitatius que recolzant-se en patrons i completant-ho amb altres tècniques.

L'any 1999 es va realitzar una primera **analítica dels pigments** amb Microscopi Electrònic d'Escaneig (SEM-EDX), als Laboratoris d'Anàlisi Físicoquímics del Departament de Conservació i Restauració de Béns Culturals de la UPV. Les mostres englobades en polímers sintètics s'observaren al microscopi òptic i es fotografiaren.

²⁸ GÓMEZ GONZÁLEZ, M. L. *Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid. Ed. Cátedra. 2004. p. 65. "... Desde la segunda mitad del siglo XX, el análisis de laboratorio se ha convertido en un complemento casi obligado de la Historia del Arte, por su contribución a un conocimiento de la técnica artística, los materiales utilizados y la forma en que éstos han sido dispuestos. En este campo [...] todo nuevo dato aportado es de gran interés, tanto en sí mismo, como para su comparación con los que ya se conocen".

²⁹ Als laboratoris als Laboratoris d'Anàlisi Físicoquímics del Departament de Conservació i Restauració de Béns Culturals de la UPV es va fer el primer estudi l'any 1999. Es va ampliar el 2010 amb analítiques dutes a terme també a la UPV als laboratoris de l'Institut de Restauració de Patrimoni, (IRP); i també el 2010 es varen completar amb analítiques fetes al Servei de l'Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals (Ivc+r).

³⁰ GÓMEZ GONZÁLEZ, M. L. *Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Op. cit., 2004, p. 65.

³¹ S'usa per obtindre major resolució que amb els microscopis òptics. La font radiant està constituïda per un feix d'electrons a gran velocitat. La mostra ha de ser polvoritzada amb or o carboni per fer-la conductora.

³² Als Laboratoris de l'Ivc+r.

³³ Són mètodes de separació dels elements constitutius d'una mescla per la seua mobilitat entre una fase mòbil i una estacionària. Aquestes analítiques es dugueren a terme als laboratoris de l'IRP, a la Universitat Politècnica de València.

Es pogué identificar l'existència del pigment roig: vermelló, (HgS) sulfur de mercuri, de tonalitat roja molt neta i intensa³⁴; i pigment negre: negre carbó, pigment procedent de la combustió de materials orgànics i utilitzat des de l'antiguitat³⁵.

Per tal d'aprofundir en el coneixement dels morters, i aglutinants es van realitzar el 2010 les anàlisi amb cromatografia de gasos a l'Institut de Restauració del Patrimoni (IRP) de la UPV³⁶. I els resultats obtinguts amb l'**analítica d'aglutinants varen ser**: a la fase cloromòrfica, per a la identificació de lípids i grasses: resultat negatiu. No s'hi troben traces d'olis; mentre que a la fase aquosa, per a la identificació de proteïnes: resultat positiu. Existeix presència d'aminoàcids, entre altres de la hidroxiprolina, (tR= 5,29 min) indicativa que es va utilitzar una gelatina animal.

També l'any 2010, per tal d'ampliar les dades a partir de mostres i conèixer la tecnologia emprada en l'aplicació dels materials, s'ha realitzat analítica de més pigments i morter als laboratoris de materials de l'Institut Valencià de Conservació i Restauració (IVC+r)³⁷. Així es van obtenir els següents resultats: Per als **colors rojos**, es va constatar l'existència del pigment vermelló (HgS) a més d'altres pigments rojos d'origen fèrric.; a la mostra extreta de la zona grisa de **tonalitat blava** es va observar que estava formada d'una amalgama de compostos, es van identificar pigments blanc i negre, que donen un color gris. Aquest gris blavós es correspon amb el que es coneix com el "blau dels pobres",

que s'obté amb la mescla de blanc de calç i negre carbó.

Com s'ha esmentat als laboratoris IVC+r i al IRP es va dur a terme l'analítica dels morters, per identificar càrregues i aglutinants. Així es van identificar i determinar la composició de les capes subjacents de preparació sota la capa pictòrica. Per al **morter**, es va identificar una capa inferior composta bàsicament per calcita, que presenta impureses, sobretot de sulfat de calç, i en menor mesura d'àrids. La capa sobre el morter que correspon a la **preparació**, molt fina, de tan sols cent micròmetres, i que rep la capa pictòrica, està composta per sulfat de calç (guix), també amb impureses, però en menor quantitat que la inferior.

L'existència de l'algeps (guix) que ha d'eixugar-se abans de rebre la capa pictòrica, junt amb l'existència de proteïnes a l'aglutinant del color són les característiques definitòries de la tècnica emprada, una tècnica al sec on els colors són amalgames de pigments inorgànics aglutinats amb un compost orgànic gelatinós, una cola animal. Tot aplicat sobre una fina base d'algeps, ja seca al moment de l'aplicació de la pintura.

CONCLUSIONS

La pintura mural que s'hi troba a Llutxent és un exemple excepcional a l'actual territori de la Comunitat Valenciana del gòtic lineal de temàtica civil que està encara per descobrir baix les capes de lluits i pintures que les oculten. Pertany

³⁴ El pigment vermelló es troba en la natura de forma mineral en el cinabri varietat utilitzada exclusivament fins la edat mitjana, que es molia per obtenir el pigment. A la península Ibèrica la principal font d'extracció foren i encara son les mines d'Almadén. Des del segle XII s'ha conegut com obtenir l'artificialment a la península per herència musulmana, De la Edat Mitjana S.VIII i S.IX existeixen receptes d'alquimistes que escriuen la seua obtenció amalgamant sofre i mercuri. Per a més informació vore CENNINI, C. *El libro del arte*. Op. cit., 1988, p. 51 on Franco Brunello atribueix el seu descobriment a mitjans del *SVIII* a l'alquimista àrab *Abūmūsā-Jabir-ibn-Hayan*. Explica a més altres fonts com el Manuscrit bolonyès del S.XV. *Ad facendum cinabrium*.

³⁵ CENNINI, C. *El libro del arte*. Op. cit. 1988, p. 64. Es podien utilitzar distintes matèries primes: sarment de vinya, de corfes d'ametlla o de pinyols de bresquilla. També el negre fum, obtingut a partir de la combustió d'olis.

³⁶ El Microscopi Electrònic d'escaneig (SEM/EDX) marca JEOL modelo JSM 6300 amb sistema de microanàlisi Link-Oxford-Isis. Les mostres es varen recobrir amb Carboni (C). L'Espectròmetre Infraroig per Transformada de Fourier (FTIR). Equip Vertex 70 (Bruker Optics) amb sistema de reflexió total atenuada (ATR) amb un detector FR-DTGS amb recobriment per a estabilització de temperatura. El cromatògraf de gasos emprat fou Hewlet-Packard, Avondale, PA, USA, amb detector d'ionització en flama.

³⁷ El MEB de pressió variable Hitachi Model S-3400N, acoblat a un sistema de microanàlisi amb detector de la casa Broker. El Microscopi òptic NIKON model Eclipse 80i, amb càmera fotogràfica DS-Fi. El FTIR de la casa Broker model Vertex 70.

a un corpus de pintures de característiques similars, conservades en condicions diverses i la major part dels casos mutilades. Es tracta d'un corpus de pintures més ampli del que a priori es pot pensar i que arriba a localitzar-se en 34 edificacions diverses en l'àrea estudiada, amb un total de 40 conjunts o restes de conjunts pictòrics de caire religiós o civil amb representació figurativa.

S'ha certificat aquesta filiació gòtica lineal mitjançant els estudis estilístics i analítics, duts a terme, pels estudis històrics, arqueològics i arquitectònics de l'edifici on es troben i pels materials constitutius de la pròpia pintura. La tècnica d'execució és una tècnica al sec, identificant l'aglutinant que es tracta d'un tremp de cola.

Aquesta tècnica és comuna dins el conjunt de pintures gòtiques lineals a terres meridionals del llevant on es va produir una decadència en l'ús de les regles de la construcció romana, es perd el mestratge a les arts de la calç i en concret a l'execució de les pintures al fresc, disminuint la qualitat i producció. I per altra banda s'encontroren amb el món autòcton, un substrat àrab molt present al desenvolupament de les arts decoratives, on destaca al món de la construcció arquitectònica i ornamentació pictòrica el seu profund coneixement de l'algeps i la seua manipulació.

És així que la profusa existència de l'algeps i la tècnica al sec de les pintures s'atribueix al declivi de la calç com a material únic de preparació, i la disponibilitat de la ma d'obra autòctona, d'artesans coneixedors i executors de les tècniques artístiques del món hispanomusulmà. Documentació al respecte de l'existència d'aquests artesans, malauradament no s'ha trobat. Es per aquesta raó que tot i que sí es distingeix una tècnica pròpia i majoritària, no es pot certificar l'existència d'una preparació "a

la morisca" dels morters de preparació de les pintures murals. Aquesta influència de l'art de substrat hispanomusulmà s'ha vist a més per les petjades dels elements decoratius i d'estilisme.

Després d'aquest estudi es conclou que les pintures estudiades al Palau de Llutxent responen a l'estilisme definit de pintures gòtiques lineals, tant pel tractament del color aplicat bàsicament en tintes planes sobre un fons monocromàtic, com pel perfilat de totes les formes amb una línia negra. És un dels millors exemples de l'estat lamentable de conservació, en el qual les pintures ens han arribat als nostres dies, on la mutilació, la falta d'informació, fa impossible una correcta lectura i interpretació d'allò que representen.

Malgrat l'existència fragmentada i dispersa d'aquest tipus d'obres, es pensa que realment hi ha un corpus de pintures creades per artistes que es mouen pel territori valencià, amb un bagatge documental tecnicopictòric que palesa una osmosi de tècniques i transposició de models dins la península ibèrica i fins i tot a la resta de la mediterrània. Aquest corpus documental explica la semblança entre trets estilístics, dissenys i models que semblen difondre's entre els diferents tallers. Aquest fet es manifesta en les similituds trobades en fets estilístics marginals, amb tota probabilitat fets amb plantilla, com són els marcs de les escenes, les decoracions arquitectòniques de llaceries, garlandes greques o altres elements decoratius com són els cortinatges. Aquests formarien part del corpus de quaderns de mostres d'un artista o taller, on es reflexa el seu *modus operandi*.

Aquest estudi podrà continuar una vegada es recupere el conjunt pictòric que aportarà un valor afegit a l'edifici, fent-lo encara més excepcional del què ara és, i aportarà noves dades per al coneixement de l'art d'aquesta època.

Nuevas aportaciones al corpus pictórico valenciano del primer renacimiento: Rodrigo de Osona, Maestro de Perea y Pere Cabanes I

Isidro Puig

Miquel Herrero-Cortell

Universitat de Lleida, Departament d'Història de l'Art i
Història Social. Centre d'Art d'Època Moderna

RESUMEN

El objetivo de este artículo es dar a conocer cinco nuevas obras que pasan a engrosar el *corpus* de la pintura valenciana del primer Renacimiento. Por una parte se presentan dos nuevas obras recientemente estudiadas en el Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida, atribuibles a Rodrigo de Osona, *San Onofre* y *San Jerónimo*. En segundo lugar se identifican dos tablas del denominado Maestro de Perea, una *Crucifixión de San Andrés*, —que fue publicada por Post como perteneciente a la colección de Roque Chabás, y que se encontraba en paradero desconocido—, y la otra, totalmente inédita, *Milagro póstumo de San Andrés*, ambas en los fondos del Eleiz Museoa Bizkaia, Museo Diocesano de Arte Sacro. Por último se presenta una obra desconocida que acaba de salir a mercado, probablemente atribuible al Maestro de Artés.

Palabras clave: pintura valenciana / renacimiento / Maestro de Perea / Rodrigo de Osona, Maestro de Artés / Pere Cabanes I / reflectografía de infrarrojo.

ABSTRACT

The aim of this paper is to present five inedited artworks that come to enrich the Valencian Early Renaissance painting corpus. Firstly, two recently studied artworks attributed to Rodrigo de Osona, (*Saint Onuphrius* and *Saint Jerome*) are presented. Both of them were studied at the Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) of the University of Lleida. Secondly two tables of the so-called Master of Perea are presented here, a rare *Crucifixion of St. Andrew*, (which was yet published by Post as belonging Roque Chabás's collection, and which whereabouts was considered unknown. The other, totally new, is titled *Posthumous miracle of Saint Andrew*. Both of them are located among the Eleiz Museoa Bizkaia, Diocesan Museum of Sacred Art funds. Finally it is presented an unknown work, attributable to Master of Artés, which has just come to market.

Keywords: valencian painting / Renaissance / Master of Perea / Rodrigo de Osona / Pere Cabanes I / Master of Artés / infrared reflectograms.

I INTRODUCCIÓN¹

En ocasiones, el estudio de la producción pictórica de un determinado territorio en una época concreta se realiza utilizando, de forma casi exclusiva, los ejemplares más significativos; obras que constituyen los máximos exponentes de los artistas de un ámbito geográfico en una horquilla de tiempo acotada. Sin embargo, hay otras, mal consideradas menores, que parecen escaparse sistemáticamente de los estudios histórico-artísticos: obras deslocalizadas que no encuentran su sitio en los catálogos y monografías; obras que a menudo salen a subasta o se dejan ver en galerías y anticuarios, —que surgen como de la nada, y aparecen y desaparecen por generación espontánea—; obras contenidas o depositadas en colecciones particulares, (casi siempre —y esto resulta muy comprensible—, de difícil acceso). Otras veces se da el caso de obras de las que, a pesar de que se tenía noticia de su existencia, se daban por perdidas o destruidas, y a las que, en última instancia, su infortunio parece haber condenado al olvido, hasta que alguien les pone nombre y apellidos, aunque ese nombre sea tan innominado como el de ‘Maestro de...’. Aún a riesgo de generalizar, y conscientes de que no siempre se cumple la siguien-

te premisa, suele tratarse de obras a las que una historiografía tradicional desdeña etiquetándolas como piezas de relevancia menor, bien por su formato, bien por su factura, por una mayor intervención de taller, por su temática, por un mal estado de conservación o, simplemente, porque no se han podido atribuir. Así quedan en ese cajón de(sastre), convertidas en ‘anónimos’, obras a las que el peso de tal calificativo parece inducir al desinterés, y a las que rara vez se le dedica algunas letras, como si el contenido de esa gaveta fuese irrelevante y no mereciese ser comentado o estudiado, por no formar parte de ese *corpus* de excelencia, que a menudo no es sino un tendencioso constructo artificial que nos lleva a incurrir en errores empíricos a la hora de considerarlas y/o catalogarlas. Quizás no sea más que una simple cuestión modal, la de pasar muy por encima de este tipo de casos de estudio, pero por fortuna, no siempre es así, tal y como evidencia la propia idiosincrasia de esta revista, entre la que se encuentran, año tras año, múltiples ejemplos de la férrea voluntad de investigadores y editores que no desestiman publicar sobre asuntos que otros relegan a la categoría de irrelevantes, pero que resultan indispensables para acometer una lectura crítica, objetiva y más completa de la pintura valenciana.

Valga este alegato como introducción para presentar cinco obras, de esas que no suelen tener nombre ni apellidos, de las que cuatro son totalmente inéditas, y otra se daba por perdida, y no se conocía más que una antigua fotografía en blanco y negro. En conjunto, constituyen un interesante aporte al corpus pictórico, no sólo de sus respectivos autores, sino de la producción pictórica valenciana del primer Renacimiento, y máxime, si se tiene en cuenta que los diferentes autores propuestos comparten algo más que la

¹ El presente trabajo se inscribe dentro de las actividades del proyecto de investigación consolidado ACEM (Art i Cultura d'Època Moderna), financiado por la Generalitat de Catalunya (2014SGR242), y también ha sido cofinanciado por el Ministerio de Educación Cultura y Deporte mediante una ayuda de Formación del Profesorado Universitario (FPU14/01768).

dimensión espacio-tiempo: de hecho, tanto el Maestro de Perea, como el Maestro de Artés –muy probablemente Pere Cabanes–² guardan una estrecha relación con los Osona³. En última instancia se trata de obras que han sido halladas de manera casual, y que pasarían totalmente inadvertidas si no se reconociesen y se identificasen, y para las que su puesta en valor pasa por divulgarlas primeramente entre la comunidad científica, quedando desde nuestro punto de vista muy en segundo plano la cuestión de la autoría, con la que por supuesto otros investigadores podrán discrepar. Sirva, al menos, para generar el debate y estimular la opinión y, tanto mejor, si además vale para arrojar algo de luz al complejo panorama de la pintura valenciana del final del siglo XV.

2. DOS NUEVAS OBRAS ATRIBUIBLES A RODRIGO DE OSONA: *SAN ONOFRE Y SAN JERÓNIMO*

Las primeras piezas, que a continuación se presentan, son dos obras que llegaron para su estudio al Centre d'Art d'Època Moderna de la Universitat de Lleida,⁴ como dos ejemplares anónimos para los que su propietario, un coleccionista privado, reclamaba una paternidad. Se trata de dos minúsculos paneles de pino exen-

tos, de un solo paño cada uno, de 22 x 13 cm., pintados con una técnica mixta a base de temple y óleo, representando a San Jerónimo y a San Onofre (figs. 1 y 2),⁵ dos santos penitentes. Desconocemos la procedencia de estas tablas –más allá de su reciente adquisición en una casa de subastas–, y por supuesto ignoramos a qué conjunto pudieron pertenecer pero, por su tamaño y el contorno de la capa pictórica que se observa en la parte superior de las escenas, parece que pudieron formar parte del guardapolvos de algún retablo de pequeñas proporciones, tal vez de un oratorio particular. De la forma en que están arrodillados y dirigen sus miradas, San Jerónimo estaría ubicado en la parte izquierda del conjunto y San Onofre en el derecho, ambos seguramente confrontados.

El estilo, factura y las características formales de estas obras nos inducen a pensar en una probable autoría de Rodrigo de Osona (h. 1440 – 1518), uno de los máximos exponentes en la Corona de Aragón de la encrucijada entre la tradición hispanoflamenca con los ecos italianizantes del Quattrocento. Fue el historiador Elías Tormo quien en 1932 puso de manifiesto que la producción de Rodrigo expresaba “su sincretismo prematurísimo de flamenco y de

2 SOLER D'HYVER, Carlos. *Valencia. Su pintura en el siglo XV*. Valencia, Banco Santander, Valencia, 1982.

3 Resulta obvia la relación en la factura de buena parte de las obras atribuidas al Maestro de Perea con las hechuras de Rodrigo Osona, y la similitud de algunas de sus propuestas, a pesar de que algunos historiadores prefirieron encasillarlos en grupos más diferenciados, relegando el mérito innovador exclusivamente a la saga de los Osona. LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Breve historia de la pintura española*, vol. I. Madrid: Akal, 1987, (1934) p. 105. Por otra parte la relación de los Osona con Pere Cabanes (si consideramos a este autor como el Maestro de Artés) queda patente no sólo en diversas obras como la *Piedad al Pie de la Cruz*, el *Juicio Final con san Miguel*, sino que además queda consignada en la documentación: en la cancelación de una deuda contraída por Rodrigo de Osona y su mujer figura como testigo Pere Cabanes en 1478, y poco tiempo después, en 1482 Rodrigo y Cabanes firman un pacto por el que se comprometen, si se da el caso, a pintar el retablo mayor del Monasterio de San Francisco de Valencia. COMPANY, Ximo (com.) *El Mundo de los Osona*. Museu San Piu V, Valencia, Generalitat Valenciana, 1994, pp. 168-177, 237 y 239. Sobre la relación del Maestro de Artés con los Osona, véase también: COMPANY, Ximo; TOLOSA, Lluïsa. “De Pintura Valenciana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, El Maestro de Artés, Vicent Macip y Joan de Joanes”. *Archivo Español de Arte*, 1999, vol. 72, no 287, pp. 263-278, y concretamente pp. 265-268. Y aún si no considerásemos que el maestro de Artés y Pere Cabanes son una misma persona, resulta siendo innegable el débito estilístico, formal y procedimental de este autor con respecto a las maneras ‘osonescas’.

4 <http://www.caem.udl.cat/> (Consultado el 03-04-2016).

5 No es la intención de los autores en el presente artículo abordar cuestiones iconográficas alusivas a las tablas que se presentan, como tampoco lo es entrar en análisis descriptivos, más allá de señalar estilemas o rasgos característicos que permitan la comparación o la aproximación para llegar a la hipótesis de atribución. Sin embargo, conviene señalar que, además de las mencionadas analogías estilísticas, el estudio formal, material y procedimental de estas piezas es lo que nos permite establecer hipótesis atributivas con mayor objetividad.



Fig. 1.- *San Jerónimo penitente*. Técnica mixta de temple y óleo sobre tabla de pino, 22 x 13 cm., colección particular.



Fig. 2.- *San Onofre*. Técnica mixta de temple y óleo sobre tabla de pino, 22 x 13 cm., colección particular.

itálico y de hispánico”,⁶ concluyendo que Osona había estado en Flandes, sin que precisar lugar alguno. De hecho, más recientemente, se ha definido la producción artística de los Osona como una auténtica encrucijada de hispanismos, flamenquismos e italianismos, corrientes que sin duda surcaron la pintura peninsular de finales del siglo XV e inicios del XVI.⁷

Sin embargo, cronológicamente, estas tablas se podrían situar en una etapa inicial, quizás hacia 1465-1475, en la que el pintor muestra unas hechuras más acordes con las formulaciones flamencas imperantes, como queda de manifiesto en el *Retablo del Calvario* de la iglesia de San Nicolás de Valencia, documentado en 1476.⁸

⁶ TORMO, Elías: “Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1932, p. 121 [art. pp. 101-147].

⁷ COMPANY, Ximo: *La pintura dels Osona: una cruïlla d’hispanismes, flamenquismes i italianismes*, Lleida, 1991, 2 vols.

⁸ Existe abundante literatura sobre esta obra. Sobre su contratación véase: SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona: L’Avenç, 1930 (1914), pp. 189-192; Para mayor información bibliográfica nos remitimos al listado enumerado en COMPANY, *op. cit.*, 1994, pp. 100-101.

Un somero análisis estilístico y procedimental de las tablas nos muestra a un artista que elabora sus composiciones con un criterio de tendencia geométrica, y un notable equilibrio en la colocación de pesos y masas; un artista que presta atención a la distribución de los volúmenes, e introduce laboriosos detalles que aportan minuciosidad, como los pequeños reflejos dorados que marcan los pliegues de la túnica de San Jerónimo. En la tabla de San Onofre también se aprecian los toques lumínicos que muestran los cabellos y luengas barbas que le cubren el cuerpo, realizados con sutiles y ágiles líneas blancas que le otorgan cierta sensación de volumen. La factura de las anatomías y los rostros resulta especialmente particular y llamativa, por su manera de disponer los rasgos faciales, por su elevado expresionismo en la síntesis gestual, su tendencia al convencionalismo anatómico y la falta de rigor referencial en fisonomías y poses, características del *ductus* de Rodrigo de Osona. El rostro de San Onofre nos remite al de San José de la escena de *Jesús entre los doctores* de la colección particular o el de la tabla de la Presentación de Jesús en el Templo de la colección Laia Bosch.⁹ Incluso la postura del brazo izquierdo del personaje situado en primer plano tiene su semejanza con la forma de representar el brazo derecho del San Jerónimo, todos ellos excesivamente largos y de postura forzada. En el mencionado *Retablo del Calvario* encontramos nuevas semejanzas con las tablas objeto de estudio: en concreto, el rostro del San

Pedro de la predela muestra unos rasgos faciales muy semejantes al San Jerónimo, del mismo modo que el de San Pablo del mismo conjunto, puede compararse con el rostro de San Onofre. La forma de representar la comisura bucal y la disposición almendrada de los ojos, con tendencia caída, son muy característicos en todos los casos. El fondo de las escenas, tanto la de San Onofre como la de San Jerónimo, guardan una estrecha relación con la tabla de *San Miguel pesando las ánimas*,¹⁰ por el tipo de rocas, la textura de los peñascos, la disposición del paisaje, y la sinuosidad de los angostos caminos que conducen a una elevada línea de horizonte. También la forma de representar la vegetación puede relacionarse con el *Retablo del Calvario* de la iglesia de San Nicolás de Valencia y con la mencionada tabla de San Miguel. Por lo que respecta a los árboles se repiten insistentemente en otras obras, con los típicos nudos de hojas alrededor de las ramas, como se observa en la tabla de *San Bruno*, procedente de la cartuja de Vall de Crist (Altura, Castellón).¹¹

Como parte del proceso de estudio, ambas obras fueron analizadas mediante reflectografías digitales infrarrojas (figs. 3 y 4). Se ha podido constatar que el dibujo subyacente se ha realizado con un medio acuoso aplicado pincel, —probablemente una tinta a base de negro de humo, o un medio líquido similar— con el que el artista define las formas y contornos más importantes, tanto el de los accidentes geográficos, como el de los personajes y edificaciones. Sin

⁹ COMPANY, Ximo: “Estudio de dos tablas de Francisco de Osona”, *Boletín Museo e Instituto “Camón Aznar” de Ibercaja*, Zaragoza, n. XCIX, 2007, pp. 77-101, figs. 1, 6, 10 y 11.

¹⁰ Procedente de la Iglesia parroquial de Guadasequés, la Vall d’Albaida (Valencia), actualmente en el Museo de la Catedral de Valencia. Puede consultarse COMPANY, Ximo: “Rodrigo de Osona. 4. San Miguel pesando las ánimas”, *El Mundo de los Osona, ca. 1460 - ca. 1540* (catálogo exposición), Valencia, 1994, pp. 110-113 y SOLER, Carlos: “San Miguel pesando las ánimas”, *La Luz de las Imágenes* (catálogo exposición), Valencia, 1999, vol. II, pp. 426-427, cat. 156.

¹¹ COMPANY, Ximo: “Francisco de Osona. 16. San Bruno (?)”, *El Mundo de los Osona, ca. 1460 - ca. 1540* (catálogo exposición), Valencia, 1994, pp. 152-159. Es cierto que esta obra está atribuida al hijo de Rodrigo de Osona, Francisco, pero los modelos son heredados del padre, aunque Francisco en sus obras va incorporando paulatinamente un ambiente paisajístico y arquitectónico más clasicista, mientras que sus rostros son más suaves y delicados, con cierto aire edulcorado, casi afeminado, pero utiliza algunos estilemas y rasgos propios del lenguaje de su progenitor.



Fig. 3.- *San Jerónimo penitente*. Imagen obtenida mediante reflectografía digital infrarroja. Obsérvese en la factura la existencia de dos medios de expresión gráfica: un medio líquido, probablemente una tinta a base de carbón y un registro en seco hecho con punta de plata o plomo. Se observan, además, algunos arrepentimientos importantes, que afectan, en su mayoría a composición del paisaje.



Fig. 4.- *San Jerónimo penitente y San Onofre*. Imagen obtenidas mediante reflectografía digital infrarroja.

embargo, este medio coexiste junto con el trazo seco: algunas partes, en las que se pretendía indicar la presencia de sombras arrojadas, se han ejecutado suavemente con un rayado diagonal con estilo de plomo o plata. Se aprecian también algunos cambios compositivos: en este sentido, la tabla de San Jerónimo es la más interesante. En un primer momento la ladera de la montaña situada en la izquierda de la composición, era más elevada; en la orilla —en el centro de la tabla y justo sobre la cabeza del santo— se ubicó, en un primer momento, una edificación de formas muy austeras, que finalmente el pintor desesti-

mó, tal vez porque los volúmenes de la composición quedaban descompensados. Finalmente el pintor trasladó el edificio hacia la derecha de la escena, terminándose con unas formas más proporcionadas y una fachada escalonada de evidente reminiscencia nórdica que encontramos también en la tabla de *San Miguel* de la Catedral de Valencia. En el lugar ocupado ahora por este templo el pintor había dispuesto una gran roca en el centro de la planicie y también lo que parece una estructura a modo de puerta. El lateral derecho de la composición lo ocupa parte del tronco de un árbol del que cuelga el

capelo cardenalicio del santo; en la parte superior se advierte una rama que finalmente no se pintó, posiblemente para dejar un horizonte más despejado. La figura del santo está esbozada de forma muy suelta, con trazos gruesos, marcando con líneas cortas los pliegues que finalmente al aplicar la policromía el pintor varió ligeramente. En el caso de la tabla de San Onofre, la aplicación final de la pintura coincide en su mayor parte con el dibujo proyectado, a excepción del peñasco aparece justo detrás de la cabeza del eremita, donde originalmente el pintor había diseñado un navío, como parece advertirse por el mástil que todavía se deja entrever.

En general, a la luz de las evidencias estilísticas y procedimentales, descubrimos que se trata de características muy comunes dentro de la trayectoria de los Osona, pero la hipótesis de que el mayor peso de su autoría recaiga Rodrigo se sustenta en que en las tablas estudiadas se advierte una tendencia mucho más flamenquizante que italiana, quizás más acorde con la formación y la trayectoria artística de Rodrigo que de sus hijos Francisco y Jerónimo, aunque tampoco puede descartarse una cierta participación del taller en ambas obras, y por tanto cabe la posibilidad de una coautoría con alguno de sus hijos o sus discípulos. De cara a un futuro será conveniente sistematizar el uso de la reflectografía y otras evidencias empíricas en obras atribuidas a estos pintores, para poder tener referencias comparativas objetivas sobre el tipo de registro gráfico y el *ductus* empleado por cada uno de ellos.

3. UNA OBRA INÉDITA Y OTRA PERDIDA Y HALLADA, DE LA MANO DEL MAESTRO DE PEREA

La segunda pareja de obras que a continuación presentamos son dos tablas que representan las escenas de la *Crucifixión de San Andrés*¹² y un *Milagro póstumo de San Andrés* (figs. 5 y 6),¹³ actualmente conservadas en el Museo Bizkaia Museo Diocesano de Arte Sacro, en Vitoria.

Obras que se atribuyen al Maestro de Perea,¹⁴ uno de los artistas anónimos que, como Rodrigo de Osona, operó a caballo entre la tradición de la pintura valenciana del Gótico final y los primeros años del Renacimiento. El estilo de este artista también puede adscribirse al denominado hispanoflamenquismo, con clara dependencia de modelos del binomio Jacomart-Reixach, especialmente en lo referente al dibujo y configuración de los personajes, al colorido, y al uso de la hoja de oro en estofados y espolinados. Guarda también una relación directa con la obra de otros contemporáneos suyos enmarcados en este mismo periodo, tan fecundo, heterogéneo, y tan difícil de desentrañar¹⁵ como el nombre de algunos pintores de confusa identificación¹⁶ que trabajaron en la Valencia de esas décadas, y de los que, como en el caso del Maestro de Perea, no podemos sino conjeturar hipótesis, pues seguimos faltos de una evidencia documental definitiva que nos permita la filiación de sus pinturas a una determinada identidad. En el estilo y en la producción pictórica del Maestro de Perea conviven, a un mismo tiempo, el poso del gusto flamenquizante filtrado por la tradición hispana y el rumor lejano de

¹² Núm. inv. 1224/1: 67,7 x 46,3 cm.

¹³ Núm. inv. 1224/2: 68 x 46,3 cm.

¹⁴ Nada se sabe, de manera objetiva, del perfil biográfico de este pintor. Este enigmático artista operó en el ámbito valenciano entre 1490 y 1510. El seudónimo lo recibe del apellido de Pedro de Perea, trinchante del rey Católico, para quien su viuda, Violant de Santa Pau, encargó a este artista en 1491 un retablo con las armas de su marido, destinado a la capilla de la Epifanía del convento de Santo Domingo de Valencia, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia San Pío V. Véase: GUDIOL, José, *La pintura gótica, «Ars Hispaniae»*, t. IX, Madrid, 1955, p. 256.

¹⁵ ALDANA, Salvador: “Iconografía valenciana medieval. Un nuevo retablo de Pere Cabanes”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 4, 1993. p. 525.

¹⁶ En los últimos años se han llegado a identificar, o al menos a proponer candidatos muy plausibles para las identidades de diversos maestros que operan en el periodo de transición entre el siglo XV y el XVI. Sin embargo, pese al reiterado esfuerzo ha de admitirse que esta horquilla temporal sigue siendo muy confusa, y hay personalidades artísticas que parecen resistirse a esclarecerse de manera definitiva, por lo que todavía no existe un consenso claro entre investigadores y especialistas. Esto sucede tanto por las enormes lagunas documentales, (bien por ausencia del documento o bien porque se trate de documentación inédita o ni siquiera vaciada), así



Fig. 5.- *Crucifixión de San Andrés*. Técnica mixta sobre tabla, 67,7 x 46,3 cm. Eleiz Museoa Bizkaia Museo Diocesano de Arte Sacro.



Fig. 6.- *Milagro póstumo de San Andrés*. Técnica mixta sobre tabla, 68 x 46,3 cm. Eleiz Museoa Bizkaia Museo Diocesano de Arte Sacro.

las incipientes novedades de un quattrocentismo italiano, depurado inicialmente por el taller de Rodrigo de Osona; un italianismo al que, a pesar de no dar del todo la espalda, parece resistirse a ser asimilado en su totalidad por este anónimo artista, tanto en lenguaje como en forma, a pesar de la proximidad, ya, del umbral del siglo XVI.

Supimos de la existencia de estas tablas en el marco del I Congreso Internacional de Historia Pintura de Época Moderna: *De Miguel Ángel a Goya*, celebrado en la Universitat de Lleida (18-20 de noviembre de 2013), gracias a la intervención del investigador Jesús Muñiz Petralanda.¹⁷ Las obras ingresaron en el Eleiz Museoa Bizkaia Museo Diocesano de Arte Sacro el 12

como por las irrecuperables pérdidas materiales. Ambas taras dificultan más, si cabe, la tarea de establecer analogías entre documentación y obra. Además, el complejo entramado de los talleres, —en los que intervenían conjuntamente miembros de una misma familia que en ocasiones podían trabajar de manera autónoma, o que se asociaban puntualmente a otros artistas— parece resistirse, todavía a una sistematización completa. Por todo ello, son diversos los candidatos a los que se ha propuesto para poner nombre y apellidos a maestros innominados. Una primera aproximación al estado de la cuestión puede encontrarse en: GÓMEZ-FERRER, Mercedes; CORBALÁN, Juan. “El pintor valenciano Franci Joan (act. h. 1481-1515) identificado como el anónimo maestro de san Narciso”, *Ars longa: cuadernos de arte*, 2014, No. 23, pp. 75-92. (concretamente, pp. 75-76.)

¹⁷ Aprovechamos estas líneas para expresar nuestro agradecimiento a Jesús Muñiz, por todas las facilidades que nos ha dado y los trámites realizados para que pudiéramos tener acceso al estudio directo de las mencionadas tablas, así como a la obtención de fotografías digitales de infrarrojos y de HD.

de marzo de 1997, como un depósito de la Diputación Foral de Bizkaia, institución que las adquirió en diciembre de 1996. En la ficha de inventario del museo figuraba entre paréntesis la anotación “San Andrés de Etxebarria”, –parroquia de una localidad parroquia próxima a Markina–, pero los conservadores del museo, advirtiendo lo extraño del estilo, trataron de verificar la procedencia de ambas obras contrastando la información con el responsable de Patrimonio Cultural de la Diputación en aquella época, quien sugirió de que ese dato no le merecía mucha fiabilidad y que probablemente se aportó más como un argumento que pretendía facilitar su adquisición, que como una información verosímil. Se desconocía, por lo tanto, su atribución, y nada se sabía de su procedencia, aunque todo apuntaba a que no se trataba de obras producidas por un maestro de la franja septentrional. Sin embargo, de la primera de ellas, la *Crucifixión de San Andrés*, Chandler R. Post publicó su reputado estudio sobre pintura española una fotografía¹⁸ en blanco y negro junto con una *Adoración de los Reyes* –que él tituló *Epifanía*– perteneciente a una colección privada de París. Respecto a la pieza que nos ocupa, *La Crucifixión*, ofrecía una antigua localización de la misma en la Colección del Canónigo y Archivero de la Catedral de Valencia D. Roque Chabás. Respecto a la segunda obra, *Milagro póstumo de San Andrés*, el propio Post la cita, añadiendo que él pudo identificarla después de haber visto publicada una ilustración de la misma en el volumen III de *Cerámica del Levante Español*,¹⁹ y que formuló su propuesta de atribución a D. Leandro de Saralegui, quien confirmando su hipótesis, le envió la fotografía de la *Crucifixión de San Andrés*, a la que se ha hecho referencia. Post

advirtió que ambas formaban parte de un mismo conjunto, no sólo por sus idénticas dimensiones y por su temática, sino también por sus características formales y estilísticas, no dudando, por tanto, en atribuir las a la mano del Maestro de Perea. Post reconocía en su volumen que, por aquel entonces (1958), ambas se encontraban ya en paradero desconocido. Hasta el momento, ningún otro dato se había podido recabar de dichas piezas, que se daban por perdidas a partir de la contienda de 1936.

En el análisis físico de imagen de estas obras, las reflectografías de Infrarrojos no aportan demasiada información (figs. 7 y 8), justo al contrario que en el caso anterior. Sin duda, se aprecian en ellas los repintes y reparaciones efectuadas en las tablas, pero el dibujo subyacente parece desvanecerse totalmente, a pesar de que es parcialmente visible en las fotografías en alta resolución. Una observación directa de ambas tablas aporta pesquisas sobre dicho proceso gráfico, que se vislumbra por la delgadez del estrato pictórico y por la tendencia hacia la transparencia que suelen sufrir los colores que contiene blanco de plomo, en su proceso natural de envejecimiento. Sin embargo, el hecho de que el dibujo subyacente no pueda apreciarse con nitidez en la reflectografía está directamente relacionado con el tipo de material elegido para su ejecución. Sin duda debió ser una técnica acuosa, pero en la tintura empleada no se utilizó un polvo de carbón –material perfectamente discernible mediante esta técnica–, sino una aguada de aspecto rojizo parduzco, que podría responder, bien a una tinta metalogámica o bien a una suerte de tintura elaborada con algún pigmento de óxido férrico o similar, o incluso un tinte vegetal.

¹⁸ POST, *op. cit.*, fig. 286.

¹⁹ GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. *Cerámica del Levante español. Siglos medievales*, Barcelona, Ed. Labor, 1952, vol III, p. 553, fig. 742. En el texto cuando hace referencia a esta tabla dice que “en propiedad particular de Valencia existió...”, lo que da entender que seguramente ya había perdido el rastro del paradero de la obra en el momento de redactar el libro. El interés de González Martí por la tabla se centra en la vajilla, la cerámica y los azulejos decorados del pavimento.



Fig. 7.- *Milagro póstumo de San Andrés* (detalle) yuxtapuesto a su correspondiente reflectografía digital infrarroja (véase fig. 8). Se observa cómo en la fotografía HD de la izquierda es parcialmente visible un arrepentimiento en el dibujo subyacente del diablo, con una cola enroscada que jamás llegó a pintarse, y otro encaje para sus garras. Sin embargo, en la reflectografía infrarroja este trazado se muestra totalmente invisible. Esto es debido al tipo de material usado en la delineación, quizás una tinta metalogálica, una tintura vegetal, o una aguada con un pigmento rojizo que, por su naturaleza, son invisibles mediante esta técnica de análisis, en la que los materiales con contenido de carbón se muestran siempre visibles.

Aunque esta elección material no es ni mucho menos extraña, tampoco resulta ser la más habitual. De cara a sucesivas investigaciones, la reflectografía digital infrarroja podrá aportar enormes pistas para la correcta identificación y filiación del catálogo pictórico de este maestro, por lo que sería muy conveniente poder revisar la producción hasta ahora a él atribuida mediante esta técnica de imagen, para verificar si esto



Fig. 8.- *Milagro póstumo de San Andrés* (detalle). Imagen obtenidas mediante reflectografía digital infrarroja.

mismo sucede en otras obras, lo que constituiría una clara preferencia material, o una característica bastante certera de su factura.

3. UN *SAN JERÓNIMO* ATRIBUIBLE A PERE CABANES I (MAESTRO DE ARTÉS)

La última pintura que se presenta en este artículo es un *San Jerónimo* (fig. 9), que aunque no hemos tenido la ocasión de estudiar en profundidad, mostramos aquí, por su conveniencia y relación con el contenido de este artículo. Se trata de una pequeña tabla, ejecutada con técnica mixta, de 47 cm. x 35 cm., que probablemente forme parte de una predela de un pequeño retablo devocional. Se trata, de nuevo, de una pieza de la que se adolece una falta total de datos, desconociendo su procedencia e intrahistoria, y de la que nos llegan por primera noticias a raíz de su venta pública en una casa de subastas.



Fig. 9.- *San Jerónimo*. Técnica mixta sobre tabla, 47 x 35 cm.
Colección particular.

Este caso es un buen paradigma para ejemplificar las constantes obras que deben adscribirse al *corpus* pictórico de nuestro territorio, y que salen a subasta sin haber sido, muchas veces, catalogadas ni reconocidas como parte de nuestro legado. Así, frecuentemente pasan totalmente inadvertidas y salen de una colección privada para ingresar en otra, privándonos de reconocerlas y estudiarlas, lo que sigue postergando la dificultad de completar adecuadamente los catálogos pictóricos de aquellos maestros de los que, ya de por sí, sabemos bien poco.

Los estilemas que se advierten en esta obra, aunque se trata de una pieza de pequeñas dimensiones, parecen encajar perfectamente con los del Maestro de Artés. Cabe señalar, no obstante, que la inmensa mayoría de piezas atribuidas a este artista son de formatos medio y grande, y en el caso que nos ocupa se trata de una pieza de pequeño formato, por lo que en la comparativa técnica y procedimental se hallan obvias limitaciones debidas a la diferencia de tamaños, lo que propicia desigualdades en el tratamiento de los detalles. No obstante, a modo de comparación formal, podemos detenernos en el rostro de la María Magdalena de la tabla de la *Piedad* del Museo de Bellas Artes de Valencia (inv. 203), cuya configuración del semblante, mentón, e incluso pliegues de la túnica, tienen una relación directa con el San Jerónimo que presentamos. Aun con todo, y por prudencia, preferimos atribuirle al taller del pintor Pere Cabanes I (doc. Valencia, 1472 – c.1530).

Se trata de uno de los miembros más destacables de la familia de los Cabanes.²⁰ Pere es el pintor que identificamos con el Maestro de Artés, que fue de esta forma bautizado por el Barón de San Petrillo el 1934, adoptando su apelativo a partir del retablo incompleto del *Juicio Final* del Museo de Bellas Artes de Valencia donde aparecía el escudo de los Artés, familia que debió encargarse ese retablo para la capilla de Todos los Santos del monasterio de Portaceli de Valencia, allá por el año 1512. El primero que apuntó que “con cierta probabilidad” podría identificarse este maestro con Pere Cabanes fue Carlos Soler,²¹ ya que en 1515 junto con Martí Cabanes y Nicolás Falcó realizaron un retablo para la parroquial de Bocairent, donde precisamente se conserva una tabla atribuida al Maestro de Artés, mientras que en una colección particular de Valencia tal vez posean otras del mismo conjunto.

²⁰ Sobre esta familia véase COMPANY, Ximo; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: “El Retablo Mayor de San Félix de Xàtiva. Reflexiones sobre su autoría y sus relaciones con la pintura valenciana de 1500”, *Restauració del Retaule Major de l'Església de Sant Feliu de Xàtiva*, Valencia, 2005, pp. 75-108.

²¹ SOLER D'HYVER, Carlos: *Valencia, su pintura en el siglo XV*, Valencia, 1982 (cat. exposición)

El primer retablo de Pere Cabanes lo realizó para la capilla de San Nicolás de la Catedral de Valencia, instituida por Berenguer de Ripoll, en 1472. Cuatro años más tarde, el 18 de julio de 1476, actuó como testimonio en una deuda de Rodrigo de Osona y su mujer Joana, una relación que debió perdurar, pues en 1482 forman una sociedad para pintar retablos. El 1490 Pere Cabanes contrató con los herederos del labrador Lorenzo Bertí un retablo dedicado a San Lorenzo, con destino a la nueva capilla que también ordenó edificar en su testamento en la primitiva iglesia parroquial de Alboraia.²² Este pintor también mantuvo relaciones profesionales con Nicolau Falcó, con quien realizó en 1515 algunas tablas para un retablo de la parroquial de Bocairent; una relación afianzada con la unión de una hija de Pere y un hijo de Nicolau, del mismo nombre y profesión, Nicolau Falcó II. También tuvo vínculos personales con otros pintores, como Onofre Alemany o Domènec Esteve.

Desconocemos el año de muerte de Pere Cabanes, aunque algunos autores proponen que debió ser entre 1530 y 1532, con unos ochenta años de edad²³ atribuyendo la documentación posterior a esta fecha a Pere Cabanes II, su hijo. Mientras, otras propuestas alargan la trayectoria vital de Cabanes hasta el 1538, cuando cobra cierta cantidad de los albaceas de mosén Miquel March Romeu, “prevere” (presbítero) de la Catedral de Valencia, por pintar las puertas del altar de la Circuncisión.²⁴

4. CONCLUSIONES

Se han presentado, en este artículo, algunas obras que pasan a engrosar el catálogo pictórico del arte tardomedieval y del primer Renacimiento valenciano. No se ha pretendido, con el

presente trabajo, entrar en complejos análisis de los mencionados ejemplares, sino, simplemente, exponerlos a la comunidad científica, divulgar su existencia y ponerlos en valor, reconociéndolos como parte inequívoca de ese enmarañado *corpus*, todavía parcialmente desconocido, que es el de la pintura de la Corona de Aragón en la transición hacia el siglo XVI.

No se ha pretendido, tampoco, emitir ningún juicio de valor, y aunque, en ocasiones, pueda considerarse que se trate de obras de relevancia media, no deja de ser interesante el publicar este tipo de material, puesto que muchas de ellas permanecen en colecciones particulares, deslocalizadas en museos o instituciones fuera de nuestro territorio, o a merced de los vaivenes del voluble mercado del arte. Entre este tipo de piezas es frecuente encontrar algunas a las que se les había perdido la pista, o incluso obras inéditas que aún no se habían podido ni tan si quiera documentar. Además, la publicación y difusión de este tipo de materiales comportará, a medio plazo, claras ventajas para el estudio del arte de la Corona de Aragón, medieval y de época moderna: en la medida en la que nueva documentación histórica vaya exhumándose quizás sea posible relacionar algunas de estas obras con los más recientes vestigios documentales, al tiempo que se podrán matizar aspectos técnicos que, hasta ahora, se habían relegado a un segundo plano.

Precisamente, una de las aportaciones de este artículo, más allá de difundir las mencionadas obras, es el hecho de publicar sus correspondientes reflectografías de infrarrojo. Este tipo de evidencias de imagen constituyen un interesante documento para el análisis del arte valenciano de este periodo, puesto que, al mostrarnos aspectos gráficos ‘a priori’ invisibles

²² LÓPEZ AZORÍN, M. José; LLANES, Carmen: “Un retaule desaparegut de Pere Cabanes per a l’Església parroquial d’Alboraia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 2005, pp. 203-216.

²³ FRAMIS, Maite: “Los Cabanes. Más de un siglo de vínculos familiares y laborales entre los pintores de la ciudad de Valencia (1422-1576)”, *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante, 2006, pp. 150-152.

²⁴ LÓPEZ AZORÍN - LLANES, *op. cit.*, 2005, p. 208.

para el ojo, permiten estudiar y sistematizar los dibujos subyacentes. Esta información resulta de máxima utilidad a la hora de circunscribir una determinada obra a un autor, a un taller o a una escuela. El uso de reflectogramas cada vez es más habitual para el estudio de colecciones artísticas y, gracias a la fotografía digital, es muy posible que en las próximas décadas este tipo de método de análisis se popularice todavía más, llegando a convertirse en un recurso habitual en el estudio del arte de nuestro territorio.²⁵ En la medida en la que se vayan publicando este clase de imágenes del espectro infrarrojo de obras pictóricas de nuestro territorio se allanará un poco más el camino para la atribución de piezas polémicas, y se facilitará el trabajo de análisis comparativo que permita establecer paralelismos y divergencias entre ellas y fundamentar así, de un modo más

objetivo, autorías que todavía pueden resultar polémicas. Cabe recordar que el dibujo subyacente encripta aspectos de *ductus* que son propios de cada maestro o escuela, pues, dentro de la creación pictórica, es quizás el dibujo uno de los elementos en los que más se mantienen los rasgos de la personalidad del artista, y en el registro lineal se suelen perpetuar los estilemas, convencionalismos y recursos gráficos que revelan cuestiones alusivas a su formación y evolución. Aun cuando la reflectografía pueda presentar limitaciones operativas, como en el caso de las tablas atribuidas al maestro de Perea, la invisibilidad del dibujo subyacente en el espectro infrarrojo sigue aportando pistas sobre su materialidad, datos que pueden ser corroborados en otras obras con el fin de depurar los conjuntos de pinturas atribuidas a cada maestro o taller.

²⁵ De hecho los análisis del espectro electromagnético infrarrojo y ultravioleta están convirtiéndose en herramientas cada vez más al alcance del historiador del arte particular, mediante sistemas de bajo coste en los que se requiere poco más que una cámara réflex digital con una serie de modificaciones, unos filtros y las fuentes de luz apropiadas. Cada vez más profesionales del ámbito de la Historia del Arte, o la Conservación y Restauración están haciendo uso de este tipo de dispositivos ‘low cost’ que tanta información aportan para el estudio integral de la obra.



La personalidad artística del Maestro de Alcira. Necesidad de una revisión

Isabel Ruiz Garnelo

Máster en Historia del Arte y Cultura Visual

Universitat de València

RESUMEN

El presente estudio analiza el catálogo de obras que la historiografía ha asignado al Maestro de Alcira (segundo cuarto del siglo XVI). También, revisa sus características estilísticas e iconográficas, sus capacidades lectoescritoras y las distintas identificaciones. Finalmente, intenta ofrecer nuevas soluciones, más allá de la convicción tradicional del artista individual.

Palabras clave: Maestro de Alcira / pintura / Valencia / siglo XVI

ABSTRACT

The present study analyzes the catalogue of the Master of Alcira (second quarter of the XVIth century) established by the Historiography. Also, it reviews his stylistic and iconographic features, his literacy skills and the diverse identifications. Finally, it tries to offer new solutions beyond the traditional conviction that the Master of Alcira was an individual artist.

Keywords: Master of Alcira / Painting / Valencia / XVIth Century

materiales (esto es, las obras conservadas), y que asimismo tanto el corpus, como las características y la denominación misma han padecido continuas modificaciones desde principios del siglo XX hasta la actualidad (sin alcanzar la unanimidad entre los estudiosos), adquiere una especial relevancia dedicarle una sistematización.¹

I ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS

En primer lugar, a excepción de algunos especialistas como Soler d'Hyver quien planteó la posibilidad de que fuese extranjero, los estudiosos han relacionado su obra con otros maestros tierras valencianas o aragonesas, como el Maestro de Sigena (act. 1^a m. s. XVI)² o Damià Forment (h. 1480-1540).³ Más concretamente, se ha reiterado que fuese discípulo de los Hernandos, en particular de Fernando Yáñez de la Almedina (act. 1506-1537);⁴ Mateo Gómez incluso sitúa al Maestro de Alcira como alternativa para la autoría de algunas obras consideradas de Martín Gómez *el Viejo* (h. 1500-1562).⁵

A través de éstos hubiera trabado contacto con la obra de otros artistas lombardos y

El Maestro de Alcira fue un pintor anónimo activo durante el segundo cuarto del siglo XVI, que debe su nombre al retablo de los *Gozos de la Virgen* procedente de la iglesia de San Agustín de Alcira [fig. 1][A]. Los especialistas defienden que habría desempeñado un rol fundamental en la consolidación del Renacimiento valenciano.

Lo más tradicional sería comenzar analizando sus orígenes, formación, viajes, posibles matrimonios o descendencia; sin embargo, resulta imposible en el artista que nos ocupa, por ser anónimo. Si tenemos en cuenta que su personalidad ha sido trazada en base a los documentos

- 1 Ésta sistematización, bajo el formato de catálogo razonado, fue el objeto de mi Trabajo de Fin de Máster (2014); es de justicia agradecer a la profesora Mercedes Gómez-Ferrer Lozano su excelente dirección. Una síntesis del mismo puede verse en la tabla adjunta [Fig. 4]. (Última página del presente artículo)
- 2 ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniae*, vol. 12. Madrid, Plus Ultra, 1954, p. 52; PERLES MARTÍ, F. G.: "Cinco tablas en Gandía del Maestro de Alcira", en *Archivo de Arte Valenciano*, 64 (1983) 46; COMPANY CLIMENT, X.: *La pintura del Renaixement*. València, Alfons el Magnànim, 1987, p. 51; TOLÓ LÓPEZ, E.: "El maestro de Sigena y los pintores valencianos de su tiempo (el maestro de Alcira, Fernando Yáñez y Fernando Llanos)" en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (coord.): *De pintura valenciana (1400-1600): estudios y documentación*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006, pp. 101-132.
- 3 TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 102 y 125. Company Climent lo relaciona también con artistas foráneos activos en la zona, como el portugués Pere Nunyes (act. 1^a m. s. XVI) y el alsaciano Joan de Borgonya (act. 1494-1536), véase COMPANY CLIMENT, *op. cit.*, 1987, p. 51.
- 4 TORMO MONZÓ, E.: *Levante*. Madrid, Guías Calpe, 1923, p. 201; POST, Ch. R.: *The valencian school in the early Renaissance. A History of Spanish Painting*, vol. XI. Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1953, pp. 277-361; MATEO GÓMEZ, I.: "Unas tablas del Museo de Dublín atribuibles al Maestro de Alcira", en *Archivo Español de Arte*, 228 (1984) 367-375, esp. p. 372. También lo había recogido DÍAZ PADRÓN, M.; PADRÓN MÉRIDA, A.: "Miscelánea de pintura española del siglo XVI", en *Archivo Español de Arte*, 56 (1983) 193-219; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 120; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Sobre una Piedad del Maestro de Alcira", en *Archivo de Arte Valenciano*, 67 (1986) p. 8-II, esp. p. 9; CEBRIÁN MOLINA, J. Ll.: "Las tablas... 100 anys després", introd. a la ed. facs. de TORMO MONZÓ, E.: *Las tablas de las iglesias de Játiva*. Játiva, Ulleye, 2007, pp. 1-18, esp. p. 11; BENITO DOMÉNECH, Fernando (coord.): *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*. (Catálogo de la exposición, Valencia, Museo de Bellas Artes - Fundación Central Hispano, 17-X-1996 al 1-XII-1996). Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, p. 44; *id.*: *La memoria recobrada: Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. (Catálogo de la exposición, Valencia, Museo de Bellas Artes, 27-X-2005 al 8-I-2006; Salamanca, Sala de Exposiciones Caja Duero, 9-II-2006 al 19-III-2006). Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pp. 236-237; LA NOSTRA TERRA (com.). *La pintura a les col·leccions particulars d'Ontinyent i la Vall d'Albaida*. (Catálogo de la exposición, Ontinyent, 3-V-2013 al 31-V-2013). Ontinyent, Caixa d'Estalvis d'Ontinyent, 2013, II.
- 5 MATEO GÓMEZ, I.: "La Virgen y el Niño con los Santos Juanitos de Martín Gómez el Viejo", en *Ars Longa: Cuadernos de Arte*. Universitat de València, Departament d'Història de l'Art, 1 (1990) 27-33, esp. p. 30.



Fig. 1.- Maestro de Alcira, *Retablo de Los Gozos de la Virgen*, Capilla de las Escuelas Pías, Gandía (procedente de la iglesia del convento de San Agustín, Alcira) (Fotografía: Isabel Ruiz Garnelo, realizada por Odani Fotografía).

florentinos,⁶ del veneciano Giovanni Bellini (1433-1516),⁷ de diversas estampas romanas⁸ y del ciclo de la *Vida de la Virgen* de Albrecht Dürer (1471-1528).⁹ Otros han remarcado, más bien, su filiación con Vicent Macip (h. 1470-1551)¹⁰ y, en menor medida, con Paolo da San Leocadio (1447-1519)¹¹ y Sebastiano del Piombo (1485-1547).¹²

Cuanto a los rasgos físicos de los personajes, se han indicado como característicos los

rostros de perfil, supuesta herencia de su formación con Yáñez,¹³ con protagonismo de la nariz delgada y apuntada;¹⁴ así como los ojos remarcados con dobles líneas y sombras,¹⁵ las bocas de curvas pronunciadas,¹⁶ los cabellos revueltos y a menudo rizados,¹⁷ el pulgar del pie ocasionalmente más corto que el resto de dedos.¹⁸

También sería significativa la factura de las telas, si bien algunos defienden unos “pliegues de

⁶ Pellicer Rocher se opuso a la filiación con los Hernandos, defendiendo acercamiento directo a los leonardescos, véase PELLICER ROCHER, Vicente: *Pietat i Art: II Centenari de l'Escola Pia de Gandia*. (Catálogo de la exposición, Gandía, Casa de Cultura Marqués González de Quirós, 11-V-2007 al 23-VI-2007). Gandía, Fundació Pare Leandro Calvo, 2007, p. 40. Cuanto a las influencias de artistas florentinos, véase MATEO GÓMEZ, I.: “Algo más sobre la Alegoría de las pasiones humanas del Museo de Budapest” en *Ars Longa: cuadernos de arte*, 5 (1994) 21-23, esp. p. 22; y cuanto al legado de Miguel Ángel, según Michael Hirts, véase PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 10.

⁷ POST, *op. cit.*, p. 294.

⁸ MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1994, p. 22.

⁹ TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 104, 111 y 118.

¹⁰ BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, 1996, p. 209. Véase también LA NOSTRA TERRA, *op. cit.*, II.

¹¹ POST, *op. cit.*, p. 292; COMPANY CLIMENT, *op. cit.*, 1987, p. 51.

¹² ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: “Pinturas del siglo XVI en Toledo y Cuenca” en *Archivo Español de Arte*, 113 (1956) 43-58; AGUILERA CERNI, V.: “Catálogo artístico de la Exposición Vicentina” en MONBLANCH GONZÁLEZ, Francisco (coord.): *Crónica de la Exposición Vicentina*. Valencia, Junta pro V Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer, 1957, pp. 115-242, esp. pp. 168-169; BENITO DOMÉNECH, F.: “Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en España: a propósito de dos cuadros suyos en el Museo del Prado” en *Boletín del Museo del Prado*, 25-27 (1988) 5-28, esp. p. 15; PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 10.

¹³ MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 374; SOLER D'HYVER, C.: “Los Improperios (Maestro de Alcira)” en *La luz de las imágenes. “Sublime”*. (Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, Catedral de Valencia, 4-II-1999 al 30-VI-1999). Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, p. 458; CEBRIÁN MOLINA, *op. cit.*, 2007, p. 11.

¹⁴ DÍAZ PADRÓN-PADRÓN MÉRIDA, *op. cit.*, p. 214; MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 374; MULCAHY, R.: *Spanish paintings in The National Gallery of Ireland*. Dublin, National Gallery of Ireland, 1988, p. 72; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 120.

¹⁵ MULCAHY, *op. cit.*, p. 72; CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís. “La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules xativines”, en *Entre el Compromís de Casp i la Constitució de Cadis. Actes de les IV Jornades d'Art i Història*. (Actas del congreso celebrado en Jàtiva, 2-VIII-2012 al 4-VIII-2012). Jàtiva, Ulleye, 2013, pp. 117-160, esp. p. 127 y 129.

¹⁶ MULCAHY, *op. cit.*, p. 72.

¹⁷ DÍAZ PADRÓN-PADRÓN MÉRIDA, *op. cit.*, p. 214; MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 374; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 120; CEBRIÁN MOLINA, *op. cit.*, 2007, p. 11; *id.*, *op. cit.*, 2013, p. 127.

¹⁸ *Id.*, p. 129. Por consiguiente, el artista estaría representando el tipo de pie “griego”, inusual en los seres humanos pero frecuente en la estatuaria clásica (agradecemos esta observación al doctor en Medicina Gualberto Rodrigo Aispuru).



Fig. 1-b.- Maestro de Alcira, tabla de la *Adoración de los pastores*, *Retablo de Los Gozos de la Virgen*, Capilla de las Escuelas Pías, Gandía (procedente de la iglesia del convento de San Agustín, Alcira). Fotografía de Isabel Ruiz Garnelo, realizada por Odani Fotografía.

Fig. 1-c.- Maestro de Alcira, tabla de la *Epifanía*, *Retablo de Los Gozos de la Virgen*, Capilla de las Escuelas Pías, Gandía (procedente de la iglesia del convento de San Agustín, Alcira). Fotografía de Isabel Ruiz Garnelo, realizada por Odani Fotografía.



Fig. 1-d.- Maestro de Alcira, tabla de la *Dormición de la Virgen*, Capilla de las Escuelas Pías, Gandía (procedente de la iglesia del convento de San Agustín, Alcira). Fotografía de Isabel Ruiz Garnelo, realizada por Odani Fotografía.

Fig. 1-e.- Maestro de Alcira, tabla de la *Resurrección*, *Retablo de Los Gozos de la Virgen*, Capilla de las Escuelas Pías, Gandía (procedente de la iglesia del convento de San Agustín, Alcira). Fotografía de Isabel Ruiz Garnelo, realizada por Odani Fotografía.

Fig. 1-f.- Maestro de Alcira, tabla de *Pentecostés*, *Retablo de Los Gozos de la Virgen*, Capilla de las Escuelas Pías, Gandía (procedente de la iglesia del convento de San Agustín, Alcira). Fotografía de Isabel Ruiz Garnelo, realizada por Odani Fotografía.

hojalata” lineales, rígidos y ordenados;¹⁹ y otros inciden en su movilidad, como infladas por el viento.²⁰ Mulcahy incluso llegó a enlazarlos con los que aparecen en los lunetos de la *Capilla Sixtina* (1511-1512) de Miguel Ángel (1475-1564).²¹

Respecto al paisaje, se ha defendido que la vegetación, rocas y figuras estarían elaboradas con una gran minuciosidad; la cual ha sido relacionada con la escuela nórdica y con Bartolomé Bermejo (h. 1440- h. 1498) en particular.²² Este interés por el detalle se extendería a la representación de la orfebrería, las armaduras, cenefas doradas y aureolas flordelisadas.²³ Sin embargo, lo anterior debería ser compatible con la utilización de cierto *sfumatto* de herencia leonardesca²⁴ y una cierta “ambientación onírica”.²⁵ A las nubes sería aplicable una gran vaporosidad y dinamismo.²⁶

Otros especialistas inciden en el hecho de que este fondo aparezca a menudo substituido por interiores arquitectónicos, o cubierto por telas o tapices de apariencia morisca. Ambas

cosas han sido relacionadas nuevamente con la influencia de Yáñez, aunque sin alcanzar la calidad y verosimilitud de éste.²⁷

Por otro lado, se ha establecido que el Maestro de Alcira habría optado por una narrativa que se reduce a los elementos imprescindibles.²⁸ Algunos especialistas hacen extensible esta sobriedad a la paleta, de colores suaves y combinados para generar equilibrio;²⁹ contradictoriamente, otros han incidido en su uso de colores brillantes y sus marcados contrastes de luces y sombras.³⁰

También se ha remarcado la firmeza de su dibujo,³¹ el tratamiento no siempre correcto de la anatomía y la consistencia y monumentalidad de las figuras, cuya corporeidad escultórica ha sido enlazada con la última etapa de los Hernandos, con Vicent Macip y con Joan de Joanes (h. 1510-1579).³²

Las figuras destacarían igualmente por su capacidad comunicativa, siendo habitual que interactúen entre ellas.³³ Según algunos

19 PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 8-9; MULCAHY, *op. cit.*, p. 72; SOLER D’HYVER, *op. cit.*, p. 458.

20 DÍAZ PADRÓN-PADRÓN MÉRIDA, *op. cit.*, p. 214; MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 374; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 120; CEBRIÁN MOLINA, *op. cit.*, 2007, p. 11; *id.*, *op. cit.*, 2013, pp. 127 y 129.

21 MULCAHY, *op. cit.*, p. 74.

22 TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 109 y 123; CEBRIÁN MOLINA, *op. cit.*, 2013, p. 129.

23 PELLICER ROCHER, *op. cit.*, p. 38; CEBRIÁN MOLINA, 2013, p. 128.

24 *Id.*, p. 127.

25 *Id.*, p. 125.

26 MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 374; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 120.

27 MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 374; MULCAHY, *op. cit.*, p. 74; BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, 1996, p. 209; BENITO DOMÉNECH, F.- GÓMEZ FRECHINA, J.: “Mestre d’Alzira. Crist sobre el sepulcre amb tres àngels” en *La col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*. (Catálogo de la exposición, Valencia, Museu de Belles Arts de València, junio 2006 a enero 2007). Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, p. 60; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 122.

28 Paradójicamente, ha sido apenas indicada su inclinación hacia el detallismo. Véase *Id.*, p. 109.

29 COMPANY CLIMENT, X.: *La Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia: Imatges d’un Temps i d’un País*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1985, pp. 186-193; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 123; PELLICER ROCHER, *op. cit.*, p. 39.

30 MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 374; MULCAHY, *op. cit.*, p. 72; BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, 1996, pp. 44-45; SOLER D’HYVER, *op. cit.*, p. 458; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 120.

31 DÍAZ PADRÓN-PADRÓN MÉRIDA, *op. cit.*, p. 214.

32 *Id.*, pp. 210 y 214, y MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 374 lo relacionan con Vicent Macip; BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, 1996, pp. 44-45 y BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, *op. cit.*, p. 60, con los Hernandos; y TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 120, 123 y 125, con Joan de Joanes.

33 *Id.*, p. 120; PELLICER ROCHER, *op. cit.*, p. 40.

especialistas, su expresividad llegaría a tal extremo que podría ser comparado con artistas flamencos.³⁴ Por tanto, el Maestro de Alcira podría integrarse en la vertiente emocionalista, que adopta la plástica italiana aunque constituye un vehículo para la piedad y los sentimientos,³⁵ de la misma manera que los recién citados Macip y Joanes.

2 PARTICULARIDADES ICONOGRÁFICAS

Por un lado, el Maestro de Alcira se integra en el contexto de piedad renovada tras la *Devotio moderna*, especialmente visible en tierras valencianas a través de los nuevos temas aportados por la *Vita Christi* (1497) de sor Isabel de Villena (h. 1430-1490).³⁶ Resulta paradigmática la *Aparición de Cristo a la Virgen acompañado por los Padres del Limbo* [H].³⁷

Sin embargo, a nuestro parecer, el artista no siempre demuestra un óptimo conocimiento de las peculiaridades iconográficas. Por ejemplo, en la tabla de *San Vicente Mártir* [Ñ], llama la atención que no vaya acompañado de la muela de molino ni de la cruz en aspa, sino únicamente de la dalmática, un libro y la palma del marti-

rio; tampoco el *San Vicente Ferrer* [Ñ] que le haría pareja tiene el dedo índice alzado, aunque sí la filacteria “TIM[ETE DEUM ET] DATE [ILLI] ONOR[EM]”.³⁸ En el caso de las dos tablas inferiores del *Retablo de Santiago* que conforman la *Santa Estirpe* [J], no podemos imaginar quiénes son los personajes por la inexistencia de atributos, sólo por su sexo y el número de niños que los acompañan.

Otro aspecto a tener en cuenta es la inclusión de detalles clasicistas mitológicos.³⁹ No deja de ser esporádica en las obras de carácter religioso que se le han asociado, aunque resulta significativo que una, la *Alegoría e las pasiones humanas* [E], sea de temática pagana.⁴⁰

3. UNA HIPÓTESIS ACERCA DE LOS TEXTOS PRESENTES EN LAS OBRAS

Según Cebrián Molina, el Maestro de Alcira tendría “un dominio técnico virtuoso: la producción originalísima de un verdadero intelectual dedicado a la pintura”.⁴¹ Sin embargo, tras realizar un cuidadoso análisis de las cartelas y filacterias, se ha ido desvelando una gran desigualdad.

³⁴ BENITO DOMÉNECH-GÓMEZ FRECHINA, *op. cit.*, p. 60; TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 122.

³⁵ CHECA CREMADES, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*. Madrid, Cátedra, 1983, pp. 221-223. Es inevitable que resuene la famosa distinción de Francisco de Holanda: “La pintura de Flandes satisfará, señora, generalmente a cualquier devoto más que ninguna de Italia, la qual no le hará llorar una sola lágrima, y la de Flandes, muchas”, véase HOLANDA, F.: *De pintura antigua*. Madrid, [s. n.], 1921 (1548), p. 153.

³⁶ SARALEGUI, L.: “Para el estudio de dos tablas italianas y varias españolas” en *Boletín de la Sociedad Española de ExcurSIONES*, 68 (1944) 23-37, esp. p. 31; ALBI FITA, J.: *Juan de Juanes y su círculo artístico*, I. Valencia, Alfons el Magnànim, 1979, p. 86.

³⁷ Véase CATALÁ GORGUES, M. Á.; SAMPER EMBIZ, V.: “La iconografía de la primera aparición en la pintura valenciana” en *Saitabi*, 45 (1995) 93-108; MIR CUÑAT, J.: “«San Dimas y El Donante» (atribuida a Miguel Esteve). Estudio iconográfico e iconológico” en *Ars longa: cuadernos de arte*, 12 (2003) 33-42; PUIG SANCHIS, I.; VELASCO GONZÁLEZ, A.: “Una tabla inédita de Nicolau Falcó y la iconografía de La aparición de Cristo resucitado a su madre con los padres del Limbo” en *Ars longa: cuadernos de arte*, 21 (2012) p. 143-164; y DEURBERGUE, M.: *The Visual Liturgy: Altarpiece Painting and Valencian Culture (1442-1519)*. Turnhout (Bélgica), Brepols, 2012.

³⁸ Que puede ser traducida como “temed a Dios y dadle honor”. El origen de esta frase se encuentra precisamente en la carta que el santo dirigió al papa Benedicto XIII el 27 de julio de 1412, *De tempore ante Christi et fine mundi*, plagada de advertencias apocalípticas que invitaban a la conversión de las almas. Véase FERRER, V.: *Sermonario de Perugia* (reprod. facs. ed. Convento dei Domenicani, 1477. Ed. Francisco M. Gimeno Blay y M^a Luz Mandingorra Llavata). Valencia, Universitat de València- Acción Cultural, Delegación de Cultura, D.L., 2006, sermón n^o 430 p. 559.

³⁹ BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, 1996, p. 209.

⁴⁰ Acerca del significado de esta obra, aún no concluyente pero que habremos de dejar para posteriores publicaciones, véase MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, p. 21-23; MONTAGUD PIERA, B.: *Alcira: arte en su historia*. Alcira, Asociación de padres de alumnos del I.N.B. Rey D. Jaime, 1982. p. 121; HARASZTI TAKÁCS, HARASZTI TAKÁCS, M.: “Escuela Española”, en GARAS, Klár; GENTHON, Istrán; HARASZTI TAKÁCS, Mariana. *Museo de Bellas Artes de Budapest*. Madrid, Aguilar, 1966, pp. 175-223, esp. p. 176.

⁴¹ CEBRIÁN MOLINA, *op. cit.*, 2013, p. 130.

De la misma manera que cuanto a los tipos iconográficos derivados del ambiente humanista, que trasladase ciertas formas no basta para justificar que tuviera un conocimiento profundo del contenido; y habría de prestarse atención también nivel cultural del cliente. En algunos casos, como el escudo de *San Miguel* [fig. 2][D], el tapiz en la *Aparición de María a Santiago* [J] y la inscripción de la *Adoración de los Pastores* del retablo de San Agustín de Alcira [A], no podemos presuponer tal nivel culto: las letras resultan casi incomprensibles, parece más bien que el propio pintor no pretendiera escribir o que ni siquiera supiera.⁴²

A pesar de la gran difusión de la literatura piadosa, especialmente de los Libros de Horas desde finales de la Edad Media, lo cierto es que todavía a finales del siglo XV y principios del XVI parte de los pintores no tenían avanzadas competencias lectoras ni escritoras.⁴³ Que en el resto de inscripciones haya errores ortográficos y gramaticales parece confirmarlo. Las únicas excepciones serían las cartelas de la *Alegoría de las pasiones humanas* [E], la *Coronación de espinas* [G], el *Martirio de Santiago* [J] y la filacteria de *San Vicente Ferrer* [Ñ]. Teniendo en cuenta lo anterior, creemos necesario apuntar la posibilidad de que las letras del primer y tercer grupo no hubiesen sido realizadas por la misma mano.

4 POSIBLES IDENTIFICACIONES

Como hemos ya anticipado, ante la ausencia de documentos de archivo que relacionen de manera concluyente estas obras con algún artista, la historiografía ha tendido a basar las atribuciones según las características formales extraídas de las pinturas a él atribuidas, y la obra considerada de mayor calidad le dio nombre.⁴⁴ No obstante, actualmente los estudiosos se encuentran divididos entre los que juzgan el retablo de los *Gozos de la Virgen* [fig. 1][A] como su obra clave, y los que la juzgan de taller o incluso consideran más interesante el *Retablo de Santiago el Mayor* cuyos fragmentos se conservan entre la National Gallery de Dublín y la colección Fernández Landeta.

Otra opción ha sido el intentar esclarecer su identidad a partir de los textos presentes en las obras. La inscripción del frontal del sepulcro del *Compianto su Cristo morto* (h. 1490-1510) conservada en la colección Alberto Saibene, “IOA[NI] S ISPANVS P(ICTOR)”, permitió adscribirlo a Johannes Hispanus.⁴⁵ En 1979, Albi Fita lo identificó con el Maestro de los Dos Vicentes y anexionó ambos corpus. En su opinión, los rasgos que permitirían identificar a estos pintores eran el dramatismo contenido, las expresiones serenas, las formas suaves y maleables, los paisajes fantasiosos, la presencia de doseles y

⁴² Nuestra opinión es coincidente con la de Francisco Gimeno Blay, catedrático de Paleografía y Diplomática de la Universitat de València, a quien agradecemos sus consejos. Para una mayor profundización, véase GIMENO BLAY, F. M.: *Scripta manent: de las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita*. Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 171-192.

⁴³ *Id.*, p. 171 nota 1 cita la conocida anécdota de las escasas dotes de Nicolau Florentí para la escritura, quien según un documento de 1470, hubo de borrar y rehacer diversas veces los letreros que le había encargado el cabildo de la catedral de Valencia, ya que no había modo de entenderlos, hasta el punto de hacer exclamar al fabriquero Mosén Mercader “Déu qu’ns guart de pintors!” (“¡Dios nos libre de los pintores!”).

⁴⁴ Este ha sido también el caso del Maestro del Caballero de Montesa, así conocido por la *Virgen del Caballero de Montesa*; o del Maestro de Sigüenza, por el *Retablo Mayor del Monasterio de Santa María de Sigüenza*. Entre los antecedentes de este mismo Maestro de Alcira, pueden ser citados el Maestro de los Dos Vicentes, por las tablas de *San Vicente Mártir* y *San Vicente Ferrer* del Museo de la Catedral de Valencia; y el Maestro de la Piedad González Martí, por el *Cristo muerto sostenido por tres ángeles* [fig. 3] de esta colección.

⁴⁵ ALBI FITA, *op. cit.*, p. 158 y lám. LVI; FONDAZIONE ZERI: “Compianto su cristo morto. Archivio Fototeca”, 2003, en <http://www.fondazionezeri.unibo.it/>» (26-III-2014)



Fig. 2.- Maestro de Alcira, *San Miguel* (detalle del escudo), Museo de Bellas Artes, Valencia.
(Fotografía: Isabel Ruiz Garnelo).

brocados en oro y el uso de arquitecturas decorativas; aunque reconoció una importante carencia cuanto a los rostros.⁴⁶ Basándose en las influencias de su producción, Albi explicó que se trataría de un pintor español que habría iniciado su formación en Valencia en el taller del Maestro de Cabanyes,⁴⁷ y posteriormente, en torno al 1520, habría realizado un viaje por Ita-

lia, pasando por Roma, Florencia y Lombardía a través de las Marcas.⁴⁸

En cambio, las tablas de la *Aparición de Cristo a la Virgen* [H], entonces en la colección Lassala de Valencia, y el *Cristo muerto con tres ángeles* [fig. 3][N] conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, podrían haber sido fruto del taller, o bien haber sido realizadas por el Maestro de

⁴⁶ ALBI FITA, *op. cit.*, pp. 291-292, 299-300 y 303-304.

⁴⁷ Ch. R. Post y F. Zeri lo identificaron con Vicent Macip, véase de este mismo estudioso pp. 286 y 289. Hay que decir que a día de hoy el Maestro de Cabanyes ha sido reconocido como la primera etapa de Vicent Macip, véase BENITO DOMÉNECH, F.: "El maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en etapas distintas de su carrera" en *Archivo Español de Arte*, 263 (1993), pp. 223-244.

⁴⁸ J. Albi expone cómo el barón de Alcahalí lo relacionó con Perugino, A. Mayer lo emplazó en la órbita de Bartolomeo Montagna (h. 1450-15023) y Giovanni Buonconsiglio *Il Marescalco* (h. 1465-h. 1535); C. Gamba señaló la influencia de Leonardo da Vinci, B. Berenson lo identificó con Giambattista Benvenuti *Il Ortolano* (h. 1485- posterior 1527), V. Von Loga con Alejo Fernández (h. 1475-h. 1545), R. Longhi con Joan de Borgonya, y F. Zeri con Giorgione (h. 1477-1510). Véase ALBI FITA, *op. cit.*, pp. 286 y 289.

la Piedad de González Martí, quien se habría formado con Vicent Macip y con este Maestro de los Dos Vicentes/Johannes Hispanus.⁴⁹

En segundo lugar, Mateo Gómez interpretó que la fracción “-RA” conservada en la cartela del *Juicio de Santiago* del retablo de Santiago [J] podría estar haciendo referencia al final del apellido del artista, puesto que va seguida de las palabras “LO PI[N]TOR”. Ello le permitió bajar las identidades de Pedro Buera, Juan Bonora, Pedro Bonora, Gaspar Sobera, Joan Boira, Diego Barrera, Pere Serra y Baltasar Galcerán como posibles.

Entre ellos, consideró como más probable a Joan Boira (o Boyra). Este pintor está documentado en un cobro por haber pintado la ventana del archivo de la Catedral de Valencia en 1511. Aunque figura como nacido en Xèrica, se acercó en Valencia el 6 de junio de 1517, en 1521 aparece citado junto a otros pintores de la Germania, y hasta 1527 residió en la calle de Cajeros pues su nombre ya no aparece en la Tatxa Reial de 1528.⁵⁰ Podría pensarse, tal y como explica Cebrián, que las obras del Maestro de Alcira/Juan Boira no ubicadas en Valencia serían anteriores a 1517 o posteriores a 1528; mantenemos esta opción, pero sin dejar de lado que “también podrían haber sido pintadas en esta ciudad [de Valencia] y haber sido trasladadas”.⁵¹

Poco después, en 1998, el Centro Técnico de Restauración liderado por María Frasquet Rosete y Óscar Benavent Benavent identificó la tabla de los *Improperios* de la Catedral de Valencia (que nosotros hemos renombrado como *Coronación de Espinas* [G]) como obra de Onofre Forment (1510-1560).⁵² No explicaron sus motivos, no parece que tuvieran la pretensión de



Fig. 3.- Maestro de Alcira, *Cristo muerto sostenido por tres ángeles*, Museo de Bellas Artes, Valencia. (Fotografía: Isabel Ruiz Garnelo).

⁴⁹ Esta denominación se debe a que la obra sobre la que se leen sus características formales, *Cristo muerto con tres ángeles*, se encontraba en este momento en esta colección particular de González Martí. Véase ALBI FITA, *op. cit.*, p. 298.

⁵⁰ SANCHIS SIVERA, J.: *Pintores medievales en Valencia*. Valencia, Imprenta Francisco Vives Mora, 1930, p. 138; FALOMIR FAUS, M. *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1994, p. 152.

⁵¹ CEBRIÁN MOLINA, *op. cit.*, 2013, p. 123, nota 13.

⁵² HERNÁNDEZ, A.; BENAVENT, O.: “Onofre Forment (Maestro de Alcira) «Cristo de los improperios»”, en *Arterestauración*, 1998, en «<http://arterestauracion.com/>» (10-VI-2014)

extender esta identificación a todo el corpus y tampoco ha tenido mayor eco en la comunidad científica. Asimismo, resulta inesperada porque en la documentación que se ha conservado este artista está considerado escultor.⁵³ En todo caso, la existencia o no de límites entre las labores de escultura y pintura de un retablo son un tema controvertido y no es el objeto de este trabajo resolverlo.

En su revisión crítica de los trabajos de Mateo, Cebrián propuso en 2007 a Diego Barrera, en vez de a Joan Boira. Este pintor habría residido en Xàtiva entre 1541 y 1544. Cebrián se aventura a decir que el motivo de haber firmado habría sido remarcar su faceta como pintor, frente a su otro oficio como “vergüer dels jurats del Consell de la Ciutat”.⁵⁴ Posteriormente, ofreció una nueva datación a las tablas de Dublín [J], pasándolas de 1553 a 1528, y por consiguiente cercanas al retablo de los *Gozos de la Virgen* [A] conservado en los Escolapios de Gandía. Por tanto, deja de considerar plausible la cronología de Diego Barrera, documentado sólo en los años 40;⁵⁵ no consideramos indispensable su exclusión, pues podría haber realizado obras antes de ser documentado en Xàtiva en 1554, aunque tampoco disponemos de ninguna prueba para reafirmarla.

Aparte de Joan Boira, tienen esta sílaba “ra” como final Pedro Bonora, quien aparece en un documento de 1509; Juan Bonora, citado como testigo en 1512; Gaspar Sobera, pintor de la calle valenciana de la Olivera en 1557; o Pere Buera, nacido en Concentaina en 1518, pintor en Valencia desde 1538, documentado como habitante de la ciudad en 1555 y, según Benito, yerno de Vicent Macip.⁵⁶ Pedro Serra sería otro pintor que no fue citado por Mateo, documentado en la pintura de órgano de la catedral en 1513. Y, si tenemos en cuenta la advertencia de Cebrián de que podría tratarse no de un apellido, sino de un nombre, Galcerà de Leonis, vecino de la parroquia del Salvador, y Galcerà(n) Balthasar,⁵⁷ vecino de la parroquia del Santo Tomás, quienes tributaron en la Tatxa Reial de 1513 siete y cinco sueldos respectivamente.⁵⁸

Aparte, hemos de tener en cuenta que en la Tatxa Reial se consignaban los artesanos que según la Concordia de 1484 habían quedado al margen de cualquier asociación laboral (esto es, los pintores retablistas, cortineros e iluminadores), pero en éste de 1513 figuran sólo aquellos activos y residentes en Valencia. Por lo tanto, sería factible que no apareciese el nombre del pintor e identificable con el Maestro de Alcira, de la misma manera que tampoco lo hace Paolo

⁵³ En el *Retablo de la Puridad* realizado para la capilla de la Inmaculada del convento homónimo de Valencia, conservado actualmente en el Museo de Bellas Artes, nos percatamos de que la documentación distingue entre los trabajos de imaginería de los escultores Pau, Onofre y Damià Forment entre 1500-1503, y la posterior pintura de Nicolau Falcó entre 1507-1515. Esta distinción entre tareas se repite en otros casos, como el retablo para la Cofradía de la Santísima Sangre de Valencia (1539), quienes encargan la base de madera al escultor Baltasar Fortuny, la talla del *Ecce homo* al imaginero Martín Sancho, y la pintura tanto del retablo como de la talla al taller de los Macip. Véase GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.; CORBALÁN DE CELIS, J.: “Un contrato inédito de Juan de Juanes. El retablo de la Cofradía de la Sangre de Cristo de Valencia (1539)” en *Archivo Español de Arte*, 337 (2012) 1-16, esp. p. 7.

⁵⁴ *Índex general de consells i actes de l'Arxiu Municipal de Xàtiva (1500-1550)* citado en CEBRIÁN MOLINA, *op. cit.*, 2013, p. 124.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ MATEO GÓMEZ, *op. cit.*, 1984, p. 375 nota 13; BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, 1996, p. 209. Posteriormente enunciará la posibilidad de que el Maestro de Alcira y los Macip hubiesen trabado contacto durante sus respectivos trabajos en la Catedral de Valencia, *id.*, p. 234.

⁵⁷ Citado Baltasar Galcerán por SANCHIS SIVERA, *op. cit.*, p. 139. También han sido consultados, aunque sin éxito, RUIZ DE LIHORY, J.: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Reprod. facs. de la ed. Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897. Valencia: Librerías París-Valencia, 1989; y CERVERÓ GOMIS, L. *Pintores valentinos. Su cronología y documentación*. (Separata de *Anales del Centro de Cultura Valenciana*). Valencia, Sucesor de Vives Mora, 1964.

⁵⁸ FALOMIR FAUS, *op. cit.* p. 97; CEBRIÁN MOLINA, *op. cit.*, 2013, p. 122.

da San Leocadio por estar en Gandía al servicio de María Enríquez (h. 1474-1539).

Para finalizar, Mulcahy hizo referencia a una hipótesis de Company recogida en el archivo de la National Gallery de Dublín a fecha del 15 de junio de 1987, según la cual habría sido posible el contacto del Maestro de Alcira con la pintura catalana, especialmente a través de Antonio Norri (act. 1ª m. s. XVI) y Pedro Fernández (act. 1ª m. s. XVI), autores del retablo de Santa Elena (1519-1521) de la Catedral de Girona.⁵⁹ Podrían encontrarse paralelismos en las cabezas de algunos angelitos, la confección de los pliegues y las posiciones de algunos personajes, en la paleta y en los fondos.

No obstante, consideramos indispensable reflexionar sobre dónde está el límite entre el contacto directo, la “influencia” y el que estos artistas participasen de un ambiente común y un sistema de aprendizaje basado en la observación y copia de modelos y obras. Muchas de las características compendiadas al inicio del artículo son compartidas con el resto de supuestos discípulos de los Hernandos: el Maestro del Grifo, Miguel Esteve y Miguel del Prado, en zona valenciana; y el Maestro de Sigena y Martín Gómez el Viejo, en Aragón y en Cuenca.

Ya advertía Saralegui sobre la “muy generalizada norma de provisionalmente rebautizar pintores anónimos”,⁶⁰ ejercicio no sólo titánico sino a menudo infructuoso. Atendiendo a los resultados que han desvelado investigaciones más recientes, no podemos pasar por alto que existen múltiples opciones más allá del Maestro de Alcira concebido como artista individual.

Por un lado, que fuese cabeza de un taller, probabilidad que sí que ha sido contemplada en la historiografía. Pero también que algunas de las obras, especialmente aquellas de cierta magnitud, hayan sido confiadas desde el punto de

partida a dos o más maestros con sus respectivos talleres. Podemos citar, como ejemplo paradigmático, al pintor Martín Bernat (doc. 1454-1488), quien colaboró con Bartolomé Bermejo, con Miguel Ximénez (doc. 1462-1505) y con Fernando del Rincón (act. 2ª m. s. XV). En la ciudad de Valencia es bien conocida la colaboración habitual de Francesco Pagano (act. 1472-1481) y Paolo da San Leocadio, Fernando Yáñez y Hernando de Llanos (act. 1506-1525), Miguel Esteve (act. 1º tercio s. XVI) y Miguel del Prado (act. 1º tercio s. XVI).

A la compleja situación existente, derivada de la convivencia de numerosos talleres activos y la formación de asociaciones entre ellos, cabe añadir la confusión de los talleres familiares en los que se entremezclan varias generaciones, como fue el caso de la familia Cabanes, los Osona o los Macip-Joanes. Esta tendencia, nacida ya en época medieval, se incrementará desde finales del siglo XV. Y, por último, no podemos negar tampoco la posibilidad de que se tratase de un artista subcontratado. Tenemos una prueba de esta práctica en Giuliano di Nofri, respecto a Jaume Esteve durante el trabajo de los relieves del trascoro de la catedral.⁶¹

Precisamente viene en ayuda de esta hipótesis otra de las características que suele asociársele, y que ha sido utilizada como elemento de criba o incluso arma arrojadiza entre algunos especialistas: la calidad. Un sector, liderado por el Museo de Bellas Artes de Valencia, defiende la personalidad artística del Maestro de Alcira como una de las más atractivas del panorama pictórico valenciano del segundo cuarto del siglo XVI; mas el resto de la historiografía e inclina por la postura opuesta y lo considera un pintor de recursos modestos y aportaciones poco significativas, más allá de las meramente

⁵⁹ MULCAHY, *op. cit.*, p. 75. Véanse buenas imágenes del dicho retablo en la página web de esta catedral.

⁶⁰ SARALEGUI, *op. cit.*, 1944, p. 29.

⁶¹ GARCÍA MARSILLA, J. V.: “Confirmado: Giuliano di Nofri, autor de los relieves del trascoro de la Catedral” en *Catedral de Valencia*, 9 (2012) 58-61.

expresivas.⁶² La historiografía anglosajona ha llegado a plantearse si su aportación se limitaría a las zonas de peor calidad, dejando las mejores a algún pintor del Manierismo italiano que se hubiese mudado a nuestra península.⁶³

En un intento de contribuir a la resolución de esta enigmática identidad, se ha diseccionado la documentación inédita del Archivo Municipal de Alcira referente a los años 1525-1530, así como las descripciones del siglo XVIII referentes a los edificios eclesiásticos y las obras de arte en ellos conservadas. Desgraciadamente, no hemos encontrado información deseada. Además, consideramos prudente no olvidar que la calidad entre las obras no resulta uniforme, ni siquiera en los casos de autoría documentada. Podrían existir múltiples motivos, además de los arriba especificados cuanto a la participación de colaboradores en la realización de las obras: desigualdad en la función o el poder adquisitivo del cliente, que pertenezca a momentos diferentes del aprendizaje vital del artista, o que se haya visto agravada por malas restauraciones posteriores, como se ha criticado del *Retablo de los Gozos de la Virgen* [fig. 1] [A].⁶⁴

La identidad –o identidades– de esta etiqueta “Maestro de Alcira”, por tanto, parece todavía muy lejos de ser resuelta.

5 CONCLUSIONES

En primer lugar, hemos de clarificar que no ha sido nuestra finalidad ofrecer un nuevo corpus actualizado del Maestro de Alcira. Somos conscientes de que la voluntad de sistematizar el catálogo de un artista es una tendencia tradicional en nuestra disciplina,⁶⁵ pero nuestro esfuerzo respondía únicamente a la necesidad de reunir las imágenes y las voces de los expertos que nos han precedido, a menudo desperdigadas, y proporcionar una base en la que pudiesen dialogar.

Así, tomando ésta como punto de partida, poder abrir las miras. Por un lado, en la búsqueda de nuevas soluciones a los antiguos problemas de autoría y del discernimiento de las características formales; y, por otro lado, para solicitar un necesario traslado del foco de atención y profundizar tanto en el tipo iconográfico representado como en su significación dentro del contexto cultural en el que la obra fue creada y con el que interactuó –que será objeto de otros trabajos. Por consiguiente, empaparnos de la producción artística del Maestro de Alcira supondría igualmente enriquecer el conocimiento de la pintura y de la vida valenciana de la primera mitad del siglo XVI.

⁶² COMPANY CLIMENT, *op. cit.*, 1985, pp. 188 y 191; *id.*, 1987, p. 51; y TOLÓ LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 116-117.

⁶³ MULCAHY, *op. cit.*, pp. 68-71; NATIONAL GALLERY OF IRELAND: “Online collection. Pseudo Master of Alzira”, 2014, en «<http://onlinecollection.nationalgallery.ie/>» (12-VI-2014)

⁶⁴ PELLICER ROCHER, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁵ Otros ejemplos serían Gonçal Peris y Gonçal Peris Sarrià, Jacomart y Joan Reixach, la entera familia Cabanes formada por al menos cuatro pintores masculinos, Paolo da San Leocadio y sus hijos Miguel Joan y Felipe Pablo, Rodrigo de Osona padre y sus hijos Jerónimo y Francisco de Osona, Hernando de Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, Miguel Esteve y Miguel del Prado, y Vicent Macip, su hijo Joan de Joanes, y los hijos y seguidores de éste último, entre otros.

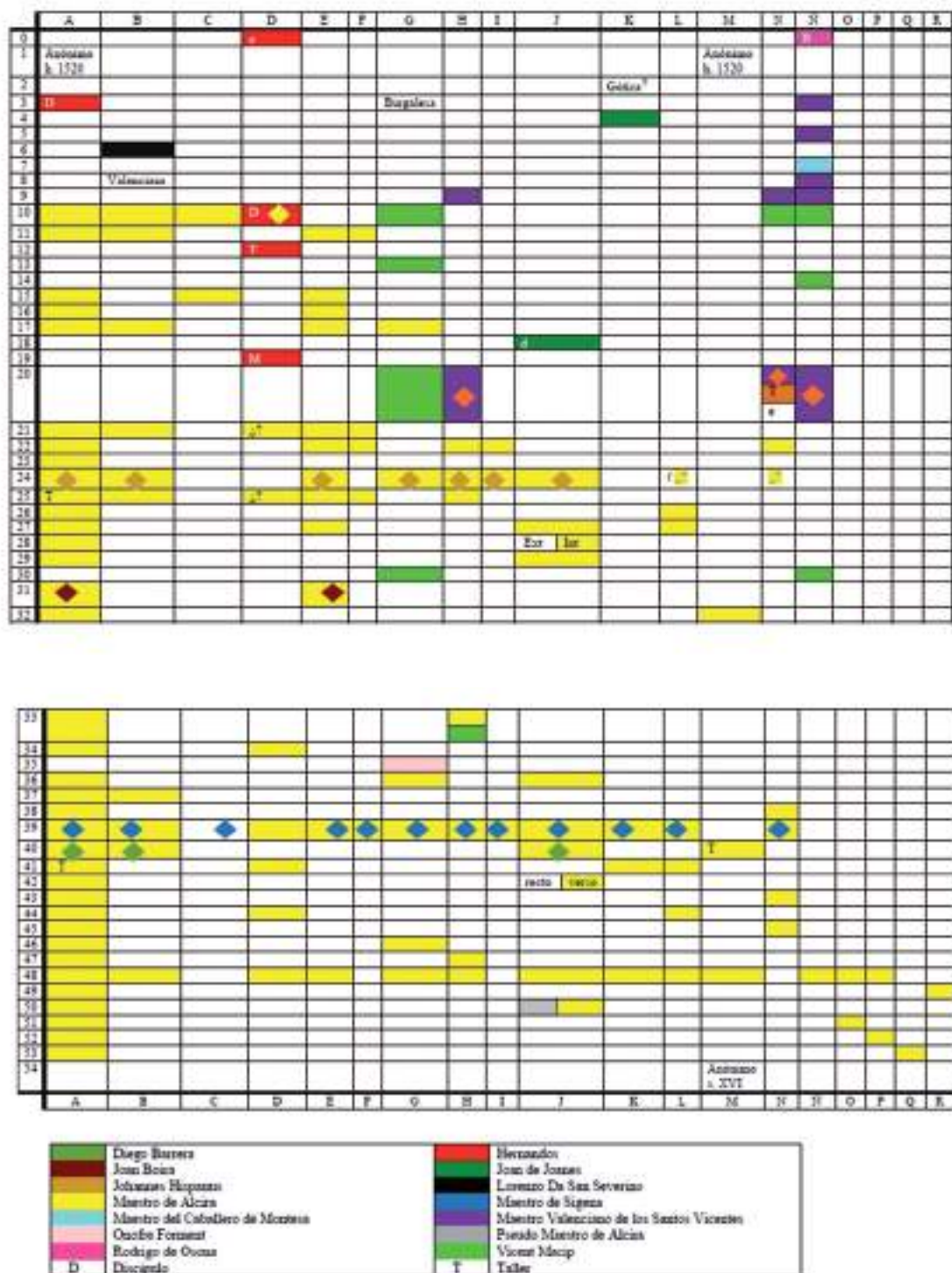


Fig. 4.- Isabel Ruiz Garnelo. Tabla sintética del corpus del Maestro de Alcira.

- a) Atribución a Fernando Yáñez de la Almedina, véase POST, Ch. R.: *The valencian school in the early Renaissance. A History of Spanish Painting*, vol. XI. Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1953, p. 262.
- b) Atribución de Luis Tramoyeres, recogida por TORMO Y MONZÓ, E.: “Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología* 27 (1933) 153-187, esp. p. 185.
- c) Aunque se ha citado la atribución de Sarthou Carreres, consideramos que podría estar refiriéndose a CARRERAS CANDI, F.: *Geografía del Reino de Valencia*, vol. 2. Barcelona, Alberto Martín, 1920-1927, p. 396; véase COMPANY CLIMENT, X.: *La Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia: Imatges d'un Temps i d'un País*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1985, p. 192 nota 52.
- d) Atribución de James White de 1975, recogida por MULCAHY, R.: *Spanish paintings in The National Gallery of Ireland*. Dublín, National Gallery of Ireland, 1988, p. 72.
- e) Maestro de la Piedad de González Martí, véase ALBI, J.: *Juan de Juanes y su círculo artístico*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1979-1980, vol. I, pp. 297-298.
- f) Mateo Gómez cita una *Piedad* de colección particular valenciana: teniendo en cuenta que este artículo fue publicado en 1984, creemos que podría tratarse de la *Piedad con tres ángeles* todavía presente en la colección González Martí en 1979 (tal y como fue citada por Albi) y, tras un pasaje por la colección Orts-Bosch, adquirida por el Museo de Bellas Artes de Valencia en 2004; o la *Piedad con San Juan y María Magdalena*, conservada en este museo desde 1986.

REFERENCIAS HISTORIOGRÁFICAS

- o) Referencias citadas por fuentes posteriores.
- 1) TORMO MONZÓ, E.: *Las tablas de las iglesias de Játiva*, ed. facs. de CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís. Játiva, Ulleye, 2007.
- 2) CARRERAS CANDI, F.: *Geografía del Reino de Valencia*, vol. II. Barcelona, Alberto Martín, 1920-1927.
- 3) TORMO MONZÓ, E.: *Levante*. Madrid, Guías Calpe, 1923.
- 4) LEÓN, A. de.: *Guía del Palacio Ducal y de otros insignes recuerdos de los Borja*. Valencia, Tipografía Moderna, 1926.
- 5) SARALEGUI, L.: “Miscelánea de tablas valencianas”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XL (1932) 50-64.
- 6) TORMO MONZÓ, E.: *Valencia: los museos*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1932.
- 7) TORMO Y MONZÓ, E.: “Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología* 27 (1933) 153-187.
- 8) SARALEGUI, L.: “Para el estudio de dos tablas italianas y varias españolas”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LXVIII (1944) 23-37.
- 9) SARALEGUI, L.: “Sobre algunas tablas de particulares”, en *Archivo Español de Arte* 91 (1950) 185-201.
- 10) POST, Ch. R.: *The valencian school in the early Renaissance. A History of Spanish Painting*, vol. XI. Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1953.
- 11) ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniae*, vol. 12. Madrid, Plus Ultra, 1954.
- 12) GARÍN ORTIZ DEL TARANCO, F. M.: *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. [Valencia], Institución Alfonso el Magnánimo, 1955.
- 13) ROIG D'ALÓS: *Informe de la restauración*, 1955. Citado por BOSCH ROIG, L.; GUEROLA BLAY, V.; MADRID GARCÍA, J. A.: “Luis Roig d'Alós (Valencia 1904-1968) en el ámbito de la restauración de pintura de caballete de las colecciones, museos e iglesias de la ciudad de Valencia”, en *Arché. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, 6-7 (2011-2012) 23-30.

- 14) AGUILERA CERNI, V.: "Catálogo artístico de la Exposición Vicentina", en MONBLANCH GONZALEZ, Francisco (coord.): *Crónica de la Exposición Vicentina*. Valencia, Junta pro V Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer, 1957, pp. 178-179.
- 15) GAYA NUÑO, J. A.: *La pintura española fuera de España. Historia y catálogo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- 16) HARASZTI TAKÁCS, M. "Escuela Española", en GARAS, Klár; GENTHON, Istrán; HARASZTI TAKÁCS, Mariana (coords.): *Museo de Bellas Artes de Budapest*. Madrid, Aguilar, 1966, p. 175-223.
- 17) CAMÓN AZNAR, J.: *La pintura española del siglo XVI. Summa Artis, historia general el arte*, vol. 24. Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- 18) WHITE, J., 1975. Citado por MULCAHY, R.: *Spanish paintings in The National Gallery of Ireland*. Dublín, National Gallery of Ireland, 1988.
- 19) GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.: *Yañez de la Almedina, pintor español*. Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1978.
- 20) ALBI, J.: *Juan de Juanes y su círculo artístico*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1979-1980.
- 21) MONTAGUD PIERA, B.: *Alzira: arte en su historia*. Alcira, Asociación de padres de alumnos del I.N.B. Rey D. Jaime, 1982.
- 22) DÍAZ PADRÓN, M.; PADRÓN MÉRIDA, A.: "Miscelánea de pintura española del siglo XVI", en *Archivo Español de Arte*, 56 (1983) 193-219.
- 23) PERLES MARTÍ, F. G.: "Cinco tablas en Gandía del Maestro de Alzira", en *Archivo de Arte Valenciano*, 64 (1983) 46.
- 24) MATEO GÓMEZ, I.: "Unas tablas del Museo de Dublin atribuibles al Maestro de Alcira", en *Archivo Español de Arte*, 228 (1984) 367-375.
- 25) COMPANY CLIMENT, X.: *La Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia: Imatges d'un Temps i d'un País*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1985.
- 26) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Sobre una Piedad del Maestro de Alzira", en *Archivo de Arte Valenciano*, 67 (1986) 8-11.
- 27) COMPANY CLIMENT, X.: *La pintura del Renaixement*. València, Alfons el Magnànim, 1987.
- 28) MULCAHY, R.: *Spanish paintings in The National Gallery of Ireland*. Dublín, National Gallery of Ireland, 1988.
- 29) MATEO GÓMEZ, I. "La Virgen y el Niño con los Santos Juanitos de Martín Gomez el Viejo", en *Ars longa: cuadernos de arte*, 1 (1990) 27-33.
- 30) *Guía de Museos de la Comunidad Valenciana*, 1991, en: «<http://www.cult.gva.es/gcv/catedral/museo.html>» (20-VI-2014)
- 31) MATEO GÓMEZ, I. "Algo más sobre la Alegoría de las pasiones humanas del Museo de Budapest", en *Ars Longa: cuadernos de arte*, 5 (1994) 21-23.
- 32) ALIAGA MORELL, J.: "Retaule major de l'església parroquial de Sant Pere de Xàtiva", en GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano; PONS ALÓS, Vicent (coords.) *Xàtiva. Els Borja: Una projecció europea*, 2 vol. (Catálogo de la exposición celebrada en Xàtiva, Museu de l'Almodí, 4-II-1995 al 30-IV-1995). Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 1995.
- 33) CATALÀ GORGUES, M. Á.; SAMPER EMBIZ, V.: "La iconografía de la primera aparición en la pintura valenciana", en *Saitabi*, 45 (1995) 93-108.
- 34) BENITO DOMÉNECH, Fernando. (coord.): *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*. (Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, Museu de Belles Arts de València- Fundació Central Hispano, 17-X-1996 al 1-XII-1996). València, Generalitat Valenciana, 1996.
- 35) HERNÁNDEZ, A.; BENAVENT, O.: "Onofre Forment (Maestro de Alzira) *Cristo de los improperios*", en *Arterestauración*, 1998, en «<http://arterestauracion.com/pinturas-restauradas/joan-de-joanes/onofre-forment-maestro-de-alzira-cristo-de-los-improperios/>» (10-VI-2014).
- 36) SOLER D'HYVER, C.: "Los Improperios (Maestro de Alcira)", en BENITO DOMÉNECH, Fernando, SANCHO ANDREU, Jaime

- (coords.): *La luz de las imágenes. "Sublime"*. (Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, Catedral de Valencia, 4-II-1999 al 30-VI-1999). Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 458-459.
- 37) BENITO DOMÉNECH, F.: "Maestro de Alzira. Portezuelas de un altar de Santa María Magdalena", en BENITO DOMÉNECH, Fernando (coord.): *La memoria recobrada: Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. (Celebrada en Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, del 27-X-2005 al 8-I-2006; Salamanca, Sala de Exposiciones Caja Duero, del 9-II-2006 al 19-III-2006). Valencia: Generalitat Valenciana, 2005, p. 238-241.
- 38) BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. "Mestre d'Alzira. Crist sobre el sepulcre amb tres àngels". *La col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*. (Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, Museu de Belles Arts de València, junio 2006 a enero 2007). Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 60-61.
- 39) TOLÓ LÓPEZ, E.: "El maestro de Sigüenza y los pintores valencianos de su tiempo (el maestro de Alcira, Fernando Yáñez y Fernando Llanos)", en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (coord.): *De pintura valenciana (1400-1600): estudios y documentación*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006, pp. 101-132.
- 40) CEBRIÁN I MOLINA, J. Ll.: "Las tablas... 100 anys després", en TORMO MONZÓ, Elías: *Las tablas de las iglesias de Játiva*. Játiva, Ulleye, 2007, pp. 1-18 (edición facsímil).
- 41) PELLICER ROCHER, V.: *Pietat i Art: II Centenari de l'Escola Pia de Gandia*. Gandía, Fundació Pare Leandro Calvo, 2007.
- 42) SOTHEBY: lote 234, 08-06-2007.
- 43) MARCO GARCÍA, V.: "La colección de pintura antigua del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí", en *Ars Longa: cuadernos de arte*, 19(2010) 95-108.
- 44) Museu de Belles Arts de València, en «<http://www.cult.gva.es/mbav/data/eso6068.html>» (14-VI-2014)
- 45) Museu de Belles Arts de València, 2011, en «http://museobellasartesvalencia.gva.es/index.php?option=com_content&view=article&id=599%3Acristo-sobre-el-sepulcro-con-tres-angeles&catid=54%3Arenacimiento-pleno&Itemid=80&lang=es» (14-VI-2014)
- 46) BOSCH ROIG, L.; GUEROLA BLAY, V.; MADRID GARCÍA, J. A.: "Luis Roig d'Alós (Valencia 1904-1968) en el ámbito de la restauración de pintura de caballete de las colecciones, museos e iglesias de la ciudad de Valencia", en *Arché. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, 6-7 (2011-2012) 23-30.
- 47) PUIG SANCHIS, I.; VELASCO GONZÁLEZ, A.: "Una tabla inédita de Nicolau Falcó y la iconografía de La aparición de Cristo resucitado a su madre con los padres del Limbo", en *Ars longa: cuadernos de arte*, 21 (2012) 143-164.
- 48) CEBRIÁN MOLINA, J. Ll.: "La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules xativines", en CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís (coord.). *Entre el Compromís de Casp i la Constitució de Cadis*. (Actas de las IV Jornades d'Art i Història, Játiva, 2-VIII-2012 al 4-VIII-2012). Játiva, Ulleye, 2013, pp. 117-160.
- 49) LA NOSTRA TERRA: *La pintura a les col·leccions particulars d'Ontinyent i la Vall d'Albaida*. (Catálogo de la exposición celebrada en Ontinyent, 3-V-2013 al 31-V-2013). Ontinyent, Caixa d'Estalvis d'Ontinyent, 2013.
- 50) NATIONAL GALLERY OF IRELAND: Online collection, en <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/view/objects/asitem/175/1/displayDate-asc?t:state:flow=af84b1b0-931a-4377-8208-26c5f316b9d5> (12-VI-2014)
- 51) AJUNTAMENT DEL CASTELL DE GUADALEST: Casa Orduña, Sala de la Virgen, en «<http://www.guadalest.es/patrimonio.php>» (20-I-2014)
- 52) FUNDACIÓN BANCAJA: "Colección Fundación Bancaja. Oración en el Huerto", 2014, en <http://www.fundacionbancaja.es> (27-VI-2014)
- 53) HAZLITT, GOODEN & FOX: "Master of Alzira, *The Deposition*". Información e imagen facilitadas por José Gómez Frechina.

54) XÀTIVA “HISTÓRICA Y MONUMEN-
TAL”: Iglesia de San Pedro, en < http://www.xativaturismo.com/Parte_Publica/Contenidos/Pub_Contenido_Estatico/_Njv6_Eo_XGp8qvnVRdTRoTjLp_VnTcysZ5wjKHM7q-Y > (22-VI-2013)

OBRAS

- A) *Retablo de los Gozos de la Virgen*
- B) *Tríptico de María Magdalena*
- C) *Presentación de María en el templo*
- D) *San Miguel*
- E) *Alegoría de las pasiones humanas*
- F) *Sagrada familia y dos santas*
- G) *Coronación de espinas*
- H) *Aparición de Cristo a la Virgen acompañado de los Padres del Limbo*
- I) *Coronación de los Santos*
- J) *Retablo de Santiago*
- K) *Atributos de la Pasión*
- L) *Piedad con San Juan y María Magdalena*
- M) *Retablo de San Pedro y San Pablo*
- N) *Cristo muerto sostenido por tres ángeles*
- Ñ) *San Vicente Mártir y San Vicente Ferrer*
- O) *Dormición de la Virgen*
- P) *Cristo muerto sostenido por ángeles*
- Q) *Oración en el Huerto*
- R) *Cristo de la victoria*

*Una inédita Oración en el Huerto del Maestro de Alzira y algunas consideraciones más**

Vicente Samper Embiz

Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

RESUM

Presentamos una inédita *Oración en el huerto* del Maestro de Alzira formada por dos tablas ya atribuidas a este pintor a la vez que proponemos su original procedencia, replanteando además ciertas consideraciones más sobre este anónimo pintor.

Paraules clau: pintura valenciana / Maestro de Alzira / s. XVI

ABSTRACT

We are presenting The Agony in the Garden by the Master of Alzira for the first time. Comprising two panels, already attributed to the painter, we are proposing their original provenance, while also reconsidering certain theses on this anonymous artist.

Keywords: Valencian painting / Maestro de Alzira / XVI century

* Nota: Este artículo se terminó de redactar en julio de 2015.

Guerras, invasiones, saqueos, demoliciones, dádivas, modas, ventas, pérdidas, robos, leyes desamortizadoras, inexplicadas enajenaciones..., son varias y de muy diversa índole las razones por las que parte importante de nuestro patrimonio, mueble e inmueble, se encuentra desperdigado o no localizado; muchos los motivos por los que hoy día se conservan numerosas pinturas tanto en museos como en colecciones privadas de todo el mundo, si bien afortunadamente algunas de las desaparecidas no dejan —ni dejarán— de aflorar.

En el caso concreto de los retablos, los que no han llegado completos hasta nuestros días fueron casi siempre desmembrados, cuando no quemados, sus tablas separadas e incluso aserradas para ser ofrecidas por partes. Y es éste último supuesto el que fundamentalmente nos ocupa y queremos proponer, pues pensamos que dos piezas atribuidas al Maestro de Alzira y localizadas en distintos lugares pertenecieron a una misma pintura.

Recordemos antes someramente qué subyace bajo este sobrenombre, otro de los pintores de la Valencia del siglo XVI necesitado de revisión cuyo estilo en parte delata su probable paso por el taller de Yáñez y Llanos. Además de que queda pendiente conocer su identidad

pensamos que se le han ido sumando a su *corpus* obras de la más diversa factura, todas en un mismo saco desde que fuese bautizado casi al alimón con esta toponímica designación por Post y Angulo¹ por unas pinturas incorporadas a un retablo moderno que se encontraba en la iglesia parroquial de San Agustín de la localidad valenciana de Alzira y del que hay localizadas cinco tablas en el Colegio de los escolapios de Gandía. Así, su catálogo lo conforman las pinturas a él atribuidas por quienes posteriormente se han dedicado a su estudio en una serie de trabajos a los que remitimos, a algunas de las cuales aludiremos más adelante, conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia y en el de la Catedral de esta ciudad, The National Gallery of Ireland, Szépművészeti Múzeum de Budapest, iglesia parroquial de San Pedro de Xàtiva y en colecciones particulares entre otros lugares.

Volviendo al tema que nos ocupa, razón de este texto, tenemos por un lado la *Oración en el buerto* de la Fundación Bancaja (fig. 1), obra poco conocida y apenas citada en la bibliografía al uso donde vemos a los apóstoles Santiago y Juan —hijos del Zebedeo— junto a Pedro, espectadores de excepción que fueron de ese pasaje recogido en los Evangelios (Mt.26:36-46; Mr.14:32-42; Lc.22:39-46; Jn.18:1-3). La tabla fue adquirida a través de Bancarte por su grupo bancario en diciembre de 1995 sin llegar a salir a subasta y en cuyo catálogo, además de darle atribución, advertíamos que evidentemente debió formar parte de una escena mayor².

De conformidad al relato evangélico los tres apóstoles duermen mientras Cristo se retira a orar en solitario, momento que vemos representado en la otra tabla localizada en el Palacio

¹ Post, 1953: 289-292; Angulo, 1954: 52. Este conjunto, que fue ya mencionado por Elías Tormo (1923: 201) como “de discípulo de H. Yáñez de Almedina” —dato por cierto hasta ahora ignorado— se dice que desapareció de la iglesia de San Agustín tras la Guerra Civil, pasando esas cinco pinturas al Colegio de las Escuelas Pías de Alzira y tras su clausura al de Gandía. Figuraban en su guardapolvos Profetas y Sibilas, hallándose bajo el David el año “1527”; también se menciona una *Sibila Delfica*, cuya imagen hemos podido localizar en el fondo fotográfico del CSIC (agradezco a Raquel Rodríguez —de su Departamento de Archivo— su colaboración,) y Arxiu MAS.

² Óleo sobre tabla de 79 x 126 cm. que ahora sabemos perteneció a José Ros Ferrándiz, y muy seguramente antes a su padre José Ros Ferrer, como después a la hija del primero, M^a Pilar Ros, dueños que fueron de la fábrica La Ceramo (Valencia), en las paredes de cuya casa estaba la tabla colgada, perdiéndose la memoria de su trazabilidad. Samper, 1995: 110-111, n^o 53.



Fig. 1.- *Oración en el huerto*. Fundación Bancaja.

Ducal de Gandía con la *Presentación a Jesucristo de los atributos de la Pasión* (fig. 2) de esta forma intitulada. La pintura muestra a Cristo arrodillado, orante, sudando gotas de sangre (Lc, 22:44) mientras un grupo de ángeles le presentan los instrumentos de su martirio, como la columna, la cruz, la lanza, la caña con la esponja, los tres clavos en una bandera de paño en gallardete, como el martillo, la escalera, una trompeta y la túnica de la Verónica. La escena se desarrolla en Getsemaní, en el monte de los Olivos, lugar alejado de la amurallada Jerusalén que vemos al fondo justo en el momento en que los soldados, que asoman abajo a la izquierda, se apresuran a

prender a Jesús, conocedor de lo que se le venía encima. A la vez, en lo alto a la izquierda, la figura de Dios Padre se le aparece entre nubes.

Esta interesante pieza ingresó en dicho palacio en fecha desconocida y con curiosa atribución a Joanes a través de donación de Encarnación Núñez-Robres, viuda de León, acertadamente relacionada por J. Company con el Maestro de Alzira si bien identificando meramente el asunto como *Los atributos de la Pasión*³, denominación con la que posteriormente ha sido siempre recogida en su bibliografía.

No deja de ser curiosa su historiada iconografía, siendo lo más habitual, ajustándose a los

³ Óleo sobre tabla de 121,8 x 137 cm. El marco es añadido posterior, habiéndose medido ahora correctamente por detrás. Company, 1983: 44; 1985: 191-193. La atribución a Joanes viene en De León, 1926: 119-122, jesuita hijo de la donante, localizándose por entonces en el antepresbiterio de la iglesia. Creemos que el ingreso de la pintura, actualmente ubicada en la llamada sala de la torreta, pudo tener lugar poco antes de que el padre León publicase su guía, pues no deja de sorprender que Elías Tormo, tan meticoloso en estos asuntos, no la mencionase en su antes citada *Levante* (1923). Como dato anecdótico, aparece reproducida en Sarthou, 1920-27: 396 como “Valiosa tabla gótica del P. León en el Salón de Coronas del Palacio Ducal”.



Fig. 2.- *Oración en el buerto*. Palacio Ducal de Gandía.

textos evangélicos, la aparición de un solo ángel entregando el cáliz a Jesús, aquél que quiso rechazar, acompañado en ocasiones de la cruz. En la teatral presentación de las *Arma Christi*, como en la destacada presencia entre los ángeles de “lo gran príncipe Sant Miquel”, con túnica roja y gesto confortador hacia Cristo, tuvo que ver como fuente de inspiración el *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, revelador texto literario de la abadesa del Convento de la Trinidad, amante del arte que al parecer fue, cuando en su capítulo CLIII *Com lo Senyor tornà a orar la terça vegada e suà de sang*, dice: “E, estant lo señor Jesús

llargament en sa oració, foren aquí presents a sa senyoria totes les dolors e penes que la sua delicatíssima humanitat havia de pasar per rembre natura humana”⁴.

Con esto podemos imaginar el resto de la composición con la ciudad de fondo a la izquierda del árbol, como también más valle del Cedrón y el resto de las huestes romanas dirigidas por Judas Iscariote con su túnica amarilla e incluso, en un plano también alejado, los otros ocho apóstoles dormidos al inicio del camino. Presentamos aquí (fig. 3) una fantástica sugerencia de cómo pudo ser, empalmando el tronco,

⁴ Villena, 1497, ed. 2011: 341. La aparición de San Miguel la trata en capítulos siguientes. Sobre la relación de este asunto con el *Vita Christi* de Francesc Eiximenis, concretamente en su capítulo LXXXI “Que feu stant en lort aquell”, y también con las *Meditationes Vitae Christi* como la del Pseudo Buenaventura véase de Hauf, 2006: 83 y Catalá, 2013, vol. I: 360.



Fig. 3.- *Oración en el buerto*. Reconstrucción virtual (Autora: Greta García).

que se adivina con solución de continuidad, y uniendo el corte a modo de precipicio de la montaña quebrada, como el camino y demás detalles⁵.

Son muchas las semejanzas que observamos entre alguna de las obras que forman el mencionado catálogo del Maestro de Alzira y estas dos tablas; recogemos alguna de las ya advertidas y sumamos otras como la que hay entre el *San Miguel* del Museo de Bellas Artes de Valencia y este San Juan, cuya cabeza también aparece a la izquierda en la *Aparición de Cristo a la Virgen acompañado de los santos del Limbo* (Colección Gra-

nados, Madrid), escena donde de igual modo se presenta entre las mismas nubes un comparable Dios Padre entre ángeles. Como el que asoma medio cuerpo por detrás de San Miguel Arcángel, calcado del San Juan de la *Dormición* de la Casa Orduña de Guadalest (fig. 4), o el Santiago, tan afín al *Cristo sobre el sepulcro* del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Otras múltiples afinidades encontramos en las cuatro tablas bifaces dedicadas a Santiago el Mayor procedentes de un mutilado políptico, tres de las cuales se conservan tras rocambolesco periplo en The National Gallery

⁵ Agradezco a Greta García, técnico en restauración de pintura de caballete, la elaboración de esta reconstrucción absolutamente virtual hecha a escala, para la que han sido utilizadas partes de otras escenas con este mismo asunto con la única intención de completar esta.



Fig. 4.- *Dormición* (detalle). Casa Orduña de Guadalest (Alicante).

of Ireland y una cuarta, desaparecida durante mucho tiempo, desde 2007 en la Colección Laia Bosch. Después de diversas propuestas, la intuitiva, bien fundada y posteriormente consensuada atribución de este conjunto al Maestro de Alzira se debe a Isabel Mateo⁶, quien además presentó su original reconstrucción posteriormente corroborada si bien con matices por Rosemarie Mulcahy⁷.

El conjunto estaría formado en origen, al recto por una gran pintura con la *Condema y martirio de Santiago el Mayor* desarrollada en dos

puertas batientes que, al abrirse, además de descubrir un gran panel central mostraban por su parte trasera cuatro escenas que tienen que ver con su hagiografía dispuestas del siguiente modo: arriba a la izquierda su *Aparición de la Virgen del Pilar* y bajo ésta su familia, con Santiago y su hermano Juan de niños junto a sus padres María Salomé y el Zebedeo y sus abuelos Ana y Salomé; al otro lado, arriba a la derecha *La conversión de Hermógenes* y abajo la otra *Santa Estirpe*, la tercera familia que tuvo Santa Ana al casar con Cleofás, con la hija de ambos María Cleofás,

⁶ Mateo, 1984. La adscripción de todo el conjunto a un mismo maestro vino sin duda condicionada por lo hasta entonces a él atribuido.

⁷ Mulcahy, 1988: 67-75.

el marido de ésta, de nombre Alfeo, y sus hijos Santiago el menor, José el Justo, Simón y Judas Tadeo.

Fue desmembrado en fecha incierta, tal vez a raíz de la Desamortización de 1836 a tenor del modo y data en que la primera de las tablas ingresó en el museo dublinés, siendo sus portezuelas aserradas en cuatro secciones. El objetivo de semejante desmán fue sin duda salvaguardar las escenas pequeñas para poderlas vender más fácilmente, destruyéndose de igual forma su tabla interior.

Pues bien, llegados aquí proponemos por varias razones que pasamos a enumerar, que ésta recompuesta *Oración en el huerto* bien pudo ser la inédita escena que guardaban dichos portales, fundamental en la iconografía del santo apóstol, predilecto de Cristo —con quien además comparte parentesco— y el primero de los doce en ser martirizado. Fue este un episodio en el que Santiago el Mayor fue testigo privilegiado junto a su hermano Juan y a Pedro, los mismos que igualmente presenciaron después el milagro de la *Transfiguración* en la teofanía del Monte Tabor.

R. Mulcahy⁸ ya relacionó estrechamente la escena del *Martirio* con los “Atributos de la Pasión” destacando ambas tablas por su calidad superior con relación a otras pinturas atribuidas al Maestro de Alzira a la vez que enumerando varias similitudes de sus protagonistas, además de la que vemos entre el rostro del Cristo orante y el de Santiago en su *Aparición de la Virgen del Pilar* (fig. 5) entre otras. Y es que como el Mesías el santo apóstol acabaría siendo apresado por una cohorte de soldados, que se ven en multitud al fondo del *Martirio* iniciando exaltados el camino portando puyas y lanzas casi de la misma guisa a como asoman detrás de la montaña en la



Fig. 5.- *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago el Mayor* (detalle).
The National Gallery of Ireland.
Photo © National Gallery of Ireland.

⁸ Mulcahy, 1988: 72. Por otra parte, recogemos también por su gran interés lo que la hispanista irlandesa advirtió al vincular ciertos detalles propios de este maestro, por ejemplo las vistas de montañas resquebrajadas con edificios en sus cimas, los árboles secos, ramas muertas y demás pormenores con algunas pinturas de Giovanni Bellini y, especialmente, de Andrea Mantegna y su *Agony in the garden* (The National Gallery, London) donde por cierto vemos a los ángeles mostrando algunos atributos de la Pasión. Efectivamente, y como además indicó esta autora, la influencia de la pintura norte-italiana pudo venir, si no directamente, a través de Paolo de San Leocadio, italiano formado en la escuela paduana de la segunda mitad del siglo XV y afincado en Valencia desde 1472 hasta su fallecimiento.

tabla gandiense justo en la esquina por donde está cortada. Advertimos además entre sus semejanzas los mismos troncos de árboles talados de modo tan característico, mostrando corteza y anillos, como sus arbustos y sus inconfundibles piedras de canto rodado.

Sin embargo lo que resulta del todo revelador es que en la pintura de la Fundación Banca vemos a Santiago destacado sobre los otros dos apóstoles al ser el único dotado de nimbo, exactamente con el mismo haz de finos rayos dorados (fig. 6) que vemos en el niño al que Santa Ana acaricia en la Santa Estirpe de la Colección Laia Bosch (fig. 7), identificable pues con Santiago, y de igual forma, aunque apenas ya perceptible, en la escena de *La conversión de Hermógenes*.

Esta inédita *Oración en el huerto* fue desde luego inusitadamente grande, como grandes eran las portezuelas que la resguardaban⁹. Las dos tablas que la conformaban evidencian por detrás que fueron aserradas¹⁰, y aunque no podemos saber qué medidas exactas pudo tener toda la pintura a buen seguro lo fue de considerables dimensiones a tenor de las marcas que han dejado sus traviesas.

En cuanto a la datación del conjunto, tras la reciente relectura de la inscripción que nos ofrece la escena de la *Condena de Santiago* en su

ángulo inferior derecho sabemos que se firmó en 1528, misma cartela tipo “paleta” que nos descubre las dos últimas letras del apellido del desconocido pintor *-ra-*, aspecto éste que tampoco está del todo claro¹¹.

Respecto a su procedencia planteamos aquí que pudo ser la pequeña iglesia dependiente de la Orden de Santiago, popularmente llamada Sant Jaume de Uclés, fundada en 1239 tras la Conquista de Jaume I sobre el sitio que el rey concedió para ello a esta orden militar. Fue derribada al amenazar ruina en 1765, levantándose la nueva después aunque sin estar acabada en 1767, justo cuando Fr. Josef Teixidor se encontraba escribiendo su *Antigüedades de Valencia*; es al describir el interior de la antigua cuando menciona, situado frente a la puerta principal “el retablo principal, en que estava pintado el Apostol Santiago con algunos sucesos de su vida”¹².

Tampoco queremos dejar de destacar, por razones que luego veremos y dentro de la devoción que en Valencia se tuvo en época medieval a Santiago el Mayor, la cofradía fundada bajo su advocación en 1246 con sede y capilla propia en la Catedral, la más antigua además de la ciudad¹³. En cualquier caso, muy difícil resulta de averiguar su lugar de origen, donde por cualquiera de las razones que relacionábamos al

⁹ Teniendo en cuenta que las puertas medirían cada una algo más de 3 metros de alto por 1,40 de ancho cada una, cerrado el retablo mediría unos 3 x 2,80 m. Las dimensiones de cada una de las tablas son, la del *Martirio de Santiago el Mayor* y *La Santa Estirpe* (NGI, n.354): 142 x 123 cm. (sin duda la que más sufrió el recorte); *Paisaje con ángel y Santiago el Mayor con Hermógenes* (NGI, n.4026): 151 x 130 cm.; *Paisaje con dosel y Aparición de Santiago el Mayor a la Virgen* (NGI, n.4025): 150 x 130 cm.; *Condena de Santiago el Mayor y su Familia* (Col. Laia Bosch): 149 x 130 cm., escena la del dorso con marco de 5,5 cm. que no tienen las de Dublín.

¹⁰ Ambas sin ningún tipo de cuidado, pues sus medidas, tanto a lo alto como a lo ancho, difieren hasta en 1,5 cm. Las dos tienen un mismo grosor de 1,7 cm. y están formadas por tablones de madera de pino de diferentes anchuras, todos ellos entre los 22 y los 25 cm., siendo las de los extremos mucho más estrechas, constatando el corte.

¹¹ En principio se leyó 1553 (Mateo, 1985: 375 y Mulcahy, 1988: 73) teniendo en cuenta que su estudio y lectura fue a través de fotografía en blanco y negro, fecha por todos aceptada hasta que Cebrián i Molina, tras la adquisición de la tabla en 2007, ha transcrito de nuevo la inscripción en 2013: 121-122, artículo donde además ha sumado felizmente al catálogo de este artista unas interesantes pinturas que forman parte del híbrido retablo mayor de la iglesia de San Pedro de la localidad valenciana de Xàtiva (si bien alguna creemos revisable). No sin ciertos comentarios nos confirma la lectura de la fecha Vicente Pons, a quien doy las gracias por su ayuda en este asunto, data que yo mismo he podido verificar viendo la tabla. Agradezco también a su propietario la abierta y generosa posibilidad dada para su estudio, como por la fotografía por él facilitada (foto Caem).

¹² Teixidor, 1895: 253. La iglesia se menciona en las fuentes antiguas del mismo modo además como ermita o como capilla, teniendo también casa propia. De tratarse de nuestro retablo, ya no sabemos pues si se mantuvo en la nueva iglesia tal vez hasta la Desamortización de 1836 o si fue entonces, con motivo de la demolición, cuando sus tablas fueron separadas.

¹³ Esto además de varias iglesias que bajo su título encontramos en localidades cercanas a Valencia, y en su antiguo Reino, como la de Poble de Vallbona, Algemesí, Beniferri o más lejos la arciprestal de Vila-real, Orihuela o Villena, entre otras.



Fig. 6.- *Oración en el huerto* (detalle). Fundación Bancaja.



Fig. 7.- *Santa Estirpe* (detalle). Colección Laia Bosch.

comienzo de estas líneas el políptico sería salvajemente mutilado y sus tablas desperdigadas.

No quiero concluir el presente artículo sin volver a exponer si quiera sucintamente algunas consideraciones más en torno al Maestro de Alzira a partir de lo que ya planteó R. Mulcahy, cuando advirtió que no fue el mismo artista el que pintó las tablas de Santiago por el anverso que por el reverso, catalogando la parte dedicada al martirio del santo, la de mayor calidad,

como de “Escuela valenciana”¹⁴ y las otras cuatro al propio ignoto maestro por su similitud con las pinturas procedentes del descabalado retablito alzireño, recordemos fechado justo un año antes.

Y es que aunque sea esta una opinión no siempre recogida ni consensuada, pensamos que efectivamente no es la misma mano la que ejecutó todo el conjunto sino, eso sí, un mismo obrador. Al respecto hay que insistir en algo a

¹⁴ Actualmente llamado “Pseudo Master of Alzira” en el museo dublinés en <http://www.nationalgallery.ie> (fecha de consulta 25.07.2015) donde a su vez se cita la guía de Davis (editor), 2008. Sin embargo, Adrian Le Harivel, Curator of British Art and Senior Curator de N.G.I me indica que en dicha web debería figurar lo publicado por R. Mulcahy.

lo que tal vez no se le haya prestado adecuada atención como es el funcionamiento de los talleres en la Valencia del siglo XVI, asunto estudiado a fondo hace unos años, y en concreto en la participación que en ocasiones tuvieron varios pintores en un mismo encargo, como maestros, oficiales y aprendices¹⁵. El caso que nos ocupa es un claro ejemplo de ello, entre otros muchos, como a todo esto lo es también unas portezuelas atribuidas a este mismo pintor pertenecientes –como el caso que nos ocupa– a un desmochado políptico, dedicadas a la Magdalena (Museo de la Catedral de Valencia), pero cuyas grisallas del reverso con las figuras de la *Anunciación* y *San Pedro* y *San Pablo* evidencian otra mano, detalle hasta ahora no advertido.

Esto que ahora replanteamos es de gran trascendencia pues la escena del anverso la pintó un artista de una calidad notable, del todo diferente a lo que se ve al dorso y desde luego muy destacada sobre lo que se venía realizando en la Valencia de 1528. La probablemente corta estancia en la capital del Turia de este pintor sin duda afectó de forma revulsiva –como sabemos lo hicieron otras pinturas– en la extensa nómina de pintores contemporáneos, algunos perfectamente documentados y entre los que destacó el longevo Vicent Macip (h. 1470–1551) con quien por cierto su obra llegó a confundirse.

Y decimos corta estancia porque de su distintiva mano tan solo nos ha llegado, además de esto, la magnífica tabla de *Los Improperios*¹⁶

de la Catedral valenciana, pintura que delata exactamente un mismo estilo, monumental, con figuras titánicas de imponente presencia y aplomo, como también su intenso color y dibujo firme, su iluminación y el plegado prieto y rígido de sus telas. Resulta también interesante el pormenorizado estudio que en ambas se hace de la indumentaria que portan sus personajes, muy similar y propia de la época, con elegante escarcela, zapato francés y calzas acuchilladas entre otro atuendo.

Viene ahora a cuento resaltar que era amigo este pintor, como lo fue también su obrador, de realizar magnas composiciones como esta de *Los Improperios* o la *Dormición* de Guadalest e incluso los *Santos Vicentes*, antiguas puertas del trasagrario del altar mayor de la seo valentina entre otras. Tampoco fue esto distintivo de nuestro pintor, ni exclusivo, pues no hay más que recordar otras grandes *palas* que han llegado a nuestros días como el pintado poco después *Bautismo* de la Catedral de Valencia o, anteriores, las bifaces del retablo de su altar mayor.

De cualquier modo estas otras consideraciones no son el propósito de este artículo pues dan mucho más de sí, ni mucho menos desgranar el variado catálogo de todo lo atribuido a este pintor, sino simplemente dejar planteado lo que decíamos al principio en torno a las disparas atribuciones que desde 1953 han ido conformando su *corpus*, dando incluso la sensación de que lo menos “Maestro de Alzira” haya acabado siendo lo que le valió el nombre.

¹⁵ Falomir, 1996: 231-256.

¹⁶ Su pertenencia a la seo valentina -en cuya sacristía estuvo antiguamente colgada- nos invita a pensar, como segunda opción, que tal vez fuese éste también el origen del políptico de Santiago el Mayor, concretamente su Capilla de San Jaime, sustituyendo de esta forma al gran retablo realizado por Pere Nicolau y Marçal de Sas, que fue de dimensiones muy similares.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, Diego (1954): "Pintura del Renacimiento", *Ars Hispaniae*, XII, Plus-Ultra, Madrid.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel (2013): *Ángeles y demonios en Valencia. Su proyección socio-cultural y artística*, 2 vols., Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
- CEBRIÁN I MOLINA, Josep Lluís (2013): "La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules xativines". En *Entre el Compromís de Casp i la Constitució de Cadis*, Actes de les IV Jornades d'Art i Història, Xàtiva, 2, 3 i 4 d'agost de 2012, pp. 117-160.
- COMPANY CLIMENT, Joaquín (1983): "Tablas gandienses (1450-1550)". En *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
- COMPANY CLIMENT, Joaquín (1985): *Pintura del renaixement al ducat de Gandia: imatges d'un temps i d'un país*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia.
- DAVIS, C. (editor) (2008): *National Gallery of Ireland. Essential Guide*, Scala Publishers Ltd, Dublín.
- DE LEÓN, P. Antonio (1926): *Guía del Palacio Ducal y de otros insignes recuerdos de los Borjas en la ciudad de Gandía*, Valencia.
- FALOMIR FAUS, Miguel (1996): *Arte en Valencia, 1472-1522*, Consell Valencià de Cultura, Valencia.
- HAUF VALLS, Albert (2006): *La Vita Christi de Sor Isabel de Villea (S.XV) como arte de meditar. Introducción a una lectura contextualizada*, Generalitat Valenciana, Valencia.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (1984): "Unas tablas del Museo de Dublín atribuibles al Maestro de Alzira". En *Archivo Español de Arte*, Madrid, pp. 367-375.
- MULCAHY, Rosemarie (1988): *Spanish paintings in The National Gallery of Ireland*, The National Gallery of Ireland, Dublin.
- POST, Chandler Rathfon (1953): *A history of spanish painting*, vol. XI, Harvard University Press.
- SAMPER EMBIZ, Vicente (1995): En *Catálogo de Subasta de Arte*, Bancarte, Grupo Bancaja, Valencia, pp. 110-111.
- SARTHOU CARRERES, Carlos (1920-27): *Geografía General del reino de Valencia*, Barcelona.
- TEIXIDOR Y TRILLES, Fr. Josef (1895): *Antigüedades de Valencia* (edición a cargo de Roque Chabás), Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia.
- TORMO Y MONZÓ, Elías (1923): *Levante*, Espasa Calpe, Madrid.
- VILLENA, Isabel de (2011): *Vita Christi de la reverente abadessa de la Trinitat, 1497*, en Edició, estudi, notes i glossari de Vicent Josep Escartí, Institució Alfons el Magnànim, Valencia.



Nuevas consideraciones en torno al palacio de Mosén Sorell en Valencia

Federico Iborra Bernad

Departamento de Composición Arquitectónica.
Universidad Politécnica de Valencia

RESUMEN

Ha pasado ya una década desde que, en el año 2003, se recuperaba la memoria del palacio de Mosén Sorell a partir de la información gráfica decimonónica¹. El texto ha tenido un relativo éxito, sobre todo desde que está disponible en el portal de internet Academia.edu, posiblemente por presentar una visión diferente de la arquitectura residencial medieval.

La información documental sobre el edificio, usada ya entonces para intentar datarlo, es muy escasa. Sabemos, a partir del inventario *post mortem* de Tomas Sorell, que el edificio existía en 1485 y que su sobrino Bernat Sorell (†1510) construyó una nueva escalera y actuó en el patio entre 1486 y 1487. La heráldica de este último estaba presente en los elementos más representativos del edificio, aunque ello nos plantea un margen de tiempo todavía demasiado amplio, de 25 años. Nuevas referencias indirectas y noticias biográficas nos permiten hablar de una importante actuación llevada a cabo a partir de 1504 ó 1505, que se prolongaría después de 1510. En este artículo nos proponemos argumentar esta cronología y buscar paralelos concretos dentro del contexto tardogótico hispánico.

Palabras clave: Arquitectura tardogótica / Reyes Católicos / Pere Compte / Simón de Colonia / Enrique Egas

ABSTRACT

It has spent a decade since, in 2003, the memory of Mosen Sorell palace was recovered from the nineteenth-century graphic information. The text has been relatively successful, especially since it is available on the internet portal Academia.edu perhaps for presenting a different view of the medieval residential architecture.

Documental information about the building, used then in an attempt to date it, is very scarce. We know, from post mortem inventory of Tomas Sorell, that the building existed in 1485 and that his nephew Bernat Sorell (†1510) built a new staircase and reformed the courtyard between 1486 and 1487. The heraldry of the latter was present in the most representative elements of the building, although it involves a margin of time still too broad, 25 years. New biographical information and other references allow us to set an important action carried out from 1504 or 1505, which would continue after 1510. In this article we propose to argue this chronology and search for specific parallels within the Hispanic late Gothic context.

Keywords: Late Gothic architecture / Reyes Católicos / Pere Compte / Simón de Colonia / Enrique Egas

¹ ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo e IBORRA BERNAD, Federico: “El palacio de Mosen Sorell en Valencia”, en *Una arquitectura gótica mediterránea*, Valencia, Generalidad Valenciana, 2003, tomo II, pp. 205-216, completado en “El palacio de Mosen Sorell en la Historia de la Ciudad”, en *Historia de la Ciudad III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Valencia, CTAV, Valencia 2004, pp. 33-72. Relacionados con el tema deben citarse las aportaciones recientes de: PINGARRÓN-ESAÍN SECO, Fernando: “El incendio del palacio de Mosén Sorell de Valencia en 1878 y su repercusión urbanística”, en *Ars Longa*, 19 (2010) 147-159, y RODRIGO LIZONDO, Mateu: “L’orgull del cavaller. L’ascensió del llinatge Sorell (València, segles XIV-XVII)”, en *eHumanista/IVTTRA*, 4 (2013) 165-200.

NOTICIAS DE INTERÉS SOBRE LA FAMILIA SORELL

No vamos a repetir aquí datos conocidos sobre el linaje de los Sorell, para los que se remite a la bibliografía clásica², ni incluiremos nuevas aportaciones relativas a la familia, que confiamos poder contar en otra ocasión y lugar. Sin embargo, hay una serie de noticias ineludibles a la hora de poder enfocar correctamente cualquier análisis de la casa solariega que construyeron en Valencia.

En 1460 Tomas Sorell adquirió las primeras propiedades que conformarían la parcela de su nueva residencia, consistentes en un *alberch*, un horno y *cases a aquell contigues*, pertenecientes a los hermanos Pere Ramon y Berenguer de Monsoriu, caballeros. Los terrenos se encontraban alejados del núcleo aristocrático, en un solar situado entre la morería y el burdel de la ciudad, dentro de un barrio artesanal de gente humilde

y trabajadora que Tomas Sorell conocía bien por situarse allí el taller de tintes de su padre. En fecha incierta, alrededor de estos inmuebles se incorporaron más propiedades para obtener una gran parcela, sobre la que se levantaría la casa solariega de la familia³.

Por otro lado, en 1464 dedicó sus esfuerzos económicos a la compra del señorío de Sot, propiedad entonces de los hermanos Andreu y Jofre de Vallterra, en una operación no demasiado afortunada. Se vio forzado a deshacerse del mismo en 1474 por circunstancias desconocidas, que podrían relacionarse con la necesidad de liquidez para la obra de su nueva casa, adquiriendo en 1480 el lugar de Albalat de Codinats, llamado desde entonces Albalat dels Sorells⁴.

Bernat Sorell, sobrino de Tomas, se codeó con la aristocracia valenciana, tomó parte en torneos y celebraciones y, según Esquerdo, también combatió en la Guerra de Granada sosteniendo los gastos de diez hombres durante tres años. No es descartable que esta última noticia realmente se refiera a su hijo Baltasar que, educado como paje de Fernando el Católico, fue armado caballero y sirvió en la corte como maestresala del malogrado Príncipe Juan⁵. Gonzalo Fernández de Oviedo lo conoció en este contexto:

² La fuente más completa publicada, basada en el propio archivo familiar, es la de SAN PETRILLO, José Caruana Reig (Barón de): *Cosas Añejas, por el Barón de San Petrillo*, Valencia, Imprenta de Vicente Ferrandis, 1919. En este texto se recogen también las aportaciones de Onofre Esquerdo y otros autores.

³ Tras la escritura de compra de la casa de los Monsoriu, se citan *quintze altres cartes fahents per lo dit alberch e per los altres alberchs que son incorporats en lo dit alberch gran*. Conocemos este dato y el anterior por las referencias a los documentos en el extenso inventario de Tomas Sorell (Archivo de Protocolos del Colegio del Corpus Christi de Valencia, n° 20431, notario Bertomeu de Carries, a 24 de noviembre de 1485).

⁴ Para el señorío de Sot, CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, Juan: “El obispo Íñigo de Vallterra: iniciador del ascendiente social de su familia en el Alto Palancia”, en *Boletín del Instituto de Cultura Alto Palancia*, 8 (1999) 89-108. Las noticias sobre Albalat aparecen en la bibliografía general sobre la familia.

⁵ El cronista Diago indica que Baltasar fue *Merino del príncipe Hernando* –realmente sería menino o paje del rey Fernando– y que su esposa Inés de Íxar era Dama de la Reina Isabel (DIAGO, Francisco, O. P.: *Anales del Reyno de Valencia*, Valencia, Imprenta de Pedro Patricio Mey, 1613, p. 347). Para las referencias al cargo de maestresala, FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo: *Libro de la Cámara Real del príncipe Don Juan*, Valencia, Universidad de Valencia, 2006, pp 89 y 132. Otro indicio que vincula a Baltasar con la corte de los Reyes Católicos es su presencia en Segovia en julio de 1494 como librador de una letra de cambio a un comerciante genovés llamado Pantaleone. IGUAL LUIS, David: “La economía en Segovia y su tierra: sectores de actividad y protagonistas profesionales”, en *La comunidad de la ciudad y tierra de Segovia: diez siglos de existencia*, Segovia, Real Academia de Historia y Arte de San Quirce, 2013, pp. 79-107. El dato se encuentra en una tabla de la página 94.

*Fue muy virtuosa y noble persona, y rico en aquella su patria valenciana; y trabíase muy ataviado ordinariamente, y honesta su persona. Era de gentil entendimiento y no tan bien dispuesto como pulido; y sus paxes y criados muy ataviados, y su casa muy bien ordenada y proveyda. Y los de su linaxe son allí muy principales*⁶.

Contrajo matrimonio Baltasar Sorell en 1495 con Inés de Híjar, hija de Gonzalvo de Mora y de Juana de Híjar, dama de la reina Isabel⁷. Es probable que la boda se celebrara en la Corte, pues Bernat Sorell testó ese mismo año, algo frecuente cuando se emprendía un largo viaje. También cedió a su hijo Baltasar un capital de 100.000 sueldos y el señorío de Geldo, que pocos meses después el mismo Bernat vendía al duque de Segorbe por 85.500 sueldos⁸. Da la impresión de que esta venta tendría como objetivo obtener capital para mantener la imagen de opulencia recogida por Fernández de Oviedo.

En 1496 localizamos a Inés de Híjar como dama de la infanta Margarita de Navarra en

Almazán, donde también se encontraría su esposo Baltasar formando parte del séquito del príncipe Juan⁹. Sólo tras la muerte de éste, en 1497, volvió Baltasar a Valencia para recibir notarialmente la donación hecha por su padre¹⁰. Aún así, es probable que el matrimonio siguiera vinculado a la Corte hasta 1504, año del fallecimiento tanto de la infanta Margarita como de la reina Isabel, lo que explicaría una importante remodelación de la casa de Valencia acometida en torno a 1505.

Por otro lado, en 1503 Mosén Bernat Sorell heredó el patrimonio de los Aguiló, falleciendo él mismo en 1510¹¹. A esta época pertenecerían algunos escudos del palacio, partidos y con un águila en el segundo cuartel, en una clara reivindicación del linaje materno. La venta a los Jurados de Valencia en 1506 de 14 carros de piedra de Bellaguarda, especialmente apta para esculpir, y de tres columnas en 1514¹² parece señalar el final de una importante etapa de actuaciones, tras las que Baltasar adquiriría, también en 1514, el patronato de la Capilla del Rosario

- 6 FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo: *Batallas y quincuagenas*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, tomo II, pp. 163-164. El autor habla genéricamente de "Mosén Sorell", siendo nuestra la suposición de que se esté haciendo referencia al joven Baltasar y no a Bernat Sorell.
- 7 Capitulaciones matrimoniales ante Cristofol Fabra, a 12 de mayo de 1495 (APCCV n° 20446). Aunque la bibliografía tradicional ha querido relacionar a Inés de Íxar con la estirpe de los señores de Gata, no hay ninguna coincidencia genealógica, siendo más que probable que se trate de una rama no valenciana de la poderosa familia aragonesa de los Híjar.
- 8 En el Archivo del Ducado de Medinaceli se conserva el documento de venta (ADM, *Segorbe*, legajo 6, ramo 2, n° 1) la concordia y la carta de venta (ADM, *Segorbe*, legajo 80, n° 482 y 483, respectivamente). En cuanto a los 100.000 sueldos, corresponden al capital principal de los 6000 sueldos de renta otorgados en el testamento de Tomas Sorell. Es interesante resaltar el hecho de que la venta la realiza Bernat Sorell y no su hijo, lo que confirmaría que Baltasar vivía entonces lejos de Valencia.
- 9 La corte de la infanta Margarita de Navarra (1494-1504) estaba compuesta por sus damas: Doña Catalina de Beamonte, mujer del infante Don Jaime de Navarra, Doña Leonor de Toledo y su dueña Doña Inés de Híjar y doña Inés de Venegas. (TUDELA DE LA ORDEN, José: "Almazán, corte de los Reyes Católicos", *Celtiberia*, 12, 24 (1962) 169-195, concretamente p. 175). Margarita era hija de Juan III de Albret, rey de Navarra, que se vio obligado a entregarla a Fernando el Católico como rehén en 1495.
- 10 Ante el notario Cristofol Fabra a 30 de octubre de 1497 (APP n° 24291).
- 11 Tras la muerte *ab intestato* de Joan Aguiló (probablemente hermano de Violant) y su hijo Andreu, habitantes de la villa de Murviedro, se entabló un litigio por la sucesión entre Bernat Sorell y el joven Francese Aguiló, señor de Petrés. Finalmente, tras la mediación de algunas personas notables de buena voluntad, se alcanzó un acuerdo y se dividió la herencia en dos partes iguales (APPV n° 24297 Protocolos de Cristófol Fabra, 29 de septiembre de 1503).
- 12 Mossen Bernat Sorell recibió 28 libras por *XIII carretades de pedra de Bellaguarda*, adquirida para usarse en el portal de la Escribanía de la Casa de la Ciudad. El 18 de septiembre se trasladaron cuatro *carretades de pedra* desde la casa de los Sorell hasta la Casa de la Ciudad (Archivo Histórico Municipal de Valencia, *Lonja Nueva*, e3-18 (1506-1507) fol. 208v y 46v, respectivamente). Finalmente, el 8 de mayo de 1514, Baltasar Sorell cobró 11 libras por tres columnas con sus complementos (*corondes ab ses guarniments*), dos de ellas enteras y una recortada (AHMV, *Lonja Nueva*, e3-25 (1513-1514) fol. 170v).

en el Convento de Predicadores de Valencia, comprometiéndose a concluirla y dotarla de un retablo¹³.

Este enorme panteón, que rivalizaba con la cercana Capilla Real de Alfonso el Magnánimo, simboliza de manera evidente el ascenso social de una familia que, a principios del siglo XVI, estaba entre las más acaudaladas del Reino¹⁴. Sin embargo, el espejismo duró poco y a mediados de siglo Luis Sorell, hijo de Baltasar, era demandado por los frailes dominicos al no hacer frente a los compromisos adquiridos con la capilla¹⁵.

EL EDIFICIO DEL SIGLO XV

El palacio de los Sorell ya no existe, pero podemos hablar de él porque contamos con bastante información gráfica: una fotografía de la portada, las series de dibujos realizadas por Salustiano Asenjo y Vicente Poleró, un óleo de este último, una vista anónima del patio, otra de la fachada y un grabado de N.M.J. Chapuy representando una ventana y la puerta del entresuelo¹⁶. Aunque desde el punto de vista arquitectónico se echa en falta una planta fiable, a partir de planimetría

urbanística y los documentos de la expropiación previa al derribo es posible hacerse una idea del conjunto bastante precisa¹⁷.

Como la mayoría de los edificios señoriales de la época, contaba con un patio y escalera exterior. Presentaba una fachada más larga que el cuerpo posterior, algo no demasiado frecuente, pero que también encontramos en otras residencias valencianas como las del Almirante, de Mercader o de los Borja. Sin embargo, en la casa de los Sorell este frente alcanzaba un desarrollo extraordinario, de unos 45 metros de longitud, sólo superado en la Valencia de su tiempo por los palacios del Real y de los duques de Gandía¹⁸.

Analizando con más detenimiento los dibujos de la fachada y la única fotografía original del edificio, puede advertirse que los muros a la izquierda de la puerta principal presentaban piedra hasta su coronación, mientras que los del lado derecho eran de cantería sólo en la zona baja y continuaban con tapia, generando un extraño encuentro sin apenas traba sobre la puerta de entrada, prácticamente a eje de la misma¹⁹. Los huecos en planta baja y entresuelo, pequeños y en disposición heterogénea, sugieren el

¹³ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: “La capilla del Rosario en el Convento de Predicadores en Valencia”, en *Una arquitectura gótica mediterránea*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, tomo II, pp. 193-197.

¹⁴ VALLDECABRES RODRIGO, Rafael, *El cens de 1510: relació dels focs valencians ordenada per les corts de Montsó*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002 (puede también consultarse la documentación relativa a la capital en <http://cens1510.galeon.com>). Sobre un total de 800 contribuyentes nobles, dentro y fuera de la ciudad, los primeros serían los siguientes: 1º - Duque de Gandía (121 libras 6 sueldos 8 dineros); 2º - Conde de Oliva (75 l. 16 s. 8 d.); 3º - Don Jaime de Aguilar (72 l. 10 s.); 4º - Adelantado de Granada (68 l. 5 s.); 5º - Don Alonso de Cardona (60 l. 13 s. 4 d.); 6º - Conde de Albaida (53 l. 1 s. 8 d.); 7º - Don Giner Rabasa de Perellós (53 l. 1 s. 8 d.); 8º - Marqués de Zenete (45 l. 10 s.); 9º - Don Rodrigo de Borja y Mosén Baltasar Sorell (37 l. 18 s. 4 d. cada uno); 10º - Querubín de Centelles y Luis de Cavanilles (30 l. 6 s. 8 d. cada uno).

¹⁵ Los frailes iniciaron un pleito en 1533 y esto movió a Luis Sorell a colocar una reja muy delgada y ejecutar en las ventanas unas tracerías de yeso endurecido, más económicas que las de piedra. Y sólo ante la amenaza de un nuevo pleito por quitarle la capilla, en 1542, habría contratado un retablo que un año después todavía no estaba terminado. TEIXIDOR TRILLES, José: *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1950, tomo II, p. 75.

¹⁶ Los dibujos aparecen recogidos y analizados en IBORRA BERNAD, Federico: “Tres visiones artísticas de la sala del palacio de Mosén Sorell en Valencia”, en *Goya*, 353 (2015) 304-325.

¹⁷ Este material ha sido publicado por PINGARRÓN-ESAÍN, F: “El incendio...”.

¹⁸ La fachada es comparada con otros ejemplos españoles e italianos en IBORRA BERNAD, Federico: El problema de las fachadas asimétricas en la arquitectura residencial del tardogótico castellano: Algunos modelos y referentes, en *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 339-352.

¹⁹ La diferencia constructiva debía ser tan marcada como para que la galería del porche se reconstruyera abarcando únicamente los muros pétreos, dando la sensación de que se trataba de dos edificios diferentes, como se ve en el dibujo de Asenjo, más fiable que el de Llorente. Algunas discrepancias entre esta imagen y lo estipulado en un contrato de reparaciones de 1703, como la existencia de barandillas en las dos ventanas del Este, sugieren que la galería pudo reedificarse en esta época.

aprovechamiento de preexistencias²⁰, así como la profundidad de nueve metros en la parte occidental del inmueble, que podría ser residuo de un esquema de doble crujía.

La actuación principal podría situarse en la década de 1470, pues el inventario de 1485 ya nos refleja un edificio de dimensiones importantes prácticamente terminado. La idea de que el palacio se habría levantado tras el matrimonio de Bernat Sorell fue planteada por el marqués de Cruilles en 1876, aunque basada en una lectura errónea de la heráldica familiar²¹. A pesar de todo, resulta razonable e incluso permitiría interpretar la precipitada venta del señorío de Sot (1474) ante la necesidad de capital para afrontar el coste de las obras. Tenemos también noticia de que al menos en 1480 se había adquirido otra vivienda para completar el frente del edificio, que acaso podríamos relacionar con la existencia de una *cambra gran nova* citada en el inventario de 1485²².

El referido inventario nos ofrece la posibilidad de restituir la distribución de la planta noble a partir de un listado de habitaciones en orden

correlativo²³. Sin embargo, las intervenciones de Bernat Sorell, llevadas a cabo inmediatamente después de la muerte de su tío y sobre todo a principios del siglo XVI, supondrán cambios notables. El material gráfico decimonónico y un contrato de obras de 1703 nos ayudan a completar la visión de conjunto del edificio en su estado posterior²⁴.

La portada principal debió construirse antes de 1476, pues responde al estilo desarrollado en la Capilla Real del Convento de Predicadores por el maestro Francesc Baldomar (†1476), aunque originariamente no presentaría guardapolvo, e incluso es muy probable que se trasladara desde otro lugar a principios del XVI²⁵. Al volver a montarla se incluyó en su clave el escudo con las armas de Sorell-Aguiló y un alfiz de aire castellano con dos haces de trigo ardientes y la leyenda “Lo que tenemos falece y ell bien obrar no perece”, sentencia moralizante que recuerda al lema de los Mendoza en la Casa del Cordón de Burgos: *Omnia pretereunt preter amare deum* (Todas las cosas son pasajeras excepto el amor de Dios)²⁶.

²⁰ Este tipo de actuaciones debía ser bastante normal, como demuestra la fachada del Palacio del Almirante de Valencia, donde se observa claramente la existencia de tres edificios menores con arcos de piedra cegados y un arco más alto que podría ser un callejón. A nivel de la planta noble la sillería parece homogénea. Desconocemos si las estructuras primitivas continuarían con muros de tapia, con una galería corrida o con un voladizo resuelto con entramado ligero de madera, soluciones que debieron ser habituales en la Valencia medieval.

²¹ CRUILLES, Vicente Salvador Montserrat (marqués de): *Guía urbana de Valencia, antigua y moderna*, Valencia, Imprenta de José Rius, 1876, tomo II, pp. 460-461. Este autor justificó la datación por la presencia de las armas de Sorell y Cruilles en las portadas y frisos del palacio. Sin embargo, desconocía que Tomas Sorell también se casó con una Cruilles. Por otro lado, las fotografías y dibujos nos muestran las armas de Sorell y Aguiló, estas últimas similares a las de los Salvador, marqueses de Cruilles.

²² En el testamento de Tomas Sorell (1485) se indicaba que quedaba pendiente el pago de la sexta anualidad por la casa adquirida al carpintero Joan Sorell, situada en la calle de *En Sorell*. Sabemos también que el inmueble se usó como pajar, lo que sugiere que estuviera en la zona oriental, donde se localizaban las cuadras. Quizá no sea casual que, precisamente en 1480, los Borja estaban comprando inmuebles para edificar su residencia, lo que explicaría un interés de los Sorell en aumentar unos metros la dimensión de su fachada.

²³ Se menciona una capilla *alt en la sala*, la *cambra major*, dos *recambres*, una *cambra gran nova*, la *cuyana*, el *rebot*, *menjador*, *porxe*, *cambra del menjador* y *menjador o studi major*, así como otro estudio dando a la calle, posiblemente en el entresuelo, y estancias para el servicio y almacenaje.

²⁴ Se trata de una serie de reparaciones y obras de emergencia contratadas por Jerónima Sorell en nombre de su hermano, el conde de Albalat, ante el notario Jaume Fuertes el 21 de abril de 1703 (APCCV n° 01949).

²⁵ Sobre la autoría, véase ZARAGOZÁ, A. e IBORRA, F.: “El palacio...”, p. 67. Esta portada fue copiada sin alfiz en la Lonja de Valencia (1483-1498). Que no se colocó en la casa de los Sorell hasta los primeros años del siglo XVI lo avalaría una comparación entre el palacio de los Borja (1485), con un acceso de medio punto muy convencional, y el de los Escrivá, posterior a 1507, cuya portada es similar a la del antiguo Hospital General. La que nos ocupa perfectamente podría proceder del Hospital de En Sorell, puesto que presenta un leve esviaje compatible con la forma de la parcela donde éste se ubicaría.

²⁶ Este lema aparece junto al de los Velasco, *Un buen morir bonra toda una vida*, tomado de los versos de Petrarca. Para el contexto de este y otros palacios castellanos, ALONSO, Begoña: “«Por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia». La arquitectura y la nobleza castellana en el siglo XV”, en *Discurso, memoria y representación. La nobleza peninsular en la Baja Edad Media*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2016, pp. 243-282.

Igualmente desconocemos la configuración primitiva del patio antes de la construcción de una escalera “y otras cosas” –*et alias res*– en 1486. Entre ellas podría estar el arco de una galería adosada a la crujía de fachada, visible en el dibujo decimonónico. Destacaba en su arranque derecho una ménsula de modillones que posiblemente serviría de apoyo a otra galería perpendicular²⁷. Una circulación en L permitiría acceder a una estancia usada como comedor en la parte posterior del edificio, al igual que ocurría en el palacio de Mercader, probablemente coetáneo²⁸. Sin embargo, su existencia resulta incompatible con los curiosos garitones de los pasos en esquina al fondo del patio. Éstos guardan un sospechoso parecido con los miradores redondeados de la galería del palacio del Infante en Guadalajara, y su posición flanqueando un gran arco rebajado recuerda al coro toledano de San Juan de los Reyes²⁹. También se pueden relacionar con los existentes en una de las torres del palacio real de Olite, sede de la corte navarra³⁰. Hay razones para pensar que los del edificio valenciano estarían resueltos con ladrillo y yeso, y perfectamente podrían pertenecer

a la remodelación de principios del siglo XVI (figura 1)³¹.

En fecha indeterminada tras la muerte de Tomas Sorell también se levantó una airosa torre, privilegio de la nobleza militar, de la que sabemos con seguridad que ya había desaparecido en 1703, aunque anteriormente llegó a ser representada en la vista urbana de Wijngaerden (1563) y en el plano de Mancelli (1608)³².

LA REFORMA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI

A principios del siglo XVI se produciría una importante remodelación del palacio, momentáneamente interrumpida tras la muerte del maestro Pere Compte en 1506³³ y, en todo caso, finalizada en torno 1514. La presencia de las armas de Aguiló en los escudos correspondientes a esta etapa hace pensar en una reivindicación dinástica de Mosén Bernat Sorell tras recibir en 1503 la herencia de su familia materna. Por otro lado, el verso del Salmo 22 *Ipsa me consolata sunt*, visible en las filacterias que flanqueaban las portadas del entresuelo y la capilla, incluye las iniciales de los apellidos Íxar Mora, Cruilles y

²⁷ Existe una ménsula con modillones parecida en una de las dos galerías del castillo de Albalat dels Sorells. Debe tenerse en cuenta que la bóveda de una galería necesita un arranque más bajo que el de la escalera, que en ambos palacios muere sobre el arco perpendicular. Una solución similar la usó Baldomar en uno de los soportes del Almudín de Valencia.

²⁸ Así se puede interpretar la distribución actual del inmueble a la luz del inventario de los bienes de Gaspar Mercader en 1686 (Archivo del Reino de Valencia, Escribanía de cámara, 1718, exp. 92, ff. 55-83). Para la datación del edificio, GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: “Pacios y escaleras de los palacios valencianos en el siglo XV”, en *Historia de la ciudad IV: Memoria urbana*, Valencia, CTAV, 2005, pp. 113-141.

²⁹ Ambas son obra de Juan Guas, que visitó Valencia en 1484. La posibilidad de que hubiera dado trazas a los Sorell queda sugerida por los restos de pasos en esquina en las dos torres de fachada del palacio de los Próxita en Luchente (h. 1489). No obstante, una mirada atenta sugiere que estarían resueltos de manera más primitiva, en diagonal, como en el patio de su palacio de Alcócer (1477).

³⁰ Estos miradores fueron reconstruidos en la restauración comenzada en 1937. Sin embargo, en las fotografías antiguas puede apreciarse la existencia de las trompas y de marcas de la existencia de las estructuras superiores, con su característico remate piramidal.

³¹ En su momento se relacionó esta solución con los enjarjes pétreos de la Capilla Real y la figura de Francesc Baldomar (†1476), a quien se puede atribuir la portada del palacio. Sin embargo, los canteros prefirieron la formación de trompas convencionales, más o menos voladas, como en el patio del palacio de la Generalidad (h. 1511). La solución en abanico es similar a la usada en múltiples púlpitos “mudéjares” de yeso, y lo más parecido que hemos encontrado en Valencia es la escalera de albañilería ejecutada en 1652 en el Real, representada en los planos de Manuel Cavallero (1802).

³² El contrato de reparaciones de 1703 propone la reconstrucción de una bóveda en el entresuelo de esta zona. Nos indica también la existencia de un gran arco hundido en el lado norte, algo que quizá sugeriría que la torre se apoyaba sobre una preexistencia, lo que podría explicar su colapso.

³³ Pere Compte falleció el 25 ó 26 de julio de 1506 y el 18 de septiembre se trasladaron cuatro carretadas de piedra desde la casa de los Sorell hasta la Casa de la Ciudad (AHMV, Lonja Nueva, e3-18 (1506-1507) fol. 46v).



Fig. 1.- Patio del palacio de los Sorell (derecha), coro de San Juan de los Reyes de Toledo (izquierda abajo) y galería alta del palacio del Infantado de Guadalajara (izquierda arriba).

Sorell, propios del matrimonio de Baltasar Sorell con Inés de Íxar³⁴. Este detalle sugiere que deberían fecharse después de la muerte de Bernat Sorell en 1510, como avala la gran semejanza entre la primera portada referida y otra realizada por Joan Corbera en 1511 para el entresuelo del palacio de la Generalidad de Valencia³⁵.

Sería razonable considerar que el origen de la reforma en la residencia de los Sorell coincidiría con un hipotético regreso de Baltasar a Valencia hacia 1504, tras la muerte de la reina Isabel de Castilla y de la infanta Margarita de Navarra, a las que había servido como dama Inés de Íxar. Esta teoría justificaría además el

³⁴ El uso del emblema podría derivar de la prohibición establecida por Bernat Sorell de que sus herederos alteraran las armas familiares. La cláusula se entiende perfectamente a la vista de dos ménsulas con las armas combinadas de Baltasar Sorell y su esposa, quizá procedentes del Convento de Santo Domingo, conservadas en el museo de Bellas Artes de Valencia. Estos escudos fueron estudiados por SAN PETRILLO, José Caruana Reig (Barón de): “Las piedras blasonadas del Museo y Academia de San Carlos”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 11 (1925) 3-21.

³⁵ Nos referimos concretamente a la del entresuelo viejo (1511), la única donde el guardapolvo apoya sobre columnas y no sobre ménsulas.

marcado carácter cortesano de una ambiciosa intervención que, probablemente por razones económicas, quedó inconclusa.

El proyecto podría tener prevista la reedificación de toda la fachada en sillería, lo que explicaría la escasa atención a la regularización de los huecos del lado oriental, donde los muros eran de tapia³⁶. Debió actuarse en toda la zona occidental, que abarcaba el ámbito de tres ventanas y una longitud de unos 22-23 metros. En este espacio debería emplazarse una gran sala, recorrida por un friso de cardinas³⁷ y una inscripción de caracteres góticos: “Qué fábrica pueden mis manos fazer que no faga curso según lo pasado” tomada de los versos del *Labyrinth de Fortuna* de Juan de Mena.

El friso, formalmente, recuerda a los del Salón del Trono y las salas llamadas de los Pasos Perdidos del palacio zaragozano de la Aljafería (1488-1495). Similares a estos techos pudieron ser los realizados en Guadalajara para la casa del cardenal Pedro González de Mendoza donde, en 1491, a las órdenes de Lorenzo Vázquez trabajaron moros de Aragón y otros maestros

de Valencia en toda la “carpentería de corredores, cubiertas de las salas y quadras, y cámaras”, cuyos techos contenían mucha decoración “encrespada y menuda” con “razimos de talla”, “florones” y “rosas”. Al menos uno de ellos contaba con treinta “artesonos” dorados³⁸. Igualmente sabemos que en el palacio de Cogolludo (1489-1492), también construido por Lorenzo Vázquez para Luis de la Cerda, duque de Medinaceli y consuegro del cardenal Mendoza³⁹, hubo múltiples artesonados “pintados de oro y azul”, con casetones cuadrados, ochavados o triangulares, que presentaban frisos, cornisas y escudos⁴⁰.

Los techos de cualquiera de las tres residencias anteriores, sobresalientes en el panorama arquitectónico hispánico de hacia 1500, podrían haber servido como modelo a lo proyectado en Valencia⁴¹. Es más, la estancia principal de Cogolludo presentaba dimensiones muy parecidas (unos 6 x 21 metros) y también casetones octogonales. Sin embargo, la sala de la casa de los Sorell acabó reduciendo su longitud a unos 16,5 metros, recortado el friso y adaptándolo a las menores

³⁶ Esta parte oriental de la fachada permaneció con un aspecto diferente hasta el siglo XIX. Es curioso en el dibujo de Asenjo la presencia de una junta vertical limpia entre la zona de piedra y de tapia, justo sobre la portada de acceso, que podría interpretarse como la pervivencia de una esquina de uno de los edificios primitivos incorporados en el palacio. De la documentación de 1703 se deduce que todo el conjunto estaba cubierto por una galería o porche unificándolo, probablemente de yeso. La galería representada por Asenjo, de estilo clásico y abarcando sólo la parte pétreo de la fachada, podría ser una reedificación del siglo XVIII.

³⁷ Las cardinas, de las que se conservan fragmentos en el Museo de Bellas Artes de Valencia, son similares a las ejecutadas en la tribuna del órgano de la capilla de la Almudaina de Palma (1486) o en las ventanas del palacio de Medinaceli en Cogolludo (1489-1492).

³⁸ Jerónimo Münzer (1495) nos habla de *pequeñas salas y cámaras, todas con artesonados dorados y diversos colores mezclados con azul, siendo cada artesonado diferente de los otros*. Estas y otras noticias están recopiladas en GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Viajes de ida y vuelta. La recepción del Renacimiento en Valencia”, en *Bramante en Roma, Roma en España. Un juego de espejos en la temprana Edad Moderna*, Lérida, Universitat de Lleida, 2014, pp. 160-183.

³⁹ El hijo del cardenal, Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, marqués de Zenete, contrajo matrimonio en 1492 con Leonor de la Cerda, hija del duque de Medinaceli. Se ha planteado la posibilidad de que el palacio de Cogolludo fuese levantado para la pareja, aunque el matrimonio residió en Jadraque.

⁴⁰ Antonio Lalaing (1502) cuenta de este edificio: *hay allí dos galerías, una sobre otra, de blancas piedras ricas yuntuosas. Las columnas están talladas con leones y grifos encadenados juntos, y las habitaciones y salas están bien adornadas y pintadas de oro y azul. En la más excelente sala la bóveda es de madera y bien tallada y muy minuciosamente... después la bizo dorar de tal modo que el dorado ha costado cinco mil ducados*. Un listado completo de los techos conservados en 1716 se puede consultar en PÉREZ ARRIBAS, Juan Luis y PÉREZ FERNÁNDEZ, Javier: *El palacio de Cogolludo* (publicación digital) 2012, pp. 171-174. Entre ellos conviene destacar el de la sala principal, que se describe como *techumbre artesonado ochavado con sus florones y frisos y a trechos las armas de S. E., todo dorado*.

⁴¹ Entre los artesonados castellanos tempranos estarían los del Colegio de Santa Cruz de Valladolid (1486-1497), fundación de Pedro González de Mendoza. Sin embargo, su diseño complejo presenta suficientes paralelismos con algunos dibujos del *Codex Escorialensis* como para considerarlo posterior a su llegada a España, ya a principios del XVI.

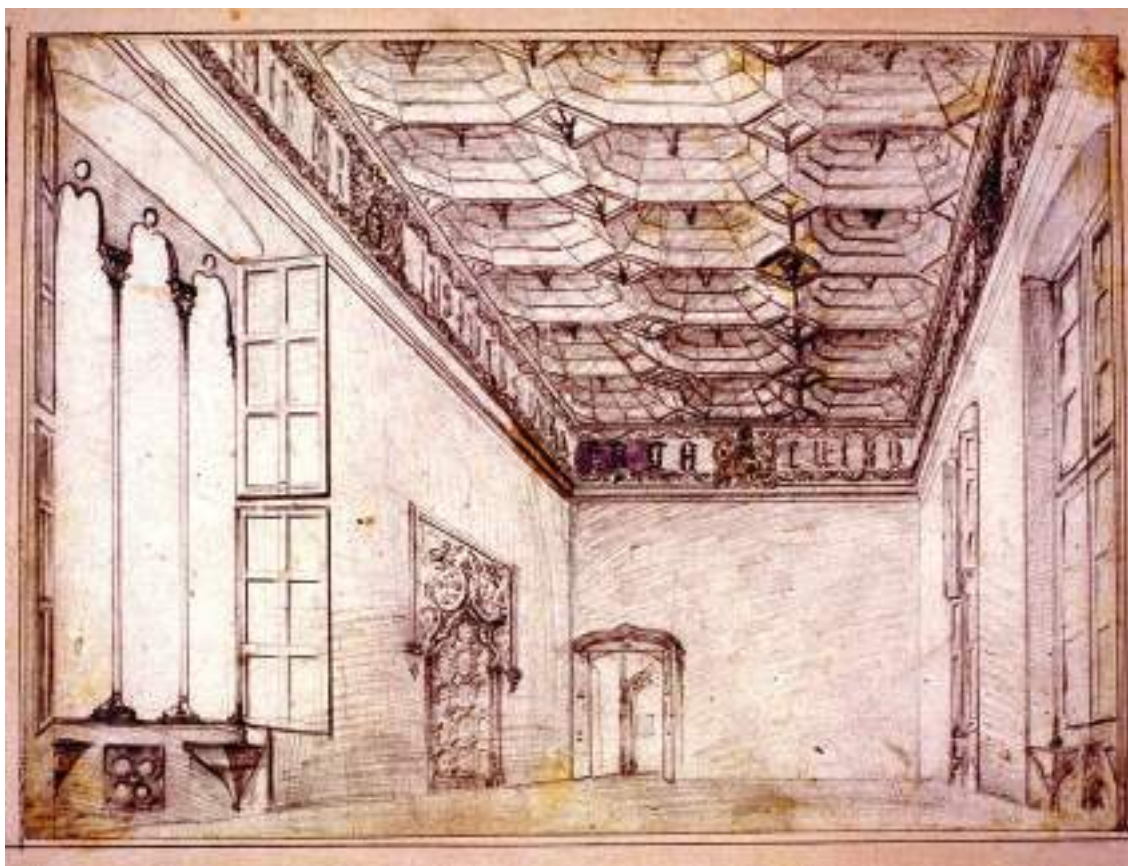


Fig. 2.- Sala del palacio de los Sorell, según V. Poleró (Museo Lázaro Galdiano).

dimensiones⁴². Completarían la decoración cuatro escudos de curioso diseño conopial, quizá italianizante, donde se exageraba la inflexión central de su parte superior (figura 2)⁴³.

Con la reducción de la sala se originaba así una extraña configuración distributiva, anómala

tanto en la tradición valenciana como castellana, donde a la estancia mayor del edificio se accedía desde otra ligeramente menor, que funcionaría como antesala. Esta última habría incorporado ya la habitación contigua, siendo probable que se pensara ampliar todavía más para convertirse

⁴² La repetición de las palabras “que fábrica” y la supervivencia de varios metros de friso de cardinas no afectados por el incendio avalan esta hipótesis. Restituyendo la doble repetición del verso completo (pero sin los escudos) y comenzando en el lado largo y no en el corto cubrimos perfectamente una sala de unos 100 palmos de longitud (unos 22,5 m). Refuerza esta idea la existencia de unas separaciones en forma de S que ahora quedan dispuestas ordenadamente. Así, según la documentación, en la sala se leía: *qué fá [escudo] brica S || pueden mis ma [escudo] nos fazer S que no || faga [escudo] curso || según lo pasado [escudo] S que fabrica S*. Con la versión propuesta tendríamos: *qué fábrica S pueden mis manos fazer S que no faga curso || según lo pasado*, repetido dos veces.

⁴³ El escudo sobre la puerta principal del palacio de los Sorell presentaba unas proporciones más normales. Sin embargo, hay diseños italianos de la época con una marcada deformación del jefe del escudo, como se comprueba en el original de la bula de Alejandro VI concediendo a los Reyes Católicos los territorios conquistados en África (1495). Encontramos una solución parecida en una portada del entresuelo del patio protorenacentista del palacio de los Boil de Scala, en Valencia, de difícil datación, pero que presenta también el mismo diseño de basa en las columnillas de las ventanas que la sala de los Sorell, por lo que podría ser coetáneo. También hay escudos parecidos estampados en algunas piezas del pavimento del castillo de Herbés (Castellón), fechables en la primera mitad del XVI.

en la sala mayor del palacio, como parece deducirse de una noticia de 1505⁴⁴. Este esquema podría haberse planteado antes en el palacio de los Borja en Valencia, cuyo cuerpo principal estaba cubriéndose en 1502, aunque no es seguro que llegara a ejecutarse la compartimentación⁴⁵. Desconocemos si la idea era tener dos salas, o si realmente la segunda, más recogida y con vistas al jardín, se había pensado que funcionara como dormitorio principal⁴⁶.

En cuanto al artesonado, aunque pueda haber referencias formales a los ejecutados en los edificios castellanos, constructivamente se encuadra dentro de las innovaciones valencianas de finales del XV⁴⁷. A pesar de una cierta ambigüedad en los dibujos conservados, la molduración debía resolverse con la típica sucesión de baquetones y cavetos presente en techumbres de hacia 1510, como las del palacio de Oliva o el *estudi vell* de la Generalidad y el castillo de Alaquás. Ninguna de ellas presenta pinjantes, como sí ocurría en el palacio de los Sorell, con un desarrollo piramidal parecido al que vemos en la sala dorada pequeña

del palacio de la Generalidad de Valencia, labrada a partir de 1519 por Genis Llinares⁴⁸. Este techo, ya plenamente renacentista y con una molduración compleja, resuelve los pinjantes con racimos de mocárabes, propios de una tradición mudéjar inexistente en la Valencia del siglo XV. En este sentido no sería descabellado plantear una influencia de la casa de los Sorell, más cercana al contexto castellano.

Bajo el artesonado de la sala hubo una portada textil que remitía a modelos napolitanos de época de Alfonso el Magnánimo, pero dentro de una corriente extendida en la Valencia en la primera década del siglo XVI, de la que tenemos buenos ejemplares en el Consulado del Mar, en el castillo de Alaquás o en el desaparecido palacio condal de Oliva. No obstante, el ejemplo que nos ocupa presentaba alfiz rectangular y filacterias con inscripciones, elementos ambos provenientes del mundo castellano. Destacaba en la portada la solución de los vértices, que se abrían en prolongación de las curvas hasta formar una especie de rombo⁴⁹. Algo muy parecido

44 Así interpretamos una de las cláusulas del testamento de Bernat Sorell, redactado en 1505, donde se puede leer: *E vull e man que la tapeteria que yo he comprat y he fet venir de flandes per a la mia Sala de la casa de Val[encia] si aquella sera ampliada sia prestada cascun any per a ornar y empaliar la capella de la Verge Maria de la Seu de la ciutat de Val[encia] en la festa de la gloriosa assumpcio de la Verge Maria de agost.*

45 Sabemos que el proyecto original de hacia 1485 tenía prevista una fachada diferente a la ejecutada, adaptada a una distribución más canónica de sala, *cambra de paraments* y *recambra* con una jerarquía muy marcada. En el edificio ejecutado, según los planos realizados en el siglo XVIII, sólo aparece una gran sala de casi 40 metros de longitud. Sin embargo, se conserva en planta baja un grueso muro que quizás podría haber servido para apoyar una hipotética compartimentación de la planta noble. En cuanto a la cronología, la parte posterior del edificio era habitable en 1493, aunque hasta 1502 no se cerraron la galería de remate del frente principal y su cubierta. ARCINIEGA GARCÍA, Luis: *El palacio de los Borja en Valencia*, Valencia, Cortes Valencianas, 2003, pp. 131 et ss. Algo parecido ocurre también en la crujía de fachada del palacio del Infantado de Guadalajara (1480), donde funcionaría adosado a un esquema de sala y cámara más convencional.

46 El texto anterior indica que ésta sería la “sala” de la casa, lo que hace preguntarse si la estancia del artesonado funcionaría como dormitorio principal. En el caso del palacio de los Borja el esquema funcionaría mejor porque el patio quedaba desplazado. Desde éste se accedía a la sala mayor, que tenía puerta a otra ligeramente menor, comunicada con la torre y otras habitaciones privadas. Algo parecido ocurría en el Palacio de los Centelles en Oliva con la llamada “Sala de Armas”, a la que se entraba desde una sala mayor y que contaba con una galería abierta a un jardín y varias alcobas. Restituyendo el inventario de 1550 (publicado por FELIP SEMPÈRE, Vicent: “L’inventari del palau d’Oliva”, en *Cabdelles: revista d’investigació de l’Associació Cultural Centelles i Riusech*, 4 (2004) 101-179) podemos confirmar que éste era el dormitorio.

47 La sala del palacio de los Borja debía tener ya previsto un artesonado en 1485, como sugieren sus dimensiones de 37 x 127 palmos (3 x 12 casetones de 10 palmos y un borde de 3,5 palmos) y en 1490 se pagaba por pintar las *pinyes de les naves*. ARCINIEGA, L.: *El palacio...*, p. 130.

48 ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *El Palau de la Generalitat Valenciana*, Valencia, Generalidad Valenciana, 1995, p. 34.

49 ZARAGOZÁ, A. e IBORRA, F.: *El palacio...*, p. 212. Una forma parecida, aunque aplicada sobre el guardapolvo, se encuentra en una de las portadas de Oliva (c. 1510) y en la portada doble del claustro alto de San Jerónimo de Cotalba, fechable también en la primera década del XVI.

introduce Enrique Egas, de manera forzada, en los arcos trilobulados de los confesionarios de la Capilla Real de Granada (1505-1517). Se trata de un motivo poco corriente que quizá deriva de un tipo de remate central desarrollado en la década de 1490 y que tuvo gran aceptación en el gótico manuelino, aunque también está presente de manera temprana en el Salón del Trono de la Aljafería de Zaragoza (figura 3). Igualmente corresponde a una cronología de principios del XVI la decoración de los antepechos calados en las ventanas de la sala, otro elemento poco habitual en ámbito valenciano⁵⁰.

No obstante, la pieza más sobresaliente del palacio de los Sorell era la portada de la capilla, conservada actualmente en el Museo del Louvre. Resuelta mediante arco conopial con angrelado, *crochet* y pináculos, remitía a la misma solución desarrollada por Pere Compte para la capilla de la Lonja de Valencia. Sin embargo, la presencia del emblema *Ipsa me consolata sunt* con los clavos de la pasión nos sugiere que pudo ser sufragada por Baltasar Sorell después de 1510, es decir, tras la muerte de Compte († 1506).

Lo que más singularizaba esta portada era su compartimentación, conformando un piso inferior donde el repetido emblema de Baltasar Sorell flanqueaba el arco, y otro superior donde se reproducía una escena de la Anunciación. La Virgen y el ángel ya aparecen en los netos del acceso a la librería de la Catedral de Valencia (1497), labrados por Joan de Kassel, aunque el desarrollo compositivo del conjunto iconográfico en la portada de los Sorell resulta más próximo a algunos sepulcros castellanos de la época, como el realizado por Simón de Colonia para



Fig. 3.- Portada textil de la sala del palacio de los Sorell, según V. Poleró - Portada de uno de los confesionarios de la Capilla Real de Granada.

Pedro Fernández de Villegas en la Catedral de Burgos (1503) (figura 4).

Esta semejanza compositiva empieza a ser sospechosa cuando observamos la similitud formal entre los ángeles de ambas obras, con su particular filacteria enrollada en espiral, tema derivado de otra Anunciación del mismo Colonia para la Capilla del Condestable⁵¹. La Virgen del palacio de los Sorell, por su parte, se

⁵⁰ El antepecho calado de las ventanas presenta una roseta gótica similar a la de los netos de la portada del piso principal del Consulado del Mar (ejecutada hacia 1506) y a la barandilla de la escalera de caracol conservada en el Colegio del Arte Mayor de la Seda, cuya construcción se puede fechar en el período entre 1496 y 1506/7 (NAVARRO ESPINACH, Germán: *El Colegio de l'Art Major de la Seda*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1996, p. 104. Muchos de estos antepechos debieron desaparecer al rasgarse los huecos para convertirlos en balcones. Se conserva una pieza similar a la de los Sorell en la fachada de la casa de los Borrás, en Sagunto, que seguramente ha sobrevivido por haberse desplazado el nuevo balcón a eje de la portada.

⁵¹ Agradecemos la noticia de esta semejanza y las fotografías a la profesora Matilde Miquel Juan.

representa arrodillada y con las manos cruzadas, detrás de un ligero atril de tres patas, lo que recuerda de manera extraordinaria a la obra de Juan de Borgoña para la Sala Capitular de la Catedral de Toledo (1509-1511), inspirada en modelos de Pedro Berruguete (figura 5). No resultaría descabellado, por tanto, pensar en la existencia de unas trazas dibujadas por alguien conocedor del panorama artístico castellano. En cuanto a la ejecución, parece netamente valenciana, presentando significativos paralelos estilísticos con algunas esculturas incorporadas en la arquitectura de la Lonja y el monasterio de San Jerónimo de Cotalba, realizadas por artistas encuadrados dentro del círculo de Pere Compte.

Conocemos la posición de la portada dentro del palacio en el siglo XIX porque Poleró la representa a través del acceso a la sala del artesonado, justamente enfrente de ésta (figura 2). También puede decirse que la capilla estaría abovedada, al menos en su cabecera, como sugiere una ménsula conservada en el Museo del Louvre, preparada para recibir un arco fajón y un crucero. La pieza presenta un ligero esviaje que acompañaría la alineación de la medianera, confirmando nuestra hipótesis. No obstante, en algún momento posterior se debió dismantelar esta capilla sustituyéndola por un pequeño oratorio al norte de la antesala, que es el indicado en la documentación de 1703. Este oratorio sería construido fácilmente aprovechando la vieja galería de la escalera y quizá una ventana transformada en puerta⁵².

Más difícil de encuadrar resultan otras dos portadas que conocemos únicamente por dibujos de Asenjo y de Poleró. Ambas guardan bastantes semejanzas compositivas y, de hecho, no debería descartarse que se trate de dos representaciones de una única pieza, aunque las diferencias de detalle son significativas. A partir



Fig. 4.- Sepulcro de Pedro Fernández de Villegas en la Catedral de Burgos - Portada capilla del palacio de los Sorell (Museo del Louvre), con dibujo del angelado perdido. Nótese la semejanza del tratamiento de las filacterias de los ángeles.

de la posición de las sombras, podemos decir que la reproducida por Asenjo era la que daba acceso a la sala del artesonado. El dibujo de Poleró, por su parte, muestra al fondo un despiece de sillería que podría corresponder a un espacio exterior, como el patio o la galería del huerto, aunque por el tamaño de las piedras más parece un fingido sobre un enlucido de yeso, solución habitual en paramentos desde finales del XV hasta mediados del XVI.

En este último dibujo se aprecia un arco de desarrollo conopial que avanzaría curvándose y conformando un doselete de planta poligonal, con sus ángulos coronados por pináculos apoyados en el propio arco. Junto a éstos aparecían

⁵² Dadas las dimensiones de la galería, resulta lógico pensar en un oratorio abierto a otra habitación, solución habitual en los siglos XVII y XVIII.



Fig. 5.- Anunciación en la portada de la capilla de los Sorell - Anunciación en el retablo de Becerril de Campos (ffs. S. XV), de Pedro Berruguete.

además dos nuevos remates gemelos del arco principal, que morían en sendas macollas. Ambas soluciones se pueden encontrar en algunos ejemplos de escultura burgalesa fechados entre 1490 y 1510, pero de manera mucho más tímida que en la casa de los Sorell⁵³. Sin embargo, la portada valenciana –al menos en la versión dibujada por Asenjo– parece más próxima a las experimentaciones centroeuropeas que a las castellanas. La naturalidad en la combinación del arco conopial central con sus réplicas, así como el juego de las curvas en los elementos vegetales, nos recuerdan a obras como el retablo de Veit Stoss para Santa María de Cracovia (1477-1489). Por otro lado, el diseño de los pináculos y otros elementos se aleja bastante de la cantería valenciana de la época, con soluciones más propias de la mazonería de los retablos. Una realización con madera explicaría la ligereza de los calados y su compleja volumetría, siendo además coherente con una posible importación desde el extranjero (figura 5).

Todo lo anterior nos permite considerar que el palacio de los Sorell fue una obra de gran importancia que trascendió el panorama valenciano del momento, buscando enlazar con novedades introducidas en torno a la corte de los Reyes Católicos. Algunos elementos de mayor exotismo podrían estar inspirados en el mundo portugués, navarro o centroeuropeo, no ajenos a la política exterior de los monarcas. Vista la biografía de Bernat Sorell y de su hijo Baltasar, no parece descabellado que estas referencias pudieran haber partido del propio comitente,

⁵³ Una solución parecida de desarrollo tridimensional del arco la podemos encontrar en algunos doseletes realizados por Gil de Siloé en el retablo de la burgalesa Cartuja de Miraflores (1496-1499), y en la parte superior de los pináculos y la macolla del sepulcro del infante Don Alfonso (1489-1492). La duplicación de los remates aparece en el sepulcro del arcediano Fernando Díaz de Fuentepelayo († 1492) y, más discretamente, en la portada de San Pablo de Valladolid (concluida en 1500) y el retablo de San Nicolás de Burgos (1503-1505), obras de Simón de Colonia y de su hijo Francisco. Por último, la idea de apoyar pináculos en el desarrollo de un arco es sugerida en la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid, posterior a 1492 y también atribuida a Siloé.



Fig. 6.- Portada tardogótica de aspecto centroeuropeo, según dibujos de V. Poleró y S. Asenjo.

interpretadas después de manera libre por artistas locales. Si esto fue así, quizá fueron los gustos cortesanos de los Sorell los que abrieron una original tercera vía que, fundida con la ortodoxia tardogótica y la incipiente introducción del léxico “a la romana”, desembocaría en el desenfadado eclecticismo formal desarrollado en el Reino de Valencia a principios del siglo XVI.

Algunas pinturas góticas y renacentistas del Monasterio de santa Clara de Gandia

Joan Aliaga Morell

Núria Ramón Marqués

Universitat Politècnica de València

RESUMEN

El presente artículo analiza ocho pinturas pertenecientes a la colección del Monasterio de Santa Clara de Gandia conformado a partir del legado borgiano de los siglos XV y XVI. La mayoría de estas piezas estaban destinadas a la devoción privada de las religiosas, pero en otras ocasiones las obras llegaron al cenobio en condición de obsequios procedentes de diferentes lugares de Europa.

El estudio realizado de las obras incluye la fotografía infrarroja, que nos permite valorar la técnica de ejecución y el estilo artístico de sus autores.

Palabras clave: Borgia / Sarga / Gótico Internacional / Antoniazio Romano / Nicolau Falcó, Magdalena de Jaso / Vicent Macip / Joan de Joanes / Maestro de Santa Ana Hofje

ABSTRACT

This paper examines eight paintings in St Clare's Monastery, Gandia (Spain) belonging to the collection based on the Borgia legacy of the 15th and 16th centuries. Most of these works were intended for nuns' personal devotion, and some were donations to the monastery from different places around Europe.

The study of these paintings includes infrared photography enabling an appraisal of style and technique.

Keywords: Borgia / painted cloths / International Gothic / Antoniazio Romano / Nicolau Falcó / Magdalena de Jaso / Vicent Macip / Joan de Joanes / Master of St Anna's Almsbouse

INTRODUCCIÓN

El Monasterio de Santa Clara de Gandia conserva una de las colecciones artísticas más destacadas de la Comunidad Valenciana, y desde hace poco tiempo se puede contemplar en el *Museu de Santa Clara* de la misma ciudad. Durante siglos han estado custodiadas en la clausura de las clarisas gandienses, un monasterio franciscano fundado en el siglo XV siguiendo la reforma de Santa Coleta. Las religiosas se basan en la observancia de la primera regla establecida por Santa Clara y las constituciones de la santa de Corbie cuyo fundamento es el regreso a la estricta pobreza. Fue precisamente el cenobio de Gandia un foco irradiador de esta rama observante por toda la Península Ibérica, incluyendo el exclusivo convento de las Descalzas Reales en Madrid¹. El legado está compuesto principalmente por pintura y escultura, aunque también son importantes los objetos de mobiliario, cerámica y orfebrería. La mayor parte de estos bienes culturales quedaron vinculados desde principios de siglo XVI a las mujeres de la familia Borja que profesaron allí. Desde que en 1485 el ducado de Gandía fuera adquirido

por Rodrigo de Borja para su hijo primogénito Pedro Luis, distintas generaciones de la estirpe Borja pasaron por el monasterio entre los siglos XVI y XVIII. El ejemplo más relevante, sin lugar a dudas, es el de la duquesa María Enríquez, nuera del papa Alejandro VI, que encargó en 1507 al pintor de Reggio Emilia Paolo da San Leocadio un retablo y distintas tablas para el cenobio, además de otros dos retablos destinados a la Colegiata y al Palacio Ducal².

Las fuentes documentales del archivo conventual de las clarisas de Gandia resultan fundamentales para interpretar la colección y aportar información valiosísima sobre muchas de sus piezas. Entre los documentos del archivo hemos tenido la oportunidad de consultar un cuaderno de época moderna que, al aparecer, se nutre de referencias antiguas perdidas, con interesantes noticias sobre pinturas, esculturas y joyas conservadas. El manuscrito comienza con el título: *Obras de arte de este monasterio*, y está redactado por Sor Rosalea del Santísimo Sacramento, monja del monasterio que confiesa que lo copió de un documento del archivo escrito por sor Ana de la Concepción; la autora moderna indica que había otro que se destruyó porque —confiesa ingenuamente— “una cosinerita le paresía que no aprovechava y quemó muchas cosas interesantes”. Las afirmaciones de Sor Rosalea son verosímiles ya que la precisión de los datos cronológicos de los donantes o promotores coincide con la época a la que pertenecen las obras reseñadas. También es importante subrayar que algunas obras del monasterio conservan inscripciones, en el reverso o en notas escritas en papel y pergamino, pegadas sobre la correspondiente obra. Posiblemente este tipo de citas pertenezcan a la misma autora del cuaderno aludido, que desempeñaría una función de “conservadora” de la colección.

¹ Sobre este tema puede verse AMOROS, L. “El monasterio de Santa Clara de Gandía y la Familia ducal de los Borja”, *Archivo Iberoamericano*, 20 (1960), p. 441-486; 21 (1961), pp. 227-282, 399-458.

² Vid. sobre este pintor el estudio de COMPANY, Ximo. *Paolo de San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*: Gandia, CEIC Alfons Fons el Vell, 2006.



Fig. 1.- *Santa Clara y Santa Inés de Praga*, ca. 1400.
Autor desconocido.



Fig. 2.- *Santa Clara y Santa Inés de Praga*, reflectografía IR.

SANTA CLARA Y SANTA INÉS DE PRAGA: UNA SARGA DEL GÓTICO INTERNACIONAL

La obra *Santa Clara y santa Inés de Praga o de Bohemia* (fig. 1) es una de las piezas más antiguas que han conservado las clarisas de Gandía. Se trata de una sarga pintada al temple poco antes de la fundación del cenobio en el primer cuarto del siglo XV. La composición de las figuras —enmarcadas en un arco de medio punto— recuerda modelos tradicionales como es el caso del *Retablo de Santa Clara y Santa Eulalia* del Museo Diocesano de Segorbe. Las dos monjas se representan juntas sobre un suelo de baldosas y delante de

un muro bajo con tracerías góticas. Santa Clara porta el báculo de abadesa y un libro abierto —el libro de la regla franciscana— que muestra a su compañera en una clara alusión a la relación epistolar que hubo entre ambas. Por su parte, santa Inés —también con un libro en la mano—, sostiene con la derecha un rosario en alusión a la vida de las religiosas, dedicada a la oración y la caridad. La santa de Praga aparece coronada por su condición de origen real³. A pesar de tratarse de dos personajes contemporáneos, que mantuvieron una trascendente correspondencia de contenido místico, según las fuentes

³ V. Pellicer la identifica como Santa Isabel de Hungría. PELLICER, V. 2014, p. 26.

históricas no llegaron a conocerse personalmente. Iconográficamente se las representa aquí juntas, con un mensaje claro: reforzar el ideal franciscano en defensa de la estricta pobreza de la orden franciscana, el mismo que defendería después santa Coleta con su reforma recuperadora de la regla primitiva, a la cual se acogió el monasterio de Gandia.

Destaca la extraordinaria esbeltez de ambas religiosas, reforzada por las tocas negras que describen numerosos pliegues ondulados, característicos del estilo gótico internacional de la primera década del siglo XV. El trazado de las curvaturas, con un fino plumado que ilumina con grises claros las partes sobresalientes y el reverso de la capa, constituye una de las cualidades más destacadas de la pieza. Técnicamente está pintada sobre un lienzo de tela basta, sin preparación, con unas dimensiones de 178 x 123 cm. Resulta ser un tamaño grande para los formatos de la partes centrales en los retablos de la época, lo que hace pensar en una función original diferente. Se trata de una obra singular por los escasos ejemplos conservados de este tipo de telas, entre las cuales podemos citar la sarga de san Cristóbal de la Catedral de Valencia, atribuida a Gonçal Peris Sarrià, obra también de gran formato. Es evidente que este tipo de piezas grandes hubieron de resultar caras y complejas técnicamente si se hubiesen realizado en madera. En los documentos medievales es frecuente encontrar noticias referentes a “drap de pinzell” por alusión a esta técnica pictórica. Las líneas del dibujo, subyacente a través de la reflectografía de infrarrojos (fig. 2), nos permite identificar algunos arrepentimientos en los dedos de las manos y en la posición inicial del báculo.

Las formulas del diseño de la representación comparten los modelos más característicos y ha-

bituales de la Escuela valenciana del gótico internacional de principios del siglo XV. Afortunadamente, la tela de Gandia aporta novedades técnicas y estéticas: al tratarse de una sarga, en vez de una tabla, no se le aplica el oro característico del momento y es sustituido por un gran fondo de color azul grisáceo, degradado con pequeñas nubecillas.

A pesar del deterioro de la película pictórica, sufrida por el uso y el paso del tiempo, todavía se advierte la calidad técnica original y el estilo que permiten situar la obra en la primera década del siglo XV, momento en el que está muy presente la influencia de pintores florentinos en el taller valenciano de Pere Nicolau. El obrador pictórico de origen no debe situarse en el entorno de Gandia entre otras cosas porque la datación de la obra es anterior a la fundación del monasterio de las clarisas. Por ello es muy probable que el destino inicial de la obra fuese otro cenobio o iglesia, que posteriormente cedió la obra a Gandia⁴.

UN OBSEQUIO DE RODRIGO DE BORJA

Una tabla de iconografía mariana, tradicionalmente atribuida al pintor romano Antoniazzo Romano o a su taller, es la *Virgen con el Niño* (fig. 3) cuya realización se enmarca dentro de la segunda mitad del siglo XV, momento clave en la expansión de la pintura de este artista.

Esta pintura ha sido considerada por todos los investigadores que la han estudiado como una de las más importantes de la colección que alberga el Museo de Santa Clara de Gandia⁵. Como ya hemos indicado anteriormente, se trata de una pintura sobre tabla de grandes dimensiones en la que se representa la *Virgen del Pópolo*. Esta tipología de *Madonna* procede de la variante mariana llamada Odegetria⁶. El modelo fue uno de los principales objetos de

⁴ PELLICER, V. 2014, p. 29. Plantea que la pintura fue enviada en 1429 a Gandia por Violant de Aragón.

⁵ COMPANY, X. 1981, pp. 29-30. Del mismo autor, 1983, pp. 41-45. ALBI, J. 1983, s.p.; GIMILLO, D. 2016, pp. 12-13; PELLICER, V. 2003; Del mismo autor, 2014, pp. 32-34.

⁶ Proviene del griego clásico y significa “el que muestra la dirección”.



Fig. 3.- *Virgen con el niño*, ca. 1470.
Atribuida a Antoniazio Romano.

culto utilizados por la iglesia de Constantino-
pla al considerarse como la representación de
la verdadera imagen de la Virgen, pintada por
san Lucas. En la mayoría de los casos el modelo
utilizado se caracteriza fundamentalmente por
presentar a la Virgen sosteniendo al Niño Jesús
en su brazo izquierdo. A su vez, el Niño levan-
ta su mano derecha para bendecir mientras que
con la izquierda porta un rollo, aunque en la ta-
bla del museo el Niño carece de este elemento.

Desde el punto de vista descriptivo de la
obra, prácticamente todo el espacio está ocupa-
do por la figura de la Virgen, representada de
medio cuerpo, sujetando a Jesús con su mano
izquierda mientras que con la derecha parece
querer tocar la del pequeño. El Niño tiene su
mano derecha levantada con los dedos en ac-
titud de bendecir al espectador. Destaca el
hieratismo de las figuras y el predominio de las
líneas rectas, sólo roto por el drapeado del man-
to rojo de Jesús, en el que el artista parece que
ha desplegado su destreza pictórica. Existe un
contraste diacrónico en los ropajes, pues mien-
tras la Virgen presenta el *maphorion* azul con el
ribeteado en rojo y los típicos hilillos de oro de
origen bizantino –conocidos con el nombre de
assist–, el Niño porta una túnica a la cintura y
por la parte superior del cuello deja entrever
una camisa blanca anudada, más común en la
indumentaria masculina de finales del siglo XV.
Por lo que respecta a los rostros, la Virgen pre-
senta la mirada perdida, con la cabeza inclina-
da ligeramente a la derecha, mientras que Je-
sús mira directamente al espectador con porte
serio. El fondo está confeccionado con pan de
oro, rota esa monocromía por un cordón tren-
zado que alterna los colores rojo y negro, en la
parte superior de la tabla, de cuyos extremos
penden dos cruces.

En cuanto a la autoría, tal y como apunta el
Dr. Company, de esta obra se desprenden con-
tactos con las formas bizantinas y propias de la
pintura de la escuela italiana⁷ y más concreta-
mente, vinculada a la obra de Antonio di Be-
nedetto Aquili, Antoniazio Romano (doc. en
Roma entre 1435/1440-1508/1512) o a taller. El
pintor Benedetto, considerado como uno de los
artistas más importantes de la pintura romana
del Quattrocento, se debió de iniciar con su pa-
dre y se hallaba en activo en Roma entre 1423

⁷ COMPANY, X. 1985, p. 142.

y 1451. En 1477 participó en la decoración de los frescos de la Biblioteca Vaticana junto con pintores italianos como Antonio da Vierbo (h. 145-1516), Benozzo Gozzoli (1420-1497) o Domenico Ghirlandaio. A partir de 1490, y ante la copiosa solicitud de encargos, Antoniazzo hubo de crear un taller de colaboradores para poder satisfacer la gran demanda de estas imágenes icónicas de la Virgen, de arraigo bizantino. De hecho, podemos encontrar sus modelos repartidos por todo el mundo, si bien siempre se aprecian ciertas variaciones en ellos. Así, debemos relacionar nuestra tabla, con la *Virgen y el Niño con pajarito* (ca. 1495), localizada en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Si comparamos ambas pinturas, vemos ciertos paralelismos por lo que respecta al tratamiento de la volumetría y los fondos dorados, así como el hieratismo característico de los iconos bizantinos, tan repetidos por este autor.

Prácticamente desconocida por la historiografía actual, podemos aportar la imagen de una copia de la tabla del Museu de Santa Clara de Gandia que se localiza actualmente en la colección permanente de la abadía benedictina de Pannonhalma (Hungría), también atribuida a Antoniazzo Romano o a taller⁸. Según la información facilitada, la pintura húngara tendría unas dimensiones menores que la valenciana, pero los modelos son exactamente los mismos, a excepción de los colores empleados y el fondo dorado que, mientras en la tabla de la Virgen de san Lucas está decorado con

motivos florales realizados con punzón, en la de Gandia no presenta ningún tipo de decoración incisa.

En lo concerniente a su procedencia o a cómo llegó esta tabla al monasterio de Santa Clara, la tradición siempre ha indicado que se trata de un regalo del propio papa Alejandro VI al Monasterio. Según Company⁹ probablemente fuera encargada por Alessandro Sforza “Signore” de Pesaro hacia 1470. En 1493, su descendiente Guiovanni Sforza, casó con Lucrecia de Borja, hija de Alejandro VI y cuñada de la duquesa María Enríquez (una de las más importantes mecenas de la ciudad y monasterio de Gandia). Otra vía por la que pudo llegar la tabla a Valencia sería como regalo que Alejandro VI le haría a su nuera María Enríquez. Es sabida la existencia de una la relación entre Romano y el propio Papa, al encargarle este último algunos de los trabajos pictóricos destinados a su coronación, acaecida en agosto de 1492. Algunos autores proponen que la tabla llegaría como parte del equipaje que el Duque Joan de Borja traería desde Roma a Gandia en 1493 para contraer matrimonio con su cuñada viuda.

Fuera como fuere, lo que sí que podemos asegurar es que Romano estudió y copió en numerosas ocasiones esta tipología iconográfica donde la fidelidad del original no implicaba el estudio de la obra, sino la dimensión sobrenatural que alcanzaba el hecho de copiar la obra. Es decir, se une la experiencia divina con la calidad artística.

⁸ PELLICER, V. 2014, p. 32.

⁹ COMPANY, X. 1996, pp. 132-136.



Fig. 4.- *Santa María Salomé y sus hijos, san Juan y san Jaime*, ca. 1500. Atribuida a Nicolau Falcó.



Fig. 5.- *Santa María Salomé y sus hijos, san Juan y san Jaime*, reflectología IR.

LA DEVOCIÓN PRIVADA

Entre las obras pictóricas de la colección que nos ocupa merece una especial atención una serie de tablas de pequeñas dimensiones cuya función estaba destinada a la devoción privada. Se trata de tablillas dotadas de un marco propio original para uso particular de las monjas en la clausura; una imagen a la que dirigirse en sus meditaciones y rezos diarios. Los ejemplos conservados en el monasterio de época tardo-medieval distan sustancialmente de las características técnicas e iconográficas que presentan las piezas de los retablos de altar. Son obras específicas y personalizadas que se convierten en un documento histórico y fundamental para la identidad cultural propia del cenobio gandiense. Merecen una especial atención: *Santa María Salomé y sus hijos san Juan y san Jaime* y el *Ángel custodio con sor Magdalena Javier*. En un nivel artístico superior se conservan un *San Pedro* y un *Calvario*, atribuidas a Vicent Macip, aunque con

la posible participación de Joan de Joanes en el segundo. Años más tarde Joanes pintó para el monasterio un pequeño retablo de la *Anunciación* que incorporaba piezas escultóricas. Para la tabla de *Santa María Salomé y sus hijos san Juan y san Jaime* (fig. 4) establecemos una cronología de entre 1500-1510. Esta obra se caracteriza por presentar una iconografía muy particular en la que aparece santa María Salomé en el centro de la escena, sujetando con sus manos a sus hijos, san Juan Evangelista y san Jaime el Mayor, como niños. El autor utiliza la línea del horizonte muy baja, con el fin de aumentar el tamaño de las figuras, que se sitúan sobre un fondo dorado, decorado con motivos vegetales. Llama la atención el contraste entre la calidad del rostro de la santa con respecto al de sus hijos, en los que parece que el pintor denota especial destreza. Lo contrario sucede con la ejecución de las manos, excesivamente toscas y desproporcionadas en contraste con el resto de la obra, en cuanto

a calidad se refiere. Esta falta de destreza pictórica, tanto en las manos como en el rostro de Salomé, ya fue advertida por Company¹⁰. La disparidad de estilo observada en la pieza nos llevó a realizar una serie de pruebas científicas, entre otras, la reflectografía infrarroja de la tabla. El resultado obtenido fue la constatación de una clara intervención sobre el original, en época posterior, que afectó a la nariz y al ojo izquierdo de la santa, lo que otorga al rostro esa peculiar apariencia. De la misma manera, a través de la reflectografía hemos podido comprobar que en el rostro de san Juan no ha habido ninguna intervención, de lo que podemos deducir la mejor calidad en la factura de la obra completa original.

Desde las primeras investigaciones esta pintura se vinculó al Maestro de Martínez Vallejo¹¹, un nombre de laboratorio acuñado por Post en 1935¹² y al que este autor relaciona con el retablo de la Puridad conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En 1991, a partir de las propuestas de Post, el estudio exhaustivo de la documentación y de la comparación con diferentes obras vinculadas con este pintor, se establece la conexión aceptada actualmente por toda la historiografía de identificar al Maestro de San Lázaro con Nicolau Falcó I¹³. Por ello, la tabla que nos ocupa, pasa a ser admitida como obra de Nicolau Falcó I¹⁴. De hecho, si comparamos el rostro de Salomé con el de la Virgen de la Ascensión de la predela, perteneciente al *Retablo de la Puridad* del Museo de Bellas Artes de Valencia, o con el rostro del ángel que sostiene a Cristo en la escena central de la predela del *Retablo de la Vida de san Lázaro* de la Catedral de Valencia, observamos que los modelos son prácticamente idénticos.

En cuanto a la comitente que pudo encargarse esta obra, una nota procedente de documentación del Monasterio de Santa Clara nos indica que la mandó hacer sor María Gabriela, duquesa¹⁵. En el año 1511 la duquesa María Enríquez ingresó en el monasterio y tomó el nombre de Sor María Gabriela¹⁶. Así, pues, deberíamos de agregar al listado de las obras encargadas por la Duquesa de Gandia, esta tablita junto a la otra, de un tamaño similar, y que representa al *Ángel custodio con sor Magdalena* (fig. 6). En este cuadro, la suciedad de la obra (que precisa de urgente restauración) nos impide ponderar de forma clara la calidad del artista, si bien nos inclinaríamos a pensar que se trata del mismo autor o taller. Otro tanto ocurre con la datación, que la situaríamos en los primeros decenios del siglo XVI.



Fig. 6.- *Ángel custodio con sor Magdalena de Jaso*, ca. 1500. Autor desconocido.

¹⁰ COMPANY, X. 1985, p. 143.

¹¹ COMPANY, X. 1985, p. 144.

¹² POST, Ch. R. 1935, pp. 387-394.

¹³ COMPANY, X. 1991, p. 29.

¹⁴ Sobre este pintor y la problemática de su identificación ver: PUIG, I-VELASCO, A. 2012, pp. 143-163.

¹⁵ La transcripción literal del documento dice así: "... El cuadrito de S. Maria Salomé y el de Sor Madalena Xavier los hizo pintar Sor Maria Gabriela Duquesa".

¹⁶ AMORÓS, L. 1981, p. 54.

¹⁷ *Ibidem*, p. 154.

La composición destaca por presentar al Ángel Custodio ocupando prácticamente la totalidad de la superficie pictórica. Aparece ataviado con casulla, decorada con motivos vegetales, mostrando una corona con la mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene lo que se asemeja a un cetro. A sus pies, arrodillada, aparece una monja franciscana que, según nos indica a una inscripción en el reverso de la tabla, se trata de sor Magdalena de Jasso, hija de Juan de Jasso, señor de Javier e Idocín, y de María de Azpilicueta. Esta religiosa, también conocida como Magdalena de Jasso (1485-1533), era hermana de San Francisco Javier. Entró como dama en la corte de Isabel la Católica. No tenemos, en cambio, noticia exacta de su entrada en el monasterio de Santa Clara de Gandía. Amorós establece una cronología entre los años 1510 a 1514, fechas entre las que se debió producir la toma de hábito y profesión religiosa¹⁷. Llegó a ser abadesa entre los años 1526 y 1533. hasta el 20 de enero de, fecha en la que murió. Según las crónicas fue una monja muy venerada por el resto de la Comunidad.

Por lo que respecta a la autoría de la obra algunos historiadores la sitúan en torno al círculo de Joan Reixach,¹⁸ aunque, como hemos

indicado anteriormente, nos inclinamos por una obra del círculo de Nicolau Falcó I.

Ya lo habíamos adelantado: no podemos desligar las obras del Museo de Santa Clara con la vida política del momento. Las relaciones de Gandia con Roma son más que evidentes, habida cuenta de la figura influyente del Papa Alejandro VI. La corte española de los Reyes Católicos, por su parte, estableció lazos con la capital de la Safor, no ya por sus vinculaciones con el papado, sino también por las estrechas relaciones que algunas de las monjas de la comunidad mantenían con la propia monarquía, lo que sin duda favorecía la llegada de presentes artísticos a este monasterio. De este modo nos es más fácil entender la calidad de las obras que se conservan en esta colección.

La tabla de *San Pedro* (fig. 7) es de nuevo una obra de formato pequeño pero con un mensaje iconográfico completo, como corresponde a la cultura de las destinatarias de la obra. El Príncipe de los apóstoles aparece representado de cuerpo entero en el exterior de un jardín, con mirada severa hacia espectador, mostrando en alto, en su mano derecha, las llaves del Reino. En su mano izquierda sostiene un libro cerrado en alusión a sus escritos y apoya fuertemente su



Fig. 7.- *San Pedro*, ca. 1500.
Atribuida a Vicente Macip.



Fig. 8.- *San Pedro*, reflectología IR.

¹⁸ PELLICER, V. 2014, p. 35.



Fig. 9.- Detalle de *San Pedro*.
Museo de Santa Clara. Gandia.



Fig. 10.- Detalle de *San Pedro*.
Museo de la Catedral de Segorbe.

pie en una losa sobre el suelo, en clara referencia a la piedra sobre la que Cristo construye la iglesia y que da nombre al apóstol. Como elemento anecdótico marginal, y casi al margen de la figura, aparece en el suelo una perdiz, símbolo del engaño y elemento iconográfico medieval asociado al demonio.

Las conexiones formales y estilísticas de esta pequeña escena icónica de san Pedro coincide plenamente con los modelos utilizados por Vincent Macip en el retablo mayor de la Catedral de Segorbe, especialmente con el mismo santo representado en una de las puertas de acceso al trasagrario, tal y como apunta Pellicer (figs. 9 - 10)¹⁹. En el caso de la obra de Gandia es destacable la calidad plástica y la seguridad en el dibujo que, a pesar de tratarse de un formato pequeño, no escatima detalles, como si se tratase de un iluminador de libros. El trazo oculto visible en IR (fig. 8) revela algunos arrepentimientos en la mano que sujeta las llaves, en la posición del

pie derecho sobre el libro y en la figura de la perdiz. Estos datos denotan una cuidada ejecución técnica; el fondo de oro con esgrafiado de cuadrículas y rombos permite datar la obra con anterioridad al retablo segorbino, posiblemente en una etapa más temprana del pintor, cercana al *Retablo de San Dionisio y Santa Margarita* que se conserva en la Catedral de Valencia.

A tenor de la documentación conservada, el cuadro perteneció a Ana de Borja y Aragón, hermana del santo duque Francisco de Borja, que como clarisa tomó el nombre de sor Juana Evangelista (1514-1568). La tradición oral asocia la obra a un episodio milagroso, que relata Amórós, en el que hallándose enferma la monja, se le apareció el apóstol y la sanó.²⁰ Poco después, y en gratitud por tan milagroso hecho, mandó pintar un cuadro “del apóstol como se le había aparecido: con las llaves en una mano y un libro en la otra”. Es evidente que el relato busca la coincidencia con los rasgos de la obra conservada

¹⁹ *Ídem*, p. 46

²⁰ AMORÓS, L. 1961, pp. 227-282 y pp. 399-458.



Fig. 11.- *Calvario*, ca. 1530.
Atribuida a Vicente Masip y Joan de Joanes.



Fig. 12.- *Calvario*, ca. 1520.
Atribuida a Vicente Masip.

para justificarla como una especie de reliquia de veneración; sin embargo, la datación del cuadro no coincide plenamente con la historia.

Del mismo taller, aunque de ejecución un tanto posterior, es el *Calvario* (fig. 11), restaurado recientemente por el Instituto de Restauración de la Universitat Politècnica de València, que ha permitido visualizar la extraordinaria policromía de la pieza. La escena representa a Cristo crucificado, ligeramente desplazado hacia la derecha de la composición, para crear el espacio del grupo de las marías: la Virgen María, María de Salomé y María de Cleofás. En el lado opuesto María Magdalena recoge cuidadosamente con un paño la sangre derramada, mientras san Juan dirige su atención hacia el Cristo muerto. Resulta muy interesante el paisaje de la ciudad marítima que aparece en el fondo de la composición, que acaba fundiéndose con el cielo nuboso.

Los elementos arquitectónicos como las torres y murallas, las embarcaciones o el tránsito de pescadores y personajes diversos en acción, representan una ciudad bulliciosa y activa. Se trata de un modelo idéntico al empleado en la *Predela de las Santas* del Museo de Bellas Artes

de Valencia, una obra considerada de la primera etapa de Vicent Macip. A pesar de esto en la obra de Gandia la composición de las figuras —especialmente el grupo de las tres Marías, entrelazadas por los brazos— denotan un salto cualitativo importante. El peso y volumen de las figuras ocupando el espacio pictórico en primer término dan consistencia y rotundidad a la escena del drama. El grupo está resuelto con destreza y soltura mostrando una gran habilidad en el dibujo; las expresiones de los rostros femeninos, por ejemplo, guardan total conexión con los modelos empleados en el retablo de Segorbe, pintado entre Macip y su hijo Joanes entre 1529 y 1532. No debemos, por tanto, descartar la participación de Joan de Joanes en este tipo de tablillas de devoción que se producían en el taller familiar para atender la demanda de clientes privados. Una tabla de colección particular (fig. 12) que representa el tema idéntico, atribuida a Vicent Macip —aunque más tardía— muestra el contraste de estilos y hace evidente la participación del hijo del maestro en la tabla de las clarisas. Es muy significativo la evolución en la representación del citado grupo de Marías.

Según Isidre Puig la documentación de archivo sobre la familia Macip permite intuir que el padre de Vicent Macip trabajó para el cardenal Luis Juan de Milá y Borja²¹. Esta situación pudo haber facilitado la formación en Valencia del futuro pintor valenciano en el taller del italiano y protegido por Rodrigo de Borja, Paolo da San Leocadio. El pintor de los murales del presbítero de la Catedral de Valencia trabajó en Gandia para la duquesa María Enríquez desde 1407, tanto para la colegiata o para el palacio ducal como para el convento de Santa Clara. Hacia 1528, otro Borja, Gaspar Jofré, obispo de Segorbe, tuvo que intervenir en el encargo a los Macip del retablo mayor de la Catedral del Alto Palacia.



Fig. 13.- *San Antonio de Padua*, ca. 1525.
Taller de Vicente Masip.

Por último, dentro de esta serie de obra de devoción privada, queremos mencionar una pequeña tabla de san Antonio de Padua (fig. 13). El santo franciscano se representa en actitud de predicador, de cuerpo entero, descalzo, con el

hábito y el característico cordón –de tres nudos– en la cintura. Un pormenorizado proceso de restauración en 2016 ha permitido la consolidación y limpieza de la obra así como visualizar de forma nítida la calidad de detalles, como el paisaje o la vegetación. Se pueden incluso visualizar elementos anecdóticos, como las aves alrededor del estanque. Son formas que coinciden plenamente con los modelos del taller de Macip tal y como se ha comentado anteriormente en la escena del *Calvario*. En este caso el estilo no guarda proporciones tan armónicas, por lo que debe ser considerada como una obra de taller.

UN OBSEQUIO DE FLANDES

Como ya se apuntó, las relaciones del Monasterio con la monarquía eran habituales. En esta línea se encuentra otra tabla, de origen flamenco, identificada como *Virgen de la Leche con San José y el Niño* (fig. 14). Si bien en un primer momento se dudaba de que una obra de origen flamenco formara parte de esta colección, las dudas se disipan en el momento en el que se comprueba que el soporte de madera de dicha tabla, dado su fino espesor, sólo podía proceder de los Países Bajos. La escena representa la Sagrada Familia en el interior de una estancia. En el centro aparece la Virgen María vestida con una amplia túnica roja con ribeteado dorado, con el pecho descubierto para amamantar al Niño Jesús, que reposa desnudo, sobre un cojín rojo de terciopelo sin otro adorno que un collar de coral alrededor de su cuello. Al lado derecho de la Virgen, posa san José, representado como un hombre de edad avanzada que muestra una pera en su mano derecha, mientras observa la escena. La obra presenta notoria calidad en las vestiduras, mientras que la naturaleza muerta que decora el resto de la tabla emula un rasgo característico de la escuela flamenca y, más concretamente, de principios del siglo XVI, si tenemos en cuenta que podemos fechar esta obra en

²¹ PUIG, Isidre et alii. El pintor Joan de Joanes... pp. 23-24.

torno a 1525. Las primeras atribuciones la sitúan cercana al círculo de Jan Gossaert, “Mabuse”, documentado entre ca. 1478 – ca. 1536²². Más recientemente se ha atribuido la obra a Pieter Coecke van Aelst ²³ (1502-1550), que trabajó para la corte de Carlos V. Sin embargo, en 1988 un artículo atribuye la obra del Museo de Santa Clara al Maestro de Santa Ana Hofje, y con ella vincula la autora dos obras más de colecciones particulares²⁴. La denominación “Maestro de Santa Ana de Hofje” proviene de la atribución a este artista del tríptico de la Adoración de los Magos de la capilla del Hospital de Santa Ana Hofje, en Leyden, dado que se ha visto en este autor un seguidor o ayudante de Pierre Coeck, pero con modelos más próximos a las obras de Jan Gossaert. Se trataría, pues, de un pintor capaz de sintetizar en sus composiciones los estilos de diferentes pintores flamencos del momento.

Respecto a la procedencia de esta tabla, podría tratarse de un regalo del archiduque Rodolfo II de Austria²⁵ (1552-1612), que llegó a ser emperador del Sacro Imperio Romano Germánico entre 1576-1612. Hijo de Maximiliano II y María de Austria y Portugal, hija del emperador Carlos V, Rodolfo se trasladó a Madrid y fue educado en el Escorial bajo la tutela de Felipe II. Gracias a la crónica de Amorós²⁶ sabemos que Felipe II mantuvo una gran amistad con Carlos de Borja, V duque de Gandia, hijo de san Francisco de Borja. Algunos historiadores han querido ver en esta obra un regalo de los propios duques a la Comunidad religiosa de las Clarisas²⁷ como posible razón para que esta pieza forme parte de esta colección museística. Sin embargo, y siguiendo noticias documentales conservadas en el monasterio, nos inclinamos a pensar que, con toda probabilidad sería un regalo que Rodolfo II, hombre de gran devoción cristiana, haría ex-

presamente a las monjas de Santa Clara de Gandia, iniciada ya desde los Reyes Católicos como anteriormente se ha visto.

Por todo lo expuesto podemos concluir reconociendo que la colección del monasterio de Santa Clara de Gandia constituye una referencia fundamental para valorar el patrimonio valenciano legado por los Borja. Desde el punto de vista artístico, la vinculación de los pintores más importantes de la época a este monasterio nos permite recrear el ambiente cultural de la Gandia del momento. Pero al mismo tiempo, y dado que esta colección es el resultado de las donaciones y regalos de personajes ilustres de la historia moderna, nos reafirmamos en la importancia histórica que tuvo Gandia en algunas tomas de decisión de la corona hispánica en este período.



Fig. 14.- *Virgen de la leche con san José y el Niño*, ca. 1525. Maestro de Santa Ana Hofje.

²² COMPANY, X. 1985, p. 147; del mismo autor, 1983, p. 43.

²³ PELLICER, V. 2014, p. 58.

²⁴ PADRÓN MÉRIDA, A. 1988, pp. 60-63.

²⁵ Esta noticia está documentada según las notas extraídas de la documentación conservada en el archivo del Monasterio de Santa Clara de Gandia.

²⁶ AMORÓS, L. 1981, p. 92.

²⁷ PELLICER, V. 2014, p. 61.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBI, José. “Tres madonas inéditas en Gandia”, *Passió*, Gandia, 1983, s.p.
- AMORÓS, Luis. *El Monasterio de Santa Clara de Gandia y la Familia ducal de los Borja*. Gandia: Apuntes Históricos 3, 1981.
- BLAYA ESTRADA, Nuria. *Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*. Valencia: Fundación Bancaja, 2000.
- COMPANY CLIMENT, Ximo. “Tablas gandienses (1450-1550)”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1983, pp. 41-45.
- COMPANY CLIMENT, Ximo. “Una probable ‘Virgen con el Niño’ de Antoniazio Romano en Gandia”, *Archivo Arte Valenciano*, n.º. 65, 1984, pp. 29-30.
- COMPANY CLIMENT, Ximo. *Pintura del Renacimiento al ducat de Gandia. Imatges d’un temps i d’un país*. Gandia: Institució Alfons el Magnànim. 1985.
- COMPANY CLIMENT, Ximo. “Una ‘Muerte de san Martín’ del maestro de san Lázaro”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1991, n.º 72, pp. 26-30.
- COMPANY CLIMENT, Ximo. “La Virgen y el Niño con el pajarito” (ficha catálogo). En: COMPANY, X. - BENITO, D. (com.) *Madonas y Vírgenes s. XIV-XVI*. (Museo San Pio V de Valencia Marzo-Mayo 1996). Valencia: Museu Sant Pius V-Fundació CAM, 1995.
- GIMILIO, David. ‘Virgen con Niño y pajarito’ ficha de catálogo. En: *Palau dels Borja. Del Renai-xement a la Modernitat*. Catálogo de exposición, Valencia, Corts Valencianes, 2016.
- PADRÓN MÉRIDA, Ana. “Tres pinturas del Maestro de Santa Ana Hofje: Una en el monasterio de Santa Clara de Gandia y dos en colección particular”. *Archivo de Arte Valenciano*. 1988, XIX, pp. 60-63.
- PELLICER, Vicent. *Els tresors de les Clarisses* (Exposición en Sala de la Marquesa). Gandia: Ajuntament de Gandia, 2003.
- PELLICER, Vicent. *Museo de las Clarisas. Un legado artístico de los Borja/Borgia, Duques de Gandia*. Gandia: Vicent Pellicer i Rocher, 2014.
- POST, Ch. R. *A history of Spanish Painting*. Vol. I.: “The valencian school in the late Middle Ages and Early Renaissance”. Cambridge, 1935.
- PUIG, Isidro-VELASCO, Alberto. “Una tabla inédita de Nicolau Falcó y la iconografía de la aparición de Cristo resucitado a su madre con los Padres del Limbo”. *Ars Longa*, 2012, núm. 21, pp. 143-163.
- PUIG, Isidro-COMPANY, Ximo-TOLOSA, Luisa. *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*. Lleida: Universitat de Lleida, 2015.

Luces de las tablas laterales del Tríptico de los Improperios: la utilidad de las copias para el conocimiento de la obra perdida de Bosch a través de un caso valenciano

Marc Borrás Espinosa

Licenciado en Historia del Arte

Universitat de València

RESUMEN

Es posible tratar de delinear un corpus de obras perdidas de Bosch gracias a algunas copias y la relación entre ellas. Este trabajo muestra esta opción usando un caso de estudio hispánico: el Tríptico de los Improperios. El estudio de sus tablas laterales manifiesta una relación entre éstas y Bosch muy cercana, por lo que es posible aceptar que estas tablas nos hablan de pinturas perdidas de Bosch.

Palabras clave: Prendimiento/ Flagelación/ Copias/ Bosch/ Improperios

ABSTRACT

Is possible try to draw one corpus about the lost paintings of Bosch thanks some copies and their relation between them. This work sample this option using one case of study Hispanic: Triptych of the Curses. The study of him lateral wings manifested one relation between this and Bosch so near, for who is possible accept who this wings speak us about lost paintings of Bosch.

Keywords: Arrest/ Flogging/ Copies, Bosch/ Curses

El *Tríptico de los Improperios* es una de las obras flamencas más admirables conservadas en la ciudad de Valencia y sus misterios aún distan de estar resueltos.

Si hasta hace pocos años se tenía ésta obra como una versión con variaciones de la *Coronación de espinas* de San Lorenzo de El Escorial, las pruebas dendrocronológicas realizadas por Peter Klein mostraron que la tabla central del tríptico valenciana es más antigua, ya que la tabla más joven fecha la tala del árbol en 1506 y por tanto debió de ser pintada en 1515-1523¹, mientras que la madrileña, siempre según los estudios del doctor Klein, es bastante posterior a la muerte del genio de 's-Hertogenbosch (1527-1533).²

Partiendo de esta premisa se han evidenciado toda una serie de hechos que permiten pensar que se trate de una obra ejecutada por Hieronymus Bosch o, en su defecto, la copia

más cercana a un original perdido: es la más antigua de las cuatro versiones conocidas, su calidad técnica es superior que la de las otras tres, iconográfica e iconológicamente es la más rica, las reflectografías confirman que es la única que presenta varios *pentimenti* y, además, está documentada acompañando los restos fúnebres de quien fue su propietaria, doña Mencía de Mendoza, virreina de Valencia y gran conocedora del arte flamenco³, en la Capilla Real del Convento de los Dominicos de Valencia desde 1554, proveniente de su castillo de Aiora.

Nada puede hacer sombra a tan atractiva hipótesis que va cogiendo fuerza⁴, mas las incógnitas de este tríptico no recaen solo en su tabla central.

Resulta necesario un estudio sobre las tablas laterales que acompañan esta magnífica pintura que trate de extraer toda la información que éstas nos pueden aportar a lo ya conocido sobre la producción de Hieronymus Bosch.

Lo primero a remarcar es que estas tablas no fueron ejecutadas por las mismas manos que realizaron la tabla central. El peso y volumetría de sus figuras es diferente al de la tabla central, siendo mucho más llenas. Los estudios de Pilar Ineba confirman una ejecución diferente, con mayor calidad en la tabla central y un dibujo subyacente diferente tal y como se aprecia en las reflectografías: mientras que el dibujo subyacente de *La coronación de espinas* presenta un predominio de medio seco, las pinturas laterales muestran el uso de medio húmedo⁵.

La primera pregunta a realizarse es quien pintó la obra. Se trata de una pregunta sin

¹ KLEIN, Peter, 2003, pp. 4-6.

² VERMET, Bernard, 2005, p. 88.

³ Estuvo casada en primeras nupcias con Henri III de Nassau, dueño del *Jardín de las Delicias*, hoy en el Museo Nacional del Prado. Residió en Flandes cumpliendo funciones de embajadora para Carlos V entre 1530-1533 y 1535-1538. Gran mecenas artística, siempre mostró un interés especial por el arte flamenco, encargando obras a artistas como Jan Gossaert, Jan Cornelisz, Vermeyen, Jan Scorel, Maarten van Heemskerck o Simon Bening; poseyó distintas obras atribuidas a Bosch, pudiendo encontrarse algunas originales entre éstas.

⁴ Véase: BORRÁS ESPINOSA, Marc, 2015. BORRÁS ESPINOSA, Marc, 2015, pp. 27-41.

⁵ INEBA, Pilar, 2003, pp. 58-59.

respuesta, al igual que ocurre con la tabla central, más el examen de estas tablas permite vislumbrar valiosos elementos de estudios.

Pero antes son necesarias ciertas observaciones respecto a la tabla central. La dendrocronología no es una ciencia que permita saber cuándo se realizó una obra, pero nos permite obtener una fecha límite a partir de la cual se realizó, teniendo de forma casi exacta el momento de la tala del árbol⁶ y sumándole el tiempo medio habitual de secado. Esto nos facilita la fecha de ejecución aproximada de la tabla central, la cual sería hecha poco antes de la muerte de Bosch o poco después, pudiendo ser tanto obra suya, de su taller, una obra por él comenzada y concluida por alguno de sus ayudantes, una copia primeriza (la más cercana a un original perdido).

Nos facilitan estas lecturas los grandes caracteres góticos formando la inconfundible rúbrica de Bosch. Tan solo seis de las obras canónicas del genio flamenco presentan esta firma, siendo difícil dilucidar el motivo de porqué fueron signadas. En ocasiones puede justificarse por el deseo de mostrarse el mismo como donante o como artífice de cara a la comunidad, como ocurre con su *San Juan en Patmos*, hoy en el Staatliche Museen zu Berlin (Gemäldegalerie) de la capital de Alemania, pues esta pieza es parte de un retablo atomizado que albergaba la capilla de la cofradía de Nuestra Señora⁷, en la actual catedral de San Juan de 's-Hertogenbosch, de la cual Bosch era cofrade; realmente es un misterio porque la firmó, a pesar de ser la hipótesis expuesto muy plausible.

Conviene entonces tratar de dar sentido a la firma de la tabla valenciana: podría ser que la realizara el mismo artista por un motivo desconocido como ocurre con sus otras seis obras rubricadas o, en el caso de que la obra no la eje-

cutase él, cumpliría la función de atestiguar que se trata de una copia.

En el mundo flamenco del siglo XV y XVI la idea de copia no posee las cualidades peyorativas de hoy en día. La copia era una forma de reproducir de forma veraz una obra de un artista reconocido, podría decirse incluso de honrarle. En cualquier caso, siempre y cuando no fuese ejecutada por Bosch, hay que entender esta rúbrica como una forma de advertir al espectador que se encuentra ante una fidedigna reproducción de un original del maestro de Flandes, a menos que se tratara de una obra sin relación alguna con Bosch, ejecutada por un buen artista con ojo comercial que creara la obra con fines lucrativos.

Ya Felipe de Guevara advertía de que muchos trataron de hacer pasar como obras de Bosch cuadros con su firma, algunos con técnicas tan ingeniosas como humear los cuadros para hacerlos pasar como antiguos, pero advierte que *es justo dar aviso que entre estos imitadores de Hyeronimus Bosco hay uno que fué su discípulo, el qual por devoción a su maestro, o por acreditar sus obras, inscribió en sus pinturas el nombre de Bosch y no el suyo*.⁸

Debido a las fechas en que se realizó el cuadro, resulta lógico pensar que la obra, de no ser realizada por Bosch, pudo ser éste u otro de sus “discípulos” quien la ejecutase.

Hasta aquí queda claro que la obra o bien está realizada por Bosch o es una copia fidedigna de una obra suya realizada por un artista de su círculo más inmediato (algo que parece confirmar el su estudio iconológico⁹). También se ha dicho que esta obra y las tablas laterales no fueron ejecutadas por la misma mano, así que la pregunta a resolver es quien las ejecuto.

Se trata de una cuestión que seguramente jamás será respuesta, pero el estudio de estas

6 Con el fin de determinar la fecha más antigua en que pudo tener lugar la tala, es necesario añadir por lo menos 9 anillos de albura al último anillo de crecimiento encontrado en la tabla. Utilizando la media, es posible estimar la fecha de tala del roble con un margen de -2 a +4. KLEIN, Peter, 2001, p. 217.

7 KOLDEWEIJ, Jos, 2005, pp. 70-80.

8 DE GUEVARA, Felipe, 1788, pp. 42-43.

9 BORRÁS ESPINOSA, Marc, 2015.

tablas puede, cuanto menos, orientarnos sobre si se trata de un artista cercano o no a Hieronymus Bosch. Aventuro ya que su artífice tuvo que ser alguien próximo a él.

De ellas sabemos que fueron propiedad de doña Mencía de Mendoza y que fueron depositadas en la Capilla Real junto con la tabla central, por lo que se ejecutaron antes de 1554; es posible que las tablas las comprase o encargase en los años que residió en Flandes, que se las hiciera traer desde tierras flamencas una vez ya estaba instalada en Valencia o que ella las comprara junto a la tabla central, sin ser la comitente. Sobre estas tablas no existen análisis dendrocronológicos, así que es imposible acotar más su fecha de ejecución.

Ahora bien, fuese como fuere, estas tablas deben ser cercanas al hacer de Bosch; piénsese que en el caso de que fuesen un encargo de la virreina su gusto y cultura le llevarían a solicitar una obra que honrase a Bosch, no una creación de otro artista: querría que respondieran a un original. En caso contrario, es lógico pensar que quien fuese que uniese estas tablas a la central, en un periodo que oscilaría entre 1515 y 1554, respondiese al mismo deseo. Las tablas laterales no presentan rastro de haber poseído jamás dibujo alguno en su reverso, por lo que no necesariamente tendrían que haber sido diseñadas con la intención de abrirse y cerrarse, más sus dimensiones encajan con la tabla central, por lo que no hay duda que fueron realizadas exproposito para acompañar a la *Coronación de espinas*.

Si la lógica lleva a pensar que fuese quien fuese quien decidiese su creación para acompañar la tabla rubricada (la virreina de Valencia, un comitente desconocido o quizá incluso el mismo taller), éstas deberían ejercer el papel de copia, ¿es posible que sea así?

Aquí nos enfrentamos a un inconveniente, y es que, al menos a primera vista, estas obras no se corresponden con ninguna de sus obras canónicas. Es aquí donde reside su importancia respecto al conocimiento que tenemos de Bosch: estas piezas, seguramente, hacen referencia a originales hoy día perdidos o nos hablan de la

forma de honrar el arte de Bosch a partir de versiones libres.

En cualquier caso, estas copias no pueden ser totalmente fidedignas, pues lo primero que hay que tener en cuenta es la disposición rectangular en vertical de las tablas, lo cual debió llevar a una reconversión espacial de lo en ellas representado. No dejarían por esto de cumplir su función de copia, aunque son innegables las variaciones



Fig. 1.- Tabla lateral izquierda, *Prendimiento*. Anónimo, entre 1515 y 1554? Museu de Belles Arts de València. Fotografía del autor (abril de 2015).

Al contemplar el *Prendimiento*, lo primero es pensar que no se encontrará reflejo de él entre las obras canónicas, mas no es así, pues el tema del Prendimiento fue representado por Bosch en tres ocasiones como tema secundario: en la *Escena de la Pasión* del reverso del *San Juan de Patmos* del Staatliche Museen zu Berlin (Gemäldegalerie), en la tabla lateral izquierda del tríptico *Las tentaciones de San Antonio* (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa) conocido como el *Prendimiento* y en un detalle del altar de la *Misa de San Gregorio* (tabla derecha) representado en el exterior del tríptico de *La adoración de los Magos* (Museo Nacional del Prado, Madrid).

La obra berlinesa presenta a Cristo rodeado por una multitud mientras un personaje levanta la espada contra otro postrado en el suelo

(quizá Simón Pedro apunto de cortar la oreja a Malco¹⁰). A los pies de éstos hay un elemento que no logro identificar debido a la escasa resolución de las imágenes de las que dispongo, pero que supongo es el mismo que presentan las otras dos obras que representan la misma escena: una lámpara de vela o mecha en forma de cofre.

La disposición de estos personajes en la pieza madrileña coincide en gran medida con la pintura de doña Mencía de Mendoza: el agresor, ubicado a la derecha del espectador, alza la espada (que más bien parece un cuchillo) sobre agredido con el brazo en alto y otro sosteniendo a su futura víctima; en medio de los dos, la caja que defiende la lumbre parece haber caído o estar a punto de hacerlo.



Fig. 2.- Detalle de la tabla derecha de la *Misa de San Gregorio*, reverso de *La Adoración de los Magos*. Hieronymus Bosch, 1485-1500. Museo Nacional del Prado, Madrid.¹¹



Fig. 3.- Detalle de la tabla lateral izquierda (*Prendimiento*), reverso de *Las tentaciones de San Antonio*. Hieronymus Bosch, c. 1501 o más tarde. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.¹²

¹⁰ Jn, 18:10.

¹¹ <<https://encontrandolalentitud.files.wordpress.com/2013/09/adoracic3b3n-de-los-reyes-magos-el-boscoreverso.jpg>> (19/XI/2015).

¹² <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Hieronymus_Bosch_001.jpg>(25/XI/2015)

La obra lisboeta presenta una disposición similar, solo que invertida y con la lumbre a los pies de los personajes. Es de resaltar el parecido del agresor con el de la pieza valenciana: en ambos casos se nos presenta un hombre calvo con pelo en los costados, evidenciando su avanzada edad, lo cual casa con la idea de que el episodio refleje el Evangelio de San Juan, pues Simón Pedro siempre es representado como un hombre muy maduro sin llegar pero cercano a la vejez. Esto no implica que el autor de la tabla de doña Mencía de Mendoza tomase éste detalle de la obra de Lisboa, pues como se verá más adelante, no es extraño en Bosch la repetición de modelos en sus obras, pero si lo vuelve plausible.

Iconográficamente queda claro que la tabla es cercana al repertorio bosquiano, pero nada de esto apunta necesariamente a que se trate de una copia con variaciones de una obra perdida de Bosch. Es en este punto donde se debe recordar lo antes dicho sobre la función de la copia en el mundo flamenco.

Las copia como es lógico se realizaba sobre un original, sin ser extrañas las ocasiones en que un mismo original es copiada por distintos autores. En el caso concreto de ésta tabla se conocen dos más que representan la misma escena: el *Cristo tomado cautivo* del estadounidense San Diego Museum of Art (c. 1515)¹³ y el *Arresto de Cristo* del holandés Noordbrabants Museum (c. 1530-1550).

Sin lugar a dudas la mejor de estas versiones es la norteamericana, a pesar de ser más tosca que la de Valencia. Los rostros no son tan conseguidos, especialmente el de Cristo, así como algunos colores cambian, mientras algunos detalles son suprimidos (el pendiente del personaje cuyo rostro es parcialmente cubierto por



Fig. 4.- *Cristo tomado cautivo*. Anónimo, c. 1515. San Diego Museum of Art, San Diego.¹⁴



Fig. 5.- *Arresto de Cristo*. Anónimo, c. 1530-1550. Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch (Holanda).¹⁵

el cuchillo o los detalles florales del sombrero del personaje que sostiene la antorcha) y algunas vestimentas cambian (las del personaje que envaina la espada, etc.).

Por lo demás son idénticas, si obviamos su disposición: la valenciana es vertical y la estadounidense es horizontal.

La versión brabanzona es la más pobre de las tres tanto en ejecución como en detalles (el personaje situado en lo alto de la composición no posee ni decoración floral ni de ningún tipo

¹³ Según el museo. Véase: San Diego Museum of Art. En: <<http://www.sdmart.org/collections/Europe/item/1938.241>> (03/II/2016)

¹⁴ <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Follower_of_Jheronimus_Bosch_023.jpg> (19/XI/2015)

¹⁵ <https://commons.wikimedia.org/wiki/Jheronimus_Bosch/School#/media/File:Bosch_follower_The_arrest_of_Christ_c._1530-1550.jpg> (19/XI/2015)

en su sombrero). A primera vista puede parecer que emule a la de Valencia por sus colores, pero un estudio de las ropas (especialmente en puños y cuellos) muestra como algunos coinciden con ésta y otros con la norteamericana.

Me resultan muy interesantes tres objetos que se repiten en las obras y que son idénticos: las dos espadas y la linterna. Es conocido el afán del artista flamenco por representar un objeto concreto, no la idea de un objeto sino uno tangible y reconocible: una copia de la realidad concreta. Las espadas, que en estas obras se asemejan a cuchillos, son idénticos en sus empuñadura (si nos fijamos en la espada que se está envainando en todas se reconocen dos bolas con una decoración floral en plata), las mismas imperfecciones (la sostenida en alto presenta una muesca), etc. En cuanto a la linterna, todas presentan el mismo número de piezas, los mismos cristales amarillentos, el mismo material de confección y el mismo color marrón. La copia exacta de estos elementos y la casi exactitud que comparten los tres cuadros manifiestan que se trata de copias fidedignas de un original común y, de ser correcta la fecha que ofrece el San Diego Museum of Art, la obra original sería cercana a 1515, por lo que con toda seguridad emulan una obra hoy perdida tomada como original de Hieronymus Bosch en fecha muy temprana: un año antes de su muerte.

Un detalle de la espada en alto quiero remarcar: la presencia de la “B” o “M” invertida tan característica de Bosch. Mucho se ha especulado sobre la razón de esta misteriosa letra, pero quizás la explicación más simple sea la correcta. Jos Koldeweij explica que la ciudad de ‘s-Hertogenbosch era conocida en la época de Bosch por la calidad de sus orfebres, destacando el trabajo de cuchillos¹⁶; cada maestro cuchillero tenía su propia marca, un monograma y quizá esta misteriosa letra solo responda a la precisión de Bosch al presentar en su pintura no la idea de un cuchillo, sino un cuchillo concre-

to. En cualquier caso la presencia de esta letra aproxima la obra a Bosch o a los seguidores que mejor le conocen, pero de ser cierta esta hipótesis situaría el original perdido en la ciudad de ‘s-Hertogenbosch antes de 1515.

Queda clara la importancia de estas puertas laterales, así como la del estudio de las copias y obras con estética bosquiana más antiguas, por su labor arqueológica, pues nos permiten vislumbrar como eran algunos de aquellos boscos hoy día desaparecidas, pues tras esta disertación queda claro que el tema del prendimiento no era ajeno a Bosch y la existencia de tres obras diferentes, idénticas en su composición y con tan pocas variaciones, realizadas en fechas tan tempranas, indican por fuerza un original común que se creía del maestro de ‘s-Hertogenbosch quizá incluso antes de su muerte.

El valor de esto es muy alto, pues nos permite ver nuevas facetas del maestro, ya que a nadie se le escapa lo extraño de esta obra comparada con el conjunto de obras canónicas conservadas y aceptadas hoy día. Aprovecho lo dicho para lanzar la última hipótesis que me permite el estudio de esta tabla: de emular realmente una obra de Bosch, la original habría manifestado la influencia que la pintura alemana tuvo sobre él, pues esta composición bebe de una pintura del Maestro de la Pasión Karlsruhe, concretamente de *La captura de Jesucristo*.

Esta obra realizada alrededor de 1450 presenta elementos que Bosch manifestó en muchas de sus pinturas, como son los adornos metálicos esféricos en la ropa de los soldados y con relación a esta obra, la parte superior derecha influyó clarísimamente al autor del original perdido (que sostengo es Bosch): se observa claramente la similitud entre Pedro Simón y Malco, las manos que tratan de apartar la espada del que será el primer papa, así como la linterna. Los volúmenes de los personajes del maestro de la Pasión de Karlsruhe, así como la disposición de los personajes, los gestos y anatomías, parecen

¹⁶ Véase: KOLDEWEIJ, Jos, 2005.

tan cercanas que se hace difícil no pensar que tengan relación con el original perdido; en conclusión: podemos advertir a través del estudio de las copias de una obra que a principios del siglo XVI se creía de Bosch (y probablemente así fuese), una influencia clara de un artista alemán concreto.

A partir de este punto lo interesante sería rastrear la historia del cuadro, donde se encontraba antes de 1516 y si por la documentación que se posee sobre Bosch éste pudo ver la obra; ello daría más fuerza o deslegitimaría el hecho de que estas obras fuesen copia o no de un “bosco”, e incluso podría ayudar a comprender que lugares visitó Bosch en sus años de formación, un total misterio pero que cuesta mucho poner en duda que existiera.



Fig. 6.- Detalle de *La captura de Jesucristo*. Maestro de la Pasión Karlsruhe, c. 1450. Wallraf-Richartz Museum, Colonia (Alemania).¹⁷



Fig. 7.- *La captura de Jesucristo*. Maestro de la Pasión Karlsruhe, c. 1450. Wallraf-Richartz Museum, Colonia (Alemania).¹⁸

La tabla lateral derecha, conocida como la *Flagelación*, presenta una iconografía inusual para este episodio. Lo primero a remarca es la ausencia de la columna, elemento iconográfico indispensable para la representación de tal acontecimiento. Así mismo, Cristo aparece no atado por las manos, sino por el torso mientras un personaje parece obligarle a andar. Los elementos de tortura, por su parte, si son propios: una vara de cañas y un látigo de varias cuerdas acabadas en metales cortantes.

¹⁷ <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Master_of_the_Karlsruhe_Passion_-_Arrest_of_Christ.jpeg>(23XII/2015)

¹⁸ <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Master_of_the_Karlsruhe_Passion_-_Arrest_of_Christ.jpeg>(23XII/2015)



Fig. 8.- Tabla lateral derecha, *Flagelación*. Anónimo, entre 1515 y 1554?. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía del autor (abril de 2015).

Por el contrario de lo que ocurre con la tabla del *Prendimiento*, no se conoce ninguna otra versión de este episodio con la misma iconografía y es necesario remarcar la irregularidad de lo representado: si se trata de la flagelación falta la columna, si se tratase de un *Ecce Homo* (lo cual daría un sentido cronológico a las tres tablas) sería necesaria la corona de espinas y el manto púrpura. Quizá podría defenderse la hipótesis de que se represente el periplo judicial de Cristo entre Anás, Caifas, Pilatos y Herodes, ya que las heridas, aunque numerosas, son superficiales, representando las vejaciones sufridas a

lo largo del camino, pero personalmente creo que es un argumento pobre. Otra opción, que cronológicamente salvaría el conjunto, es que se representase el Expolio, más de ser así, no se entiende que tan solo se representen las marcas de la flagelación, pues sería necesarias la corona de espinas o como mínimo sus marcas en la frente (existen representaciones donde estos elementos se eliminan, como la obra del Greco *El Expolio* [1577]). Sin embargo, lo más probable es que lo representado en esta tabla sea la flagelación de Cristo.

¿Es posible pensar que sea esta obra también una copia? En mi opinión no, pues parece extraño que Bosch cometiera tantos errores iconográficos, del mismo modo que no pienso que el autor de esta obra no supiera dar con una solución para introducir la columna en el caso de que copiase una obra concreta.

A mi parecer, esta obra se inspira en una composición de Bosch, lo cual unido al hecho de que sí debió existir un referente para la otra tabla, acerca su creador a la figura del maestro flamenco bien como alumno, bien como artista buen conocedor del arte del genio de 's-Hertogenbosch.

El referente de esta obra sería el *Cristo con la cruz auestas* de San Lorenzo de El Escorial.

Al enfrentar estas dos obras, a simple vista tan distintas, el observador puede apreciar como la obra escurialense sirvió de modelo o inspiración para la realización de todas las cabezas a excepción de la de Cristo.

La obra escurialense aparece por primera vez citada en las colecciones Reales de Felipe II el año 1574 y observando la imagen 8 es imposible no apreciar como la tabla valenciana se inspira en ella, emulando sus fisionomías (que no copiando). Algunos detalles incluso coinciden plenamente: el mismo número de dientes en los dos mellados, el mismo color en los dos personajes de rojo, la capucha azul en del personaje que en las dos obras estira la curda que ata a Cristo... y en ambos cuadros, el personaje calvo con pelo en los costado y barba alzan sus manos con objetos con los que flagelar a Cristo



Fig. 9.- Lado izquierdo: detalles de las cabezas de *Cristo con la cruz a cuestas*. Hieronymus Bosch, c. 1492-1498. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Comunidad de Madrid.
Lado derecho: detalles de las cabezas de *Flagelación*. Anónimo, entre 1515 y 1554?. Museo de Bellas Artes de Valencia.¹⁹

(una cuerda en la de El Escorial y unas ramas en la de Valencia)²⁰.

La efigie de este último personaje es una de las más repetidas de toda la obra de Bosch, pues éste empleo hasta un total de cuatro veces a este hombre como modelo: como santo en el *San Juan Bautista* del Museo Lázaro Galdiano, junto a Cristo en la *Prendimiento* de *Las tentaciones de San Antonio* del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa y en la misma posición que en la obra escurialense lo encontramos en el *Cristo con la cruz a cuestas* del Kunsthistorisches Museum de Viena.

Tras todo lo expuesto queda patente el interés que para la historia del arte tienen estas puertas laterales y el estudio de las copias, ver-

siones y obras bosquianas, pues es un feudo poco trabajado que nos da pistas sobre uno de los artistas más geniales y misteriosos que ha dado la pintura. La comparativa de la tabla del *Prendimiento* con las otras dos versiones existentes y la comparativa de sus fechas nos permite, nunca afirmar, pero si dar fuerza a la hipótesis de que nos encontramos ante unas copias en buena medida fidedignas a un original de Bosch e incluso a partir de ahí comprender que algunas de sus influencias debieron venir de Alemania, como ya se sabía, pero además dando con un artista concreto del que Bosch tomó prestado un modelo iconográfico.

El estudio de la tabla de la *Flagelación*, a pesar de ser una versión totalmente libre, nos abre una nueva puerta de estudio para conocer mejor la que es sin duda una de las mejores obras del Museu de Belles Arts de València, pues al conocer la obra a partir de la que se realizó, podemos tratar de averiguar donde se ejecutó, pues no debió ser muy lejos del lugar donde se encontrara esta obra antes llegar a la Península ibérica. Por supuesto descubrir esto no nos daría una localización exacta, pero sí bastante aproximada, con lo que de situarse cerca de Amberes quedaría casi zanjada la idea más plausible: que de esta ciudad proviene la tabla y nos permitiría buscar su autor entre los distintos artistas manieristas de la primera mitad del siglo XVI.

En cualquier caso, el esmero de quien encargó estas obras en que fuesen no solo bosquianas, sino que hiciesen referencia concreta a obras de Bosch (una como copia, otra como versión libre pero con referentes claros) solo acentúa el hecho de que la tabla central era muy considerada ya en época de doña Mencía de Mendoza o incluso con anterioridad, lo cual solo se explica porque se tuviera esta *Coronación de espinas* como original, del taller realizada bajo unos bocetos dejados por el gran maestro muerto poco antes de su ejecución o como copia de un original perdido muy fidedignamente copiado por un

¹⁹ Montaje del autor: <<http://www.patrimonionacional.es/coleccionreales/categorias/detalles/8113/Cristo%20con%20la%20cruz%20a%20cuestas/341>> (07/V/2015) y fotografías del autor (abril de 2015).

²⁰ Véase: BORRÁS ESPINOSA, Marc, 2015.

gran artista muy sincero en su trabajo, quizá incluso ese misterioso discípulo del que nos habló Felipe de Guevara.

BIBLIOGRAFÍA

ALMIRANTE, Julián; GÓMEZ FRECHINA, José; INEBA, Pilar. *Heronymus Bosch. El tríptico de la Pasión. Obra recuperada del trimestre*. Valencia: Ed. Museu de Belles Arts de València, agosto 1998.

BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. *Pintura Europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia: Ed. Museu de Belles Arts de València, 2002.

BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. *La clave flamenca en los primitivos valencianos*. València: Ed. Generalitat Valenciana, 2001.

BERMEJO, Elisa. *La pintura de los primitivos flamencos en España. Vol. I*. Madrid: Ed. Instituto Diego Velázquez Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1982.

BORRÁS ESPINOSA, Marc. “La taula central de El tríptic dels Improperis del Museu de Belles Arts de València, model més antic de les versions existents i possible autoria de El Bosco”. En: «<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/69281>» (12-III-2016).

BORRÁS ESPINOSA, Marc Borrás. “Sobre la posible autoría del Bosco de la tabla central del tríptico de «Los Improperios» del Museu de Belles Arts de València”. *Archivo de arte valenciano*, 2015, nº 96, pp. 27-41.

DE GUEVARA, Felipe. *Comentarios de la pintura / que escribió Don Felipe de Guevara ... ; se publican por primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz* Madrid: Ed. Don Geronimo Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía: Se hallará ... en casa de la Viuda de Ibarra, 1788.

GARCÍA PÉREZ, Noelia. “La mujer en el Renacimiento y la promoción artística: Estado de la cuestión” *Imafrontera*. Universidad de Murcia. Murcia 2004, pp. 81-90.

GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Mencía de Mendoza (1508-1554)*. Madrid: Ediciones del Orto (Biblioteca de Mujeres), 2004.

HIDALGO GAYAR, Juan. “Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el Palacio Real en Valencia”. *Archivo Español de Arte*, gener-febrer 2011, nº LXXXIV., pp. 80-89.

ILSINK, Matthijs; KOLDEWEIJ, Jos; SPRONK, Ron. *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. Catalogue Raisonné*. Holanda: Mercatorfonds, 2016.

ILSINK, Matthijs; KOLDEWEIJ, Jos; *Hieronymus Bosch, visions of genius*. Holanda: Mercatorfonds, 2016.

INEBA, Pilar. “The Triptych of insults attributed to El Bosco. A technical study”. En: Verougstraete, H. (dir.); Van Schoute, R. (dir.). *Jérôme Bosch et son entourage et autres études (le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture)* Leuven-Paris- Duedley: Ed. Uitgeverij Peeters, 2003, pp. 58-63.

KARLE ESTEPPE, Jan. “Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vives”, *Scrinium Erasmianum*, 1969, vol. II., pp. 450-506.

KLEIN, Peter. “Análisis dendrocronológico de las pinturas sobre tabla de El Bosco y algunos de sus seguidores”. En: Garrido, C. (coord.); Van Schoute, R. (coord.). *El Bosco en el Museo del Prado (Estudio técnico)*. España: Ed. Museo del Prado/Aldeasa, 2001, pp. 215-227.

KLEIN, Peter. “Dendrochronological analyses of some paintings by H. Bosch and his followers”. En: Verougstraete, H. (dir.); Van Schoute, R. (dir.). *Jérôme Bosch et son entourage et autres études (le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture)* Leuven-Paris- Duedley: Ed. Uitgeverij Peeters, 2003, pp. 4-6.

KOLDEWEIJ, Jos; VANDERBROECK, Paul; VERMET, Bernard. *Hieronymus Bosch El Bosco (Obra complete)*. España: Ediciones Polígrafa, 2005.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. “La originalidad iconográfica de la «Coronación de espinas» del Bosco”. *Ars Longa*, València 1990, nº 1., pp. 49-56.

VV.AA. *La Biblia*. Madrid. Ed: San Pablo, 1988.



Un “San Andrés” inédito, ¿obra de Juan Dò o de José de Ribera?

Martín Almagro Gorbea

Académico de la Real Academia de la Historia

Herbert González Zymla

Profesor del Departamento de Historia del Arte de la
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Estudio de un “San Andrés” inédito conservado en una colección privada. Tiene el interés de representar el mismo modelo que el profeta Ezequiel de José de Ribera de la Cartuja de San Martino, en Nápoles, utilizado también en diversos lienzos, antes atribuidos al *Maestro del Anuncio a los Pastores*, que actualmente se tiende a identificar con Juan Dò, discípulo y colaborador de José de Ribera. En consecuencia, este lienzo documenta la estrecha colaboración entre ambos pintores, uno y otro, nacidos en la población valenciana de Játiva y pertenecientes a la escuela napolitana del siglo XVII.

Palabras clave: pintura valenciana / Juan Dò / José de Ribera / siglo XVII

ABSTRACT

Study of a unpublished canvas of “San Andrés” preserved in a private collection. It has the interest of representing the same model as the prophet Ezekiel of José de Ribera in the Certosa di San Martino in Naples. The same model is used in various canvases attributed to the Master of the Annunciation to the Shepherds, currently identified with Juan Do, a disciple and collaborator of José de Ribera. Consequently, this painting documents the close collaboration between the two painters of the Neapolitan school of the seventeenth century, both born in the town of Játiva, Valencia.

Keywords: Valencian painting / Juan Dò / José de Ribera / XVII century

Una colección privada conserva un interesante lienzo de “San Andrés” (Fig. 1), que, a juzgar por su marco y las escasas noticias sobre su origen, parece ser de procedencia española. El cuadro debiera atribuirse al pintor napolitano de origen valenciano Juan Dó o Juan Dose¹, estrecho discípulo y colaborador de José de Ribera, cuya obra se tiende a identificar cada vez más en los últimos años con la del *Maestro del Anuncio a los pastores*², aunque algunos especialistas no estén de acuerdo con esta identificación.

El lienzo muestra la cabeza y parte superior del cuerpo del Apóstol a doble tamaño que el natural³. Sobre un fondo tenebroso pardo oscuro, apenas se advierte un tronco de mediano grosor en disposición oblicua que cruza desde el ángulo superior derecho al inferior izquierdo y que debe aludir a la cruz en aspa asociada al martirio del Apóstol. Sobre este fondo, destaca la figura, vista de perfil hacia la izquierda, de un



Fig. 1.- *San Andrés*, de Juan Dò (colección privada).

hombre maduro, de 50 o más años de edad, con la cabellera de pelos blancos alborotados, fuerte bigote y amplia barba igualmente descuidada, pintados con fuertes y pastosas pinceladas, características del artista. La luz destaca el rostro, con una fuerte nariz y pómulos salientes y enrojecidos, frente a los ojos que quedan en penumbra, para resaltar el recogimiento del santo ante la llamada de Jesús. El Apóstol viste una amplia túnica de burda tela de color gris verdoso, que forma un reborde en el cuello y otro en la manga, sobre cuyos tonos planos y apagados destacan las valientes y pastosas pinceladas de

¹ Este pintor, en fechas recientes cada vez más valorado, aparece recogido en algunos diccionarios, como: Benezit, 2006: 978. Ceci, 1992: 348. Alabiso, 1996: 52. Todavía falta en algunos diccionarios de arte y biográficos, como *Spanish Artists from the Fourth to the Twentieth Century*. 1993-1996, o el *Diccionario Biográfico Español*, 2009-2013. Para su creciente valoración, asociada a su discutida identificación con el Maestro del Anuncio a los Pastores, puede verse: Marini, 1974: 103-107. AA.VV. 1983: 171. Pérez Sánchez, 1985b: 120-121. Bologna, 1991: 128-125. Spinosa, 1992c: 54. Vito, 1998: 7-62; 2004: 85-92; 2009: 33-38. Donati, 2009a: 57-69; 2009b: 71; 2011: 47-51.

² Pérez Sánchez, 1985c: 64-71. Spinosa, 1996: 242-256; 2010: 326-328; 1998: 247-252; 2000: 177-184. VV. AA. 1983: 212. Vito, 1984: 341-348; 1998. Abbate, 2002: 68.

color de las carnaciones y del cabello, tan características de la gran habilidad colorista de este artista. Entre ambas manos agarra el tronco, que apenas se percibe también por encima de su cabeza; la mano izquierda sostiene al mismo tiempo el extremo de la túnica y unas cuerdas, probablemente de la maroma con las que va a ser atado, mientras que la derecha, casi cerrada, coge un sedal del que pende un pequeño pescado, del que sólo se ve la cabeza brillante sobre el fondo oscuro, al parecer un múgil (*Chelon labrosus*)⁴ o un pez similar, en todo caso de bajo precio, que resalta la modestia del personaje. La composición del lienzo está organizada sobre la línea transversal oblicua apenas visible del tronco de la cruz, sobre el que destaca la cabeza y las dos manos del santo, elementos plenos de luz que prosiguen por el brazo y el hombro izquierdos formando una especie de óvalo o espiral en torno al pez, —símbolo de Cristo y de San Andrés como pescador—, cuyo significado queda resaltado de ese modo.

El lienzo mide 70 cm. de altura por 55 cm. de ancho y conserva su bastidor y su marco originales. Éste mide 84 cm. de alto por 70 cm. de anchura y está formado por dos molduras de yeso en relieve sobredoradas separadas por una estrecha banda interna lisa pintada de color verdoso oscuro: la moldura exterior ofrece ovas degeneradas de cimacio lébico, mientras que la banda interior forma una moldura de hojas avolutadas curvilíneas de gusto barroco, todo ello característico de los marcos españoles de

mediados del siglo XVII⁵, lo que indica su contemporaneidad con el lienzo y parece confirmar su procedencia⁶.

Este cuadro de “San Andrés” se debe atribuir a Juan Dò, pintor valenciano afincado en Nápoles cuya obra se ha identificado, no sin reservas, con la del *Maestro dell’Annuncio ai pastori*⁷. En efecto, además de ofrecer las pinceladas fuertes y pastosas características de este artista, llama la atención que el personaje representado, con cabellos alborotados y larga barba igualmente blanca, se corresponde con un modelo, repetidas veces utilizado por Juan Dò, siempre pintado de perfil desde su lado izquierdo⁸, que algunos críticos han llegado a identificar como un autorretrato. En efecto, este personaje aparece en el cuadro denominado *Estudio del pintor* de la Colección Masaveu⁹ de Oviedo (fig. 2,3), considerado una de sus obras maestras, aunque su identificación como un autorretrato haya sido discutida, pues estos cuadros se suponen pintados hacia 1635, cuando Juan Do debía tener unos 30 años, por lo que más bien hay que suponer que representa a un modelo repetidas veces utilizado por el artista¹⁰. El *Estudio del pintor* de la Colección Masaveu puede ser considerado la cabeza de una serie de representaciones en las que el artista utilizó el mismo modelo, como la *Muerte de San Alesio* (lám. 2.5), conservada en el castillo checo de Opočno, cuadro previamente atribuido a Bartolomeo Bassante¹¹. El mismo personaje, pero con la barba algo más corta, aparece en la *Lección de griego* de la colección

³ Para la iconografía de San Andrés: Reau, 2000: 86-95.

⁴ Thomson, 1986: 344-349; 1990: 855-859.

⁵ Timón Tiemblo, 2002: 235, n.º 184, 186 y 194.

⁶ Sobre la abundante llegada de pintura napolitana a España en esa época: Pérez Sánchez, 1985a: p. 46-61.

⁷ Spinosa, 1996. Ragione, 2011: 1-3 y fig. 1-17.

⁸ Observación de N. Spinosa recogida por: Vito, 1998: 31.

⁹ Vito, 1998: lám. XIII. Ragione, 2011: lám. 13.

¹⁰ Juan Do solía utilizar el mismo modelo en distintos cuadros (Vito, 2008: 33. Donati, 2008: 65), ya ha señalado que el llamado *Estudio del pintor* o el *Taller del artista* de la Colección Masaveu (*id.*, fig. 7), la *Muerte de San Alesio* (*id.*, fig. 4) y el *Filósofo con una calavera* (Solón), del Museo de Viena utilizaban el mismo modelo.

¹¹ Vito, 1998: fig. 34. Ragione, 2011: lám. 15.

Neapolis de Ginebra¹² (Fig. 2,4) y en el cuadro *Jacob pidiendo la mano de Raquel* del museo Grasset de Aix en Provence¹³. También ese modelo es utilizado en lienzos con personajes aislados, como el *Filósofo leyendo* de la colección Koelliker de Milán¹⁴ (Fig. 2,6), pero el más parecido, por ser similar, es un *San Andrés*, obra espléndida por su pincelada suave y luminosa, conservado en una colección romana¹⁵ (Fig. 2,2), que probablemente sea réplica de la versión original, ligeramente más amplia, suelta y brillante, aquí dada a conocer (Fig. 1), conservada igualmente en una colección privada.

Sin embargo, resulta todavía de más interés que ese mismo modelo, en postura y con iluminación y tratamiento muy semejantes, aparece en la cabeza del *Profeta Ezequiel* (Fig. 2,1), óleo sobre lienzo de 271 x 251 cm., pintado en una de las enjutas de los arcos de las capillas laterales de la iglesia de la Cartuja de San Martino, de Nápoles¹⁶. Ribera inició sus trabajos para decorar la Certosa de Nápoles con una *Piedad* para la Sacristía, que finalizó en 1637. El éxito logrado con este lienzo hizo que el prior de los cartujos le encargara un gran cuadro con la *Comunión de los Apóstoles* y 14 figuras de profetas para decorar los muros de la nave de la iglesia, figuras que pintó entre 1638 y 1643. Como modelo para las figuras de los profetas recurrió a retratos de gente del pueblo, como era habitual en la pintura napolitana del Seicento. Los ocho profetas que decoraban las enjutas de las capillas laterales fueron pintados entre 1638 y 1643¹⁷, entre

ellos el *Profeta Ezequiel*, cuyo modelo, algo más avejentado, es el mismo que se ha utilizado para el San Andrés aquí publicado¹⁸. Este modelo es el mismo que aparece repetidas veces pintado por Juan Do (*vid. supra*), seguramente en esos mismos años, es decir, en torno a 1640 y años inmediatos, antes de que Ribera cayera enfermo en 1646, lo que hizo que el gran cuadro de la *Comunión de los Apóstoles* sólo lo finalizara en 1651.

En consecuencia, la comparación de las figuras del San Andrés de una colección romana y del aquí publicado con el *Ezequiel* de la Certosa de Nápoles plantea la interesante cuestión de hasta qué punto estas tres obras, que utilizan el mismo modelo y que ofrecen rasgos estilísticos y técnicos tan similares, son atribuibles a Juan Do o son obra de la mano del propio José de Ribera, como consta documentalmente para el *Ezequiel*, al menos en teoría. Su similitud plantea varias cuestiones, pues, en realidad, documentan la muy estrecha colaboración existente entre uno y otro artista, ambos originarios de Játiva, colaboración que debía ser bien conocida en su época pues de ella todavía se hace eco en el siglo XVIII Bernardo de Dominici¹⁹, quien tenía a Do por discípulo de Ribera, del que llega a señalar que copiaba las obras de este último con tal maestría que sus pinturas podían creerse de la mano del *Spagnoletto*, especialmente las figuras de medio cuerpo de filósofos, puesto “*che nel maneggio del colore, e nel girar dell’impasto eran tutt’uno*”²⁰, llegando incluso a decir que destacaba sobre su maestro por la calidad del color

¹² Ragione, 2011: lám. 14.

¹³ Vito, 1998: fig. 29. Ragione, 2011: fig. 10.

¹⁴ Vito, 1998: lám. I; 2008: fig. 2. Ragione, 2011: lám. 16.

¹⁵ Ragione, 2011: lám. 17.

¹⁶ Causa, 1973. Spinosa, 1992a: 290-313; 1992d: 44, fig. 46; 2003: 134, 135-136; 2008, 156-157, 218 y 426, n° A244. La documentación sobre este encargo puede verse también en Finaldi, 1992: 245; 2003: 502-503.

¹⁷ Nicholas Napoli, 2015: 161 y 182, n. 72.

¹⁸ El mismo modelo o en todo caso uno muy parecido aparece en uno de los reyes de la *Adoración de los Magos* del Banco di Napoli atribuido al *Maestro dell’Annuncio ai pastori*, Spinosa y Pérez Sánchez, 2008: 56-57.

¹⁹ Dominici, 1742: 22-23.

²⁰ *Fu tanto vivace imitatore di Ribera, che le copie erano prese per originali ed alcune storie credevansi di mano dello Spagnoletto, massimamente alcune mezze figure di filosofi e di S. Girolamo, che nel maneggio del colore e nel girar dell’ impasto erano tutt’uno. In molte case si osserva lo stesso abbaglio, credendo le sue pitture per opere del Ribera.* Dominici, 1742: 22.



Fig. 2-1.- *Ezequiel*, de José de Ribera en la Cartuja de San Martino, Nápoles (Spinosa, 1992, p. 66). Fig. 2-2, *San Andrés* de una colección particular de Roma (A. della Ragione, 2011, lám. 17). Fig. 2-3, *Estudio del pintor* de la Colección Masaveu, Oviedo (*id.*, lám. 13). Fig. 2-4, *Lección de griego* de la Colección Neapolis, de Ginebra (*id.*, lám. 14). Fig. 2-5, *Muerte de San Alesio* del Castillo de OpoĐno, Chequia (*id.*, lám. 15). Fig. 2-6, *Filósofo leyendo* de la Colección Koelliker, de Milán (*id.*, lám. 16).

de las carnaciones, tal como evidencia la imagen aquí analizada, aunque recientes análisis arqueométricos hayan evidenciado diferencias en las características técnicas de las pinturas²¹.

En una palabra, cabría incluso plantear que el *Ezequiel* de la Certosa de Nápoles sea de la mano de Juan Do, más que de José de Ribera, pues testimoniaría la muy estrecha colaboración de ambos artistas, quizás debida a la especial afinidad surgida de su común origen en Játiva e incrementada al colaborar con el maestro durante estos trabajos en la Cartuja, tal como se ha comentado. Pero parece más lógico suponer que el *Ezequiel* de la Certosa, como cabeza de serie de este grupo de figuras, sea del propio Ribera. El *Ezequiel* parece ser una réplica muy próxima del San Andrés que aquí se da a conocer, obra posible del propio Ribera, quizás ya con la colaboración de Juan Do, al cual, como *Maestro dell'Annuncio ai Pastori*, se ha atribuido el San Andrés de la colección romana, muy similar, pero quizás ya sin la fuerza de las pinceladas de lienzo ahora publicado. De aquí el especial interés de este último lienzo, que contribuye a diferenciar las obras de mano de Ribera de la de un discípulo tan interesante como Juan Do, especialmente entre 1641 y 1646, fase en que las colaboraciones debieron ser más frecuentes y difíciles de discernir, pues incluso numerosos cuadros atribuidos a Ribera con su firma y fecha fueron pintados en realidad por colaboradores bajo su dirección²², proceso que, en el caso de Juan Do, parece haber llegado a una casi total identificación, según debía ser voz popular en Nápoles.

También la composición de hombre barbudo con la cabeza inclinada en actitud concentrada aparece, con ligeras variaciones, en numerosas obras de Ribera, de las que parte la composición de Juan Do. Ejemplos interesantes de estos modelos comunes son algunos aguafuertes de Ribera, como el catalogado con n° 13 por Johnathan Brown²³ o el San Jerónimo leyendo del Museo del Prado, con un lienzo de idéntica composición en el Museo Ingres de Montauban²⁴, junto a otros lienzos como el San Sebastián de Downton Castle, firmado en 1634²⁵, el Dionisio del Museo del Prado²⁶ o el Santo Tomás, de la iglesia de Santa Teresa de Lecce²⁷. Resulta interesante en esta línea comparar la composición y estructura de este San Andrés con otros pintados por Ribera, de cuyo taller salían apostolados y santos de iconografía, composición y estructura más o menos semejante, aunque todos distintos del lienzo aquí publicado, puesto que esas figuras de apóstoles, como los retratos de filósofos, son generalmente de más de medio cuerpo y solían medir vara y media por vara y cuarto (128 x 100 cm.), aunque también existen lienzos de menor tamaño, en torno a los 75 x 55 cm. (c. 3 x 2 palmos de Nápoles²⁸).

También es interesante comparar este lienzo con las representaciones de San Andrés de Giuseppe de Ribera²⁹. De la primera fase napolitana, es el San Andrés en oración pintado entre 1615 y 1618, conservado en la Quadreria dei Girolamini, de Nápoles. Mide 136 x 112 cm. y muestra al santo con al cruz al hombro mirando al cielo³⁰. Otro magnífico lienzo fechado c. 1616, de 97,5 x 77 cm., muestra al Santo de frente,

²¹ Vito, 1998: 39, n. 1 y 47.

²² Véase, como ejemplo, las discusiones y dudas sobre el Filósofo mirándose al espejo; cf. Díaz Padrón, 2014.

²³ Brown, 1973: n° 13.

²⁴ Para el del Prado, Spinosa y Pérez Sánchez, 1979: 138. Para el de Montauban, N° Inv. MI 882.5, Viguier, 1993: n° 160.

²⁵ *Ibidem*: 104.

²⁶ *Ibidem*: 107.

²⁷ *Ibidem*: 136.

²⁸ El palmo de Nápoles mide 26,367 cm.

²⁹ Para la iconografía de San Andrés, *vid. supra*, n. 3.

³⁰ Spinosa, 2008: 344, A72.

con un libro en la mano derecha señalando al pez depositado sobre una mesa³¹. Spinosa data entre 1625 y 1630 un *San Andrés meditando* con el codo apoyado en un libro y la mano izquierda con el pez, de 111 x 93 cm., conservado en la colección Konrad Bernheimer de Munich³². Otro San Andrés, de 76 x 64 cm., bastante seco, documentado en los Alcázares Reales en 1734 y en la Casita del Príncipe de El Escorial en 1834, ofrece firma y fecha de 1641, consideradas apócrifas, pues parece formar parte de un apostolado datado hacia 1630³³; actualmente está depositado por el Museo de Prado en el Museo de La Coruña. Más conocido es el San Andrés del Museo del Prado (Inv. n° P01078)³⁴, de 123 x 95 cm., procedente de El Escorial, donde estuvo de 1700 a 1837. Ofrece el torso desnudo y se apoya en la cruz en aspa y con una cabeza de pez sobre una mesa; se ha fechado hacia 1631. De la misma fecha sería otro San Andrés, de 75 x 61 cm., con las manos entrelazadas pero sin elementos iconográficos reconocibles, de una colección privada de Milán³⁵.

Igualmente, el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, de Rosario, Argentina conserva otro San Andrés, de 105 x 95 cm.³⁶,

semejante a otro casi idéntico de la Catedral de Ávila³⁷, ambos semejantes al San Bartolomé del City Art Museum de Saint Louis³⁸, de características muy similares a las del Apostolado del Prado, obra firmada y fechada en 1634, pues ofrece idéntico modelo que los San Andrés citados de Ribera. De hacia 1635 es el San Andrés conservado en los Musées royaux des Beaux Arts de Belgique, en Bruselas³⁹, de 123 x 91 cm., que ofrece al Santo cubierto por una túnica parda mirando al cielo con el pez encima de la mesa. Una réplica del mismo, de 127 x 100 cm., conserva el Museo del Prado (Inv. n° P01079)⁴⁰ procedente de la Colección Real, actualmente depositado en el Museo de la Casa Colón de las Palmas de Gran Canaria.

Ya del decenio de 1640 el Museo del Prado posee otro óleo sobre lienzo de 76 x 63 cm. (3 x 2 palmos de Nápoles) de San Andrés visto de frente (Inv. n° P01077), con firma y fecha de 1641, que Nicola Spinosa consideró dudosas, aunque después ha aceptado⁴¹ e, igualmente, el Museum of Fine Arts de Boston conserva otro San Andrés, de 70 x 56 cm., pintado con gran agilidad y rapidez de pincel, firmado y datado en 1641⁴².

³¹ www.biografiasyvidas.com/biografia/r/ribera.htm (consultado 8.3.2016)

³² Spinosa, 2008: 357, A88.

³³ Spinosa y Pérez Sánchez, 1992: 253, n. 43. Spinosa, 2008: 379, A133.

³⁴ Spinosa y Pérez Sánchez, 1992: 246, n. 41. Spinosa, 2008: 388, A154.

³⁵ Spinosa, 2008: 384, A146.

³⁶ María de la Paz López Carvajal, "San Andrés, patrono de los pescadores", ca. 1934, óleo sobre tela, 105 x 95 cm. Ingresó en 1942 en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, Argentina, "José de Ribera". En: <http://www.museocastagnino.org.ar/coleccion/deribera.html> (consultado 2016-3-4). Esta obra, como otra réplica de taller existente en la Colección Carranco de Barcelona, sería una réplica antigua, según Spinosa, 2008: 398-399.

³⁷ "El IPCE concluye la restauración del cuadro de San Andrés de la catedral de Ávila". En: <http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/actualidad/2014/09/20140916-san-andres.html> (consultado 2016-3-4).

³⁸ Spinosa, 2008: 398, A178.

³⁹ *Ibidem*: 419, A223.

⁴⁰ Museo Nacional del Prado, 1990: 2709. Spinosa, 2008: 419, lo considera una réplica de taller del original conservado en los Museo Reales de Bellas Artes de Bruselas.

⁴¹ Spinosa, 2008: 233 y 461, n. A324.

⁴² Spinosa, 2008: 451, n. A305.

Por último, otro San Andrés⁴³, de 47 x 37,5 cm., que forma pareja con un San Bartolomé, ambos conservados en colección privada, han sido dados a conocer por Spinosa. Este autor considera que ambos forman parte de un apostolado pintado hacia 1645, inmediatamente posterior a la serie de profetas de la Cartuja de San Martino a juzgar por sus cualidades pictóricas, plasmación expresiva y materia cromática más luminosa. Estas características, junto a sus pinceladas pastosas y enérgicas, hace que resulten especialmente próximos al San Andrés aquí publicado, que ofrece, igualmente, “el preciosismo y esplendor de luces y materias cromáticas y agilidad y rapidez de pincel” que caracterizan la madurez de José de Ribera⁴⁴.

La inmensa mayoría de las distintas versiones de San Andrés salidas de la mano de José de Ribera o de su taller son de mayor tamaño y ofrecen el santo representado de tres cuartos, frente a la figura de medio cuerpo aquí publicada. En consecuencia, la composición y estructura de este San Andrés, en principio atribuido a Juan Dò, difiere de los pintados por Ribera antes de 1640, aunque se aproxima mucho a los de la etapa tardía del decenio de 1640, contemporánea e inmediatamente posterior a los profetas de la Certosa de San Martino, lo que plantea que este San Andrés pueda ser de la propia mano de Ribera o, en otro caso, que haya contado con una posible participación del maestro en la obra, que, en cualquier caso, reflejaría la muy destacada personalidad de su discípulo,

probablemente Juan Dò, muy identificado con el modo de pintar de Ribera, hecho del que se hicieron eco De Dominici y los antiguos críticos napolitanos⁴⁵.

*

Juan Dò o Giovanni Dò (Játiva 1604 – Nápoles c. 1656) es un pintor de origen valenciano, pues nació en Játiva a inicios del siglo XVII. El 8 de agosto de 1601 fue bautizado en la Iglesia-Colegiata de Játiva, como Juan Josep Llorens Do, hijo de Juan Dò y de Esperanza Chert, según indica su acta de bautismo⁴⁶. Juan Do se supone que era un cantero francés que trabajó en el Colegio del Patriarca de Valencia⁴⁷, mientras que el nombre de su madre aparece italianizado como Esperanza Certa en documentos napolitanos. Juan Do debe ser el Juan Dose de “reyne strany”, que en 1617 fue admitido en el Colegio de Pintores de Valencia⁴⁸ para un aprendizaje de cinco años en el taller de Jacinto Rodríguez Espinosa (1562-1638), padre de Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)⁴⁹. Camón Aznar lo consideró un pintor enigmático, ya que apenas se sabía nada de su vida y su obra, aunque su carrera y personalidad han sido recientemente reconstruidas por Giuseppe De Vito⁵⁰ y Andrea G. Donati⁵¹. Estos estudios han llevado a identificarlo con el *Maestro dell’Annuncio ai pastori* o “Maestro del Anuncio a los Pastores”, pues previamente sólo se le atribuía una *Natividad* de la Iglesia de la Pietà dei Turchini⁵², actualmente en el Museo de Capodimonte, cuyo estilo evidencia una fuerte influencia de Ribera,

⁴³ Spinosa, 2008: 199 y 443, n. A284.

⁴⁴ Spinosa, 2008: 258.

⁴⁵ Dominici, 1742: 22-23.

⁴⁶ González Baldoví, 2007: 537-571. Vito, 2009. Agradecemos a la Dra. Ana M^a Martín Bravo, del Museo del Prado, que nos haya facilitado la consulta de estas referencias.

⁴⁷ Benito Domenech, 1981: 109.

⁴⁸ Tramoyeres Blasco, 1912: 65.

⁴⁹ Pérez Sánchez, 1972. Benito Domenech, 1993: 59-63. Pérez Sánchez y Hurtado Balaguer, 1998. Pérez Sánchez, 2000.

⁵⁰ *Vid. supra*, n. 1.

⁵¹ Donati, 2008: 57-69.

⁵² Pérez Sánchez, 1985b: p. 120-121. Ragione, 2011: n. 7, lám. 1.

único cuadro cuya autoría puede considerarse segura, aunque todavía prosigue la discusión sobre la identificación de ambos artistas, ya que el *Maestro dell'Annuncio ai pastori* ha sido previamente identificado con otros artistas, como Bartolomeo Bassante⁵³.

Se sabe que, tras recibir una primera formación en Valencia, hacia 1623, cuando todavía era muy joven pues no tendría ni 20 años, debió embarcarse en Alicante⁵⁴ y trasladarse a Nápoles, donde el 3 de mayo de 1626, a los 24 años de edad, contrajo matrimonio con Grazia di Rosa⁵⁵, quien era hermana del pintor Pacceco de Rosa (Nápoles, 1607-1656). Este matrimonio le ayudaría a abrirse paso en el mundo artístico napolitano, puesto que en su boda actuaron como testigos Battistello Carraciolo (Nápoles, 1578-1635) y el mismo José de Ribera, el *Spagnoletto* (Játiva, 1591-Nápoles, 1652), quien era de origen valenciano y, como él, igualmente nacido en Játiva, lo que explicaría que existiera entre ambos una especial relación personal⁵⁶. La fascinante obra de Juan Dò, que abarca un periodo activo de unos 30 años, entre 1620 y 1650, consigue superar el realismo de Ribera, antes de que hacia mediados de siglo se pierdan las referencias a su persona y a la de su numerosa familia, pues tuvo 10 hijos, por lo que, aunque la fecha y las circunstancias de su muerte se desconocen, ya que no se han podido documentar, se ha supuesto que ésta se produjera en la terrible peste que asoló la ciudad de Nápoles en 1656⁵⁷, cuan-

do la población perdió casi tres cuartas partes de sus habitantes y la vida social y económica quedaron profundamente dañadas, pues en 1657 una de sus hijas declara que ya había fallecido⁵⁸.

El origen valenciano de Játiva del pintor, unido a su matrimonio con la hermana de Pacceco de Rosa y sus estrechas relaciones con destacados pintores napolitanos caracterizados por cultivar el claroscuro de la escuela de Ribera, explica que aparezca integrado en el taller de este gran pintor hasta su muerte⁵⁹, primero como ayudante y después como colaborador en obras importantes, pues debieron tenerse un afecto particular por ser ambos de Játiva, circunstancia que explicaría que De Dominici⁶⁰ considera que sus pinturas parecían de mano del *Spagnoletto*, especialmente las figuras de medio cuerpo de filósofos y de santos⁶¹.

Las recientes investigaciones han confirmado que Juan Do fue un artista napolitano de gran valía, por lo que atrae cada vez más la atención de los estudiosos, pues actualmente se le atribuyen obras de muy alto nivel, antes adjudicadas a artistas como el mismo Velázquez, Bartolomeo Bassante y, en especial, José de Ribera, en cuyo círculo más estrecho hay que incluirlo. Su identificación con el *Maestro de la Adoración de los Pastores* permite comprender que fue, probablemente, el más importante discípulo y seguidor de José de Ribera, su coterráneo, maestro y colega, del que fue discípulo, ayudante y llegó incluso a ser su colaborador, lo que explica que

⁵³ Bologna, 1955: 55. Milicua, 1954: 68-73. *Vid, supra*, n. 2.

⁵⁴ Donati, 2008: 57.

⁵⁵ El acta del proceso matrimonial puede verse en: Salazar, 1895: 187. Vito, 1998: 46-56. Juan Do declara ser originario de *suatcha* (Játiva) del *Regno de Valencia*, y tener unos 22 años de edad e indica que sus padres eran Giovanni Do y Esperanza Certa.

⁵⁶ Finaldi, 1992: 240. Spinosa y Pérez Sánchez, 2003: 494. Spinosa, 2008: 547.

⁵⁷ Pasquale, 1668. Renzi, 1867. Porcio, 1984: pp. 51-57.

⁵⁸ Vito, 1998: 57.

⁵⁹ Benezit, 2006.

⁶⁰ Dominici, 1742: 22-23.

⁶¹ *Fu tanto vivace imitatore di Ribera, che le copie erano prese per originali ed alcune storie credevansi di mano dello Spagnoletto, massimamente alcune mezze figure di filosofi e di S. Girolamo, che nel maneggio del colore e nel girar dell' impasto erano tutt'uno. In molte case si osserva lo stesso abbaglio, credendo le sue pitture per opere del Ribera.* Dominici, 1742: 22.

sus obras en ocasiones se confundan con las de Ribera, a cuyo círculo más estrecho pertenece y cuya estrecha colaboración se vería facilitada por su común origen en Játiva. En efecto, se ha descubierto que realizaron obras conjuntamente, como el retablo del Martirio de San Lorenzo de la Catedral de Granada⁶² y, probablemente, el cuadro de la *Adoración de los Pastores* del Convento de Monjas Jerónimas de Santa Paula de Sevilla⁶³. Estas re-identificaciones han permitido perfilar la personalidad de Juan Do como una de las figuras más destacadas de la pintura naturalista barroca napolitana en el momento álgido del claroscuro de la primera mitad del siglo XVII, junto a otros artistas de esa generación, como Domenico Gargiulo (Nápoles, 1609 - c. 1675), Aniello Falcone (Nápoles, 1600-1665), Francesco Fracanzano (Monopoli, 1612 - Nápoles, 1656) y especialmente Francesco Guarino (Sant'Agata Irpina, 1611 - Gravina, 1654), entre todos los que descuella, por su calidad y mayor realismo, como uno de sus componentes más importantes, lo que hace que sea cada día más valorado. La fisonomía de sus figuras, llenas de carácter, recuerdan los pícaros y naturalezas muertas de las primeras obras de Velázquez y también a Zurbarán, como en la *Natividad* de la iglesia de la Pietà dei Turchini, de Nápoles, única obra indiscutida de Juan Dó⁶⁴, o el *Anuncio a los pastores* del Museo de Birmingham, durante muchos años atribuido a Velázquez. Por ello, esa alta calidad de su obra artística ha planteado una vez más la cuestión, repetidas veces observada⁶⁵, de las estrechas relaciones entre el arte italiano y el español, pues no es fácil determinar hasta qué punto pintores como José de Ribera o

Juan Dò, que llegan a Nápoles hacia sus veinte años, se pueden definir como pintores españoles o como italianos⁶⁶.

Se ha señalado en Juan Do su naturalismo de pincelada cruda y descarnada del círculo más estrecho de José de Ribera, de lejana stirpe caravaggiesca, con fondos oscuros y tenebrosos, frente a los que la luz resalta las figuras mientras deja casi oculto el resto de la escena. Las obras de Juan Do transmiten una sensación de intensidad gracias al uso del claroscuro y de colores grasos, densos y empastados, aunque a partir de la década de 1630, como su maestro José de Ribera y Francesco Fracanzano, supera el tenebrismo caravaggesco y adopta un concepto pictórico más luminista perfectamente aunado al claroscuro ribereño, pues su paleta se aclara y se hace más fluida y luminosa y con una mayor preocupación por el color, al emplear tonos más vivos y variados, que reflejan el influjo flamenco de Anton Van Dyck y Pedro Pablo Rubens⁶⁷.

Juan Dò se caracteriza por tomar de Ribera el gusto por personajes cotidianos de aspecto rudo y popular, en especial sus figuras aisladas de medio cuerpo, que utiliza para representar con nobleza y gran realismo filósofos, eremitas y santos, siempre retratados con gran sensibilidad y con un pleno dominio del color. Con crudo realismo representa la arrugas de los rostros, los cabellos desordenados, las pieles que dejan ver cuerpos endurecidos por el duro trabajo bajo el fuerte sol mediterráneo, junto a interesantes detalles de naturaleza muerta y representaciones de animales que se han relacionado con una posible experiencia pictórica en Roma, tal vez por conocer la obra de Tommaso Salini (Roma,

⁶² Vito, 2011.

⁶³ Parrado, s.a.

⁶⁴ Pérez Sánchez, 1985b: 121.

⁶⁵ Por ejemplo, Mazzocchi, 2009, ha planteado sobre Ribera “in che misura risenti della pittura che si faceva in Spagna negli anni della sua maturità umana e artistica? Sono questioni rese complesse dal groviglio, così sempre sospetto di iberismo, della pittura napoletana, come il caso del ‘Maestro dell’adorazione dei pastori’ ci insegna”, en (http://ricerca.gelocal.it/laprovinciapavese/archivio/laprovinciapavese/2009/12/02/PT3PO_PT307.html, consultado 12-2015).

⁶⁶ Spinola y Pérez Sánchez, 1992. Longhi, 1927: 4-11; 1935.

⁶⁷ Felton y Jordan, 1982: 35.

1575–1625), y por influjos de la fase más naturalista de Ribera entre 1612 y 1618, aunque también pudieran reflejar ecos de su formación en España.

Sin embargo, frente a los personajes de Caravaggio, tomados de las callejuelas de Nápoles, su original temática prefiere representar otros tipos de personajes populares, como rudos pastores y campesinos, curtidos por el sol y la intemperie y con sus cabellos y barbas descuidadas, aunque transmiten nobleza, pues idealizan a la gente del campo a la vez que reflejan las muy duras condiciones de vida en las grandes propiedades y latifundios mediterráneos, con una profunda introspección sociológica que denunciaba la miseria de las clases bajas, lo que lleva a situarlo entre los pintores barrocos que exaltan el mundo popular como reacción frente a los abusos de la nobleza, una tendencia característica de esa etapa de la pintura barroca napolitana a la que pertenece el mismo Caravaggio.

Por ello, se ha observado que sus creaciones parecen laicistas, pues predomina en ellas un crudo naturalismo que casi oculta el sentido sacro de la escena en los cuadros religiosos, hecho que pudiera reflejar una crítica implícita contra la miseria y la dura situación social de los campesinos y clases populares del Reino de Nápoles, acentuada tras la erupción del Vesubio de 1631, que sepultó las poblaciones próximas bajo la lava y mató a unas 3.000 personas, lo que obligó a buscar refugio en la ciudad a muchos campesinos y acentuó la miseria y pérdida de calidad de vida de la población, circunstancias que fueron el caldo de cultivo para la revuelta de Masianello en 1647 y para la gran peste de 1655. Quizás, esta actitud, contraria a las elites, explicaría que no recibiera ni encargos públi-

cos, ni de la iglesia, ni de la nobleza, por lo que apenas hay documentación sobre su obra⁶⁸, que parece terminar con la revuelta de Masianello, aunque la mayoría de los autores suponen que debió morir en la terrible peste de 1655. Además, con gran agudeza, G. De Vito, tras analizar lo poco que se sabe de sus orígenes y sus preferencias iconográficas, que denotan más devoción a la naturaleza y a la gente popular que a las escenas sacras representadas, ha planteado la hipótesis de que pudiera tratarse de un converso o un criptojudío⁶⁹. No se ha de olvidar que la expulsión de los moriscos se hizo de modo gradual a comienzos del siglo XVII, durante el reinado de Felipe III. El decreto que se aplicó en el Reino de Valencia se promulgó el 22 de septiembre de 1609⁷⁰ y Juan Do nos consta en Nápoles en 1623, de modo que se le podría suponer un converso que, al endurecerse el trato hacia los cristianos nuevos en Valencia y hacerse progresivamente más hostiles las condiciones de vida, ante el creciente clima de intolerancia religiosa, marcha a Nápoles donde, al amparo del obrador de Ribera, su coterráneo, consiguió tener una proyección profesional que no habría alcanzado en suelo peninsular por muy acreditada que nos parezca su valía como pintor. Lo cierto es que, en la obra que se ha identificado de Juan Dò, tiene poco peso la iconografía religiosa tradicional (sobre todo si se compara con la producción de la mayor parte de los pintores que fueron sus contemporáneos) y sí se advierte, en cambio, de forma muy clara, una fidelidad a las formas naturales que son indicio de un acercamiento a la representación de la realidad muy espontáneo y sin arraigo en la figuración tradicional.

Uno de los primeros críticos que identificó la destacada personalidad de este autor fue August

⁶⁸ Ragione, 2011; *id.* “Scena illustrata subweb”. En: http://www.scenaillustrata.com/publicsippphp?pa=anteprimastampa&id_article=1004 (consultado 12,2015); Achille della Ragione, “Napoli e la napoletanità nella storia dell’arte. Il *Maestro dell’Annuncio ai pastori* precursore della questione meridionale”, *Napoli.com*, XIV, n° 38, 31.5.2016. En: <http://www.napoli.com/viewarticolo.php?articolo=35183> (consultado 2016-2-5).

⁶⁹ Vito, 1998: 22–27; 2004: 85 y 91. Donati, 2009a: 65.

⁷⁰ Benítez Sánchez Blanco, 2001. Bernabé Pons, 2009.

⁷¹ Mayer, 1908.

L. Mayer⁷¹, ya en 1923, cuando excluyó que el *Annuncio ai pastori* del Museo de Birmingham fuera una obra temprana de Diego de Velázquez, al que estaba atribuido, y lo identificó como una obra de un pintor del círculo de Ribera, entre los que se incluían Antonio Giordano, padre de Luca Giordano, Juan Do y Bartolomeo Passante, todos citados en 1743 por De Dominici, que pasó a ser identificado como *Maestro del Annuncio ai pastori*. A partir de entonces se han ido atribuyendo una serie de cuadros de características y estilo muy homogéneos, cuya calidad admiró a Roberto Longhi, quien lo consideraba incluso superior a Ribera, aunque lo identificó en 1935 con Bartolomeo Bassante⁷², pintor citado como discípulo de José de Ribera junto a Juan Do por De Dominici⁷³, tesis defendida por Ferdinando Bologna⁷⁴ y seguida por otros autores como Milicua⁷⁵, Pereira⁷⁶, Neumann⁷⁷, Spike⁷⁸ y Spinosa⁷⁹.

En los últimos años De Vito⁸⁰, siguiendo una antigua opinión de Raffaello Causa⁸¹, seguida también por Maurizio Marini⁸² y Franco Moro⁸³, ha defendido la identificación del *Maestro dell'Annuncio ai pastori* con Juan Do, tras dudar inicialmente si identificarlo con Nunzio

Rossi (Nápoles, 1626 – Sicilia, 1651). De Vito apoya esta opinión en el cromatismo de los pigmentos usados por el artista, que documentan su particular técnica descrita por De Dominici, hecho que quedaría confirmado al interpretar como autógrafo del maestro valenciano la presunta inicial de Juan Dò en un críptico monograma que aparece en algunas de sus figuras de filósofos⁸⁴ y que recientemente se ha leído como “*J Do f*” (“*Juan Do fecit*”)⁸⁵. Sin embargo, la restauración en 2008 de un lienzo con el Martirio de San Lorenzo en un retablo de la Catedral de Granada permitió identificar la firma de Juan Do, en letra mayúscula, fechada en 1639, aunque esta obra se ha considerado una replica de Ribera, pues el nombre de éste último aparece en letra cursiva junto al del copista. Por ello, A. Brunetti considera que Juan Do era un copista de las obras de Ribera, no un pintor con fuerza y personalidad propia, como evidencian los cuadros atribuidos a este discutido artista, lo que evidencia que la cuestión sigue abierta.

Al margen de estas polémicas, cada vez se conoce mejor la evolución estilística de este destacado pintor hispano-napolitano, lo que permite precisar la datación de sus numerosas obras⁸⁶,

⁷² Longhi, 2000: 1-12.

⁷³ Dominici, 1742: 22.

⁷⁴ Vid. *supra*, n. 52; Bologna, 1991: cit. n. 1.

⁷⁵ Vid. *supra*, n. 52.

⁷⁶ Hernández Pereira, 1955: 266-273.

⁷⁷ Neumann, 1986: 139-145.

⁷⁸ Spike, 1992: 203-212, distingue entre un Bartolomeo Passante (1618-1648) y un Bartolomeo Bassante.

⁷⁹ Spinosa, 1996 y 2000.

⁸⁰ Vid. *supra*, n. 1.

⁸¹ Causa, 1972: 929-933 y 973.

⁸² Marini, 1974: 103-107.

⁸³ F. Moro, “Juan Do ovvero il Maestro dell'Annuncio ai pastori. Un altro grande spagnolo a Napoli”. En: http://www.francomoro.it/ita/visualizza_pubblicazione.php?id=114&pag=1&s_id (consultado 12.2015).

⁸⁴ Como el *Filósofo leyendo* vendido en Christie's de Nueva York, 29.1.1999, lote n° 127. Cf. Moro, n. 81, el *Viejo meditando con un papel en la mano* de una colección privada (Vito, 1998: 17-18).

⁸⁵ Vito, 2011. Moro, n. 81.

⁸⁶ Ragione, 2011: 1.

⁸⁷ Alabiso, 1996.

conservadas en iglesias, colecciones privadas y museos, algunos tan importantes como los de Capodimonte, Birmingham, Brooklyn, Louvre, Kunsthistorisches Museum de Viena, la Alte Pinacothek de Munich o la Real Academia de San Fernando en Madrid. La obra de Juan Do, antes atribuida al *Maestro dell'Annuncio ai pastori*, se fecha a partir de 1620, a juzgar por su estilo naturalista, que sigue las creaciones de esos años de Ribera y de Filippo Vitale (Nápoles, c. 1585-1650) y que procede de su formación en España, con influjos del toledano Pedro Orrente (1580-1645) y del valenciano Jacinto Rodríguez de Espinosa, que marcan el paso de las pinturas de devoción de la Contrarreforma hacia el realismo de Caravaggio. En esta etapa inicial se deben datar diversas versiones del *Anuncio a los pastores*, como la de la Iglesia de la Pietà dei Turchini, en Nápoles, la única documentada, en la que aún se perciben influjos de Francisco de Ribalta (Solsona, 1565 – Valencia, 1628), anteriores a su paso al círculo de Ribera⁸⁷, lo que la relaciona con su llegada a Nápoles hacia el año 1623, y otras versiones próximas, como las del Birmingham Museum of Art⁸⁸, antes atribuida al *Maestro del Anuncio a los Pastores*, la de la Casa Semenzato de Venecia⁸⁹ o la de la pinacoteca de Bari⁹⁰, además de alguna versión de *Jesús entre los doctores* y algunos cuadros antes atribuidos a Francesco Guarino (Solofra, 1611 – Gravina, Puglia, 1651), entre los que cabe destacar el *Regreso del hijo pródigo*⁹¹ o el *Hombre leyendo* del Museo Castromediano de Lecce⁹². En la fase

siguiente, hacia 1630, se aprecia el creciente influjo de su coterráneo José de Ribera en filósofos y pensadores de la Antigüedad en actitud de leer o meditar⁹³, en los que siempre utiliza modelos populares y cuyos dignos rostros traslucen sabiduría y estudio, figuras que reflejan una moda de la época de adornar los estudios de la aristocracia con este tipo de representaciones. También de esa época es la *Adoración de los Pastores* de la Real Academia de San Fernando, antes atribuida a Ribera o a Lucas Jordán⁹⁴ y ahora defendida como obra de Juan Dò por diversos autores, opinión que compartimos.

A partir de 1635, Juan Do muestra clara influencia del pintoricismo que enriqueció el cromatismo de la pintura napolitana. Su paleta se transforma y adopta colores más luminosos, con pinceladas más suaves, a la vez que una luz dorada difusa atenúa los contrastes y sus personajes ofrecen rostros menos apasionados. De esta época serían la *Natividad de María* de la iglesia de la Pace di Castellamare en Stabia⁹⁵, la *Astrónoma*, del anticuario Sarti de París⁹⁶, la *Adoración de los Magos* del Banco de Nápoles⁹⁷ y otra de una colección privada de Valencia⁹⁸ y el cuadro de *Lot y sus hijas* de una colección de Milán⁹⁹, cuya dulzura hizo que se atribuyera a Artemisia Gentileschi (Roma, 1593 – Nápoles, c. 1654) o a Massimo Stanzione (1585-1656).

Entre los cuadros de esta época del artista se deben incluir los que representan de forma reiterada a ese personaje de unos 40-50 años

⁸⁸ Ragione, 2011: lám.19.

⁸⁹ *Ibidem*: lám. 17.

⁹⁰ *Ibidem*: lám. 3.

⁹¹ *Ibidem*: lám. 4.

⁹² *Ibidem*: lám. 5.

⁹³ *Ibidem*: lám. 6-7.

⁹⁴ Alabiso, 1996.

⁹⁵ Ragione, 2011: lám. 8.

⁹⁶ *Ibidem*: lám. 9.

⁹⁷ *Ibidem*: lám 10.

⁹⁸ *Ibidem*: lám. 11.

⁹⁹ *Ibidem*: lám. 12.

¹⁰⁰ Spinosa, 1992b: 57, fig. 19, por el que debió recibir 80 ducados el 1 de febrero de 1638; Spinosa, 2008: 549.

de edad con alborotados cabellos canosos y con una larga barba igualmente blanca, pintado siempre de perfil desde su lado izquierdo, que algunos críticos identifican como un autorretrato del artista, lo que no parece lógico, pues hacia 1635 Juan Do debía tener unos 30 años. Es el mismo modelo que aparece en el *Ezequiel* de la Cartuja de Nápoles atribuido hasta ahora a José de Ribera, obra datada c. 1640-1643¹⁰⁰, y en los restantes cuadros señalados¹⁰¹, como el *Estudio del pintor* de la Colección Masaveu, la *Muerte de San Alesio*, la *Lección de griego*, *Jacob pidiendo la mano de Raquel*, el *Filósofo leyendo* de la colección Koelliker y las dos versiones conocidas de *San Andrés*, una en una colección romana¹⁰² y otra la aquí dada a conocer (fig. 1), que ofrece las magníficas carnaciones del artista (Fig. 1,1), que constituyen el más próximo paralelo para la figura citada de *Ezequiel*.

En este aspecto estriba el evidente interés de este lienzo de *San Andrés*, aquí publicado pues era hasta ahora inédito, que hay que considerar pintado hacia 1640 o muy poco después por Juan Do con la muy posible colaboración de José de Ribera. Aunque su identificación con el *Maestro dell'Annuncio ai pastori* sigue siendo discutida por algunos críticos, dada la ausencia de obras documentadas con seguridad, este lienzo evidencia su indudable calidad, comparable a la del propio José de Ribera con cuya mano llega a confundirse, lo que hace que las creaciones de este pintor valenciano, igualmente nacido en Játiva, sean cada día más valoradas en el marco del verdadero siglo de oro que constituye la gran pintura barroca napolitana del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

ABBATE, Francesco, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Roma, 2002.

ALABISO, A. "Do, Giovanni", *The Dictionary of Art*, Willard, Ohio, 1996.

Benezit *Dictionnaire des artistes*, s.v. "Do, Giovanni", Gründ, 2006.

BENÍTEZ SÁNCHEZ BLANCO, Rafael, *Heroicas decisiones: La Monarquía Católica y los moriscos valencianos*. Valencia, 2001.

BENITO DOMÈNECH, Fernando, *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*, Valencia, 1981.

BENITO DOMÈNECH, Fernando, "Jerónimo Jacinto de Espinosa en sus comienzos", *Ars Longa*, n° 4, 1993, pp. 59-63.

Bernabé Pons, Luis Fernando, *Los moriscos: conflicto, expulsión y diáspora*. Madrid, 2009.

BOLOGNA, Ferdinando, *Opere d'arte del salernitano del XII al XVII secolo*, Napoli, 1955.

BOLOGNA, Ferdinando, *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, cat. Exp., Napoli, 1991.

BROWN, Johnathan, *Jusepe Ribera. Prints and Drawings*, Princeton, 1973.

CAUSA, Raffaello, *La pittura del Seicento a Napoli dal Naturalismo al Barroco (Storia de Napoli, V)*, Napoli, 1972.

CAUSA, Raffaello, *L'Arte nella Certosa de San Martino a Napoli*, Napoli, 1973.

CECI, G. "Dò, Giovanni", V. Thieme, ed., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, IX, Leipzig, 1992.

DÍAZ Padrón, Matías, "Filósofo mirándose al espejo, de Jusepe Ribera, de nuevo rescatado", en <http://www.institutomoll.com/es/departamento-de-investigacion.html> (consultado 15.5.2016).

DOMINICI, Bernardo de, *Vite dei pittori, scultori, ed architetti napolitani*, Nápoles, 1742.

DONATI, Andrea, "Giovanni Do e i temi sapienziali", *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte* (2008), Napoli, 2009a, pp. 57-69.

¹⁰¹ Vid. *supra*, n. 8 a 15.

¹⁰² Ragione, 2011: lám. 17.

- DONATI, Andrea, “Ritrovato il certificato di battesimo di Giovanni Do”, *Saggi e documenti per la storia dell’arte 2009*, Napoli, 2009a, p. 71.
- DONATI, Andrea, “Juan Do, collaboratore di Ribera”, *Ricerche sul ‘600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell’arte 2010 - 2011*, Napoli, 2011, pp. 47-51.
- FELTON, Craig y Jordan, William B. *Jusepe de Ribera, lo Spagnoletto* (Kimbell Art Museum), Fort Worth, Texas, 1982.
- FINALDI, Gabriele, “Documentary Appendix: The Life and Work of Jusepe de Ribera”, en A. PÉREZ SÁNCHEZ y N. Spinosa, eds., *Jusepe de Ribera (1591-1652)*, New York, 1992, p. 231-255.
- FINALDI, Gabriele, “Apéndice documental de la vida y la obra de José de Ribera”, en A. Pérez Sánchez y N. Spinosa, eds., *Ribera (1591-1652)*, Madrid, 2003, pp. 485-506.
- GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, “Artistes y clientes en Xàtiva, 1550-1707”, en *La llum de les imatges lux mundi* (catálogo de exposición), Játiva, 2007, pp. 537-571.
- HERNÁNDEZ PEREIRA, Jesús, “Entorno a Bartolomé Passante”, *Archivo Español de Arte*, 3, 1955, pp. 266-273.
- LONGHI, Roberto, “Un San Tommaso del Velázquez e le congiunture italo-spagnole tra il ‘500 e il ‘600”, *Vita Artistica*, 1927, pp. 4-11.
- LONGHI, Roberto, *Studi Caravaggeschi II*, Milano, 1935.
- LONGHI, Roberto, “I pittori della realtà in Francia”, *Studi caravaggeschi, II*, Milano, 2000, pp. 1-12 [reed. de *Italia letteraria*, 191, 1935].
- MARINI, Maurizio, “Juan (Giovanni) Do [Maestro dell’Annunzio ai pastori] (Jativa 1604-Napoli 1656)”, *Pittore a Napoli 1610-1656. Contributoi e schede*, Roma, 1974, pp. 103-107.
- MAYER, August L. *Jusepe de Ribera*, Leipzig, 1908 (2ª ed., 1923).
- MAZZOCCHI, Giuseppe, “Ribera “lo spagnoletto” maestro del chiaroscuro”, *Archivio*, en *Provincia Pavese*, 2009.12.2, en http://ricerca.gelocal.it/laprovinciapavese/archivio/laprovinciapavese/2009/12/02/PT3PO_PT307.html (consultado 31.5.2016).
- MILICUA, José, “Inéditos de Bernardo Cavallino”, *Goya* 1954, 2, pp. 68-73.
- Museo Nacional del Prado, *Museo del Prado. Inventario general de pinturas*, Madrid, 1990.
- Napoli, J. Nicholas, *The Ethics of Ornament in Early Modern Naples. Fashioning the Certosa di San Martino*, Dorchester, 2015.
- NEUMANN, Jaromir, “Unbekannte neapolitanische Gemälde im Schloss in Opočno”, 1983, *Akten des XXV Internatinmaler Kongress für Kunstgeschichte*, Wien, 1986, pp. 139-145.
- PARRADO, María José, *Restauración del lienzo Adoración de los Pastores [siglo XVII] atribuido a José de Ribera y Juan Dò. Museo Conventual de Monasterio de Santa Paula, Sevilla, Sevilla, s.a.*
- PASQUALE, N. *A’ posteriori della peste de Napoli, e suo Regno nell’ano 1656*, Napoli, 1668.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Madrid, 1972.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, “La pintura napolitana del Seiscientos y España”, en *La Pintura napolitana. De Caravaggio a Lucas Jordán* (catálogo de exposición), Madrid, 1985a, pp. 46-61.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, “Giovanni Do”, en *La Pintura napolitana. De Caravaggio a Lucas Jordán* (catálogo de exposición), Madrid, 1985b, n° 33, pp. 120-121.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, “Maestro del Anuncio a los Pastores”, *La Pintura napolitana. De Caravaggio a Lucas Jordán* (catálogo de exposición), Madrid, 1985c, pp. 64-71.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y Hurtado Balaguer, Miguel, *Conservación y restauración de las Adoraciones de los pastores de Jerónimo J. Espinosa*. Valencia, 1998.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*. Valencia, Museo de Bellas Artes, Catálogo de la Exposición, 2000.
- PORCIO, A., “Immagini della peste del 1656”, en *Civiltà dei Seicento a Napoli*, vol. 2, Napoli, 1984, pp. 51-57.
- RAGIONE, Achile della, “Alcune aggiunte al catalogo del Maestro dell’Annunzio ai pastori”, *Nuovi saggi sui pittori napoletani del Seicento*, Napoli, 2011, pp. 1-4.
- REAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos de la A a la F*, II,3, Barcelona, 2000.

- RENZI, Salvatore de, *Napoli nell'anno 1656*, Napoli, 1867.
- SALAZAR, Lorenzo, "Documenti inediti intorno ad artisti napoletani del XVII secolo", *Napoli Nobilissima*, IV, 1895.
- SPIKE, John T. "The case of the Master of the Annunciation to the shepherds, alias Bartolomeo Bassante", *Studi di Storia dell'Arte*, 1992, pp. 203-212.
- SPINOSA, Nicola y Pérez Sánchez, Alfonso, *La obra completa de Ribera*, Barcelona, 1979.
- SPINOSA, Nicola, "Ribera a San Martino", *Jiuseppe de Ribera 1591-1652*, Napoli, 1992a, pp. 290-313.
- SPINOSA, Nicola, "Ribera en San Martino", en Pérez Sánchez, Alfonso Emilio y Spinosa, Nicola, *Ribera (1591-1652)*, Madrid, 1992b, pp. 57-71.
- SPINOSA, Nicola, "Ribera en Nápoles", en A. Pérez Sánchez y N. Spinosa, *Ribera (1591-1652)*, (catálogo de exposición), Madrid, 1992c, p. 35-55.
- SPINOSA, Nicola, "Ribera a San Martino", Nicola Spinosa y Denise Maria Pagano, *I Profeti di Ribera a Sanmartino*, Napoli, 1992d, p. 44 s.
- SPINOSA, Nicola, "Il Maestro dell'Annuncio ai pastori, Bartolomeo Bassante, Antonio de Bellis o Bernardo Cavallino? Riflessioni e dubbi sul primo Seicento napoletano", *Ricerche sul '600 napoletano: Scritti in memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Napoli, 1996, pp. 242-256.
- SPINOSA, Nicola, "Qualche aggiunta e alcune precisazione per il Maestro dell'Annuncio ai Pastori", *Scritti si Storia dell Arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli, 1998, pp. 247-252.
- SPINOSA, Nicola, "Ancora sul Maestro dell'Annuncio ai pastori, Bartolomeo Bassante e Antonio de Bellis", *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, Milano, 2000, pp. 177-184.
- SPINOSA, Nicola, *Ribera. L'opera completa*, Napoli, 2003.
- SPINOSA, Nicola, *Ribera. La obra completa*, Madrid, 2008.
- SPINOSA, Nicola y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Seicento napoletano. Del naturalismo al Barroco*, cat. Exp., Madrid, 2008.
- SPINOSA, Nicola, *Pittura dei Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli, 2010.
- THOMSON, J. M. "Mugilidae", en J. Daget, J.-P. Gosse y D. F. E. Thys van den Audenaerde, eds., *Check-list of the freshwater fishes of Africa (CLOFFA)*, 2, Brussels-París, 1986, pp. 344-349.
- THOMSON, J. M. "Mugilidae", en J. C. Quero, J. C. Hureau, C. Karrer, A. Post y L. Saldanha, eds., *Check-list of the fishes of the eastern tropical Atlantic (CLOFETA)*, 2, Lisboa-París, 1990, pp. 855-859.
- TIMÓN TIEMBLO, María Pía, *El marco en España del mundo romano al inicio del modernismo*, Madrid, 2002.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis, *Un Colegio de Pintores*, Madrid, 1912.
- VIGUIER, Florence, *Collections du musée Ingres, Les peintures anciennes, XIV^e-XVIII^e siècles*, Paris, 1993.
- VITO, Giuseppe de, "Il Maestro dell'Annuncio ai pastori", en *Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. Exp., Napoli, 1984, pp. 341-348.
- VITO, Giuseppe de, "Variazioni sul nome del Maestro dell'Annuncio ai Pastori. Studio comparativo di due dipinti su tela attribuiti al Maestro dell'Annuncio ai Pastori", en *Ricerche sul '600 napoletano. Scritti in Memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1996-1997*, Napoli, 1998, pp. 7-62.
- VITO, Giuseppe de, "Juan Dò riconfermato", *Ricerche sul '600 napoletano, Saggi e documenti per la storia dell'arte 2003-2004*, Napoli, 2004, pp. 85-92.
- VITO, Giuseppe de, "Alcuni dipinti inediti o poco noti di Juan Do", *Saggi e documenti per la storia dell'arte 2008*, Napoli, 2009, pp. 33-38.
- VV. AA. *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2009-2013.
- VV. AA. *La Pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano (catálogo de exposición)*, Milano, 1983.
- VV. AA. *Spanish Artists from the Fourth to the Twentieth Century. A Critical Dictionary*, Frick Art Reference Library, New York, 1993-1996.

Cofradías penitenciales de Valencia y Murcia y escultores relacionados (1621-1800)

Vicente Montojo Montojo

Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia

RESUMEN

La investigación realizada en archivos judiciales y notariales de Valencia y Murcia ha permitido confirmar que también en la archidiócesis valenciana, como en la diócesis murciana, las cofradías devocionales y penitenciales constituyeron un mecenazgo artístico sobre escultores y pintores y que éstos trabajaron en obras que se les encargaron en Valencia y en Murcia, lo que permite asimilarlos a las comunidades nacionales de extranjeros que integraron sobre todo comerciantes, pero también artistas y artesanos.

Palabras clave: cofradías penitenciales / escultura / mecenazgo / Valencia y Murcia / siglos XVII-XVIII

ABSTRACT

Research in judicials and notaries archives of Valencia and Murcia allowed confirm that also in the Valencia Archdiocese, as in the Murcia diocese, devotional and penitential brotherhoods were an artistic patronage of sculptors and painters and they worked in works that are they commissioned in Valencia and Murcia, which allows national communities assimilate foreigners who made up mostly merchants but also artists and craftsmen.

Keywords: penitential brotherhoods / sculpture / sponsorship / Valencia and Murcia / XVII-XVIII centuries

su identidad, hasta el punto de que defendieron ésta mediante pleitos en tribunales eclesiásticos y civiles.²

Se introdujeron, además, acogidos por mercaderes de su origen, figuras como es el caso del napolitano Nicolás Salzillo por los Merano, genoveses instalados antes en Murcia,³ y por lo tanto cabe plantear que los artistas fueron también componentes de las comunidades extranjeras y participaron de lo que se llamó el comercio de Levante, es decir, aquellos quienes formaron las comunidades asentadas en las ciudades levantinas.⁴

Las cofradías de Valencia, Palma de Mallorca, Murcia, Granada, Jaén, Córdoba y Sevilla fueron instituciones de culto y devoción en los reinados de Felipe IV (de 1621 hasta 1665) y Carlos II (hasta 1700), pero también actuaron como grandes mecenas de encargos de pintura e imagerie, entre otras artes, como las decorativas.

En este patronazgo, es decir el encargar obras, participaron generalmente pequeños grupos de personas, como algunos religiosos, sacerdotes seculares y laicos,⁵ que en las imágenes proyectaron algunos ejemplos sacados de los evangelios o de la tradición figurativa e iconográfica.⁶

INTRODUCCIÓN

Los escultores instalados en las ciudades de Levante español como los Lugano, los hermanos Ayala, los anónimos de hacia 1550 o Nicolás de Bussy, de trascendencia parecida a la del flamenco Roque de Balduque en Sevilla,¹ o Antonio Salvador el Romano en Valencia, formaron parte de comunidades nacionales y encontraron acogida en medios artesanales, mercantiles y religiosos, es decir, en las demandas de grupos gremiales y de frailes mendicantes que se introdujeron en las cofradías. Hacia 1600-1625 y 1651-1700 se fundaron varias y llegaron a ser parte de

1 GÓMEZ PIÑOL, Emilio: “Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII”, en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2007, pp. 15-43.

2 Eclesiásticos como los de obras pías de Valencia, Orihuela y Murcia, con documentos conservados en los archivos diocesanos; o civiles, como los de las audiencias o chancillerías, de Valencia y Granada.

3 MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: “Nicolás Salzillo en el Sagrario de la Cartuja de Granada. Obra desaparecida del escultor napolitano residente en Murcia”, en *Alma ars Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordaz*, Miguel Ángel Zalama Rodríguez y P. Mogollón Cano Cortés coords., 2013, pp. 141-146.

4 MONTOJO MONTOJO, Vicente: “El comercio de Alicante en los reinados de Felipe II y Felipe III. Una construcción desde la cooperación”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, 32 (2007) 87-111.

5 P. ej.: Francés Espenyo, ciudadano, y Miguel Liscano, dr. en Medicina, procuradores Cofradía de la Virgen María, de la Igl^a de Sta. Cruz, Palma: Arxiu de Regne de Mallorca (ARM), Not. 1333, f. 5, ff. 3-1561.

6 ‘Para potenciar aún más si cabe esta idea, la iconografía se convertirá en elemento primordial y medio de transmisión del mensaje iconológico que desea emitir’. La idea: ‘La fuerza que impele a desarrollar y sustentar la creación de una gran obra que esté en concordancia con el estatus social, fama, gloria y nombre del personaje laureado tienen un claro sentido propagandístico; y si a este hecho unimos los beneficios supraterráneos que se le atribuyen en el ámbito cristiano, a la cercanía de lugares, objetos o ritos sagrados, podremos entender el por qué de la importancia del emplazamiento escogido’: MONTEJO PALACIOS, Elena: “La Capilla de San Benito en la S. I. Catedral de Jaén: análisis artístico de un espacio de vida y muerte en el Jaén del siglo XVIII”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 209 (2014) 69-131, cfr. 74.

En Mallorca se encuentran ejemplos de encargos del siglo XV: del Gremio de Pelaires a Huguel Barxa de una imagen y retablo de Santa Práxedes en la Capilla de Santa Ana de La Almudaina (1458-1460);⁷ o del emparejamiento de la Crucifixión y la Virgen de Gracia y Misericordia, que es significativa para rastrear la piedad cuatrocentista,⁸ o la actuación de Camilo Silvestre Padrino, milanés, en el retablo de la Iglesia de Montesión,⁹ que se dio asimismo en Valencia¹⁰ y en Murcia.

Las décadas 1600 a 1700 fueron de numerosas fundaciones o refundaciones de cofradías penitenciales y marianas: En Valencia, Sagunto y Játiva a la de la Preciosísima Sangre (1536)¹¹ siguieron la del Cristo del Salvador (1616),¹² la del Cristo del Rescate (1624)¹³ y la de Jesús Nazareno en la capital o en Llombay (1673),¹⁴ por poner algunos ejemplos de cofradías que estuvieron muy difundidas. En Murcia la Cofradía de la Preciosísima Sangre, fundada en 1411, fue reorganizada en 1603, 1623, 1625 y 1689 y la de

- 7 En Palma hubo además varios santerists de gremios: Crist dels Picapedrers, Crist dels Hotolans y dels gremis antics y el Crist de la Sang: v. web Altamar. En una reunión de un gremio mallorquín se aprobó nombrar un clavario, que debía cobrar los derechos del gremio, es decir los pagos del derecho de la cofradía que ascendía a 8 sueldos 8 dineros anuales. El clavario se obligó a dar cuenta de los cobros realizados quince días después del domingo de Pentecostés. Se especificó que no podría pagar nada sin orden de los sobreposats, autoridades de los gremios. Antes de acceder al cargo debería presentar fianzas para responder en su caso. La propuesta de crear el clavario bajo esas condiciones fue aprobada por la mayor parte del gremio (l'ofici) y el clavario cobraría 2 sueldos por libra de los que recaudase en nombre del gremio; y se autorizó a los sobreposats a cambiar las ordenanzas del gremio para crear esa nueva figura bajo esas condiciones y a pedir para ello la autorización del virrey. LLOMPART MORAGUES, Gabriel: *Entre la historia del arte y el folklore (Folklore de Mallorca, folklore de Europa)*, Palma Mallorca, 1984, p. 328.
- 8 LLOMPART, G.: "La Virgen del Manto en Mallorca. Apuntes de iconografía mariana bajomedieval y moderna", en *Analecta Sacra Tarraconensia*, 34 (1962) 263-303, cfr. 268 y 275. Un segundo documento testimonia que Mateu Binimelis, mercader de Mallorca, como procurador de Serafin Font i Roig, ciudadano habitante de Alger en Cerdeña, que era hermano de padre y heredero de Joan Onofre Font i Roig, el cual por su parte fue heredero de la magnífica Eleonor Umbert, madre de Juan Onofre Font, reconoció haber recibido del hornero Jacobo Ferrer 21 libras, 18 sueldos y 4 dineros, moneda de Mallorca por medio de la taula regia por Arnaldi Albertí, donzell de Mallorca. Dicha cantidad se distribuyó de la siguiente manera: – 18 ll. 15 s. por la redención de 30 sueldos censuales que el hornero pagaba anualmente al representado por el procurador; – 3 ll. por dos pensiones atrasadas obviamente de dicho censo; – 4 d. 2 s. parte proporcional hasta el día de la echa de un ceso de 1 l. 10 s. que el hornero debía pagar por unas casas adquiridas juntamente con Michele company de Matheo Pinol, el que a su vez las había adquirido de Nicolás Lorens, presbítero y que estaban sometidas al pago del alodio a favor de Raimundo de Sant Martí.
- 9 1607: CARBONELL BUADES, Marià: "El retablo en Mallorca, del Renacimiento al Barroco", en *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Madrid, 2002, 17 pp.
- 10 MOROS CLARAMUNT, Baltasar: *Las cofradías de la Sangre en el Reino de Valencia*, Pamplona, 2013, p. 38.
- 11 MOROS, B.: "Las cofradías de la Sangre en el Reino de Valencia", en *Anuario de Historia de la Iglesia*, 23 (2014), pp. 533-539.
- 12 TRENCHS ODENA, José/CÁRCEL ORTÍ, M^a Milagros: "Notas en torno al estudio de las cofradías medievales y modernas: La Cofradía del Santísimo Cristo de la Iglesia del Salvador de Valencia (1616-1618)", en *Annals del Institut d'Estudis Comarcals l'Horta Sud*, 3 (1984) 81-110. No se sabe la fecha de fundación de la de Jesús Nazareno, de Valencia: sus primeras acciones son de la primera mitad del XVIII.
- 13 RODRIGO ZARZOSA, Carmen: "El Santísimo Cristo del Rescate y su procesión delante del Palacio Real de Valencia", en *Archivo de Arte Valenciano*, 91 (2010), pp. 121-136.
- 14 Archivo Municipal de Valencia (AMV), Clero, libro 3054: Constituciones de 1673 (1673-1750).

los Santos Pasos y la Virgen de Dolores fue fundada en 1689;¹⁵ en Cartagena las cofradías de Nuestro Padre Jesús y de Jesús en la Columna fueron instituidas en 1641 y 1661; y en Mazarrón la de Jesús Nazareno en 1654-1655.

Las cofradías valencianas más antiguas contaron con imágenes pictóricas, como las de la Preciosa Sangre,¹⁶ o la del Niño Jesús establecida en el Convento del Pilar.¹⁷ [Figuras 1 y 2]

Más tarde trabajaron en Valencia los entalladores, retablistas y escultores como Juan Muñoz,¹⁸ Tomás Sanchiz (uno de los escultores de mayor renombre, activo hacia 1650),¹⁹ José Hernández²⁰ y el estraburgués Nicolás de Bussy, que fue maestro del Gremio de Carpinteros y tras establecerse en Murcia (1688-1704) falleció en Valencia.²¹

A partir de 1673 destacados escultores de diferentes orígenes ejercieron asimismo su oficio al servicio de entidades como las cofradías de-

vocionales y penitenciales de los reinos de Valencia, Mallorca y Murcia, de las que propongo algunos ejemplos a continuación:

1.- Instauración de adquisiciones de imágenes escultóricas y no pictóricas

Tanto en el reino de Valencia como en el de Murcia hubo primero una gran tradición de adquisiciones de imágenes flamencas e italianas, sobre todo de esta última procedencia.

Entre las flamencas, o bajo su influencia, se puede contar la Quinta Angustia situada en el Museo de la Catedral de Murcia e italianas podrían ser las de Ntro. Padre Jesús.²²

Sin embargo a partir de 1673-1695 fueron escultores conocidos a los que se recurrió, como Vicente Ravanals y Marcos Angost en Valencia (1695),²³ Juan Zamora en Lorca (1673) y Ginés Sarmiento en Mazarrón (Nazareno y Soledad, 1679). Algunos ejemplos:

- 15 MONTOROJO, V.: "Nicolás de Bussy y la Hermandad de Ntra.Sra.de los Dolores y de los Santos Pasos", en *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2005, pp. 31-35.
- 16 GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes/CORBALÁN DE CELIS, Juan: "Un contrato inédito de Juan de Juanes. El retablo de la Cofradía de la Sangre de Cristo de Valencia (1539)", en *Archivo Español de Arte*, 85/337 (2012), pp. 1-16.
- 17 Archivo Diocesano de Valencia (ADV), caja/nº. 266/12, 1795: La Cofradía del Niño Jesús contra fray Ramón Chillida, prior, y Convento de Ntra. Sra. del Pilar de Valencia, sobre amparo de posesión por la desaparición de una tabla de pintura del Ecce Homo, de Juan de Juanes. 51 fs.
- 18 En 1605 hubo de declarar cuál era la Virgen de la Soledad esculpida por Gaspar Becerra y cuál la de Simón de Baena, para la Cofradía de la Soledad de Madrid: GARCÍA GARCÍA, Bernardo José: "Los teatros madrileños y la Cofradía de la Soledad", *Pigmalion*, o (2009) 21-49. Además, hizo un Cristo de la Fe y fue maestro de Tomás Sanchiz: ORELLANA, Marcos Antonio: *Biografía pictórica valentina*, 2ª ed., Valencia, 1967, pp. 167, 288 y 348. Se le atribuye la imagen de San Eloy del retablo de la capilla de los plateros de Valencia, en Santa Catalina Mártir: RAMÓN RODRÍGUEZ-RODA, Francisco Ramón: "Los retablos de la capilla del Gremio de Plateros de Valencia", en *Saitabi*, 2/14 (1944) 327-344, v 337-9.
- 19 BUCHÓN CUEVAS, Ana Mª: "El retablo barroco en Valencia", en *Los retablos. Técnicas, materiales y procedimientos*, 2006, 4, pp. 6-8 http://geiic.com/files/RetablosValencia/anabuchon_Retablobarroco.pdf [Consultado el 18.8.2015].
- 20 Se comprometió a hacer un altar a la Cofradía de San Cosme y San Damián: Archivo Marqueses de Vivot (Alicante), notario Martí Moliner, 19.5.1644.
- 21 Bussy falleció en 1706. El Gremio de Carpinteros de Valencia tuvo la Capilla de San José (1765): ORELLANA, M.A. *Biografía...*, p. 407.
- 22 Las de Murcia y Cartagena: TORRES FONTES, Juan: "La Cofradía de Jesús y su autonomía", *Murgetana*, 108 (2003) 119-136. MONTOROJO, V. "La Cofradía de Jesús de Murcia bajo el episcopado de Belluga", *Murgetana*, 113 (2005) 47-75. ÍDEM, "El pleito de la Cofradía de Jesús con el Convento agustino de Murcia en su fase inicial", *Murgetana*, 115 (2006), pp. 65-85.
- 23 Marcos Angost trabajó en el coro de San Joan del Mercado (Valencia) para Cernesio: SAN RUPERTO ALBERT, Josep: "De comerciants a grandes d'Espanya. Els Cernesio, comtes de Parcent al s. XVII", *Estudis Revista de Hª moderna*, 39 (2013), pp. 253-272, 268.



Fig. 1.- Imagen salzillesca del Niño Jesús, con túnica estofada, como las de algunos apóstoles del paso de la Cena realizado para la Cofradía de Jesús.



Fig. 2.- Otra imagen del Niño Jesús salzillesco, ésta con la cruz. Este tema fue tratado tanto en Valencia como en Murcia y otras poblaciones.

– Cofradía del Niño Jesús (Valencia)

La Cofradía del Niño Jesús de Valencia hizo fabricar un retablo a Vicente Ravanals y Marco Angost, escultores de Valencia. Según se estipuló consistía en un pedestal guarnecido con resaltes y perfiles, conforme se demostraría por una traza formada por el prior y cofrades, con tal de que en el dicho pedestal se hiciera un recodo a la medida del Santo Ecce Homo que tenía la cofradía y estaba en su capilla, adornando el nicho de una guarnición de hoja de espinacas por los cantones y el cielo de lo alto, y por fuera del nicho se hubo de hacer una guarnición de hojas aspadadas ejecutadas del mejor modo que se pudiera, dando de fondo al nicho del niño Jesús, resaltando el nicho delante de la columna, por no poderse tocar la pared, más unos canales para que subiera y bajara el lienzo que se puso en el nicho, con cuerdas y lo que fuera neces-

rio, una guarnición por dentro del nicho de hojas de espinaca en los cuatro cantones y el cielo, de tal forma que subiera al recodo del tambanillo, según traza, más dos columnas salomónicas emparradas y una pilastra a cada costado en un resalte de hoja de espinaca, con el emparrado del retablo una media baja que cayera por todo él; más una cornisa almohadillonada, una tarcha según traza con un serafín en medio, un rebanco (bajo o predela), y el remate con un frontispicio que llevase acomodado un remate donde dijera el maestro de la obra. La madera castellana buena de pino y seca, que jamás se pudiera abrir. La altura del retablo sería la de la capilla, amplitud que le tocara y toda la obra a uso y costumbre de buen maestro, guardando las reglas del arte de arquitectura.

Este contrato se insertó en un litigio en el que la Cofradía del Niño Jesús pidió al Convento del

Pilar que le reintegrarse la urna de la Capilla del Niño Jesús con la imagen del Santo Ecce Homo, extraída sin orden ni consentimiento de la cofradía, por lo que pidió amparo de posesión.²⁴

La capilla estaba enfrente de la de la Comunión y era de la advocación del Santísimo o Dulcísimo Nombre de Jesús, como la de la cofradía. La llave de la urna donde estaba la tabla la tenía un capillero. José García, maestro terciopelero, declaró que la imagen la tenía el padre prior en su celda sin consentimiento de la cofradía. El 27.2.1695, ante Francisco Carrasco, se hizo convenio entre la Cofradía del Niño Jesús (Pablo Quadrades, prior, Tomás Anoy, clavario, Juan Miravet, socio clavario, Lorenzo Cortés, escribano, Jacobo Mario, el mayor, Antonio Lobera, José Secheri, Jacobo Mario el menor, Benedicto Biguet, Agustín Cosergues, Bartolomé Farines y Eugenio Miranda, nuncio, cofrades): más una peana para el Niño de talla bien primorosa, con la mayor perfección, toda la obra según arte y práctica de buen oficial, inspeccionándola un experto por cada parte, hecho para el mes de julio, plantándolo los maestros a su costa en la capilla, salvo lo que toque al albañil u obrer de vila, pagándoles 45 libras. Es decir, que en el encargo se pidió seguir el estilo barroco.²⁵

– Cofradía de la Exaltación de la Santa Cruz (Valencia)

Existió en Valencia una cofradía de los ciegos oracioneros, llamada de la Exaltación de la Santa Cruz, de la que se conserva un pleito contra Miguel Soriano y otros ciegos.²⁶

La Loable Cofradía de la Exaltación de la Vera Cruz pleiteó contra Miguel Soriano, obrer de vila de la cofradía, y otros ciegos benefactores por la posesión de las cosas contenidas en firma de dret, quienes no negaron que la cofradía cobrase por medio del mayoral, clavario, etc. y que estos colectasen de tres en tres meses, pues lo que negaron es el tener obligación de pagar, ni que pagasen los demandantes de tres en tres meses, sino que pagasen cuatro dineros cada semana al clavario o mayoral. La parte de la cofradía alegó que no siendo la posesión de cosa eclesiástica, como no lo era, la dicha firma de dret o derecho, se había podido pasar y obtener en la corte de justicia en las causas civiles de la ciudad.

La cofradía tuvo desde muchos años antes dos coros de música, formados por 4 cofrades, los cuales cantaron salves y fiestas tanto en lugares y villas donde los llamaron como en la ciudad de Valencia y en funciones públicas como

²⁴ La junta secreta estuvo formada por Mariano González, clavario, Justo Fuster, compañero, Manuel Gallart, mayoral, Vicente Boix, depositario, Lorenzo Muñoz, ayudante de secretario, Salvador Ariño, juez de cuentas, Vicente Viñes y José Albertos, capilleros, y Mateo Sanchiz, colector, y el ausente Francisco Llach, secretario, más Matías Blasco, maestro sastre, Vicente Bañuls, maestro carpintero, cofrades: ADV, caja 266, n.º. 12, 26-5-1795, fs. 32-36.

²⁵ LÓPEZ AZORÍN, María José: “Valencia, principio y fin de la biografía de Bussy en España”, en *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España (Tercer centenario de su muerte 1706-2006)*, Murcia, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2006, pp. 55-72.

²⁶ ARV, A³/3^a, 1947, 1692: La Cofradía de la Exaltación de la Santa Cruz, llamada de los ciegos. Incluye: Sindicat firmat per los confreres de la lloable Confraria de la Exaltació de la Santísima Vera Cruz, nomenada del segos oracioners, a favor de Joseph Vinet, notario, pera fermar y contrafermar de dret y als plets ab poder de substituir (16.10.1691, fs. 7r-12r). Otros: Pere Gausach, andador, Juan Andrés, habitador de su casa, y Francisco Díez o Felip Bardaxin, escribiente de la cofradía (persuadidos por Andrés Navarro). Los coros elegían sus componentes cuando había una vacante y tenían derecho a que no se formase otro. La cofradía podía prohibir cantar a los demás cofrades y benefactores en las funciones, excepto tocar instrumentos por las calles para cantar oraciones y cantar oraciones en calles y casas, porque en esto tenían libertad cofrades y benefactores: en tocar y cantar oraciones por las calles como a cada uno le placiese. Tenía derecho a cobrar capítulos para la luminaria de la cofradía a razón de 4 sueldos y 10 dineros de cada cofrade y 4 sueldos y 4 dineros de cada benefactor, de 3 en 3 meses, en una paga en el día que se celebrase capítulo de la cofradía, mediante 4 sedes que se hacían para cobrar los capítulos, que se entregasen una al clavario, otra al compañero del clavario, otra al primer mayoral y otra al segundo mayoral.

las procesiones que la ciudad organizó cada año de la fiesta del Corpus, san Jorge, Ángel de la Guarda y san Dionisio y cuando justicias, asesores, jurados, racional, síndicos de la ciudad, diputados y demás de la ciudad y reino, sin que cofrade ni benefactor se entrometiera, mas que los dichos dos coros, así por tener la dicha cofradía mucho lustre y lucimiento de que los dichos dos coros se compusieran de sujetos de habilidad e inteligencia, como también por tener utilidad en dichos dos coros, pues los cofrades que comprometían a asistir a la cofradía sin paga alguna.

– Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores y Cristo Crucificado (Játiva / Xátiva)

En Játiva José Cerdán, procurador del convento agustino y de los administradores de la Cofradía de la Virgen de Dolores y Cristo Crucificado, pleiteó contra el convento franciscano, para la derogación de la otra cofradía con el mismo nombre.²⁷ La primitiva imagen de la Dolorosa de Játiva fue sustituida por José Esteve Bonet en 1795.²⁸

Una situación algo parecida se dio en Murcia, donde en 1693 la Cofradía de la Sangre encargó a Nicolás de Bussy las imágenes del Cristo de la Sangre, el Ecce Homo y la Soledad,²⁹ y las cofradías de Cristo de la Misericordia (Lorca 1699) y los Santos Pasos le encargaron un Calvario (1700).³⁰

– La Cofradía de la Purísima Concepción de Alicante

Ésta estaba imposibilitada de reparar la imagen de la Purísima Concepción y hacer retablo, por lo que doña Leonor Pallás decidió dar 200 libras para hacer su altar y retablo, por lo que poco antes de morir dio 15 platos de plata en lugar de las 200 libras. Su marido, señor de Agres y Sella, estaba de acuerdo en la donación, pero a su muerte su hermano Luís Calatayud, tutor de Francisco Calatayud, se opuso, pero el vicario episcopal dio la razón a la cofradía.³¹

Fueron imagineros y al mismo tiempo escultores, como Francisco Esteve, por ejemplo, que hizo imágenes de la Piedad para el Colegio del Corpus Christi de Valencia y el Convento de Belén (Valencia) y para La Nucia (Alicante).

El arraigo en Valencia y su arzobispado y en Murcia y el Obispado de Cartagena (coincidente con el Reino de Murcia) de artistas extranjeros, como los Capuz, originarios de Génova,³² Nicolás de Bussy y Nicolás Salzillo se puede atribuir a la disposición de poblaciones en las que existían pequeñas comunidades de connacionales: alemanes como Enrique Picart; o italianos como los Mucio, algunos artistas, pero sobre todo comerciantes, como en Polonia las había hebreas.³³

El gusto por el arte foráneo que introdujeron estos escultores y sus connacionales dio lugar a

²⁷ ADV, 263/12, 1756-1768, 121 fs. Sobre convento agustino: Iglesia Parroquial de San Agustín pp. 638-9 de: GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, Felipe M^a et al.: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia*, Valencia, Caja de Ahorros, 1986. <http://www.xatired.com/rincondelcofrade/rincondelcofrade.htm>

²⁸ <http://gogistesvalencians.blogspot.com.es/2013/06/gozos-de-los-dolores-de-maria-virgen.html> [1.5.16] y http://cofradedolorosa.blogspot.com.es/2011_04_01_archive.html [2.5.16]

²⁹ Bussy escultor originario de Estrasburgo (Alemania): SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M^a Carmen: “La etapa murciana de Nicolás de Bussy”, en *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España (3^{er} centenario de su muerte 1706-2006)*, Murcia, Academia de Bellas Artes de la Arrixaca, 2006, pp. 101-13.

³⁰ SÁNCHEZ-ROJAS, M.C., *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*, Murcia, Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Ntro. Sr., 2005, pp. 11-16.

³¹ ADV, 480/12, 1639: La Cofradía de la Purísima de Alicante contra herederos de Leonor Pallás.

³² LÓPEZ AZORÍN, M. J. “Leonardo Julio Capuz, arquitecto-escultor responsable de la fachada-retablo del Carmen de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 77 (1996), pp. 94-97.

³³ TOLLET, Daniel: “Uomini d'affari ebrei nella Polonia dei Wasa”, en *Mercanti e viaggiatori per le vie del mondo*, Milán, Franco Angeli, 2000, pp. 111-9.

unas aportaciones que enriquecieron el patrimonio artístico de las ciudades, villas y aldeas de los reinos valenciano y murciano y diócesis cartagenera y oriolana.

Así el paso procesional de la Mesa de los apóstoles de Nicolás Salzillo para la Cofradía de Ntro. Padre Jesús (1700) tenía una tradición imaginera anterior nada desdeñable, de la que se pretende realizar ahora una síntesis desde la historia social, de la cual nos podemos servir para iluminar un poco más sus posibles fuentes de inspiración. [Figura 3].

Por lo tanto, el tiempo de la plenitud de la escultura levantina comenzó hacia 1673, con Nicolás de Bussy³⁴ (estuvo en Murcia de 1688 a 1704) y siguió con destacados escultores y retablistas, como Gabriel Pérez de Mena, Antonio Caro el viejo, Antonio Caro el joven, y desde 1717: Antonio Dupart, Francisco Salzillo (1707-1783) y sus seguidores: Roque López (1788-1811), Mateo López y Francisco Fernández Caro.

Pues bien, en 1651-1679 se había dado una primera recuperación de algunas cofradías penitenciales de los reinos de Valencia, Murcia y Mallorca, que sufrieron duramente las epidemias de 1648 (de Valencia) y 1677-1678 (la de Cartagena), las riadas de 1651 (San Calixto) y los terremotos de 1672 y 1674. También en Sevilla: la Hermandad de la Santa Caridad, que había sido fundada en 1565 para dar un entierro cristiano a los desamparados (fundamentalmente vagabundos y criminales) y hospitalizar a los que yacían

en la calle, fue transformada en 1662 por Miguel Mañara, de familia de comerciantes ennoblecidos, quien dedicó sus fondos a gestionar un albergue nocturno, para dar un plato de sopa a gente sin hogar, calor ígneo y una cama.³⁵

En 1651 fue reformada la Cofradía de San Lucas de Palma de Mallorca, de artistas.³⁶ En 1654-1655 surgió la Cofradía de Ntro. Padre Jesús de Mazarrón, en 1663 fue aprobada la homónima de Cartagena y en 1654-1670 se recuperó la de Murcia, que obtuvo del obispado una copia de las constituciones de 1600 y concertó con algunos gremios artesanales urbanos que sacaran los pasos. Documentos de la Cofradía Marraja anteriores a 1683 son muy escasos, pero consiguió la cesión de un local por los dominicos del Convento de San Isidoro para preparar celebraciones.³⁷

Una situación parecida se dio en los reinos de Bohemia y Hungría, en los que influyó: the Jesuit Baroque cult of the Blessed Lady of the Snows and the Virgen Mother of Pócs. Además: The Carmelitas spread ... veneration of Our Lady of Mount Carmel and the scapular. Our Lady of the scapular is specially popular because of the great spiritual privileges associated with it: Bulla Sabathi.

Los años 1679-1700, es decir los del reinado efectivo de Carlos II, fueron de mayor actividad, como sucedió también en Sevilla y Granada.

– La Cofradía de la Sangre de Cristo, de Valencia: visitas e inventarios de 1656 y 1668

³⁴ En 1659-1672 trabajó en Madrid y Valencia y en 1672-1688 en Enguera (Valencia), Alicante, Elche, Aspe: BUCHÓN, A. M./LÓPEZ AZORÍN, M. J.: “Escultores extranjeros maestros del Gremio de Carpinteros de Valencia: Nicolás de Bussy, Julio Capuz y Francisco Stolf”, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 75 (2000) 161-168. LÓPEZ AZORÍN, M. J.: “Estancia y presencia de D. Nicolás de Bussy en Valencia”, en *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*, Murcia, Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, 2005, pp. 17-30.

³⁵ CASEY, Jim: *España en la Edad Moderna*, Valencia, Universitat de Valencia, 2001, p. 202.

³⁶ De pintores y escultores con sede en el Convento de Ntra. Sra. del Socorro: BARCELÓ, P.: *Les Arts a Mallorca entre els Austrias i els Borbons. Llibre de cartes i exàmens del Col·legi de Pintors i Escultors començant 1659 fins a 1714*, Lleonard Muntaner editor, Colecció l'Arjau 38, Palma, 2014.

³⁷ MONTOJO, V./MAESTRE DE SAN JUAN, F.: *La Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos) en la Edad Moderna*. Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de N. P. Jesús Nazareno, 2007.



Fig. 3.- Paso de la Cena, de Francisco Salzillo, para la Cofradía de Jesús, de Murcia, que sustituyó a la Mesa de los Apóstoles de Nicolás Salzillo. (Fotografía: Cofradía de Jesús).

Tal cofradía estaba en el ámbito de la parroquia de San Martín, junto al Convento de San Francisco. Tenía un retablo de figuras bueno (un Ecce Homo de bulto gran, mes a la man dreita del altar major ab ses portes tancat ahon esta lo Christo de Sant Marcello que es porta

en la processo de la disciplina ab sa corona de argent, 1609).

En esta época compusieron la cofradía mercaderes y artesanos de muy distintos oficios.³⁸ Recibió visita del doctor Francisco De Riz en 1656 y otra en 1668. En la visita de 1668 se

³⁸ En 1588-1650 fueron oficiales: Luis Sanz, corner, Antonio Cambries, mercader, Joan Martínez, labrador, Martí Tolo, carpintero, Gaspar Olives, mercader, Cristóbal Bosch, calcetero, Juan Bautista Soler y de Pérez, ciudadano, Joseph Albert Joan de Montañana, velero, Baltasar Sanchiz, velluter, Francisco Tormos, jabonero, Bartolomé Silvestre, flaquer, y Pedro Carpi, zapatero, su compañero.

hicieron inventarios de plata, ropa y ornamentos de la cofradía con un gran detalle.³⁹ Por estos inventarios se deduce que la cofradía organizaba procesión el jueves y el viernes santo, para las que tenía diversas imágenes como la de la Virgen de la Soledad.⁴⁰

Unos mandatos del visitador de 1668 prohibieron hacer juntas para tratar negocios profanos y sortear alhajas, por los alborotos a que dieron lugar, pues en aplicación del Concilio de Trento se tendía a separar lo litúrgico de lo profano.⁴¹

– La Cofradía del Nombre de Jesús de Llobay (Valencia, 1673)

Esta cofradía se formó en el dominico Convento de la Santa Cruz y se dotó de unos estatutos en 1673, que se conservan en el Archivo Municipal de Valencia.

– Cofradía de Ntro. Padre Jesús de Murcia, el Nazareno agustino y los salzillos (1651)

La insignia de Jesús Nazareno sufrió con la riada de San Calixto (1651), pero fue arreglada y unas décadas después empezó a ser pedida por el cabildo eclesiástico para procesiones

³⁹ En el altar mayor una imagen del Sto. Ecce Homo, una gotera y cortina de tafetán carmesí, 52 presentallas de plata de diferentes hechuras, un armario, otra imagen de Sto. Ecce Homo que se suele llevar a las procesiones cubierta de una funda de lienzo, otra imagen del Sto. Ecce Homo que acostumbran llevar a los enfermos, una imagen de un Sto. Cristo que se acostumbra llevar a las procesiones de Viernes Santo, una imagen de Ntra. Sra. de la Resurrección, una imagen de Ntra. Sra. la Virgen Santísima de la Fuente de la Salud, con una corona y diadema de plata y un collarito de corales y unos agnus pequeñitos de plata sobredorados con 37 granates y 3 sortijas de oro de una piedra cada uno y quatro presentallas de plata, otra imagen grande de Ntra. Sra. de la Fuente de la Salud con su corona imperial de plata sobredorada guarnecida con piedras de diferentes colores con una capsá aforrada de carmesí, 2 ménsulas con candelillos de bronce para poner dentro del nicho de Ntra. Sra., una fuente de plata sobredorada en las manos Ntra. Sra. Ropas: en la capilla del Sto. Cristo la imagen del Sto. Cristo, la cual se acostumbra poner en el monumento los jueves y viernes santos con una cortina de tafetán cabellado, una imagen de un Sto. Ecce Homo que se acostumbra llevar a los cofadres difuntos para sus entierros con una cortina de tela cabellada para cubrirle, un cuadro con su guarnición de negro y oro con Nuestro Señor cuando oraba en el huerto; en la capilla de Ntra. Sra. de los Desamparados una imagen de Ntra. Sra., una imagen de Sta. Polonia, otra imagen de San Sebastián, 3 blandones de madera viejos para poner achas al lado del entierro de Cristo; en el altar de la gloriosa Sta. Ana una imagen de la santa con su manto azul, una imagen del Entierro de Cristo, un cuadro grande con San Martín, una imagen del Sto. Cristo con su peana de madera, un cuadro de retablo de Ntra. Sra. de la Fuente de la Salud, una lámpara de plata, otra lámpara de plata, 5 lámparas de latón en los altares: AMV, Cofradías, caja 7, n.º. 1, fs. 131r-2v.

⁴⁰ En la sacristía 4 cuadros: Ntra. Sra., San Vicente y San Pedro Mártir, Ntra. Sra. de los Ángeles, Ntro. Sr. azotado y Ntro. Sr. atado a la columna pequeño (133v), un Ecce Homo que se lleva en la litera del Sto. Sepulcro, unas andas de la imagen de Ntra. Sra. de la Humillación, otras de llevar el Entierro, 2 pendones de tela colorada, un armario de madera de pino pintado con la Virgen Santísima de la Soledad vestida con su vestido negro y manto de hiladillo con sus tocas blancas largas y también una diadema de plata (137r).

⁴¹ DOMPNIER, Bernard: “Les mutations des modèles confraternels en France aux XVII^e et XVIII^e siècles”, en *Les confréries de Corse. Une société idéale en Méditerranée*, Ajaccio, Musée de la Corse, 2010, pp. 79-91. Item hemos tenido noticia que en la iglesia de la presente cofradía se acostumbran tener algunas juntas así de oficios como de otras comunidades laicas para tratar de negocios profanos y de las pláticas y controversias que entre ellos tienen pueden resultar como han resultado algunas discordias, jurando muchos juramentos lo que es en grande daño y perjuicio del culto divino y escándalo de los fieles cristianos pues las iglesias no son más que para la celebración de los divinos oficios y para alabar y engrandecer el Sto. Nombre de Ntro. Sr. Jesucristo y para alabar y engrandecer a su bendita madre la Virgen y demás santos del cielo por tanto mandamos a los priores, clavarios y demás oficiales de la presente cofradía y en particular al andador de ella que oy son y por tiempo fueren que por ningún título ni manera puedan dar ni den licencia para que se tenga junta alguna. Item por quanto somos informados que en la iglesia de la presente cofradía de la Sangre se acostumbran sacar algunas alaxas a suerte, o joya, de lo qual resultan algunos alborotos y inquietudes, cosa que parece muy mal y es de mucha indecencia, pues las iglesias solamente están dedicadas para el culto divino y para la celebración de los sagrados oficios, por tanto mandamos a los priores ... que por ninguna manera den licencia para que se saquen dichas joyas en la dicha iglesia de la presente cofradía en pena de diez libras y de descomunió mayor ipso facto incurrenda y si acaso lo hiziere el andador de la presente cofradía de su propio motivo y sin comunicarlo, ni tener licencia de ninguno de los sobredichos oficiales mandamos que quede privado y despedido de la presente cofradía para siempre (137v-141r).

de rogativas (1699). Tal imagen tuvo una gran trascendencia, pues fue el precedente de otras muchas que se introdujeron en poblaciones cercanas (Cartagena, hacia 1641-1647), Mazarrón (1680), a veces traídas también de Italia como quizás la de Cartagena, o encargadas a escultores, como la de Mazarrón a Ginés Sarmiento.

– Cofradía de la Vera Cruz y Sangre de Cristo de Lorca, su crucificado y Cena (1673)

En Lorca, la segunda ciudad más poblada del reino de Murcia, y posición estratégica en un territorio de frontera, la Cofradía de la Vera Cruz y Sangre de Cristo (existía desde 1555) contó con un crucifijo y un Cristo de bulto de finales del siglo XVI, al que añadió una imagen de la Virgen Dolorosa y un paso de la Cena desde 1673, una vez situada (1595) en el Convento de San Francisco.⁴²

– La Cofradía de la Purísima Concepción de Caravaca y su Cristo de la Misericordia.

De forma parecida hubo cofradías y procesiones penitenciales desde mediados del siglo XVI en Caravaca de la Cruz y Cehegín, poblaciones de encomiendas de la Orden de Santiago, como la Cofradía de la Soledad, que fue relanzada en 1654.⁴³

La de la Concepción, fundada en 1532,⁴⁴ hizo construir un hospital para pobres⁴⁵ y desde 1555 organizó la procesión del Jueves Santo, a la que en 1592 se añadió un Nazareno.⁴⁶

Mucho más tarde, en 1800, Francisco Fernández Caro, discípulo de Salzillo, hizo una Virgen Dolorosa para esta cofradía, que entregó para Semana Santa de 1801.⁴⁷

– La Cofradía de Jesús de Nazareno de Cartagena y sus imágenes anónimas (1691).

La conocida como Cofradía Marraja tuvo muy pronto una cruz guía, con un crucificado pintado y una imagen de la Virgen del Rosario debajo, atribuida a Francisco Aguilar, y por lo menos desde 1647 un Jesús Nazareno de bulto. Hay varios grabados que lo representan. Esta cofradía consiguió ampliar su capilla a partir de la compra de un solar a Julia Pereti, en 1695, que se terminó en 1731.

Años antes, en 1660 la Cofradía de la Virgen de la Consolación o de la Correa encargó un retablo a un escultor del que poco se sabe.

Pues bien, precisamente en los años 1651-1660 se reformaron varias capillas de iglesias de Palma de Mallorca con retablos barrocos, como los del Santo Cristo (Pere Joan Pinya y Rafael Torres) y de Santa Gertrudis (Joan Oms Bestard) de la Iglesia de Santa Cruz, los de San José de las iglesias de San Miguel y de San Jaime, o el de San Cayetano de San Jaime, patrocinado por los Cotoner, caballeros de Malta, en una capilla honda con bóveda, más el retablo mayor de la Iglesia de San Nicolás.⁴⁸

⁴² MUNUERA RICO, Domingo/ SÁNCHEZ ABADÍE, Eduardo/ MUÑOZ CLARES, Manuel: *Perspectivas de la Semana Santa de Lorca*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región, 2005.

⁴³ MONTOJO, V. “El patronazgo cofradiero de la nobleza de Caravaca de la Cruz”, en *Caravaca de la Cruz Fiestas 2015 en honor de la Santísima y Vera Cruz*, Caravaca de la Cruz, 2015, pp. 84-87.

⁴⁴ MONTOJO, V. “Notas sobre el origen de la Cofradía de la Santísima y Vera Cruz de Caravaca de la Cruz”. *Carthaginensia*, 57 (2014) 177-192.

⁴⁵ En 1589 alojó a 26 pobres viudas y niños: Archivo Catedral de Murcia (ACM), libro 369, f. 49v, 24.12.

⁴⁶ “Y asimismo se ha traído una hechura de un cristo y sayón para sacar el Jueves Sto. en la procesión, que se hace con la cruz a el hombro, que ha costado con la túnica que tiene para el efecto ciento cincuenta y nueve reales, que estos ha pagado el dicho Alonso Pérez” (ACM, caja 2, libro 369, f. 82r, 8.4.1592).

⁴⁷ MONTOJO, V. “Las cofradías de la Concepción y la Vera Cruz de Caravaca: relaciones y desencuentros”, en *Caravaca de la Cruz Fiestas 2016 en honor a la Santísima y Vera Cruz*, (2016), pp. 70-75.

⁴⁸ CARBONELL, M. “Els escultors barrocs de la família Oms: precisions biogràfiques i noves contribucions al catàleg”, en *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 63 (2007) 93-120, cfr. 94-100.

2. Aportaciones y sustituciones del XVIII: Antonio Salvador, Bussy y Nicolás Salzillo

A partir de 1704 llegaron a Valencia varios artífices alemanes e italianos que dejaron su impronta en tierras valencianas, dados a la escultura monumental y no sólo imaginera, como el alemán Conrad Rudolf, que proyectó la fachada barroca de la Catedral de Valencia, y Francisco Vergara el mayor, Leonardo y Julio Capuz (toda una saga), Daniello Sollaro, Giacomo Ponzanelli, Antonio Alliprandi y Giacomo Bertessi, italianos de origen, que capitalizaron la escultura de su tiempo.

Elaboraron imágenes de pasión Antonio Salvador el Romano y Juan Bautista Balaguer, del que se tienen noticias de ser autor de un Resucitado, un Ecce Homo y un Santo Cristo.

En Valencia Antonio Salvador, el Romano, hizo entre 1701 y 1750, según Orellana: el devoto Jesús Nazareno rescatado que se venera en el Convento de Trinitarios descalzados, de estatura de 8 palmos y se saca en la procesión del Viernes Santo. Y para el mismo convento hizo el Señor, que en los días de Jueves y Viernes Santo se pone en la camilla; también el Santo Crucifijo que tienen en la sacristía. Hizo también un Nazareno del natural para la Casa Hospicio de la Misericordia de esta ciudad;⁴⁹ otro para la casa profesa de la Compañía de Jesús.⁵⁰ De estas

imágenes se hicieron algunas representaciones en impresos de gojos o gozos, como también del Cristo de la Agonía.⁵¹

Mientras, en Murcia una gran parte de la imaginería de 1673-1727 fue reemplazada desde 1756 por Francisco Salzillo y su discípulo Roque López, como el paso de la Mesa de los apóstoles de Nicolás Salzillo (1700) por La Cena de Francisco Salzillo (1761), su hijo, o la Virgen de la Soledad de Nicolás de Bussy (1688) por la Virgen Dolorosa de Roque López (1787).⁵² Otras imágenes primerizas de Francisco Salzillo como el Prendimiento de 1735 y el San Juan de 1748 fueron asimismo sustituidas por otras de él mismo en 1763 y 1756 respectivamente, estas últimas de bulto y no de candelero.

— José Esteve Bonet y otros escultores valencianos en Játiva, Yecla y Jumilla.

También en el reino de Valencia el escultor José Esteve hizo una imagen de la Dolorosa para Játiva y otra de la Virgen Asunta (1791)⁵³ y otras en Yecla, villa del reino de Murcia, para la que también trabajó Marcos Laborda García, discípulo de Salzillo.⁵⁴

Asimismo Ignacio Vergara Gimeno, escultor valenciano,⁵⁵ hizo las imágenes del Cristo de la Salud (1761) y la Virgen de los Dolores (1765) para la conventual Iglesia de San Francisco de Jumilla, en la que trabajó además José González

⁴⁹ CEBRIÁN FERREROS, Carlos Francisco, “Misericordia recuperada. Historia y arte de la antigua Casa de la Misericordia”, *Ars Longa Cuadernos de arte*, 16 (2007) 93-103, cfr. 97.

⁵⁰ Raimundo Capuz hizo una imagen de San Jaime que llevaba en sus andas el Gremio de Sombrereros de Valencia: ORELLANA, M.A.: *Biografía...*, pp. 342 y 248-9.

⁵¹ El Cristo de la Agonía era titular de una cofradía de tal nombre en el Hospital general, en cuya capilla se constituyó la Escuela de Cristo de Valencia (1662): GARCÍA, Gema: “Éites cortesanas y éites periféricas: La Santa Escuela de Cristo de Valencia en el siglo XVII”, *Estudis*, 40 (2014) 153-190, v. 159.

⁵² MONTOJO, V. “Conflictos institucionales y particulares de la Archicofradía de la Sangre en los siglos XVIII y XIX”, *Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo. VI Centenario*, Murcia, Archicofradía de la Preciosísima Sangre, 2010, pp. 149-192.

⁵³ DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Arquitectura y arte en el Real Monasterio de Santa Clara de Xátiva”, en *La clausura femenina en España*, 2, 2004, pp. 1127-40, cfr. 1136-7.

⁵⁴ DELICADO, F. J.: “El Cristo a punto de ser enclavado en la Cruz de Yecla, obra de José Esteve Bonet”, en *VIII Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Valencia, 20-23 de septiembre de 1990)*, 1990, pp. Ídem, “El antiguo Hospital de Caridad e Iglesia aneja de Yecla (Murcia)”, en *La Iglesia española y las instituciones de caridad*, 2006, pp. 473-490, cfr. 485.

⁵⁵ BUCHÓN, A. M.: *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006. Ídem: “Consideraciones estilísticas sobre el arte del escultor valenciano Ignacio Vergara Gimeno”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 66 (1985) 94-96. Ídem: “El escultor Ignacio Vergara y el Gremio de Carpinteros de Valencia”, en *Ars Longa Cuadernos de arte*, 9-10 (2000), pp. 93-100.



Fig. 4.- Notas manuscritas de Francisco Salzillo Alcaraz fijando plazos y pidiendo pago de 3.000 reales por un encargo desconocido. AGRM.



Fig. 5.- Notas del reverso del mismo manuscrito, con referencia probablemente a una imagen de la Virgen de la Aurora. AGRM.

de Coniedo.⁵⁶ En estos años trabajó el escultor Bernardo Hita y Castillo, con una Virgen de Dolores en la Capilla de Jesús Nazareno del Convento de Santa María de Cádiz, o el retablo del Cristo atado a la columna de la Iglesia de Santa

María de la Mesa de Utrera (Sevilla, 1759-60) y otro en Santa Magdalena de Sevilla.⁵⁷ Tal amplitud geográfica se dio en la obra escultórica de Francisco Salzillo Alcaraz,⁵⁸ coetáneo de Hita, que hizo numerosas imágenes para Orihuela (la

⁵⁶ DELICADO, F. J. “El desamortizado y extinto Convento de las Cinco Llagas de San Francisco, de Jumilla (Murcia): la dispersión y pérdida de su legado artístico”, en *La desamortización*, 2007, pp. 757-782, cfr. 771 y 773. Ídem: “El arquitecto, maestro tallista y pintor José González de Coniedo, un artífice de la segunda mitad del siglo XVIII en tierras meridionales valencianas y zonas de influencia”, en *Saitabi*, 51-2 (2001-2) 563-582. Ídem.: “Francisco Salzillo y sus obras escultóricas en Jumilla”, *Pasos de arte y cultura*, 3 (2007) 24-9.

⁵⁷ RODA PEÑA, José: “Nuevas atribuciones al escultor Benito de Hita y Castillo en el tercer centenario de su nacimiento (1714-2014)”, *Laboratorio de Arte*, 26 (2014) 163-184, cfr. 173.

⁵⁸ BELDA NAVARRO, Cristóbal: “Fuentes iconográficas y de inspiración en la escultura de Francisco Salzillo”, en *Imafronte*, 2 (1986) 101-131. Ídem: *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*, Murcia, CajaMurcia, 2001. PEÑA VELASCO, Concepción de la Belda, C.: “Francisco Salzillo, artífice de su ventura”, en *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos. Repertorio de documentos del Archivo Histórico Provincial de Murcia*, Murcia, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 2006, pp. 18-43. PEÑA, C.: *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1785*, Murcia, Asamblea Regional de Murcia, 1992. Ídem.: “Salzillo y la condición escenográfica del retablo”, en *Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2007, pp. 317-333.

Sagrada Familia) y otras sueltas para Alicante, Yecla y Dolores (la Virgen de las Angustias).⁵⁹ [Figuras 4 y 5]

Muchas cofradías penitenciales de Murcia y Cartagena (la del Prendimiento o Cofradía California, por ejemplo) sustituyeron imágenes anteriores, de Juan Porcel por ejemplo, por las del escultor Francisco Salzillo y este hecho marcó una gran diferencia entre las cofradías penitenciales de aquellas y las de Sevilla, o de Córdoba y Granada, donde no hubo un corte tan grande, por lo que se conservaron esculturas antiguas como las de Montañés y otros artistas.

RECAPITULACIÓN

Las cofradías devocionales y penitenciales fueron, junto con los conventos, mecenas de pintores y escultores: de los primeros sobre todo en los siglos XV y XVI y de los segundos en el XVII y XVIII.

Esta realidad se constata no sólo en actas de las cofradías y escribanos, sino también en los pleitos ante los tribunales diocesanos de obras pías, como los de Valencia y Murcia, hasta ahora poco considerados. Los últimos muestran problemas de identidad de las cofradías, pues fueron litigios con los conventos a los que estaban vinculados, o con patronos.

En definitiva, los escultores alemanes, italianos y franceses encontraron en las cofradías unos clientes importantes, de los que derivaron obras muy notables.

⁵⁹ Además de para otras villas del reino de Murcia, de los corregimientos de Hellín, Chinchilla y Villena, y de para otros de la diócesis de Cuenca, como Belmonte, y de la de Almería, como la propia Almería.

El obispo Vicente Roca de la Serna y su sepulcro en San Juan de la Ribera, obra del maestro marmolista Juan Bautista Semería

Juan Corbalán de Celis y Durán

Académico correspondiente de la RACV

RESUMEN

Vicente Roca, obispo de Albarracín, del que se dan unas notas sobre su familia, mandaba en su testamento que se le enterrase en el monasterio de San Juan de la Ribera de Valencia, del que había sido su fundador su tío, y no su hermano como se ha dicho hasta ahora, en un bello sepulcro de mármol blanco con su efigie representada. Su heredero el caballero Joan de Vallterra encargaba la obra al maestro genovés Joan Bautista Semería, que se encontraba en Valencia, donde había realizado algunos trabajos en la obra del colegio del Corpus Christi. Se recogen las pocas noticias conocidas sobre esta familia de maestros marmolistas, y se señala que esta obra es la única de la que se tiene referencia en la que Semería trabaja como escultor y tracista de la misma.

Palabras clave: Obispo Roca de la Serna / sepulcro / maestros genoveses en el Siglo XVII / marmolista Semería.

ABSTRACT

Vicente Roca, bishop of Albarracín, asked in his will to be buried in the monastery of San Juan de la Ribera in Valencia, founded by his uncle, and not by his brother, as it was believed until now. His heir Joan de Vallterra charged the Genoese marble master Joan Batista Semeria, that lived in Valencia at the time, while working in the Corpus Christi college, to build a beautiful white marble sepulchre with his statue. We provide as well news of the Roca family and of the Semeria family of marble masters, and point out that this work is the only one known in which he works as sculptor and designer.

Keywords: Bishop / Roca de la Serna / Was / XVIIIth century Genoese masters / marble master Semeria.

ANTECEDENTES FAMILIARES

La familia Roca, perteneciente a la pequeña nobleza urbana, a una parte de cuyos miembros localizamos residentes en Gandía¹ en el primer tercio del siglo XVI, gracias a su vinculación con el estamento eclesiástico y el nobiliario, iría ascendiendo en la escala social pasando a mediados de este siglo, ya avicinados la mayoría de ellos en la ciudad de Valencia, de la condición de ciudadanos y generosos a la de caballeros, llegando a emparentar, pasado el tiempo, con la nobleza valenciana a principios del siglo XVIII.

Jaume Roca, generoso, que había fallecido en la villa de Gandía en 1530, de su matrimonio con Isabel Pintor, heredara del lugar de la Adzuvia de Pego, dejó por hijos, al menos, a Vicente, Pere, Jaume, Francesc Joan, Tomasa y Ana.

Francesc Joan Roca, el personaje más conocido de esta familia, nacido seguramente en Gandía, en 1507², al igual que su tío Pedro Roca, capiscol de la colegiata de Gandía, seguiría la carrera eclesiástica. En 1536 era deán de dicha colegiata, posteriormente sería nombrado arcediano de Alcira, y más tarde canónigo y preboste de la Seo de Valencia.

Intervino activamente en la creación del obispado de Orihuela, habiendo sido encargado por Felipe II de la redacción de un informe sobre las poblaciones, rentas y jurisdicciones de los territorios de la gobernación de Orihuela, acudiendo a Madrid junto con el arzobispo de Valencia, en enero de 1563, para preparar dicha erección³.

“Sujeto de relevantes prendas e ingenio y virtud”⁴, obtuvo del papa Paulo III la merced abierta de cuantas vacantes hubiese en el reino de Valencia”, gracia que le proporcionaría importantes ingresos los cuales⁵, junto con las rentas que le producían sus prebendas, empleó

¹ El dato más temprano que tenemos de la vinculación de esta familia con Gandía es de 1424, año en el que moró Joan Roca, habitante de la ciudad de Valencia, señor de las alquerías de Cocentaina y Rafalet, situadas en el término general de la villa de Gandía, firmaba cierta concordia con sus vasallos. ARV. Gobernación 2260, m5, fol. 1-iv; m7, fol. 44-45r.

² Jordán dice que murió en octubre de 1581, a la edad de 74 años. JORDAN, Jayme. *Libro tercero de las fundaciones de los conventos de religiosos de este reyno de Valencia de la sagrada orden de NPS Agustín y vidas de sus insignes hijos... de la provincia de la corona de Aragón*. Valencia, 1711, p. 278. En las pruebas para el ingreso en la orden de Calatrava de Hernando de Borja, hijo de Francisco de Borja, duque de Gandía, realizadas en febrero de 1563, testificaba el deán Francisco Joan Roca, y decía tenía unos 55 años. FRANCISCO DE UHAGÓN, “San Francisco de Borja, caballero y comendador de la Orden de Santiago”. *Academia de la Historia*, Madrid, 1892.

³ CARRASCO RODRÍGUEZ, Antonio. “La intervención de Felipe II en la creación del obispado de Orihuela”. *Revista de Historia Moderna*. Anales de la Universidad de Alicante, nº 16 (1997), pp. 289-330.

⁴ JORDAN (1711). Toma estos datos de Escolano y aporta algunas noticias nuevas.

⁵ En 1558 recibía de los hermanos Jaume y Miquel Miró, canónigos de la Seo de Tortosa, el pago de 105 libras debidas de aquellos 50 ducados que anualmente le pagaban de los frutos y réditos de sus canonjías, “que tenía reservadas por autoridad apostólica”. Archivo Protocolos Patriarca Valencia. Protocolo 18803, nota. Joan Vives.

en los últimos años de su vida en favorecer a sus numerosos sobrinos, así como “en edificar y crecer monasterios”⁶.

Escolano, quien seguramente tuvo amistad con esta familia, ya que Gaspar Roca, doctor en ambos derechos⁷, y Honorato Roca, doctor en leyes⁸, habían sido padrinos de su bautizo, siendo madrina la señora Juana Roca, mujer de Gaspar Aranda, bayle de Biar⁹, nos dice que Francesc Joan gastó su dinero en la fundación del monasterio de San Juan de la Ribera, de los Descalzos, y en ampliar el de las monjas de San

Cristóbal, donde más tarde profesarían algunas de sus sobrinas¹⁰. En este último monasterio construyó el deán una sepultura para que fuesen enterrada en ella los servidores de su casa¹¹, encontrándose también en alguna de sus capillas la sepultura familiar *de les Roques*¹². El convento de San Juan, iniciado el 4 de mayo de 1574 comenzó a edificar a cuenta del patriarca Juan de Ribera, sobre unos terrenos que este mismo había comprado, a la ribera del río, junto al camino a la mar, pero a petición del deán, convino que éste prosiguiese la obra comenzada¹³.

⁶ ESCOLANO, Gaspar. *Segunda parte de la década primera de la historia...* Valencia 1611, col. 1402.

⁷ Gaspar Roca, doctor del real consejo, natural de la villa de Onteniente, como señala Viciano en su *Crónica*, emparentado seguramente con estos Roca de Gandia, en su testamento de agosto de 1580, nombraba albaceas a mosén Francesc Joan Roca, deán de Gandia, y canónigo de Valencia, a mosén Honorato Roca, ciudadano, y a Sepio Roca, su hijo. Mandaba que lo llevasen a enterrar a la iglesia de la villa de Onteniente, en la capilla de la Virgen del Rosario, en la sepultura de los Roca. Vivía en Valencia en la parroquia de San Martín en la calle del *hostal del gall, eo dels Ribelles*, donde falleció el día once de dicho mes y año. APPV Protocolo 18825, notario Joan Vives. Era hijo de Gaspar Roca, doctor en derecho, y de Beatriz Ana Alcañiz, y nieto de Jaume Roca, también doctor en derecho, y de Narcisa Carries, vecinos de Xàtiva. Narcisa era hija del notario Bertomeu de Carries.

⁸ En 1557 Frances Joan Roca, procurador de Constantino del Castillo, deán de la Seo de Cuenca y arcediano de Xativa arrendaba, por cuatro años y precio de 2.635 libras anuales, a Honorato Roca, ciudadano, habitante de la ciudad de Valencia, las rentas de dicho arcedianato. APPV Protocolo 18813, notario Joan Vives. En 1566 estando en su casa, en la parroquia de San Martín, en la calle llamada de los Ribelles, daba sentencia arbitral en la disputa que tenía Joana Roca, viuda de Gaspar de Aranda, con su yerno Pere Vicent, sobre la recuperación de su dote. APPV Protocolo 18806, notario Joan Vives.

⁹ CASTAÑEDA Y ALCOVER, Vicente. *Los cronistas valencianos* Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid 1920. p. 32.

¹⁰ Eran monjas de este convento: en 1578 Jerónima, hija de su hermano Vicente; en 1580 Isabel, hija de su hermana Ana; en 1609 otra sobrina llamada Bertomeua, y en 1611 Josefa, hija de su hermana Tomasa.

¹¹ Andrés de la Serna, canónigo de la Seo de Oviedo, que estaba en casa del deán, a su servicio, en su testamento de 16 de enero de 1570, decía que quería ser sepultado en la iglesia de San Cristóbal, “en el vaso que dicho deán ha hecho construir para enterrar a sus criados”. APPV. Protocolo 18822, notario Joan Vives.

¹² En 1575 Úrsula Angélica Paredes, mujer de Vicente Roca, hermano del deán, pedía ser enterrada en el monasterio de San Cristóbal, en la sepultura *dels Roques*. APPV. Protocolo 18809, notario Joan Vives. Su marido Vicente, en 1576 elegía sepultura en el vaso construido delante del altar mayor de la iglesia del monasterio de San Cristóbal. APPV. Protocolo 18820, notario Joan Vives. Su sobrina Ángela, hija de su hermana Ana Roca y de Baltasar Granulles, ciudadano, en 1580 pedía ser enterrada en dicho monasterio, en el vaso y sepultura de los Roca. APPV Protocolo 18825, notario Joan Vives.

¹³ El cronista de la Orden, que escribe su relato en 1615, pocos años después de lo sucedido, dice que el deán fue su fundador. SANTA MARÍA, Juan de. *Chronica de la Provincia de San Joseph de los Descalzos de la Orden de Menores de ...* Madrid 1615, p. 370. Jordán da como fecha de la fundación el año 1574. JORDAN (1711). El padre Teixidor indica que fecha de fundación fue la noche del 3 de mayo de 1574 y dice que las obras las había iniciado el patriarca, y que enseguida las continuaba el deán. TEIXIDOR, Josef. *Antigüedades de Valencia*. (1767) *Observaciones críticas* Tom. II, Valencia 1895, p.91. Rovia señala que fue en el año 1575 cuando don Francisco Roca, su especia-lísimo bienhechor cedió “un gran capital que empleado con gusto llevó aquel convento a ver su perfección”. ROVIA Y GALBEZ, Alfonso. *Elogio Histórico... de el B. Andres Hibernon*. Murcia 1791, p. 26. ”. Escapés da la fecha del 4 de mayo de 1574. ESCLAPÉS DE GUILLÓ, Pasqual. *Resumen Historial de la Fundación.... de Valencia*. Valencia 1805. Cruilles indica que el deán suplicó al patriarca le diese el título de fundador, “y prosiguió liberalmente la obra” p. 88. CRUILLES, marqués de. *Guia Urbana de Valencia*. Tomo I, Valencia 1876, p. 275.

A finales de noviembre de 1576, al tiempo de contraer matrimonio¹⁴ su sobrino nieto Pedro Roca, caballero, con Eufrasia, hija de Luis Jerónimo Ballester, doctor en leyes y de Mathiana Sebastian¹⁵, Francesc Joan le hacía donación de 4.500 libras, parte en dinero contante y parte en censales. Su abuela Jerónima aumentaba la donación en 60.000 sueldos, junto con otras 4.500 libras que le donaba su padre. Los padres de ella le constituían por dote 8.400 libras, cantidades que sumaban 424.400 sueldos, una fortuna en aquella época. Pedro era hijo de Jaume Roca, generoso, y de Francisca Borja, y nieto de Pere Roca, hermano del deán, y de Jerónima Pérez¹⁶.

A Pere Roca, caballero, hermano de dicho Francesc Joan, habitante de la ciudad de Valencia, lo encontramos activamente dedicado al comercio de “pastel y otras drogas” para el tinte de paños y telas. La hierba pastel, colorante orgánico, la traerá a Valencia en sociedad con Diego de Borni, regidor de la ciudad de Burgos, y con Álvaro de Menas, mercader, alcalde mayor de dicha ciudad, y la venderán, sobre todo en la ciudad de Valencia, Gandia, y Cocentaina, a los artesanos dedicados a su manufactura¹⁷. Otro colorante, *taina roja*, lo venderá por

la zona de Alcoy, Cocentaina, Biar, y Ayora¹⁸, viéndole también comerciar con seda e incluso con ropa ya confeccionada¹⁹. En febrero de 1554 había arrendado a don Francisco de Moncada, conde de Aytona, por el precio de 36.000 sueldos anuales, las baronías y lugares de Beniarjó, Palma, Ador, Pardines y la heredad de Berniches²⁰, arrendamiento que meses más tarde, al fallecer, pasaría a tomarlo su hijo Jaume.

Poco tiempo después de aquella donación a Pedro, en febrero de 1578, sería su sobrino Francisco, hijo de su hermano Vicente, el que contraía matrimonio con Eufrasia, hija de Francisco Joan Boncompte, caballero y de María Merino. Vicente, seguramente el mayor de los hermanos, había heredado de su madre el lugar llamado *la Azuvia de Pintor, ahora de mosén Roca*, situado en el término de la villa de Pego²¹. Jaume, otro de los hermanos, casado con Isabel Ana Martí, habitante en dicha villa y residente ocasionalmente en la ciudad de Valencia, había recibido la heredad llamada *la Salamona*, junto al camino de Ebo, lindante con la *Adzuvia de Miró*, y cuatro hanegadas en la huerta plantadas de morenas. En las capitulaciones matrimoniales que se firmaron, el deán le hacía donación a su sobrino

¹⁴ 24 noviembre 1576. APPV Protocolo 18820, notario Joan Vives.

¹⁵ Testaba el 21 de agosto de 1578. Nombraba heredera a su hija doña Eufrasia, mujer del noble don Pedro Roca. Elegía sepultura en la iglesia de San Joan del mercat, en el vaso que estaba entre los bancos de dicha iglesia, donde estaba enterrado su marido micer Luis Ballester. APPV Protocolo 18810, notario Joan Vives.

¹⁶ Jaume Roca y Francisca Borja, hija de Eximen Pérez de Borja, habían firmado capitulaciones matrimoniales el 30 de noviembre de 1553.

¹⁷ Joan Navarro, pelaire, le pagaba 92 libras por una partida de *pastelli*; Francisco Pérez, tintorero, 43; García Caballos, tintorero de paños, 324; Felip Louis Calbo, tintorero, de la villa de Cocentaina le había comprado, en Valencia y en Gandia, 436 libras de pastel, al igual de Bonifacio Cirera, tintorero, de la villa de Bocayrent, que le había comprado en ambos lugares 82 libras.

¹⁸ A Pere García, de Alcoy le había vendido tinte rojo por valor de unas 55 libras; a Alonso León de Cocentaina 37 libras; a Joan Almunia, de Biar 8 libras; a Domingo, de Ayora, 14 libras.

¹⁹ Miquel Joan Alava, torcedor de seda le pagaba 427 libras por la seda que le había comprado; Luis Ximeno, tintorero, de Alcoy, le pagaba 103 libras por cuarenta y cinco *ramparum* que le había comprado.

²⁰ APPV. Protocolo 18799, not. Joan Vives.

²¹ En 1611, tras la expulsión de los moriscos, Francisco, alegando que él y sus parientes habían tenido por muchos años dicho lugar poblado de nuevos convertidos, otorgaba carta de población a seis familias mallorquinas. CHABAS, Roque. *El Archivo* 1890, IV, pp. 393-395.

de cualquier derecho que le pudiese pertenecer sobre la Adsubia de Roca, prometiéndole además comprarle en el plazo de un año el lugar lindante de la Adsubia de Miró²², y si no pudiese, le prometía dar 30.000 sueldos²³. También perteneció a los Roca una heredad, llamada *Mostalla* situada así mismo en Pego, de unas 180 hanegadas, que Pere Roca, hermano de los anteriores vendería en enero de 1550. La heredad se encontraba lindante con el barranco de Mostalla y con el monte llamado *la serra de Mostalla*.

A su sobrina Ana Ros Roca, hija de su hermana Ana y del difunto Miquel Joan Ros, caballero de Santiago, señor de *Adeymuz*²⁴, habitante en la villa de Gandía, en marzo de 1580, al tiempo de contraer matrimonio con Jerónimo Aguilar, caballero, le había hecho también donación de 30.000 sueldos²⁵.

Su hermano Vicente Roca “fue un caballero muy curioso”²⁶, “aplicadísimo a la historia”, que escribió un libro sobre el origen y guerra de los Turcos²⁷. De su matrimonio con Ursula Angélica Paredes²⁸ tuvo al menos cuatro hijos:

el citado Francisco, nacido en 1561, caballero, que heredaría el lugar de l'Atzúvia, y sería en 1611 diputado por los caballeros en el brazo militar²⁹, se había casado en 1578 con Eufrosia Boncompte de cuyo matrimonio tuvieron a Pere, caballero, que casaría con Jerónima Aguilar; Jerónima, monja profesa en el convento de San Cristóbal; Vicente, que sería presbítero; y Francisca, casada en 1575 con don Pedro Vich de Manrique. Falleció Vicente a finales de enero de 1576 en su casa de Valencia, en la calle del gobernador viejo, esquina a la calle que iba a la plaza de Perpiñán (hoy Sant Bult), habiendo hecho testamento ante el notario Joan Vives el 19 de dicho mes y año..

La última donación que hizo a sus sobrinos tuvo lugar el 16 de octubre de 1581, un par de días antes de redactar su último testamento³⁰. “Murió santamente a 14 de octubre de 1581, y su edad 74 años. Los padres descalzos agradecidos a su fundador pusieron su efigie con vestiduras canónicas sobre la portería de su convento, y las religiosas (de san Cristóbal) en la definición

²² En 1578 se había subastado por la corte de Gandía la mitad del lugar de la Adzuvia de Miró, que pertenecía a Luis Miró, mercader, habitante de la villa de Pego, (la otra mitad pertenecía a su hermano Joan Miró) y la había comprado Tomasa Roca, viuda de Alonso de la Serna. Como Tomasa se había enterado de la existencia de un censal que vendieron en 1522 Perre Pintor y Ursula su mujer; Joan y Jaume Pintor, hermanos; Joana Pintor, viuda de Jaume Pintor, y otros vecinos y moros de la villa de Pego, cargado sobre una heredad antigua llamada la *Adzuvia dels Pintors, e ara dels Miró*, no quería depositar el precio de la compra si antes dicho Luis Miró no le aseguraba que no se le podría pedir cantidad alguna sobre dicha mitad de la Adzuvia que había comprado. APPV Protocolo 18810, notario Joan Vives.

²³ 20 febrero 1578. ARV. Procesos, part.1, let. F, exp. 1312, APPV Protocolo 18820, notario Joan Vives.

²⁴ Hijo de Vicente Ros, señor de la Almunia.

²⁵ 9 marzo 1580. APPV Protocolo 18825, notario Joan Vives.

²⁶ ESCOLANO (1611).

²⁷ XIMENO, Vicente. *Escritores del Reyno de Valencia*, Tomo I, Valencia 1747, p. 128.

²⁸ Ursula Angélica era hija de micer Joan Bautista Paredes, y de Jerónima Montagut. Se habían casado en abril de 1550, llevando una dote de 70.000 sueldos. Testó el 22 de marzo de 1575, y se publicó el testamento tras su muerte el 21 de abril de dicho año.

²⁹ Escolano dedica sus *Decadas* a los tres estamentos, y entre ellos a “Francisco Roca, caballero, señor de Adzuvia, diputado por los caballeros del militar”.

³⁰ En el baldufari del notario Joan Vives aparece reseñado que testó dicho día. El protocolo se conserva en el Patriarca, pero debido a su mal estado de conservación, no ha sido posible consultarlo. Había testado con anterioridad, en una plica cerrada, el 26 de diciembre de 1564, la cual entregaba al notario Joan Vives en dicha fecha, estando en su casa, en la parroquia de San Pedro, en la calle llamada de las Cortes, junto a la plaza de la Seo, delante de la Sala de la ciudad, siendo uno de los testigos Andrés de la Serna, que como vimos estaba a su servicio. Se publicó el testamento, tras su muerte, el 4 de noviembre de ese mismo año 1581.

del altar mayor de su iglesia, lo pusieron arrodillado a los pies de Cristo crucificado”³¹.

En esta postrera donación, el favorecido fue su sobrino Francisco, e igualmente sería con ocasión del matrimonio que iba a contraer con Dorotea Vallterra³². Francisco, nacido en 1530, era uno de los hijos de su hermana Tomasa Roca, viuda de Alfonso de la Serna, caballero, de la orden de Santiago, vecino de la villa de Gandia, procurador que había sido de don Carlos de Borja, duque de Gandia, el cual había fallecido en 1556. De este matrimonio de Alfonso y Tomasa conocemos al menos otros tres hijos: Ambros, Justiniano y Vicente, nuestro personaje.

Ambros casó en noviembre de 1560 con Sebastiana Ferrofi, con la que tuvo tres hijos llamados Carlos, Ambros y Margarita, a los que en junio de 1570, al haber fallecido su padre sin dejar testamento, y siendo menores de edad, el justicia civil, les asignaba por curador a su tío Vicente Roca³³. Margarita sería monja en la Trinidad; Carlos, presbítero, nacido hacia 1563, sería doctor en derecho; y Ambros, caballero, estuvo casado con Paula Sanjuán de Aguirre a la cual, según el dietario de Porcar, mataba en

noviembre de 1603³⁴. Tal vez como consecuencia de ello, a finales de 1609 lo vemos residiendo en la ciudad de Barcelona³⁵. Testó en Valencia el 8 de noviembre de 1610, nombrando albacea a Joan de Vallterra, marido de su prima Ana. Dejó al menos dos hijos, Margarita y Ambros, el cual profesaba en el convento del Carmen en diciembre de 1613. En 1637 sería nombrado prior del mismo, y “con su patrocinio se hizo el remiendo de la iglesia, que más parece obra pasmosa y de romanos, hecha de planta”³⁶.

Justiniano casó con Jacinta Azcárraga, de cuyo matrimonio tuvieron cuatro hijos: Francisco, nacido en 1644, doctor en derecho, que falleció soltero en 1697; Ambrosio, que sería militar³⁷; Jerónimo, fraile carmelita; y Justiniano, nacido en 1640, capitán de infantería, nombrado Sargento Mayor de la ciudad de Valencia en 1678. Casó en 1682 con la valenciana Antonia Mascarell y Rubín de Bracamonte, teniendo cuatro hijas de este matrimonio: Isabel, casada con Jacinto Sanz, que sería marquesa de Mascarell; Teresa; Josefa, casada con don Lorenzo Torres y Carróz³⁸; y María Ana, casada en 1704 con José Carròz y Cruilles, marqués de Mirasol. Tal vez hijas de Justiniano y Jacinta serían

³¹ JORDAN (1711).

³² APPV Protocolo 27982, not. Joan Vives.

³³ En el inventario de sus bienes, en julio de 1570, se recogen más de 300 libros que componían su biblioteca. En la almoneda de los mismos, junto a todos sus libros de leyes (las obras de Bartol, Baldo, Paulo de Castro, Alexandre, Jason ...) se vendieron: los remedios contra fortuna, de Petrarca por 6 sueldos; los triunfos, del mismo, por 6 sueldos 2 dineros; los cuatro tomos de Amadís de Gaula, por 30 sueldos; Orlando Furioso, por 4s 2d; Florien de Niquea, por 9s 2d; don Florino de la Ventura, por 6s 2d, la historia del Perú, por 8s; un libro del Gran Capitán por 4s ... APPV Protocolo 18807, notario Joan Vives.

³⁴ GRAULLERA SANZ, Vicente. *Juristas valencianos del siglo XVII*. Biblioteca Valenciana. Generalitat Valenciana, 2003.

³⁵ El 11 de septiembre de 1609 Ambros Roca de la Serna, vecino de la ciudad de Barcelona, daba poderes a Joan Vallterra, mayor. Archivo Reino Valencia, Manaments i Empares, año 1610, Libro 15, mano 52, fol. 45.

³⁶ Catedrático de Filosofía en la Universidad de Valencia, en 1630 publicaría un libro sobre la vida del carmelita San Andrés Corsino, y en 1645 *Luz del alma*, un tratado para el bien morir. Murió en Madrid el 29 de mayo de 1649, “a donde había sido enviado con embajada por el virrey a tratar con SM negocios gravísimos para la paz y bien público de este reino”. ROCA DE LA SERNA, Ambrosio. *Luz del Alma para la bora de la muerte*. Reedición de XIMENEZ DE SAFORCA, Ignacio. Madrid, 1726.

³⁷ En 27 de noviembre de 1592, Joan Batiste Camarena, vecino de Valencia vendía un censal a Ambrosio Roca de la Serna, soldado. Archivo Histórico Nacional. Sección Nobleza. Osuna, Carpeta 163, documento 22.

³⁸ En la tarja de su retrato: Doña Josefa Roca de la Serna, “murió Venerable por sus raras virtudes...”. Un bosquejo de su vida en AMAT, Josef. *Sermón en las Exequias de la Venerable D^a Josefa Maria Roca de la Serna, y Mascarell, Muger del Generoso D. Lorenzo Torres y Carróz, Celebradas en la nueva Iglesia de la Real Congregacion del Oratorio de San Felipe Neri de Valencia, día 6. de Junio de 1737* !.. ; sácale a la luz la Ilustre Señora Doña Mariana Roca de la Serna, y Mascarell... – En Valencia : Por Josef Estevan Dolz, Año 1737.



Fig. 1.- Efigie de la noble D. Josefa Roca del Corazón de Jesús... 1768.

Mariana y Ana,³⁹ Mariana se casaría con el pintor Joan Ribalta⁴⁰, y Ana con don Joan Vallterra Benavides, caballero, que sería el heredero y administrador del obispo Vicente Roca.

Vicente, siguió la carrera eclesiástica, y en 1574 ya era archidícono de la Seo de Xativa, en 1581 canónigo de la de Valencia, siendo nombrado obispo de Albarracín en 1605, ciudad en la que testaba en 1608 mandando ser enterrado, como veremos, en Valencia, en el monasterio de San Juan de la Ribera, dentro de un sepulcro que dejaba mandado se le hiciese para ello.

EL SEPULCRO DEL OBISPO ROCA DE LA SERNA

Desde el siglo XV existía ya una desarrollada actividad de importación de piezas de mármol procedente, sobre todo de las canteras de Carrara. La industria en torno al mármol de Genova alcanzó a numerosos países del Mediterráneo, siendo España uno de sus principales clientes. Las obras, consistentes sobre todo en columnas, fuentes, pilas de agua bendita, túmulos funerarios, pavimento, etc., se elaboraban generalmente en el propio lugar de origen. De las primeras referencias de esta comunicación entre Genova y Valencia, cuando ya se ha iniciado el gusto por los modelos renacentistas, será la conocida llegada, hacia 1521, de piezas de mármol para el patio de la casa del embajador Vich.

³⁹ De los cuatro hijos de Alonso de la Serna y Tomasa Roca que conocemos, Vicente, sería obispo; Ambrós tuvo a los tres hijos ya nombrados; Francisco, de su matrimonio don Dorotea Vallterra, solo tuvo una hija llamada Alfonsa, casada con Joan Andréu Vargon, caballero, natural de Genova; y nos queda Justiniano, del que solo tenemos certeza sigue Francisco Justiniano, por lo que las otras dos sobrinas conocidas del obispo Vicente, Mariana y Ana pensamos que son hijas de Justiniano, a no ser que hubiese otro hermano que desconozcamos.

⁴⁰ A Mariana, una de los muchos primos y sobrinos legatarios del obispo Vicente, la vemos cobrar, en 1620, mediante su procurador y marido Joan Ribalta, pintor, parte de las 40 libras anuales que le dejó de renta, cantidad que le entregada Joan de Vallterra, administrador de sus bienes. APPV. Procotolo 8620, notario Amaro Ferrera.

En otra apoca de fecha 20 de enero de 1628, y cuando la administración ya ha pasado al prior de Santo Domingo, Ribalta cobraba la renta de ese año. Un par de días antes, en su nombre y como heredero de Francisco Ribalta, su difunto padre, reconocía al prior del convento y monasterio de Santa María de Portaceli de la orden de los Cartujos, el pago de 25 libras 2 sueldos debidos a su padre, de mayor cantidad, por pintar el retablo mayor de dicho convento. Testigos Luis Consa y Luis Catalá, pintores. APPV. Procotolo 8620, notario Amaro Ferrera.

La mayoría de los encargos que va a realizar la nobleza vinculada con Génova, se seguirán elaborando en los talleres de aquella ciudad, y solicitarán los modelos que ellos están viendo en las villas genovesas, tal es el caso de los balaustres, cornisas y fuentes que el almirante Álvaro de Bazán encarga en 1536 para la reforma de su casa en Granada, que en esta ocasión ha de haber visto en casa de Andrea Doria⁴¹, o como ocurriría más tarde con el encargo que se hacía en 1564 para el sepulcro del marqués de Zenete.

A mediados de este siglo XVI se está produciendo una gran afluencia de artistas extranjeros a España, como consecuencia de la gran demanda que ha originado el enriquecimiento del país motivado, entre otras causas, por las cuantiosas riquezas traídas de América, afluencia que vendrá auspiciada también por el ya consolidado interés por las nuevas tendencias artísticas a imitación de lo visto en Italia. La obra mayor de arquitectura, sobre todo la dirección y ejecución de determinadas partes, se contratará con arquitectos y maestros que llevarán sus propias cuadrillas de operarios especializados.

En 1562 Álvaro de Bazán iniciaba en El Viso las obras de su “palacio genovés”, siguiendo las trazas de los palacios de *Strada Nuova* que ha visto se están construyendo en Génova, obra que ha encargado al solicitado Giovanni Battista Castello “el Bergamasco”. Años después, en abril de 1569, cuando ya debe estar casi finalizada la obra y se están acometiendo los trabajos de decoración, se contratan en Genova cuatro nuevos operarios, entre ellos a Jacopo Semería, perteneciente a una conocida familia de artífices genoveses, los cuales al parecer no llegaron a realizar el viaje⁴².



Fig. 2.- La fuente con la añadida figura de “la palletera”, 1870.

Estos artífices menores que van a venir, generalmente en cuadrilla, a trabajar en los numerosos palacios que se están levantando para esa nobleza unida a Genova, sobre todo en labores relacionadas con las decoraciones y remates en mármol, ante la creciente demanda que han ido adquiriendo estos trabajos, se instalarán ya en solitario en nuestro país.

Este será el caso de Juan Bautista Semería, maestro de cantería y marmolista, que posiblemente debe estar instalado en Valencia hacia 1603, coincidiendo con las obras de terminación del claustro del Colegio del Corpus Christi, en las cuales intervendrá realizando, junto a Bartolomé Abril, tal vez pariente de los Aprile genoveses, con el que trabajará en compañía, la balaustrada del piso superior del mismo y la fuente que se colocaría en el centro del patio⁴³, estando también ambos empleados en la adaptación de material arquitectónico reutilizado en la obra⁴⁴.

El día 16 de julio de 1609 fray Antonio Albero, prior del convento de San Juan Bautista de

⁴¹ LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. “Las casas de la familia Bazán en Granada”, *Archivo Español de Arte*, LXXIX, 313, Madrid, 2006.

⁴² LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. “De la superba al señorío: La vida de las maestranzas genovesas en el Viso durante el siglo XVI” *Actas*, XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. El Arte foráneo en España, presencia e influencia. Madrid, 2005.

⁴³ LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España* Tomo III, Madrid, 1829 p. 69.

⁴⁴ GIMILIO SANZ, David. “Poder, Humanismo y Religiosidad en tiempos del Patriarca Juan de Ribera en Valencia: su colección de escultura clásica” *Espacio, Tiempo y Forma*, UNED, 2014.

la Ribera, de la orden de los descalzos de San Francisco, recibía de orden de don Joan Vallterra, heredero y administrador de los bienes de don Vicente Roca de la Serna⁴⁵, obispo que fue de Albarracín, un ataúd de madera, cerrado, dentro del cual se dijo que estaba el cuerpo y cadáver de dicho obispo, que había sido traído por orden de don Joan de la iglesia mayor de Santa María de Albarracín, donde había estado depositado, para ser enterrado en la capilla de nuestra señora de los Ángeles, llamada antes del Crucifijo, lugar en el que había ordenado que fuese sepultado su cuerpo, “en un sepulcro de piedra lucida”. Y en presencia de los allí reunidos se bajó el ataúd del túmulo donde había sido colocado para la celebración de la misa de cuerpo presente, y fue abierto y reconocido, y comprobaron que dentro del mismo estaba el cuerpo de dicho obispo, vestido de pontifical, con su mitra y un báculo dorado de madera⁴⁶.

Don Vicente, que había sido nombrado obispo de Albarracín en julio de 1605, había fallecido en esa sede el 27 de marzo de 1608⁴⁷ dejando por heredero universal a don Juan Vallterra, marido de su prima hermana Ana Roca⁴⁸. En su testamento hecho unos días antes, el 18 de marzo⁴⁹, había dispuesto que lo enterrasen en el convento que su tío Francisco Joan Roca⁵⁰,



Fig. 3.- Sepulcro del Patriarca Ribera.

⁴⁵ Don Vicente había dispuesto en su testamento que Joan Vallterra, al que había nombrado administrador de sus bienes y herencia, pudiese elegir y nombrar, para después de sus días, administrador de dichos bienes a uno de los cuatro conventos de los ordenes mendicantes de la ciudad de Valencia, aquel que a dicho don Joan le pareciese bien. Don Joan, en su testamento publicado en 1627, dejaba nombrado como tal al prior y convento de Santo Domingo. APPV Protocolo 8626, notario Amaro Ferrera.

⁴⁶ APPV. Protocolo 5974, not. Jerónimo Benavides.

⁴⁷ MORA, Manuel. “Tapices de Albarracín” *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº 8, 1905.

⁴⁸ Joan de Vallterra, el mayor, caballero, nacido hacia 1549, era hijo natural de Benet Vallterra y de Isabel Benavides, hermana del notario Jerónimo Benavides, y nieto de Joan de Vallterra, señor de Torres Torres, y de Cubella del Milá. Ana fallecería el 2 de marzo de 1612, sin dejar hijos de su matrimonio, pidiendo ser enterrada en el convento de Santo Domingo, en el vaso de los frailes. Juan casaría por segunda vez, en diciembre de 1614, con Joana Milá, con la que tampoco tuvo descendencia. Testaba el 23 de enero de 1625, dejando heredero a su sobrino Vicente Vallterra, hijo de Jerónimo Vallterra y de Merina de Robres y Barrionuevo, señora de Bonete. Se publicaba el testamento, después de su muerte, el 24 de marzo de 1627. En el inventario de sus bienes se contabilizaron 23 cuadros, todos ellos de tema religioso a excepción de uno *de pradería*.

⁴⁹ Testaba en Albarracín el 18 de marzo de 1608 ante el notario Francisco Valero y se publicaba el 27 de marzo de 1608. APPV. Protocolo 5975, not. Benavides.

⁵⁰ Ponz, que le añade el apellido de la Serna, dice que era hermano del obispo Vicente Roca de la Serna. PONZ (1779). En realidad era su tío y no llevaba el apellido de la Serna. Vicente, como vimos, era hijo de Tomasa Roca y de Alonso de la Serna. A partir de este dato se repite el error en el parentesco hasta hoy en día.

decano que había sido de la Seo de Gandia y canónigo de la de Valencia, había fundado en esta última ciudad, en unos terrenos que habían pertenecido al patriarca Juan de Ribera, fuera de los muros de la ciudad, junto al puente del Remedio, en un sepulcro labrado que se había de construir para ello⁵¹.

Siguiendo los deseos del obispo, don Joan, que seguramente conoce el trabajo que los maestros genoveses están realizando en Benifairó, pues su cuñada Jerónima, es tía del embajador Joan Vives de Canyamás⁵², contrataba con *Joannes Baptiste Simeria*, marmolista *jaunensis*, la realización de un sepulcro donde enterrar su cuerpo, de piedra de mármol de Génova, *mol blanca, sens mácula alguna*, seguramente traída de las canteras de Carrara, conforme a la traza que éste le había entregado⁵³.

La obra que se le ha encargado es la única que tenemos documentada en la que su trabajo no será simplemente de marmolista y tallador, que a lo sumo esculpe alguna figura simple, como hemos visto en la fuente que ha hecho para el Colegio⁵⁴, o la misma balaustrada. Ahora, junto a toda la obra arquitectónica del sepul-

cro que puede acometer un marmolista, ha de realizar un trabajo de escultor, representado al obispo de cuerpo entero, vestido de pontifical, y esta vez no va a seguir un modelo dado por otro maestro, sino que será él mismo el encargado de realizar también su traza.

El 23 de marzo de 1611 se le abonaban 90 libras por una losa de mármol trabajada que había colocado en la sepultura del patriarca Ribera. Este sepulcro lo remataría poco después el cantero Leonart colocando una faja de piedra de Ribarroja alrededor de dicha losa, trabajo por el cual se le pagarían 23 libras⁵⁵. El 20 de julio de este mismo año, Semería terminaba de cobrar 215 libras restantes del precio del sepulcro que había hecho para el obispo Roca⁵⁶.

En estos años, todavía reciente la expulsión de los moriscos, Valencia ha quedado sumida en una profunda crisis, que derivaría seguramente en una disminución general del trabajo artístico, lo cual obligaría a los maestros a buscarlo en otras partes menos castigadas. Tal vez fuese este el caso de Abril y Semería a los que en 1615 vemos residiendo en Toledo, ciudad a la que se han trasladado, sin abandonar su residencia en

⁵¹ Había legado al convento sus libros, consistentes en 153 obras con un total de 176 volúmenes, inventariados en cuatro apartados. Una primera lista numerados del 1 al 114 (opera Bernardi, Augustini, Hierony, Saecili, Maldonatus, Arias Montano etc) una segunda, del 1 al 20 que titula “libros indiferentes” (Armonía poética de Pauli; de varones ilustres de Cornelio Nepos; rapsodias de Homero etc); otra tercera, con 8 obras, que titula “libros de romance” (Símbolo de la Fe; Filosofía moral de príncipes; Gobierno del ciudadano, etc.), y una cuarta con 11 ejemplares, que titula “libros de medicina” (de medicinali materia; Averroes, remedios contra la peste etc.). En marzo de 1610 llegaron los libros a Valencia desde Albarracín, donde estuvieron retenidos por la Cámara apostólica, de los cuales don Juan hizo inventario para su entrega. APPV. Protocolo 5975, notario Jerónimo Benavides.

⁵² Su medio hermano Francisco Vallterra, hijo legítimo de Benet y de Rafaela Mompalau, se había casado en noviembre de 1572 con Jerónima Vives, parientes en cuarto grado, hija de Joan Vives de Canyamás, señor de Benifairó, y de Jerónima Ferrando, y nieta de Gaspar Vives de Canyamás y Jerónima Escrivá. Este Joan Vives, casó en segundas nupcias en enero de 1562 con Francesca Vallterra, prima hermana de Francisco. Le sucedió su hijo, del primer matrimonio, Francesc Vives de Canyamás, y a este su hijo Joan, que sería embajador en Genova y Virrey de Cerdeña, donde fallecería en 1625. Ver APPV Protocolo 10476, not. Abella. Esta genealogía difiere en algo de la dada por Semper. SEMPER, Hipolito. *Montesa Ilustrada*, Tomo segundo, Valencia, 1669, p. 516.

⁵³ La noticia de este sepulcro en PONZ, Antonio. *Viaje de España*, Tomo IV, Madrid 1779, p. 105.

⁵⁴ En realidad esta fuente se había realizado en Nápoles por encargo de Per Afán de Ribera, padre del Patriarca, y llegó a Valencia en bastante mal estado. Abril y Semería se encargarían de recomponerla y añadirle alguna pieza que pudiese faltar. También se le añadiría un basamento en piedra de Ribarroja. GRIMILLO SANZ, David. “Poder, Humanismo y Religiosidad en tiempos del Patriarca: Juan de Ribera en Valencia: su colección de escultura clásica”. *Espacio, Tiempo y Forma* 2, 2014, UNED.

⁵⁵ BORONAT Y BARRACHINA, Pascual. *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Cristi*. Valencia 1904, p. 192.

⁵⁶ APPV. Protocolo 8611, notario Ferrara.



Fig. 4.- Guadalupe. El retablo en la actualidad.

Valencia, para trabajar en las obras de la capilla del Santísimo de su Catedral, obras que estaban acabadas en abril de 1616. Acude junto a su hermano Jácome Semería, que en esas fechas está avecindado en Madrid, buscando, posiblemente, el amparo de la numerosa colonia de ban-

queros genoveses que se han establecido en esa ciudad, recién recuperada su capitalidad del reino⁵⁷. En noviembre de 1615, Jácome había contratado el “aserrar, labrar y pulir la piedra de mármol serpentino del cuarto de la obra de Palacio que tienen a cargo Gaspar Ordóñez, Miguel del Valle y Pedro Rodríguez⁵⁸”.

Finalizadas las obras de la capilla, Semería y Abril, junto con Miguel Sánchez quien seguramente habría trabajado con ellos en Toledo, se desplazarán a la ciudad de Cáceres, donde estaban a punto de iniciarse las obras de reforma de la capilla mayor del monasterio de Guadalupe, cuyos estudios se había iniciado unos años antes, en 1609 con la traza realizada por Juan Gómez de la Mora, que mostraba un gran retablo en el que “todas las columnas ande ser corintias... todas estriadas... no entorchadas... los frisos entallados al romano...” traza que se seguiría posteriormente casi en su totalidad., a excepción del frontispicio de remate, que se varió.

El 28 de julio de 1616, Semería y Abril contrataban las obras de construcción de dicho retablo, y el revestimiento con jaspes y mármoles de paredes y antepechos⁵⁹. En el contrato se señalaba que eran vecinos de Valencia y residían en Toledo. Deberían tener acabada la obra en veintidós meses, es decir para mayo de 1618, cobrando por el trabajo 8.500 ducados. Al final del contrato se especificaba que las figuras de mármol, así como todas las piezas del mismo que había en la capilla, serían para ellos, pudiendo aprovechar todo ello o venderlo⁶⁰. La parte

⁵⁷ Hay constancia de su trato con estos banqueros por un poder que años más tarde, en 1634, daba Jacome a su hermano Juan Bautista para que pudiese cobrar cierta cantidad de doña Nicoleta Gentil, viuda de Juan Jerónimo Spínola. AGULLÓ Y COBO, Mercedes *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores*. Universidad de Valladolid, 1978. Nicoleta, hija de Jacome Gentil, había contraído matrimonio con Juan Jerónimo Spínola que sería asentista de Su Majestad, en abril de 1607, aportando como dote la cuantiosa suma de 120.000 libras, moneda de Génova. Spínola fallecería en Madrid el 10 de octubre de 1630. *Por doña Nicoleta Gentil Spínola, viuda de Juan Geronimo Spínola contra Constantin Doria...* Alegato impreso. Madrid 1645.

⁵⁸ AGULLÓ (1978).

⁵⁹ RUIZ HERNANDO, José Antonio. “El monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe. Su arquitectura antigua. Siglos XIV y XV” En: *Guadalupe de Extremadura: dimensión hispánica y proyección en el nuevo mundo*, 1991, Guadalupe.

⁶⁰ MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar. La miniatura Guadalupeña: “La actividad artística de un *scriptorium* monástico a finales de la Edad Media”, en *A arte na Península Ibérica ao tempo do tratado de Tordesillas*. VI Curso de Verano de Historia del Arte de la Universidad de Coimbra, 1994.



Fig. 5.- La hornacina con el orante Enrique IV, en el lado derecho del presbiterio.

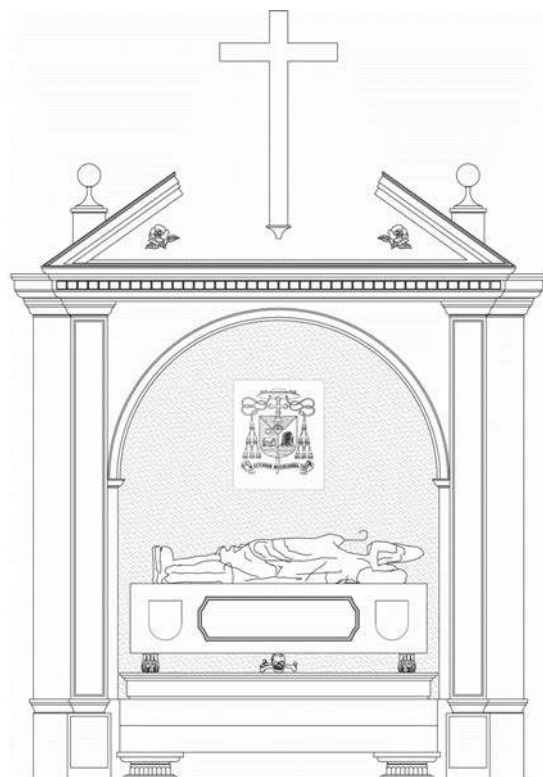


Fig. 6.- Reconstrucción ideal del sepulcro del obispo Roca. J. Corbalán de Celis.

escultórica de la obra se había contratado en junio de 1615 con Giraldo de Merlo⁶¹, quien también realizaría las dos hieráticas estatuas orantes de Enrique IV y su madre María de Aragón, que se colocarían en sendas hornacinas situadas a ambos lados del altar⁶².

Iniciadas las obras, el 13 de febrero de 1616⁶³, al picar las paredes del presbiterio para asentar los mármoles nuevos de su adorno, se descubrió una pequeña capilla que se hallaba oculta tras el cuadro que representaba al pas-

tor al que según la tradición se le había aparecido la Virgen. Dentro de ella se encontró un sepulcro que contenía restos de huesos humanos y de las ropas que lo envolvían, que se creyeron pertenecían a dicho pastor. El 23 de mayo de dicho año el prior de Guadalupe trasladaba los huesos al sitio que se había dispuesto para ellos, dentro de la capilla mayor. Se encontraban presentes entre otros, Bartolomé Abril y Juan Bautista Semería, maestros de la obra de dicha capilla⁶⁴.

⁶¹ BLANCO OLLERO, María Inmaculada. "Los retablos de la capilla de Santa Catalina en el Real monasterio de Guadalupe".

⁶² CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas Artes en España*. Real Academia de San Fernando. Madrid 1800. El 19 de julio de 1618, acabada la obra, se trasladaron a una pequeña estancia, tras el retablo, los ataúdes conteniendo los cuerpos momificados de Enrique IV y su madre.

⁶³ En el artículo de García, dice 1618, pero pensamos que debe tratarse de un error al transcribirse en su día (1924) el documento que dice se conserva en el archivo del monasterio. La fecha de mayo de 1618 coincide con la prevista en el contrato para su finalización.

⁶⁴ GARCÍA, Sebastián, O. F. M. "El Real Santuario de Santa María de Guadalupe en el primer siglo de su historia". *Estudios* 15, 2001. p. 382. El 19 de julio de 1618 se trasladaron a una pequeña estancia, tras el retablo, los ataúdes conteniendo los cuerpos momificados de Enrique IV y su madre.

Durante el año 1619 Semería, se encuentra trabajando junto con su hermano Jacomo, que sigue residiendo en Madrid, en unas obras reales en Toledo, y ambos recibían del rey una ayuda económica, quizá para retenerlos allí, “porque había interés por parte del Rey de que intervinieran en las obras del Panteón.”⁶⁵ El 14 de enero de 1620, los “Semerías y consortes”⁶⁶ se adjudicaban la obra de cantería del Panteón del Escorial, y unos meses más tarde, el 18 de abril el asiento de los broncees que la remataban⁶⁷, en los cuales todavía trabajaban en 1626, año en el que Martín de Sarasti se quejaba de que Juan Bautista Crescendi, que estaba a cargo de la obra, la entorpecía con el fin de dilatarla y poder seguir cobrando de ella⁶⁸.

En febrero de 1634, ambos hermanos habían formado compañía con Bernardo Carlos (de los Carlone?), “maestro de labrar mármoles y jaspes y otras piedras”, los tres residente en Madrid, para llevar acabo los trabajos de cantería de jaspe y mármol de la capilla del Sagrario de la catedral de Cuenca. Como se van a desplazar a esa ciudad, dejan en el taller de Jácome una serie de piezas de mármol, todas ellas procedentes de las canteras de San Pablo de los Montes, de las cuales hacen inventario⁶⁹. Entre las numerosas piezas prismáticas y losas de mármol

de Toledo, todas ellas “allanadas, o serradas o raspadas”, así como otras de jaspe de Tortosa, se encuentran ocho pilas de agua bendita, algunas de las cuales, según anotaban, llevaban tallada una cruz, que dejan en poder de Bartolomé Sombigo para que las acabe⁷⁰. Este material que hay en el taller nos indica que el trabajo de estos maestros, a excepción del sepulcro del obispo Roca de la Serna, no se puede considerar de escultor tal como lo entendemos hoy en día, sino que todos ellos eran maestros marmolistas, como ellos mismos señalaban en sus contratos, trabajo por otra parte entonces muy apreciado, que correspondía a *la arquitectura y escultura, y no a la pedrapiquería y cantería*, muy diferente a la labor desarrollada por estos últimos oficios⁷¹.

Juan Bautista no acabaría el trabajo, pues fallecía en Cuenca el 23 de diciembre de dicho año 1634, continuando la obra su hermano Jácome y Bernardo Carlos. Mandaba en su testamento que lo enterrasen en la parroquia de la que fuera feligrés en el momento de su muerte, por lo que fue enterrado en el cementerio de San Pedro. Casado con Antonia Verri, dejaba una hija llamada Dorotea, casada con Juan Francisco Semería, también maestro marmolista⁷².

Su sobrino Vicente, hijo de Jacomo, contratada en 1658, junto a Juan Sombigo, la realiza-

⁶⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. “El Panteón de El Escorial y la Arquitectura Barroca”. *Tercer Congreso Español de Historia del Arte*, Sevilla 1980.

⁶⁶ Contrataban la obra los dos hermanos, junto con los maestros de cantería Juan de Chapitel, Martín de Sarasti, Diego de Viana, Antonio de Arta, Francisco de Mendizábal, Martín de Azpillaga y Bartolomé Abril.

⁶⁷ MARTÍN (1980) y LLAGUNO (1829).

⁶⁸ CEAN (1800) p. 372.

⁶⁹ AGULLÓ (1978).

⁷⁰ Bartolomé Sombigo sería maestro mayor de obras de la iglesia de Toledo y Ayuda de Trazador Mayor de su majestad. Su hermano Juan Eugenio, marmolista, contratada en 1657 la construcción de una fuente para la Casa de Campo. AGULLÓ Y COBO, Mercedes. *Documentos para la Historia de la Escultura Española*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2005.

⁷¹ ARCINIEGA GARCÍA, Luis. “El Mediterráneo como soporte de intercambios culturales”. En AGUILAR CIVERA, I. Coord. *El comercio y el Mediterráneo. Valencia y la cultura del Mar*. Generalitat Valenciana. 2006.

⁷² AGULLÓ (1978).

ción del sepulcro de San Diego, para la nueva capilla que estaban construyendo los franciscanos del convento de Santa María de Jesús, de Alcalá de Henares⁷³. Vecino de Madrid, en 1676 cobraba por una fuente de mármol que había hecho para la casa del marqués de Alcañices⁷⁴.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Capitulaciones con el marmolista Joan Bautista Simeria para la realización del sepulcro del obispo Vicente Roca de la Serna, en la iglesia del monasterio de San Juan de la Ribera de Valencia

Archivo de Protocolos del Patriarca, Valencia

Notario: Jeroni Benavides, signatura: 5973

1 de septiembre de 1608

Die primo mensis septembris anno MDC-VIII

Nos Joannes Baptista Simeria marmolista jaunensis, Valencie repertis, ex una, don Joannes Vallterra miles civitatis Valencie habitatoris, ex altera partibus, scienter et gratis confitemur et in veritate recognoscimus una pars nostrum alteri et altera alteri ad in vicem et vicissim presentibus et acceptantibus et nostris quod et super rebus et negociis in infrascriptis capitulis dicendis et declarandis fuerunt atque sunt inter nos partes predictas in hita comenta pactata et concordata capitula immediate sequentia :

Capitols fets y fermats per y entre Joan Batiste Simeria marmolista, de una, y don Juan Vallterra de altra, en e sobre la fabrica de la sepultura que se ha de fer y fabricar en lo convent de Sent Joan de la Ribera que está junt al pont

del Remey, pera sepultar lo cos de don Vicent Roca de la Serna, bisbe que fonch de Albarraci, los quals son del tenor seguent:

I. E primerament es estat pactat y concordat que lo dit Joan Batiste Simeria, marmoliste, haja de fer y fabricar un sepulcre de pedra marmol de Genova molt blanca, sens macula alguna, ab tota perfectió, conforme senyala la traça que te donada al dit don Joan Vallterra, dins termini de mig any de huy avant contador, en la forma que senyala dita traça y com dejus se dirá.

II. Item que la dita traça ha de tener dos braços doriques de un pam y huit dits de largaria compresa la bolada de la mollura, y de altaria de set dits, y de fondo un pam.

III. Item que lo dau que pasa de una braça a altra haja de tenir set dits de alt, y de largaria nou pams, y de gruix mig pam.

IIII. Item que la losa que ve sobre lo dit dau ha de tenir nou pams de largaria, y un pam y cinch dits de altaria, y de gruxa cinch dits.

V. Item sobre lo dit dau ha de venir una cornisa de nou pams de larch y set dits de altaria, y un pam y huit dits de amplaria per fondo que entrará davall dit sepulcre, ab sa mollura, conforme senyala la traça.

VI. Item sobre la dita cornisa pera asiento del sepulcre hia de haver dos garres de lleó, y una calavera y osos, conforme señala la traça.

VII. Item sobre les dites garres y calavera ha de asentar la caxa del sepulcre de huit pams y mig de largaria y de altaria dos pams y de fondo de amplaria dos pams y tres dits conforme la traça, y ab lo lletrero conforme dit bisbe senyala en son testament, y que haja de tenir sobre

⁷³ AGULLÓ Y COBO, Mercedes. “El convento de San Diego de Alcalá” *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo 12, nº23, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2003.

⁷⁴ AGULLÓ (1978).

lo tumulo de dita caxa la figura del dit bisbe vestit de pontifical, conforme se donará la estampa.

VIII. Item sobre lo tumulo, en lo spay que ya desdel celet de la cornisa fins a la figura, se han de posar les armes del dit bisbe ab son capello y horles, conforme se acostuma fer en semblants sepultures, les quals armes se hajan de sculpir en lo loch del scrit, y los dits campers que resten fins a umplir tot lo quadro del gueco del dit sepulcre, que es de pilar a pilar y del cel de la cornisa fins a la dita figura, y tots lo demes buyts que poden pareixer ha de ser de pedra marmol de gruix de tres dits, acabat ab tota perfectió, y que haja de tenir un barandat per darrere, per conservació de les pedres a la part de la caustra, lo qual haja de dexar reparat conforme está huy.

VIII. Item dit sepulcre sobre lo dit celet ha de tenir una cornisa de dotze pams de largaria y de un pam de altaria, feta ab dentellons, conforme está en la traça, y lo cel artesonat ab ses roses, y lo fuserol y fris y dentellons que sia resaltat en lo endret del pilar y haja de tenir dos pams de amplaria dita pedra fins que arribe al respalle.

X. Item damunt dita cornisa hia de llaver un frontispici partit que corresponga a la traça, en mig del qual ha de asentar la creu del Xhristo que está en la capella que ve a ma esquerra, al altar mayor, a la paret hon está de present lo dit Xhristo, plantat ab ses garres que facen peu a la creu, de manera que reste ab perfectió conforme demanara lo Xhristo, pera pareixer millor.

XI. Item que los triangles que están davall del frontispici tinguen sa rosa granada, conforme senyala la traça.

XII. Item que los cantons del frontispici hon ve lo carrech del pilar se hajan de fer uns pedestals en ses jarres damunt, a modo de bola, conforme senyala la traça.

XIII. Item que los pilastres del sepulcre hajan de tenir huit pams y cinch dits de altaria, y un pam de amplaria y de gruix tres quarts, es triat de dalt a bax per la cara, conforme senyala la traça, y que lo gruix que ya de la part de hon

ve lo pilar fins hon está lo respalle de dita sepultura, haja de ser tambe de marmol molt ben obrat, conforme tot lo demes y ab tota perfectió.

XIII. Item que tota la dita fabrica del dit sepulcre se haja de fer de marmol de Genova, com se ha dit, molt net, sens falça alguna, ab tota perfectió, a us y costumb de bons officials.

XV. Item que lo dit don Joan Vallterra tinga obligatió a ses propries despeses de fer un arch en la paret hon está lo dit sepulcre pera seguretat de aquella, y jo dit Joan Batiste Simeria tant solament tinga obligatió de fer lo barandat de les espatles del sepulcre, donantli un pertret pera fer lo dit barandat y també li haja de donar lo algeps, calç y arena que sia menester pera asentar dir sepulcre.

XVI. Item que lo dit Joan Batiste Simeria tinga obligatió a ses despeses de tornar a assentar la creu y Xhristo que está en la dita capella, y trepar la cornisa pera que puga muntar la dita creu en amunt, dexant los braços de la creu davall la cornisa de la capella de manera que reste ab tota perfectió, dexant reparat lo ques desrostrara y descalabrara, axi per a fer lo arch com pera asentar la dita sepultura, pera que dit don Joan ho puga fer pintar com ho estava, a sa despesa.

XVII. Item que dit don Joan Vallterra haja de donar y pagar al dit Joan Batiste Simeria per lo preu del dit sepulcre, cost y mans de aquell, y per tot lo demes que ve a son carrech, com se ha dit desus, quatre centes y vint y cinch liures, en les quals si compenga lo portnolits?, dret e altra qualsevol cosa que dit Joan Batiste Simeria puga pretendre y demanar, la qual quantitat se haja de pagar de esta forma, es a saber, la tercera part desembarcada que sia la pedra de dita sepultura y vista y regoneguda aquella e ser la contenguda en la present capitulació, y la restant quantitat acabada que sia de asentar ab tota perfectió a coneguda de persones expertes, nomenadores per cascuna de les parts.

XVIII. Item que lo dit Joan Batiste Simeria tinga obligatió de efectuar y cumplir tot lo sobredit dins lo temps capitulat, si ya no fos,

lo que Deu no permesa, que succelis algun legitim impediment, faltant lo qual, si dit Joan Batiste Simeria dexas de efectuar lo sobre dit, dit don Joan Vallterra tinga facultat de consertar y convenir la fabrica del dit sepulcre ab la persona y per lo preu que millor pora convenir, conforme dita traça y capitulació, y que si lo preu excedira lo capitulat, ab la present vinga a carrech del dit Joan Batiste Simeria.

XVIII. Item es pactat que si lo dit Joan Batiste Simeria fara algunes millores en dita fabrica, no tinga obligació dit don Joan Vallterra de pagar per dita raho cosa alguna.

XX. Item es pactat y concordat entre dites parts que los present capitols y cascu de aquells sien executoris ab submissió y renunciatió de propri for, variatió de juhi y altres clausu-

les roborats y allargats a tota utilitat y profit de les dites parts y cascuna de aquelles.

Quibus quidem capitulis lectis et publicatis per notarii infrascriptum ac per nos dicta partes auditis et intellectis laudamus et approbamus ratificamus et confirmamus dicta capitula et omnia et singula juhisdem pactata concordata ac stipulata per nos dictas partes et successores nostros quoscunque pacto speciali expreso inter nos acto etc. promittimus una pars nostrum alteri et altera ad juvicem et vicisim in pose notari infrascripti etc. pre dicta omnia et singula in preinsertis capitulis....

Testes sunt Xhrisptoforus Domingues, faber lignaris et Amarus Ferrera scriptor, civitatis Valencie habitatoris.

La transformación de una iglesia medieval o renacentista en barroca: teoría y resultados

Anna Isabel Serra Masdeu

Universidad Rovira y Virgili, Tarragona

RESUMEN

En esta investigación se quiere exponer cómo documentalmente se relataba la manera que los maestros de casas transformarían algunos templos, especialmente los medievales y renacentistas, en otros barrocos más amplios, luminosos y capaces para acoger a un mayor número de feligreses. En el artículo se introducen nuevas hipótesis, análisis e intuiciones obtenidos a partir de la búsqueda documental centrada en las iglesias anteriores al s. XVIII de la antigua archidiócesis tarraconense para explicar cómo se podían construir o reconstruir estos edificios adaptándose a cada situación.

Palabras clave: construcción iglesias / archidiócesis Tarragona / arquitectura religiosa / arte barroco / maestros de casas.

ABSTRACT

This research shows how by means of documents it was told the way in which master builders transformed some temples -specially the medieval and Renaissance ones- into other baroque buildings which were larger, lighter and suitable to fit a bigger number of parishioners. New hypothesis, analysis and intuitions are inserted in the research. All this information is obtained from the documentary research focused on the churches before the 18th Century in the ancient archdiocese of Tarragona. These documents were created to explain how churches could be build or rebuilt depending on its condition.

Keywords: church building / archdiocese of Tarragona / religious architecture / baroque art / master builders

la instalación de vallas alrededor del perímetro superior del edificio (antiguo), superposiciones de muros, encajes parciales de paredes antiguas y modernas, creación de un nuevo tejado más alto para algunas capillas aprovechando el muro del tejado existente, uso del viejo templo como andamiaje del nuevo, reutilización de los sillares del viejo templo para el campanario sucesor, etc.

ARQUITECTURA ESCÉNICA BARROCA PARA UNA ÉPOCA EN EXPANSIÓN

No se podría hablar de esa intensa actividad transformadora de iglesias, ermitas y alguna que otra catedral y sus capillas, sin entender la dinámica de una especie de vendaval creativo y económico que permitió embellecer y rediseñar de manera parcial o total los edificios religiosos de buena parte de la Cataluña del siglo XVIII. Existen razones muy poderosas y ya conocidas como la derivación de las rendas obtenidas en los campos (gracias al cultivo del trigo, trabajo del lino, aceite, vino, etc.) que se destinarían exclusivamente a la iglesia que sirvieron para incrementar la predilección artística de los fieles a la hora de mejorar u ornamentar sus templos parroquiales². La buena producción agrícola justificó la aplicación de quincenos y veintenos de los agricultores y propietarios para hermo-sear substancialmente los edificios religiosos. Este impulso sería clave para remodelar esos monumentos de uso público. Durante más de un siglo se sucedieron continuos derribos de

INTRODUCCIÓN

Hasta ahora hay numerosos indicios, rescatados y sugeridos a partir de la documentación notarial y eclesiástica, de cómo los maestros de casas calculaban qué partes eran necesarias para demoler un edificio religioso medieval o renacentista para que renaciese en otro nuevo, qué elementos del viejo se protegerían o si el templo inicial se debía derribar totalmente. Gracias a los problemas estructurales que había que resolver se pueden deducir algunas de las maneras de reinventar esos edificios con una nueva presencia estética y con un armazón que hablaba de un estilo bien diferente al visto y disfrutado hasta el momento. Dentro del ámbito de las suposiciones constructivas (de cómo los operarios afrontaban estos retos y siguiendo los contratos de los protocolos notariales) salen a la luz o se conocen diversos sistemas válidos¹:

¹ Este artículo amplía un trabajo inicial dedicado a analizar el proceso de transformación estructural de las viejas iglesias centenarias locales en barrocas o tardobarrocas. Esa primera aproximación se tituló: SERRA MASDEU, Anna Isabel. “La construcció d’esglésies del segle XVIII sobre les seves antecessors medievals i renaixentistes: un pont d’unió poc conegut entre la traça i la fàbrica” a *Arxivo de Arte Valenciano*, núm. XCIII, Valencia, 2012. Los ejemplos usados en este artículo se centran, de nuevo, en pueblos y ciudades de la antigua archidiócesis tarraconense.

² VIVES, 1963, p. 205. No hay que dejar atrás la obligación de los obispos a contribuir en las obras de sus iglesias y evaluar su estado, mejoras pregonadas desde los más antiguos concilios. En el de Toledo IV (633) se pedía en la cláusula XXXVI que, el obispo a parte de visitar sus parroquias e iglesias anualmente (o si no podía se delegase en presbíteros o diáconos probos), preguntaría a cerca de las rentas de las basílicas, de las reparaciones y de las vida de los “ministros” de cada edificio.

templos y los administradores de cada pueblo se planteaban nuevas fábricas que a menudo estaban por encima de sus posibilidades económicas y de todo tipo. En esa encrucijada constructiva se buscaban soluciones atrevidas o de urgencia para transformar la iglesia centenaria local (si se decidía mantenerla en pie) en otra más grande. Pero también había otras bases inmutables como las que los teóricos tenían más que aceptadas. El profesor Benito Baïls (1730-1797) decía en su *Arquitectura Civil* que era casi de justicia que toda iglesia, cuando era parroquia, se alzase³: “con una extensión proporcionada al número de feligreses que en ella hubiesen de concurrir” aunque los años que se destinaban a construir el edificio presentarían otra realidad.

Esa extraña fuerza que arrojaba el mundo de la construcción parroquial tenía el permiso de otros poderosos condicionantes que la respaldaban. Por ejemplo, en la archidiócesis tarraconense también se divulgarían las advocaciones a las que se daría culto en nuevas capillas construidas *ex proceso*. Este simple hecho justificaba la ampliación, transformación o mutilación de un templo para dar cumplimiento y veneración de los cultos vigentes o en expansión. Pero la vida de los edificios religiosos era bastante dinámica y estaba sometida a los deseos de gremios y cofradías e incluso a la voluntad de particulares y nobles que soñaban con tener una nueva capilla o una sepultura en el interior del templo parroquial. Todas estas situaciones podían partir de leves transformaciones a convertirse en cambios espectaculares para esas partes de los edificios⁴. Cada zona de la iglesia hay que entenderla como un espacio sagrado vivo a mer-

ced de dictámenes eclesiásticos y, por lo tanto, con una historia constructiva y litúrgica propia, sujeta, cómo no, a posibles mejoras. Así, algunos de ellos contemplaban que en la zona del presbiterio le afectaría la divulgación de las sacristías iniciada principalmente entre los siglos XVI y XVII⁵. La sacristía era un magnífico lugar para moldearla a merced de su uso, de su situación privilegiada cerca del altar e incluso convertirla en un espacio dinámico en el conjunto del plano del edificio.

Los párrocos tenían también normativas, procedentes de sus archidiócesis o diócesis, que dirigían su buen hacer en materia arquitectónica. Al menos se pretendía unificar procedimientos y dictámenes para aplicarlas a la construcción. Así, los sacerdotes, tenían orden, según las *Constituciones Sinodales* tarraconenses (las usadas en este caso no están fechadas⁶) de no permitir la construcción de capillas sin la licencia o permiso correspondiente. Y permitir la edificación de las mismas quería decir que previamente, hacía falta cerciorarse que se necesitaba una dote o legado para crearlas, mantenerlas o restaurarlas. Los sacerdotes también se convertirían en técnicos para controlar obras relacionadas con las casas rectorales u otros espacios propiedad de la iglesia. Por ejemplo, los párrocos no podían dar permiso a nadie (teóricamente) para abrir ventanas que, por ejemplo, uniesen edificios particulares y muros de la iglesia para poder escuchar la misa. Las ventanas abiertas sin permiso deberían cerrarse bajo una pena de 50 libras⁷; era una manera de seguir criterios e incluso estilos o simplemente una cuestión de decoro o de obediencia.

3 BAÏLS, 1983, p. 810.

4 Esta inercia podía entrar en conflicto con los intereses de la población. En la cercana comarca de la Segarra (Lérida), concretamente en el pueblo de Aguilar de Segarra, fueron los feligreses quienes ayudaron a derrumbar a finales de marzo de 1796, la iglesia de Sant Andreu del lugar situada en un lugar demasiado alto y empinado. Los mismos vecinos trasladaron el Santísimo a la capilla de San Miguel solicitando que se ensanchase este edificio o que se construyese una nueva iglesia en una zona más llana y accesible. Estas actitudes tan radicales no se veían con demasiada frecuencia (PARCERISAS, 2000, p. 130).

5 SOLÀ, 2003, p. 96.

6 Se hallan en la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Tarragona.

7 AHAT. *Sinodos*, fol. 21r., s/f.

Tampoco se podían demoler o capillas o ermitas sin licencia. Y si por diversas circunstancias así hubiese ocurrido se debería colocar una cruz en el lugar que había ocupado la capilla para señalar el anterior espacio sagrado y no perder definitivamente su memoria⁸.

En el mundo de la construcción había referentes, unos escritos y otros no demasiado, que se sobreentendían a la hora de alzar un edificio o una capilla. Era el legado inmaterial o el saber que tenían los artífices gremiales no siempre validado y aprendido en los libros y los tratados arquitectónicos. En el trabajo familiar de los maestros de casas, que incluso ya partía de la convocatoria de las subastas de obras y de sus cláusulas preparadas de antemano, había temas que no se podían discutir puesto que eran demasiado obvios, como por ejemplo el emplazamiento y orientación que debía tomar una iglesia. Si bien algunos teóricos subministrarían las bases para colocar adecuadamente estos monumentos, Carlo Borromeo determinó elementos inmutables para la correcta situación de una iglesia como el lugar que ocuparía la capilla mayor orientada hacia el oriente equinoccial; para las sacristías su lugar ideal se hallaba hacia el oriente o sur. El baptisterio se hallaría en el lado del evangelio y sólo se podría desplazar al lado derecho con el consentimiento del obispo. También le correspondería a este cargo permitir o no los sepulcros de laicos en el interior de la iglesia⁹. Borromeo consideró la inutilidad del mantenimiento de las puertas laterales excepto en ocasiones excepcionales¹⁰.

La orientación de esas nuevas iglesias en un principio “híbridas” o fruto de superposiciones debía seguirse de manera unitaria. El matemático y profesor Baïls recordaba que la posición de las iglesias era de poniente a levante, con la entrada a occidente y la cabecera a oriente. El teórico precisaba que no sabía en que se basaron los primeros cristianos en aplicarla ya que esta tendencia se había cambiado por sujeciones que implicaban adaptarse al sitio escogido¹¹. Eso quería decir que las nuevas adaptaciones de estos ensanches parroquiales tenían un orden pautado a seguir aunque sería aplicado según el nuevo, como se ha dicho anteriormente, espacio que ocuparía el edificio. Baïls valoraba que la mejor posición de los edificios era de poniente a levante porque así la luz bañaba todas las partes del templo; a mediodía la luz invadía el crucero y cuando el sol se ponía entraría por las vidrieras de la fachada, en dirección hacia la cabecera¹².

Otros teóricos con una clara tendencia más europea como el académico Gaspar de Molina y Saldívar, marqués de Ureña, tampoco pasaron por alto estos aspectos. En su tratado¹³ *Reflexiones sobre arquitectura, ornato y música del templo...*, que actuaba como una buena síntesis del nuevo amanecer academicista, tampoco faltaría una reflexión para dar sentido y para equilibrar la dirección que tendría que tomar un nuevo templo. Para Ureña la orientación y encaje del edificio debía basarse de acuerdo con el templo de Salomón. La práctica de la iglesia recomendaba la situación de la fábrica de oriente a poniente¹⁴. El gaditano resolvía el tema de las luces y

⁸ AHAT. *Sinodos*, fols. 33-34, s/f.

⁹ BORROMEIO, 1985, p. XXIII.

¹⁰ Muchas de las iglesias construidas a lo largo del siglo XVII en la zona tarraconense tienen estas puertas laterales tapiadas tal como exigía el Concilio de Trento.

¹¹ BAÏLS, 1983, p. 811.

¹² BAÏLS, 1983, p. 811.

¹³ UREÑA, Marqués de. *Reflexiones sobre arquitectura, ornato y música del templo contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*. Ibarra, Madrid, 1785.

¹⁴ SANZ, 1988, p. 235.

las sombras usando los cuatro puntos cardinales. Este erudito rememoraba la descripción de San Juan de la celestial Jerusalén, imaginando una iglesia que tendría tres puertas a cada lado¹⁵.

Junto con este haz de condicionantes y cláusulas predeterminados lo cierto es que no se conocían los obstáculos materiales y arquitectónicos para transformar una o varias veces estos edificios sagrados. Un mismo emplazamiento rejuvenecía arquitectónicamente gracias a otra advocación, gracias al espacio ganado al suelo o al cielo pero que debía encajar estructuralmente en un ambiente ya creado siglos o décadas atrás. Andamios, sillares, antenas, una larga retahíla de utensilios que necesitaban los picapedreros, tablas de madera se confundían entre las nuevas soluciones que los maestros y arquitectos demostrarían con planos, proyectos y práctica.

Hay que añadir otros imperativos que facilitaron a la estética barroca su expansión. En ese siglo el gusto gótico no era el más aplaudido o no gozaba de una aceptación plena, con lo cual variar de fisonomía algunos muros era algo normal¹⁶. Sólo basta ver los numerosos cambios aplicados a las catedrales españolas con una presencia academicista muy selectiva para esa época¹⁷. A pesar de esta entrada estética académica en las catedrales el barroco poseía un gran poder de captación mediático, escénico y visual que gozaba de un gran carisma popular. Se entiende pues, que en la iglesia del convento de la Mare de Déu dels Àngels de Horta de Sant Joan se barroquizó

la bóveda de la nave principal; se causó un buen efecto de modernidad. En algunas restauraciones han aparecido superposiciones de materiales que tapaban las bóvedas apuntadas para suavizarlas en una nueva presencia gracias a la creación de una bóveda de cañón; anteriormente se substituía una bóveda de madera por otra nervada ogival¹⁸. Era una manera simple de cambiar parte del estilo de un edificio¹⁹.

PUNTO DE PARTIDA: TANTEOS BUROCRÁTICOS

Si bien se han estudiado a nivel peninsular, y de manera detallada, los pasos burocráticos (notariales especialmente) previos a la génesis de estos monumentos, su análisis indica una organización un tanto lejana o parcialmente “descontrolada” por parte de la curia religiosa tarraconense. No siempre se avisaba al arzobispo que pronto se iniciarían las obras para adaptar los templos a un nuevo gusto creativo y a una nueva situación, la del aumento de los feligreses que no cabrían en las iglesias medievales y renacentistas. El caso es que el arzobispo daba continuas instrucciones para mejorar el deficiente estado que encontraba en las iglesias que conocía gracias a sus Visitas Pastorales aunque pocas son las licencias de autorización que han pervivido documentalmente para aplicar y justificar lo que él pedía.

Se puede entrever una especie de consenso que formaba parte de las cláusulas del contrato que copiaba el notario a la hora de estudiar qué se haría con el edificio religioso que

¹⁵ SANZ, 1988, p. 235.

¹⁶ Para analizar, por ejemplo, como las catedrales góticas españolas fueron objeto de transformaciones y verdaderos cambios arquitectónicos durante la Ilustración es muy interesante acudir al libro de José Enrique García Melero titulado *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración. La incidencia del neoclasicismo en el gótico*. Ediciones Encuentro, Madrid, 2001.

¹⁷ A finales del siglo XVIII, Isidoro Bosarte justificaba las transformaciones arquitectónicas en catedrales góticas precisamente porque las embellecería: “Las añadiduras según el buen gusto grecorromano a las obras góticas no pueden perjudicarlas, ni desgraciarlas, por cuanto son mejores que ellas. En añadiendo nuevas obras al gótico, irá renaciendo el edificio según el buen arte. Por la imitación del estilo gótico no hay más razón que la conformidad con una cosa mala”. GRAU/LÓPEZ, p. 152.

¹⁸ FUGUET, 1990, p. 147.

¹⁹ En algunas ocasiones sólo era necesario usar un mortero de cal y cañas para variar la altura de un techo que renovaba de esta manera su tipología de bóveda.

se substituiría. Todas las partes convergían en adoptar casi siempre las mismas posturas sobre si se mantendría algún elemento escultórico de la fachada, del interior o alguna parte especial del monumento.

Ciertos municipios, muy pocos en el ámbito tarraconense, pueden presumir actualmente de haber conservado la iglesia medieval y su sucesora. Así, pueden visitarse las dos iglesias de el lugar de Ardeña, la románica con su cementerio anexo y orientada hacia la fachada de la iglesia barroca o las dos iglesias de El Pla de Santa Maria (la románica y la barroca). En las ciudades de la provincia de Tarragona se derribaron la mayor parte de estos edificios a no ser que fuesen muy venerados y tener la condición de parroquiales. Sant Miquel del Pla de la ciudad de Tarragona sobrevivió hasta la primera mitad del siglo XVIII que se transformó totalmente. En Mont-roig del Camp se ha mantenido la iglesia gótico-renacentista de San Miguel y la levantada en los últimos años del s. XVIII y que tardaría muchas décadas en acabarse.

Los prelados autorizaban derribos y transformaciones de los viejos edificios e incluso las demoliciones de los que resultaban obsoletos por su poca capacidad de manera desigual y casi a ciegas. En el Pla de Santa Maria el arzobispo Juan Lario Lancis no tuvo reparos en dar su permiso, en 15 de febrero de 1773, para demoler la iglesia románica local, fechada ya en 1190, para usar de nuevo sus sillares. Los documentos no aluden a si existía una preferencia de gusto por la estética que conocían gracias a las Visitas Pastorales. Su sucesor, Joaquín de Santiyán y Valdivielso renovó el uso de los viejos sillares para la nueva iglesia. Eso sí, lo hizo desde Bala-

guer, lugar donde residía, con lo cual no se sabe si había visto la iglesia románica que estaba en muy malas condiciones a finales del s. XVI y que había vivido el ataque de los soldados del Marqués de Hinojosa que abrieron una brecha en la pared norte del transepto (entre otras múltiples agresiones al edificio)²⁰.

Uno de los modelos más singulares de conservación de parte de una iglesia, cobijada bajo el tejado de su sucesora, es el de la iglesia parroquial de Tivissa, un verdadero cuaderno de bitácora arquitectónico para historiadores del arte y especialistas en historia de la arquitectura²¹. Su voz material resulta enormemente plural y se convierte en un libro abierto que sirve para entender y orientar la razón de este artículo. Para los historiadores del arte ayuda a establecer numerosas formas de diálogo entre los muros del monumento original y los del dieciocho. En la iglesia parroquial de Tivissa se pueden ver fácilmente en el exterior y en el interior del edificio los cambios practicados a lo largo de su historia constructiva. Detrás del presbiterio actual quedan los restos de la cabecera del antiguo templo medieval²².

Algunos autores decimonónicos incluían en sus obras una curiosa referencia que roza los límites de la anécdota y de la sabiduría popular. En Valls, Francisco Puigjaner se cuestionaba si cuando se alzó la capilla barroca dels Dolors²³, se construyó por “el sistema de andamios o el de terraplén interior” que, afirmaba, se utilizó al construir la catedral de Barcelona, a la que se iba llenando de tierra a medida que se iba alzando. Esta manera de ocupar y construir un espacio es una creencia popular muy extendida tanto para iglesias parroquiales, catedrales o capillas.

²⁰ COMPANYYS, 1993, p. 21.

²¹ SERRA, 2012, p. 46.

²² Sobre Tivissa se puede revisar el artículo dedicado a la ampliación de las iglesias parroquiales ya citado en SERRA, 2013.

²³ PUIGJANER, 1881, p. 164.



Fig. 1.- La iglesia parroquial de San Jaime de Tivissa como ejemplo de buena convivencia entre los restos medievales y las barrocas y contemporáneas. A la derecha, una imagen de los restos de la cabecera medieval alojada detrás del actual presbiterio.

MATERIALES DE DESECHO REUTILIZADOS: MÁS ALLÁ DEL DESPIECE DE SILLARES

Los patrocinadores de las obras pedían a los maestros de casas qué partes del edificio a demoler recibirían un mejor trato a la hora de recuperar sus materiales y reutilizarlos. Para la iglesia de la Asunción del Albi, pactada de nuevo en 1743, el maestro de obras Salat tendría que ir abatiendo la iglesia por la parte que se le indicaría y preparar los pilares para poder sostener las campanas del antiguo campanario. Los administradores le pidieron que no rompiese los sillares ni las losas del pavimento para su posterior incorporación en el edificio que se levantaría. El maestro tampoco debía tocar nada de la pared que limitaba con la del colegio de los niños²⁴, conocido como *l'estudi de Minyons*.

Evidentemente, no se podía dejar de aprovechar la ocasión de ahorrar materiales, libras y sueldos destinados a la talla de nuevos sillares. En otros pueblos se seguían a rajatabla y de manera ordenada los dictámenes que recibían de

su prelado y seguían pidiendo el permiso para transformar materiales de desecho útiles para la nueva obra. En Les Borges, el párroco, que se muestra modélico burocráticamente, dejó claro en un permiso para recuperar los sillares de la iglesia vieja —en caso de derribarla— que formarían parte de la nueva obra o de la sacristía. Pocos documentos puntualizan con precisión este último apartado del destino de lo que se pudiese aprovechar del antiguo templo.

El maestro de casas Ramon Bonet, de Berga, afirmó en las cláusulas para la construcción de la iglesia parroquial de Nalec en 1792, que construiría la iglesia contratada deshaciendo inicialmente la vieja y situaría la nueva justo en el mismo lugar que la antigua utilizando el terreno que fuese necesario. Además debía bajar las campanas de la torre vieja y colocarlas interinamente en el lugar donde le fuese indicado. Luego, las subiría a su nueva destinación una vez finalizado el nuevo campanario²⁵. Lamentablemente el contrato no profundiza en cómo

²⁴ RIBERA, 2000, pp. 79-80.

²⁵ GRAU, 1992, p. 117.

se realizaría la demolición del edificio religioso, que sería cuidadosa, ya que la administración le daría la iglesia vieja (excepto sus ornamentos) para ser usados de nuevo²⁶. Los restos o una pequeña parte de este edificio quedarían en pie aunque pronto se convertirían en un peligro debido a su mal estado. Un año después del contrato de la obra, el 5 de marzo de 1793, el arzobispo recibía una carta explicándole que²⁷: *“las obras hechas en la fábrica de la nueva iglesia, han resuelto que para tomar las debidas líneas es necesario echar a tierra la parte de la iglesia vieja que quedó para celebrar la misa”*. Al no existir ninguna otra capilla en el lugar se trasladó el Santísimo Sacramento a una casa particular. El 25 de abril de 1794 el maestro de casas hizo caer lo que quedaba de la iglesia vieja porque podía caer la bóveda de un momento a otro. Así moriría la memoria material de ese edificio medieval incorporado en el nuevo.

Para crear el nuevo santuario de Santa Maria de Passanant se usó el sitio de la antigua iglesia y se amplió con la inclusión de nuevos solares. S. Mercadal escribió a finales del siglo XIX que los restos del antiguo templo, remodelado pocos años antes, se usaban para el servicio religioso mientras se iba alzando el nuevo edificio y no se podía usar una buena parte del que se levantaba²⁸. Una vez bendecida la iglesia nueva, continuaron sus obras, y se hicieron caer los restos de la antigua y se trasladó, en último término y de manera plenamente simbólica, el altar mayor²⁹.

Queda claro que las iglesias primigenias, si era posible, se usaban hasta que eran útiles.

En el siglo XVI algunas iglesias que se sustituirían se incorporarían dentro del perímetro de la nueva iglesia programada y dibujada. En Valls la iglesia medieval quedó, silenciosa y aislada, en el interior de los fundamentos, a punto de bendecir, del nuevo monumento. En 1569 se derribó parte de la casa rectoral, dos o tres casas de particulares, más la casa de los beneficiados de San Nicolás y Santa Catalina (dónde anteriormente existió el presbiterio) y se compró además un patio de un establo para ganar el espacio constructivo necesario³⁰.

En ciertas iglesias se consiguió un efecto visual muy especial a la hora de valorar el resultado de la ampliación del edificio. La parroquial de la Guàrdia dels Prats presenta un aspecto curioso muy especial debido al ensanche ocurrido en el siglo XVIII sobre la fábrica gótica existente. En el interior, los cuatro tramos iniciales acabarían siendo tres, los dos interiores más largos. Según ha estudiado J. Fuguet, se eliminaron el tercer y cuarto arcos diafragmas, se levantaron pilastras para aguantar la bóveda de cañón con lunetas³¹. Otro de los cambios más radicales fue la orientación del templo que pasó de levante a poniente. La antigua cabecera se convirtió en frontispicio de la nueva configuración del conjunto. A la nueva fábrica se le añadieron varias capillas, al norte y al sur y la de mayor tamaño que ocupaba la parte sur del tramo central³².

²⁶ GRAU, 1992, p. 118.

²⁷ GRAU, 1992, p. 98.

²⁸ S. MERCADAL redactó una descripción muy útil para entender cuál era la disposición del antiguo santuario y que decidió la orientación del edificio que les sucedería: “Orientose el santuario en ángulo recto con el frontis al Sur en la parte superior de la pendiente é irregular plaza mayor del lugar, formando calle en la de Santa María muro por Este al camino de Ciutadilla, y zarzal del (¿) pared medianil por norte con la casa rectoral y por Oeste, separada por la mina, pared divisoria del templo y capillas, de las que no fueron incluidos los solares en el templo”. Esta situación no ha cambiado para nada actualmente y es visible, por ejemplo, el canal que recorre el templo para evitar que el agua de lluvia afecte las paredes y suelo del interior del edificio y limita, también, con el antiguo camino de Ciutadilla.

²⁹ MERCADAL, 1882, pp. 54-57.

³⁰ PUIGJANER, 1881, p. 159.

³¹ FUGUET, 2004, p. 70.

³² FUGUET, 2004, p. 72.

NUEVOS PERÍMETROS, NUEVOS VOLÚMENES

Antes de embarcarse en una gran inversión como era la de una fábrica parroquial, que no se sabía hasta dónde podría llegar a arrastrar la economía de los habitantes, lo mejor era estudiar lentamente si el edificio a ampliar reunía las condiciones adecuadas para su mejoría. El mal estado de conservación de muros, bóvedas, bigas y tejados de algunos edificios era la mejor carta de presentación para explicarle al arzobispo la inminente necesidad de tener un templo sólido. El caso de los habitantes de la Espluga Calba, entonces partido de Montblanc, el 21 de septiembre de 1772 contaron con el buen trabajo de diversos maestros de obras que, con una traza en mano prevista para la remodelación del templo, diesen su opinión sobre la viabilidad de lo que pretendía incorporar al diseño. Se buscaron maestros con una larga trayectoria y de renombre consolidado en las tierras del arzobispado tarraconense. En realidad, hay algunos maestros que aparecen en numerosas visuras, unos de ellos eran los miembros de la familia Tomás de Montblanc requeridos muy frecuentemente en toda la archidiócesis. Como no importaba la distancia de dónde procedían los maestros y sí su pericia y su voz laboral se llamó al maestro Tomás Monguillot domiciliado en el Aleixar, que contaba entonces con 60 años y un buen *curriculum* de trabajos religiosos y civiles, en la zona del actual Baix Camp y Priorat tarraconenses. Junto con él Francesc Tomás, de 44 años y de Montblanc y el maestro Pedro Sans, que trabajaría por las iglesias del Rourell y en posteriormente en la iglesia parroquial de Vilallonga (del Camp), manifestaron su opinión sobre el lugar y las posibilidades que ofrecía para construir el nuevo edificio.

El estado del templo donde todavía realizaban la misa no dejaba de ser impactante según lo narrado y posteriormente enviado al Consejo

de Castilla. Las exageraciones de los problemas que sufrían los feligreses eran un buen complemento para las descripciones arquitectónicas que se enviaban a Madrid o a Barcelona. Los escritos acababan consiguiendo el efecto positivo ansiado para beneficio local o para algunas partes implicadas. Para la iglesia de la Espluga Calba se puntualizaba que sólo cabía en el interior del viejo edificio la tercera parte de sus usuarios y que en más de una ocasión a los que se hallaban en su interior los sacaban ahogados y con otras indisposiciones. Vista esta situación se llamaron a tres técnicos para establecer el lugar que ocuparía el ensanche programado. El terreno que se pretendía usar hacia la parte de mediodía era inútil puesto que era “flaco y vacío” ya que hallaron debajo de él bodegas de las casas de los vecinos y además tocaba con las tierras del cementerio. Este terreno tenía 43 palmos de profundidad. Los acompañantes de los técnicos les llevaron a otro solar llamado “la Bassota” por si les parecía más adecuado. Efectivamente, este emplazamiento era más correcto y que, de llevarlo a cabo, costaría menos dinero que el anterior proyecto.

A estos maestros les esperaba otra labor correspondiente a la de su oficio; encontrar el lugar idóneo para levantar el templo. El alcalde y los administradores les enseñaron la planta de la iglesia de Poboleda (Priorat) para que, según se desprende del documento (un juramento ante notario) adaptasen esa iglesia a lo que podría ser la nueva parroquial de la Espluga Calba. Los maestros les dijeron que hacía falta añadir nuevos detalles del dibujo que les mostraban³³:

“y que se ha de añadir a dicha planta, el frontis, y campanario algunas cosas que la dicha planta se les ha enseñado no demuestra. Como son: una cornisa formando una goleta por parte, y un arquitrau que corre toda la nao del frontis y estribos formando un escusiat

33 AHN. Consejos. 1 septiembre 1772, fols. 7-8.

dicho arquitrau, darse veynte palmos mas de elevación al campanario o al cuerpo de aquel, eo ventanals y que las paredes han de tener desde la superficie de la tierra hasta escusiat³⁴ tiene (ç) palmos; y desde dichos escusiats hasta la cornisa han de tener ocho palmos: La cúpula han de tener las paredes tres palmos de grueso. Por lo que attendida dichas planta y addiciones se pretenden, jusgan y tienen por cierto importaría dicha nueva iglesia parroquial, construydora y consttryda en dicho terreno... quinse mil ciento quarenta y dos libras moneda barcelonina...”

Este simple ejemplo ilustra aspectos del trabajo de campo de estos maestros y como ellos aprovechaban el interés de los nuevos comitentes para ofrecerse como directores del nuevo proyecto. Estos maestros potenciaron una especie de gran “burbuja laboral de la construcción religiosa del siglo XVIII”. Además tenían que aprovechar obligatoriamente el buen momento económico y el carácter positivo de la gente que les pagaría para aceptar varios contratos a la vez ya que podrían encontrar operarios que les ayudasen en ese mismo pueblo, en los alrededores y tenían la confianza de los trabajadores itinerantes que les acompañaban habitualmente. Este era uno de los verdaderos ejemplos de protección gremial entre colegas de diversos lugares que se unirían, si gustaba su propuesta a los futuros administradores, para levantar esa iglesia.

Sólo hubo algunos maestros atrevidos que dejaron constancia de su nombre para asumir la eternidad de su obra. En la iglesia parroquial de Tivissa, ampliada en tres ocasiones, en la capilla del Roser, aparecen las iniciales “fecit Josephus Ribera 1775”, cosa que imitaría el dorador de la misma: “A 12 de junio 1784 Cruells dorador”. El ego de los profesionales de la arquitectura

en muy pocas ocasiones se hacía explícito en su trabajo final³⁵.

OBRAS PARALELAS PARA UN MISMO FIN

Gracias a los problemas surgidos en las evoluciones de ciertas obras se puede entender el estado de dos fábricas (antigua y nueva) que evolucionaban a la vez. En el caso de la iglesia de Sant Miquel del Pla de Tarragona, el 23 de diciembre de 1734, se indica que según la opinión de diversos maestros sería conveniente deshacer la iglesia vieja para trasladar los materiales de la misma aunque se desprende que ambos edificios se hallaban en esa fecha con alturas parecidas, es decir la iglesia contaba con dos tejados³⁶: “y los mestres han aconsellat, que fora molt millor, y més convenient lo acabar de alçar tota la iglésia y cubrir-la, en atenció de que fent-bo axí se desfaria tota la teulada y arcadas de la iglésia vella, y se aprofitarian totes las pedras dels archs, llatas³⁷ y teulas de la teulada: lo que, altrament, se mallograria; y, de altra part, no alçant y cobrint tota la iglésia, sinó sols las dos nevadas, segons la resolució de dita Congregació, era precis gastar pasadas de 100 lliuras, ss. Ab lo envà que se havia de fer des de la teulada vella fins a la nova, lo qual gasto se estalvia cobrint de teulada tota la iglesia, y axí vèjan V.R. que faciendum “. Así pues la técnica habitual era ir desballestando poco a poco la anterior iglesia.

Pocos meses antes se planteaban dilatar la iglesia por la parte de la plaza con capillas. Tampoco veían con buenos ojos el trasladar el altar mayor al lugar donde entonces funcionaba como coro. Al mismo tiempo se proyectaba la sacristía nueva y el archivo y se mudaría el tejado de la parte ya hecha³⁸. Estos cambios modificaron el lugar de encuentro de los miembros de la congregación de San Miguel ya que

³⁴ Se refiere a la moldura cóncava conocida como escocia.

³⁵ Tivissa, 1984, p. 71.

³⁶ SERRA, 1959, p. 27.

³⁷ Se refiere a las llamadas cabio o lata que eran maderas especialmente talladas para colocarlas entre las vigas del tejado para aguantar las tejas.

³⁸ SERRA, 1959, p. 24-25.

sus componentes pasarían a celebrar reuniones, ceremonias y aniversarios en la capilla de San Lorenzo mientras no se acabasen las obras.

AMPLIACIONES DE DIFERENTES ÉPOCAS

Al decidir una ampliación de la iglesia podía suceder que la portada románica, usada hasta el momento, se considerase obsoleta y en vez de demolerla se tapiase, como ocurrió en El Vilosell. La vieja entrada orientada al este quedó ocultada bajo los sillares al construir la actual entrada barroca iniciada en 1763³⁹.

Algunas iglesias románicas perdieron casi todo su conjunto menos los ábsides o absidiolos que se mantenían en pie para seguir ejerciendo de cabecera como es visible en la iglesia de Pratdip, La Cirera o Albarca. En general, se lo podían permitir pueblos con poca expansión demográfica, con poco espacio para instalar los límites del nuevo monumento o con ganas de reaprovechar al máximo el patrimonio existente. La arquitectura barroca de la zona tarraconense no fue para nada derrochadora a la hora de invertir en escultura (fachadas) o pintura (interiores), excepto en algunos casos. Siempre se premiaba el ahorro y uso de los materiales existentes para darles otra nueva apariencia. Tampoco parece que haya una intencionalidad demasiado clara a la hora de mantener las esculturas o bajorrelieves de las fachadas o partes de ellas, o al menos no se volvieron a instalar en el frontal de las mismas. En algunos casos se conservan fragmentos de esculturas de portadas románicas en nuevos edificios como el tímpano de la iglesia de Santa Maria de Barberà de la Conca o colocados en la entrada de la abadía de Sarra, procedentes de esas iglesias parroquiales. Quizás el lenguaje iconográfico usado en esos

templos se quería renovar o substituir por modas más al uso aunque eran lo suficientemente representativos para una comunidad como para no perderlos definitivamente⁴⁰. En Barberà de la Conca, al deshacer el antiguo templo románico se dejó constancia de la existencia de un “apostolado” que se situaría dónde lo indicasen los administradores de la obra. En el tímpano de la portalada se mantendría la Virgen de la iglesia antigua, como hoy en día se puede ver. El apostolado se ha perdido⁴¹.

En el lugar de Segura, agregado de Santa Coloma de Queralt, se trazó la nueva iglesia quizás siguiendo la misma orientación que la medieval existente. De ella parece ser que se usaron los sillares de la misma en la parte baja del edificio puesto que muestran las marcas de cantero. Puede suponerse que estos sillares se acabaron y se empezó a usar piedra tallada irregular y diferente a la más antigua. Quizás para que esta diferencia no se viese en la fachada quedan restos de un mortero de cal que tapaba buena parte de este muro de menor calidad y más irregular.

Si se observa la fachada de la iglesia de San Andreu de la Selva del Camp se puede adivinar cómo avanzaba la obra desde el altar hacia la cabecera. Esta iglesia, uno de los mejores ejemplos del renacimiento tarraconense, no tiene su fachada acabada y se pueden ver, desnudos, los muros que cierran la nave central y los muros laterales. Hubo algunos intentos de finalización barrocos como el que protege la puerta de acceso y otros del siglo XX pero esta parte no deja de mostrar el esqueleto que sostiene el templo. Este templo no es el único que todavía hoy no dispone de fachada. La parroquial de Mont-roig del Camp, llamada popularmente “la catedral”, tampoco tiene fachada principal.

³⁹ NOGUÉ, 1984, p. 53.

⁴⁰ A pesar de que no siempre se colocaban la ornamentación de las iglesias primigenias en algunos edificios se conservaban preferentemente las gárgolas, algunas estelas funerarias (como en la iglesia parroquial de El Catllar –MENCHÓN/ZARAGOZA, 1990, pp. 111-117) o algunas lápidas colocadas justo en el suelo de la entrada como en Vilallonga o Puigpelat).

⁴¹ ESPAÑOL, 1991, p. 106.

TERCERAS SUPERPOSICIONES

En Sant Martí de Maldà el 1313 ya existía una iglesia parroquial, de reducidas dimensiones que se perdió para construir su sucesora en 1602 (acabada en 1696). Aunque las obras en el edificio continuarían hasta 1738. Si bien la fachada fue contratada al maestro picapedrero Pau Viola, que se hallaba en Tárrega (Lérida) en 1694, a la iglesia todavía le quedaba por variar su campanario. Su construcción se inició en 1691 continuándose hasta 1695. En 1775 el arquitecto Josep Prat continuaba las obras de la torre. A esta suma de cambios de estructuras quedaría en pie, según desprenden los documentos, la sacristía del primer edificio de culto. El campanario se destruiría durante la pasada guerra civil y se reconstruiría de nuevo.

Para la iglesia de Constantí la tercera ampliación fue la definitiva. La primera iglesia se construyó entre 1215 y 1233 en tiempos del prelado Asparac se hundió debido a que se colocaron minas durante la guerra dels Segadors (1650). Esta continuó unos cuantos años derrumbada hasta que se bendijo la siguiente en 1668. Casi un siglo después, el 27 de diciembre de 1726, se convocó a cinco regidores, alcalde, sacerdote, vicario y los cinco presbíteros de la comunidad más sesenta y cinco jefes de familia que acabaron divididos entre los que querían ensanchar la obra existente y otros que pedían construir un nuevo edificio en la parte derecha del castillo del lugar⁴². Ganaría esta última propuesta.

Las ampliaciones y cambios aplicados a los restos de una iglesia del siglo XIII, la de Salomó, de la cual son fácilmente identificables restos del templo románico formado inicialmente por una nave de planta rectangular con bóveda de cañón ligeramente apuntada. En el siglo XVIII se añadió la capilla del Sant Crist prevista conjuntamente con la construcción de un campanario barroco. En 1866 se añadiría el



Fig. 2.- Actual fachada inacabada de la iglesia de Sant Andreu de la Selva del Camp con la portada modificada de finales del s. XVIII.

presbiterio y el transepto con cúpula⁴³. En 1940 la portalada se trasladó de mediodía a poniente. Posiblemente entre los siglos XVI-XVII se inició una primera ampliación con la inclusión de la capilla del Rosario.

En la iglesia de santa Maria Antigua de Fulleta se descubrió una portada románica tapiada en la restauración de 1992. El interior está cubierto con bóveda apuntada y exteriormente se le añadió un frontal barroco en 1739. En el interior hay diversas capillas construidas a partir de un legado fechado en 1643. La abadía se hallaba junto a la iglesia orientada al norte aunque por su mal estado se destruyó totalmente en la mitad del siglo pasado⁴⁴. El cementerio antiguo también se hallaba casi unido a la iglesia.

⁴² AADD, 1986, p. 35.

⁴³ VIRGILI, 2004, pp. 65-69.

⁴⁴ ARBÓS, 2003, p. 27.

El 16 de abril de 1793 diversos regidores de Puigdelví pedían el correspondiente permiso para derribar lo que quedaba del templo antiguo incrustado en su sucesor⁴⁵: “... essent necessària per urjir derribar la iglésia vella pues per estar y esta inclusa y unida ab la nova impedeix del tot passar avant la obra nova la que està ja a las darrarias, y estaria del tot finida a no haver estat dit impediment, pues alcançada la llicència per a destruir la vella... suplica ab tot rendiment dit poble.. destruir la iglésia vella y benehir una de las capellas de la iglésia nova a fi de que los moradores de este y pujan ab decència assistir al Santíssim Sacrifici de la Missa...” Unos días después en las cartas que pedían la continuidad de los trámites de las obras se indicaba que no se podía continuar la fábrica porque se debía derribar la capilla de la iglesia vieja que era el lugar donde se realizaba la misa. De las capillas nuevas sólo existía una que estuviese enladrillada y en condiciones para bendecirla⁴⁶.

PERDER Y GANAR PATRIMONIO: CONTRARIOS INEVITABLES

La sensibilidad estética y de respeto de los feligreses a los viejos edificios que tuvieron algunos maestros de casas hizo que hoy en día se pueda recapacitar sobre el perímetro que ocuparon los edificios medievales al adaptarlos a los muros de una nueva iglesia.

Otra manera de perpetuar lo que se tenía perdiendo sólo una pequeña parte de un monumento religioso era mantener en pie el armazón de la iglesia variando tan solo la fachada. En el pueblo de Fullea ampliaron de una manera fácil y directa su iglesia parroquial aunque el esqueleto y estructura del edificio les ayudó a derribar y adelantar la fachada de la iglesia para alargarla aumentando así la capacidad de su interior. Hay que decir que esta iglesia, como la del Vilosell, tiene un origen románico pero que se les aplicaron cambios de filiación gótica



Fig. 3.- La iglesia parroquial de Fullea que muestra bien visibles los cambios realizados en diferentes épocas.

⁴⁵ AHAT. Puigdelví, C1, núm. 12.

⁴⁶ AHAT. Puigdelví, C1, núm. 12.

y finalmente transformados en los años del barroco. En Fulleda la nave principal de la iglesia iba alargándose a medida que se modificaba el edificio según las modas vigentes.

Preservar un espacio sagrado también era posible aplicando ciertas ampliaciones e incorporarlas en la estructura existente. En 1796 se modificaba la iglesia de Sant Bertomeu de Puigtinyós (actualmente llamado Montferri). La incorporación de las fechas en la parte del campanario indican que así se hizo⁴⁷.

En la iglesia parroquial de Llorac⁴⁸ se iniciaron sucesivos cambios y reformas primero debido a un incendio ocurrido en época moderna y posteriormente debido a la guerra civil. Una serie de evidencias arquitectónicas delatan por ejemplo el cambio de la puerta principal, hoy tapiada por el ensanchamiento de la iglesia en el siglo XVIII (época que no se ha podido precisar) por la parte que hoy es la puerta principal. Esta portada se halla escondida detrás de un anguloso campanario presentado en la parte baja como si fuese un talud y tapiada en la parte de la epístola. La bóveda de la nave central es apuntada. En el muro lateral de la parte opuesta se halla, visible, la puerta tapiada que comunicaba con el cementerio (hoy en día transformada en una plaza pública). En el interior se dejó la piedra vista y la única nave divide las capillas laterales que parecen abiertas en los gruesos muros de este edificio. Existe un púlpito vaciado del muro lateral de la parte del evangelio que fue tapiado posiblemente durante la Guerra Civil. El ábside reside medio oculto y adaptado a una

sacristía de planta cuadrada y que a la vez es visible desde el exterior. La piedra del interior es un *opus* totalmente irregular y es piedra caliza de los alrededores del agregado.

Por debajo del tejado de la iglesia, bien visible desde el exterior, existe una línea de piedra que parece recordar, quizás, la altura del anterior tejado de este edificio. Esta iglesia es un excelente ejemplo de continuidad de los materiales y del espacio existente adecuándolos a las necesidades de la población en un momento de máxima expansión demográfica.

En la parroquial de Cornudella de Montsant se construyó en 1733 la capilla del Santísimo Sacramento en el lugar que había ocupado el altar del Santo Cristo y el antiguo campanario⁴⁹. Esta situación no se reservaba exclusivamente a las capillas creadas *ex novo* de iglesias locales tan interesante es su situación como la que ocuparían las capillas de las catedrales que buscarían soluciones tan atrevidas como decididas a la hora de variar la presencia de estos espacios⁵⁰. En la iglesia ya citada de Llorac se ganó el espacio de las capillas añadiendo dos volúmenes laterales que ampliaban así la nave central y que dieron amplitud visual a la iglesia desde el altar hasta los pies de la iglesia.

A los espacios desacralizados les esperaba una lenta agonía. Las viejas iglesias medievales, una vez quedaban en segundo plano, tendrían un futuro poco venturoso. En Almoester una vez bendecida la nueva iglesia se derribó su antecesora cuyos restos formarían una especie de corral, que con el paso del tiempo se convertirían en propiedad del ayuntamiento⁵¹.

⁴⁷ AHAT. C10, núm. 80.

⁴⁸ Al límite entre la comarca de la Conca de Barberà y la Segarra.

⁴⁹ GORT, 1994, p. 272.

⁵⁰ GORT, 1994, p. 272.

⁵¹ PRATS, 2001, p. 144.



Fig 4.- La iglesia de Llorac con una fachada incorporada en el siglo XVIII. El ábside se adapta a diversos crecimientos aplicados a los muros laterales.



CONCLUSIONES

Para resolver los maridajes constructivos realizados con elementos de diferentes épocas se acordaba en cada contrato qué era lo preferible según cada caso y según si la dirección de las obras preferían guardarían sillares, gárgolas, bigas, y todo lo que pudiese servir de nuevo para incorporarla en el nuevo edificio y disminuir el coste del presupuesto.

Aunque seguramente los feligreses soñaban con el momento de poder tener una iglesia recién construida, siempre más perfecta, bella y espectacular que la de sus vecinos existieron casos puntuales que quisieron mantener un referente “histórico” de lo que había sido su iglesia y ampliarla sin derruirla. La economía del municipio y el respeto que se manifestaba al monumento tuvieron mucho que decir para que hoy podamos saber cómo eran los edificios medievales modificados en época barroca. El deseo común de disfrutar de una iglesia amplia, segura, firme –siempre que se pudiese pagar– ganaba a la admiración espiritual dedicada a algunas capillas o patrimonio inmueble de cada templo.

Los arzobispos y autoridades no parecían defender demasiado las viejas iglesias; entendían que los habitantes necesitaban otras nuevas y dar cobijo espiritual era imprescindible para una iglesia que quería acatar los dictámenes del Concilio de Trento a rajatabla.

Quedan por explicar muchos pasos como por ejemplo tenía lugar el ensamblaje técnico entre muros, soportes estructurales que se adaptarían a cada templo y los problemas que podía surgir. Esta parte no interesaba ni a los contratantes ni apenas queda registrada en los documentos ya que no importaba tanto la parte técnica sino la visible, es decir, el resultado final convertido en un templo sólido y perdurable.

BIBLIOGRAFÍA

AADD. “Estudi de la planta i de l’arquitectura de l’església de Constantí” en *Estudis de Constantí*, núm. 2, Constantí, 1986.
ARBÓS GABARRÓ, Santi. *Onomàstica de Fulle-da*. Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 2003.

BAÏLS, Benito. *De la Arquitectura Civil*. Tomo II. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia, 1983.

BORRAMEO, Carlo. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985 (traducción a cargo de Bulmaro Reyes).

COMPANYS FARRERONS, Isabel. *L’església romànica del Pla de Santa Maria. Descripció arquitectònica i estudi iconogràfic*. Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus, Tarragona, 1993.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. *L’arquitectura religiosa romànica a la Conca de Barberà i a la Segarra Tarragonina*. Centre d’Estudis de la Conca de Barberà, Montblanc, 1991.

FUGUET SANS, Joan. *L’arquitectura dels templers a Catalunya*. UB, Col·lecció de Tesis Doctorals Microfitxades, núm. 840, Barcelona, 1990.

FUGUET SANS, Joan. “L’església parroquial de Sant Jaume de la Guàrdia: entre el gòtic i el barroc” a AADD. *La Guàrdia dels Prats i la seva església*. Ed. Cossetània, Valls, 2004.

GORT JUANPERE, Ezequiel. *Història de Cornudella de Montsant*. Una vila del Comtat de Prades. Fundació Roger de Belfort, Reus, 1994.

GRAU PUJOL, Josep M.T/ PUIG, Roser. *Nalec i la nova església parroquial (s. XVIII)*. Diputació de Lleida, Tarragona, 1992.

GRAU, Ramon/ LÓPEZ, Marina. “Origen de la revaloració del gòtic a Barcelona: Capmany, 1792” en *Quaderns d’Història de Barcelona*, número 3, Barcelona, 2003.

MENCHÓN, Joan/ZARAGOZA, Josep. “Restes arqueològiques a l’església del Catllar” en *Butlletí Arqueològic*, núm. 12, Tarragona, 1990.

MERCADAL, Sebastian. *Apuntes históricos de la devoción á la santísima virgen de Passanant; seguidos de una novena para fomentarla*. Imp. Marian, Lérida, 1882.

NOGUÉ PASTÓ, Lluís. 1184-1984. *Vuit segles de la carta de població. El Vilosell (Les Garrigues)*. Reculls històrics. Lleida, 1984.

PARCERISAS COLOMER, Roser. *Memòria d’Aguilar de Segarra. Recull de la vida d’un poble*. Centre d’Estudis del Bages, Manresa, 2000.

PRATS SOBREPÈRE, Antonieta. *Almòster: una memòria del poble*. Carrutxa, Reus, 2001.

PUIGJANER, F. *Historia de la Villa de Valls desde su fundación hasta nuestros días*. Valls, Imp. F. Pellisser, 1881.

RIBERA PRENAFETA, Enric. *Monografia de l'Albi*. Ajuntament de l'Albi, Albi, 2000.

SANZ, María Merced Virginia. "Teoría y estética del templo neoclásico" en *Fragmentos*, núm. 12-13-14, Madrid, 1988.

SERRA MASDEU, Anna Isabel. "La construcció d'esglésies del segle XVIII sobre les seves antecessores medievals i renaixentistes: un pont d'unió poc conegut entre la traça i la fàbrica" en *Archivo de Arte Valenciano*, núm. XCIII, Valencia, 2012.

SERRA MASDEU, Anna Isabel. "La construcció d'abadies i esglésies parroquials tarragonines a finals del segle XVIII: nexes econòmics, arquitectònics i socials" en *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, núm. XVII-XXVIII, 2013.

SERRA VILARÓ, Joan. "San Miquel del Pla: Noticias históricas sobre esta iglesia de Tarragona" en *Boletín Arqueológico*, Tarragona, 1959, p. 7-63.

SOLÀ COLOMER, Xavier. "Les visites pastorals posttridentines: de la segona meitat del segle XVI a les darreries del segle XVII" en PUIGVERT, Joaquim (et al). *Les visites pastorals dels orígens medievals a l'Època contemporània*. CCG Edicions, Girona, 2003.

Tivissa. *Un poble antic de la Catalunya nova*. Biblioteca Mestre Cabré, Tivissa, 1984.

UREÑA, Marqués de. *Reflexiones sobre las arquitecturas. Ornato y música en el templo*. Madrid, 1785.



Fig 5.- Aunque en el texto no se han buscado ejemplos de la Terra Alta cabe decir que en la iglesia de Santa Magdalena de Arnes queda un fragmento del templo medieval que actúa como testigo de la situación y estilo de aquella obra.



Arte napolitano en la Colegiata de santa María de Mora de Rubielos: la obra perdida de Gennaro Sarnelli

Raúl Francisco Sebastián Solanes¹

Aurelio Pérez Alegre²

Universitat de València

Real Colegio de España en Bolonia

RESUMEN

En el 2013 se descubre en la Ex-Colegiata de Santa María de Mora de Rubielos (Teruel, España) un cuadro de singular belleza. Se trata de la educación de la Virgen, firmado en el reverso por el pintor napolitano Genaro Sarnelli en 1728. Su historia y sus características estilísticas hacen muy especial a esta obra ya que es la cuarta obra atribuida a este pintor; que fue donada a la Ex-Colegiata por fray Miguel Vicente Abad Zapater que la trajo desde Nápoles. En el presente artículo recogeremos las hipótesis sobre la procedencia y avatares de la presente obra, así como las influencias artísticas y composición.

Palabras clave: Genaro Sarnelli / pintura napolitana / Mora de Rubielos / Miguel Vicente Abad Zapater

ABSTRACT

The text deals with a privileged and marvellous picture, discovered in 2013 at the «Ex-Collegial Church» in Mora de Rubielos (Teruel, Spain). It's «Our Lady teachd by Saint Anne», and Genaro painted it in 1728 in Naples (Italy). It has particular historical development and a singular style (the fourth Sarnelli's picture discovered). Fray Miguel Vicente Abad Zapater bringd it from Naples and donated to the parish. Here we will study all about its artistical history, composition and originality.

Keywords: Genaro Sarnelli / Neapolitan painting / Mora de Rubielos / Miguel Vicente Abad Zapater

¹ Doctor Internacional en Filosofía, *Universitat de València*, tesis dirigida por Dra. Adela Cortina; Doctor Europeo en Sociología *Universidad de Bolonia*, tesis dirigida por Dr. Pierpaolo Donati. Miembro del *Grupo de Investigación en bioética de la Universitat de València*; <http://www.uv.es/gibuv>. Miembro de la junta directiva en la *Asociación Española de Filosofía del Deporte*; <http://www.aefd.net/>. Colegial en el *Real Colegio de España de Bolonia*, 2011-2012. Premio Extraordinario de Doctorado 2016.

² Licenciado en Historia del Arte por la *Universitat de València*. Máster en Historia del Arte y Cultura Visual en la *Universitat de València*. Doctorando de la *Universidad Católica San Vicente Mártir de Valencia*.

INTRODUCCIÓN

El pasado mes de agosto de 2013 una comisión cultural dirigida por Daniel Benito Goerlich, Senén González y Raúl Fco. Sebastián, descubrió en la Ex-Colegiata de santa María de Mora de Rubielos en Teruel, un cuadro firmado por el pintor napolitano Gennaro Sarnelli. Se trata de un importante hallazgo, pues apenas se conservan 3 cuadros de este pintor del siglo XVIII que murió a una temprana edad, discípulo de Paolo De Matteis y hermano de otros tres importantes pintores entre los que destaca Antonio Sarnelli.

En el presente estudio pretendemos acercarnos a la procedencia, avatares, y antiguo propietario de este cuadro intentamos establecer una relación que nos ayude a comprender la importancia del hallazgo. Para ello partiremos exponiendo algunos rasgos de la pintura napolitana que alcanza su edad de oro en el siglo XVII pero que a principios del XVIII todavía conserva parte de su esplendor de épocas pasadas. Nos detendremos en algunos detalles de Genaro Sarnelli así como de su familia, hermanos y su principal maestro que fue De Matteis. Nos detendremos a exponer algunos importantes rasgos de su posible propietario que muy probable-

mente fue el famoso fray Miguel Abad Zapater, oriundo de Cabra de Mora en Teruel y que vivió largas temporadas en el convento de santa Lucía de Nápoles. Ello nos conducirá a centrarnos en la historia de la Colegiata de Mora, donde fue donado el cuadro y donde actualmente se encuentra, intentando encontrar una relación con los canónigos de la Colegiata y fray Miguel Abad, así como las fortuitas circunstancias que lo salvaron de ser quemado en 1936.

Una vez contrastado la hipótesis de trabajo expondremos un análisis sobre el tema, composición y características del cuadro que representa una bella escena donde aparecer san Joaquín y santa Ana con la Virgen María siendo niña. Evaluando la actual situación de deterioro que muestra la obra y que exige una inmediata intervención de restauración.

I. EL CREPÚSCULO DE LA PINTURA NAPOLITANA EN EL SIGLO XVIII

La ciudad de Nápoles jugó un papel estratégico, político y sobre todo comercial en los siglos XVI, XVII y XVIII, época en que pertenecía a la Corona de Aragón, así lo atestiguan los elementos del extraordinario desarrollo urbano que convirtieron a la ciudad en un ejemplo típico de la fuerza impulsora relacionada con el desarrollo de un poder estatal moderno en todos los campos de la vida social. La concentración del poder monárquico en la capital propició la afluencia de la aristocracia feudal hacia ella, siempre al amparo de la corte real que hacía de árbitro de las modas y tendencias culturales de la urbe³. Durante el siglo XVIII se cambia de registro y empieza a percibir cierta inseguridad histórica, de inestabilidad y de inseguridad que tambalean la sensación de seguridad, grandeza y futuro que se había venido teniendo en los siglos anteriores.

Pese a todo el siglo XVIII sigue siendo una época rica y prolífica para las artes en Nápoles,

3 VV. AA. *Pintura napolitana: De Caravaggio a Giordano*. Madrid. Museo del Prado, 1985, pp. 13-14.

especialmente para la pintura napolitana que tenía importantes mecenas tanto en la corte como en los múltiples y ricos conventos de la ciudad. La clientela más opulenta era la conventual y monástica, debido a las altas rentas y franquicia fiscal que percibían las órdenes religiosas a esto hay que destacar los encargos de ricos devotos, pródigos o futuros beatos que se erigieron en importantes mecenas del arte napolitano. Los procesos de beatificación de José de Calasanz o Vincenzo Carafa atestiguan otras fuentes de ingresos destinadas a la producción artística como son los denominados testamentos llamados “herencia del alma”, arrancados en los momentos débiles de la conciencia, enfermedades o en la agonía. De forma puntual encontramos algunos encargos del clero secular napolitano que era pobre en sus parroquias, así como en algunas importantes cofradías y en la catedral donde solo algún arzobispo como fue Ascanio Filomarino, destacó por su gusto artístico y su mecenazgo llegándole a comparar con los refinados gustos de la poderosa familia Barberini.

Obras de este rico período del arte napolitano llegan a España, dichas obras armonizaban excelentemente con el gusto manierista reformado de la corte española y con los centros pictóricos más importantes del momento, situados en Sevilla, Valladolid, El Escorial o Valencia.

Así puede apreciarse la fascinación española por la obra de Caravaggio que pasó un breve tiempo en la ciudad de Nápoles desde finales de la primavera de 1606 a julio del año 1607. Precisamente fue en el siglo XVII cuando la pintura napolitana dio un repentino vuelco en el plano estilístico y cualitativo que supuso la irrupción de un moderno lenguaje pictórico de fuerte impacto visual y emocional consecuencia inmediata del breve paso de Caravaggio por Nápoles marcando el inicio de la edad de oro de la pintura napolitana⁴. Algunos pintores llegaron a Nápoles como el español José Ribera, Carlo Sellito y otros muchos nutriéndose de su rico esplendor. A fina-

les del siglo XVII y principios del XVIII encontramos otros pintores napolitanos importantes como Paolo de Matteis (1662-1728) que será el principal maestro de Gennaro Sarnelli miembro de una familia de pintores napolitanos, siendo su hermano Antonio Sarnelli el más conocido de la saga. Gennaro Sarnelli vivió solo 27 años, aunque tuvo tiempo de pintar algunos cuadros que revisten de importancia como el recientemente descubierto en la extinguida e Insigne Colegiata de santa María de Mora de Rubielos en Teruel, del que nos ocupamos en el presente artículo.

Para finalizar conviene referirse a los principales mecenas españoles que se encargaron no solo de propiciar la producción artística napolitana en el siglo XVIII, sino también de traer a España gran cantidad de obras artísticas que quedaron vinculadas a la corte, palacios, iglesias y catedrales por todo el territorio peninsular español. No solo los poderosos virreyes de Nápoles atesoraron pintura, sino también todos aquellos altos funcionarios o clérigos que pisaron el virreinato trajeron importantes obras de aquella procedencia, encaminando hacia España importantes conjuntos de obra napolitana⁵. Este es el caso del ínclito fray Miguel Vicente Abad Zapater, natural de la localidad turolense de Cabra de Mora, que vistió el hábito de san Pedro de Alcántara en 1686. Fray Miguel Abad fue famoso por ser Calificador y Consultor del Santo oficio, así como por haber sido el notario del Papa Benedicto XIII (Pietro Francesco Orsini 1649-1730) gozando de su protección. Instalado en Nápoles residió en el convento de Santa Lucía del Monte, que desde 1669 estaba en manos de los reformados frailes de san Pedro de Alcántara. Miguel Abad regresa de Nápoles trayendo consigo innumerables obras de arte y reliquias así como una réplica de la Escala Santa de san Juan de Letrán, que logra instalar en su pueblo natal, también conseguiría otros privilegios, algunos de los cuales se quedaron en la Colegiata de santa María de Mora donde se conserva un

4 VV. AA. Tres siglos de oro de la pintura napolitana: De Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante”. Valencia. Museo de Bellas Artes de Valencia, 2003, pp. 13-14.

5 *Ibid.*, p. 60.

crucifijo funerario del XVIII de esta procedencia. Tras su regreso de Nápoles estuvo instalado en el convento de san Antonio de Mora, cuya comunidad asistió al completo a sus funerales celebrados en Cabra de Mora en 1730⁶. Posiblemente fuera Fray Miguel Abad quien donara a la Colegiata de Mora el referido cuadro de Genaro Sarnelli como gesto de gratitud al cabildo Colegial. Tenemos constancia de que Miguel Abad recibió ayuda del canónigo Miedes de la Colegiata de Mora, así como de Valeriano Mezquita y Mínguez primer barón de la Pobedilla⁷, para conseguir los requeridos permisos del entonces obispo de Teruel D. Pedro Felipe Ansaldo de Miranda y Ponce de León. El prelado de la diócesis turolense sacó un decreto el 17 de noviembre de 1728 que permitió la consagración de la iglesia de Cabra de Mora y su altar mayor, permitiendo el culto privilegiado a las muchas reliquias que Miguel Abad trajo consigo de Nápoles⁸. Junto a las reliquias y privilegios Miguel Abad trajo consigo cuantiosas obras de arte napolitano muchas de ellas sucumbieron a los destrozos propiciados en la guerra civil de 1936, aunque otras tuvieron la fortuna casi azarosa de evitar ser destruidas.

En el apartado siguiente nos dedicaremos a exponer algunos rasgos biográficos y contextuales de Gennaro Sarnelli que nos ayudarán a conocer al hombre, al discípulo, al pintor y al napolitano para comprender su escasa pero valiosa obra pictórica y en última instancia el cuadro descubierto en Mora de Rubielos.

2. EL PINTOR GENNARO SARNELLI Y LA SAGA FAMILIAR EN NAPOLÉS

Debemos a Aquiles Della Ragione un importante y reciente trabajo sobre los pintores

napolitanos inéditos o de quienes menos referencias se tienen en los libros sobre el rico período artístico del siglo XVII y XVIII en Nápoles. En su texto *Pittori Napoletani del Settecento: Aggiornamenti ed Inediti*, Della Ragione destaca una importante parte dedicada a la saga familiar de los Sarnelli, especialmente a Gennaro y su obra. Hijos de Onofrio y Angela Viola, los Sarnelli formaban parte de una familia numerosa de pintores napolitanos muy activos durante el Settecento compuesta por cuatro hermanos que se dedicaron a esta profesión. Un quinto hermano, el mayor de ellos, llamado Ferdinando Sarnelli nacido el 28 de noviembre de 1697 trabajó como secretario en el Banco de San Giacomo. Los cuatro hermanos dedicados a la pintura eran Antonio, Giovanni, Francesco y Gennaro⁹.

Genaro Sarnelli nace en Nápoles 1694, es el hijo menor de cinco hermanos. Sus padres eran Onofrio y Angela Viola. De todos los hermanos, cuatro se dedicaron a la pintura y un quinto a la carrera civil. El primer autor en ofrecernos una noticia documentada sobre Gennaro Sarnelli es De Dominici en su libro *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* publicado en 1742, siendo este texto una fuente de primer orden por ser contemporánea de algunos de los hermanos Sarnelli. De Dominici dice de Gennaro que estudió mucho en la escuela de Paolo de Matteis (1662-1728), destacando por sus notables dotes en la composición¹⁰. De esta alusión se desprende que Gennaro Sarnelli tuvo como su maestro a Paolo de Matteis importante representante de la pintura napolitana del momento, gozó de la protección del marqués del Carpio. Era un joven formado en Roma en el ambiente clasicista a quien el virrey de Nápoles introduce en el taller de Luca Giordano, de quien vino a ser el más

6 Archivo Parroquial Cabra de Mora. MIGUEL ENRIQUE ABAD i LOZANO (vicario de Cabra). (1761). *Noticias de la iglesia de N. Sra. i san Miguel del lugar de Cabra que a favor de los Sucesores empieza a escribir Enrique Abad vicario de ella a 16 julio 1761*, pp. 1- 80.

7 SEBASTIÁN SOLANES, Raúl Francisco. "La gran crisis napoleónica del Real Colegio de España en Bolonia: Joaquín Mezquita de Pedro Colegial de Bolonia", en *Religión y Cultura*. N° 268-269, 2014, pp. 217-244.

8 Archivo Parroquial Cabra de Mora. *Archivo y reliquias de Cabra de Mora*, Teruel, FETE Amantes, 1984, p. 13.

9 DELLA RAGIONE, Achile. "Pittori Napoletani del Settecento: Aggiornamenti ed Inediti". Napolés. Edizioni Napoli Arte, 2010, p. 2.

10 DE DOMINICI, B. "Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani". Napolés. Edizione Fuorni, 1742, p. 1

fecundo imitador y discípulo¹¹. Otras fuentes señalan que De Matteis fue discípulo de Bonito, destacando que pinta ángeles con gracia fresca de colorido distanciándose del tenebrismo de épocas inmediatamente precedentes¹².

Recientemente, Di Furia ha estudiado con profundidad la figura y obra de Gennaro Sarnelli, gracias a su investigación es posible atribuirle tres pinturas firmadas y fechadas de su puño y letra, así como otras muchas obras atribuidas a él y que gozan de características similares¹³. La más conocida obra atribuida a Gennaro Sarnelli es una “Sacra Famiglia” inicialmente atribuida al artista de Salazar, tardíamente señalada en los inventarios de Fiorelli de 1873, pasando por la indicación referida por Migliozi Monaco en 1899 y terminando a De Rinaldis que la cataloga como “scuola napoletana del XVII secolo (tardo)” hasta que nuevamente el debate de los investigadores parecen dar la autoría a Gennaro Sarnelli¹⁴. Otras obras atribuidas a Gennaro son una pequeña tela como es la “Madonna con Bambino tra San Gennaro e San Tommaso d'Aquino” situada sobre el altar de la capilla de “S. Maria del Monte dei Morti e Cerreto Sannita”. Otra similar es la de la pala calabresa y una “Madonna con Bambino tra san Pietro Martire e san Giacinto” conservada en la iglesia madre de Corigliano D'Otranto firmada “Sarnelli 1730”. Otra obra atribuida es la “Trinità” conservada en el museo nacional de Abruzzo en la región de L'Aquila¹⁵.

De los tres cuadros cuya autoría no se pone en duda pues vienen firmados por el mismo Gennaro Sarnelli. Uno de ellos es Nuestra Señora de la Concepción de 1727 que se encuentra en la catedral de Oviedo y que muy posible-

mente fuera donado por su anterior propietario el obispo de Teruel, D. Pedro Felipe Analso de Miranda y Ponce de León. El cuadro representa a la madre de Dios de media figura, con el rostro entornado abajo a la derecha con un ademán amable y delicado. La gama de colores, nacarados y transparentes, está muy bien combinada: azul celeste en el manto, rosa salmón de la túnica y amarillo verdoso en el fondo. Firmado al dorso puede leerse: *Januarius / Sarnelli pinx. 1727*¹⁶. La segunda conocida es la “Madonna con Bambino e Sancti” que se encuentra en la iglesia de la “Assunta de Grotteriavecina” a Reggio Calabria, firmada: *Ianu.us Sarnelli 1730*. Esta tela repite un motivo compositivo de tipo piramidal que encuentra una amplia difusión en la pintura devocional del Settecento napolitano y en la que destacó ampliamente su hermano Antonio así como su maestro De Matteis. El tercer cuadro se encuentra en la Colegiata de San Martino en Cerreto Sannita, representa una Dolorosa y firma como: *Ianu.us Sarnelli 1730*.

En el presente artículo queremos dar a conocer la cuarta obra, desconocida y pérdida durante mucho tiempo y que se encuentra en la antigua e Insigne Colegiata de Santa María la Mayor de Mora de Rubielos en la provincia de Teruel. Esta tela, como ocurre con la otras tres, viene firmada al dorso y fechada en 1728. Como mostraremos posiblemente su propietario fuera en ya referido Fray Miguel Abad Zapater y como ocurre con el cuadro de Nuestra Señora de la Concepción conservado en la catedral de Oviedo, evidencia su autoría y antiguo propietario. Tenemos constancia documentada de la larga temporada que Fray Miguel Abad estuvo en Nápoles desempeñando importantes cargos,

¹¹ VV. AA. “Pintura napolitana: De Caravaggio a Giordano”, p. 60.

¹² DALBONO, Carlo Tito. “Storia della pittura in Napole e in Sicilia: Dalla fine del 1600 al principio del 1800”, Nápoles, E. Dalbono Monteoliveto, 1859, p. 157.

¹³ DELLA RAGIONE, Achile. “Pittori Napoletani del Settecento: Aggiornamenti ed Inediti”, p. 3.

¹⁴ DELLA RAGIONE, Achile. “Pittori Napoletani del Settecento: Aggiornamenti ed Inediti”, p. 4.

¹⁵ DELLA RAGIONE, Achile. “Pittori Napoletani del Settecento: Aggiornamenti ed Inediti”, p. 5.

¹⁶ BARÓN THAIDIGSMANN, J & GONZÁLEZ SANTOS, J. “Catálogo de las pinturas de la catedral de Oviedo”, *Liño: Revista anual de historia del arte*, N° 7, 1987, p. 64.

de la gran fortuna amasada y de la cantidad de reliquias y obras de arte que trajo consigo. Tenemos constancia que el entonces obispo de Teruel D. Pedro Felipe Analso de Miranda y Ponce de León, inaugura las obras religiosas en la iglesia de san Miguel de Cabra de Mora, donde se depositan buena parte de las reliquias y obras de arte traídas desde Italia. Sabemos que el Cabildo de la Colegiata de Mora de Rubielos, representada por el Canónigo Miedes, ayudó a Fray Miguel Abad a conseguir los requeridos permisos y dispensas episcopales. No es de extrañar que como muestra de gratitud Fray Miguel Abad regalara al obispo de Teruel y también a la Colegiata de Mora un cuadro del floreciente pintor napolitano Gennaro Sarnelli. La fecha y autoría coinciden con la llegada a tierras turolenses de Fray Miguel Abad y con la erección de la nueva iglesia y la ermita de la “Escala Santa” en su localidad natal de Cabra de Mora. Sabemos que el obispo de Teruel D. Pedro Felipe Analso de Miranda se retiró a su localidad natal de Teverga en tierras asturianas para morir allí¹⁷.

3. LA INSIGNE COLEGIATA DE SANTA MARÍA DE MORA Y MIGUEL ABAD.

La insigne Colegiata de Santa María situada en la villa de Mora de Rubielos en tierras turolenses, llegó a ser durante casi cuatro siglos uno de los lugares referenciales de la comarca y el centro de la vida de la Villa de Mora. Los inicios de la Colegiata son más modestos, pues después de la reconquista de la Villa a los musulmanes en 1171 se construye un castillo, posiblemente sobre la fortaleza musulmana a modo de plaza fuerte que pudiera dar protección de cualquier ataque. Es entonces cuando se decide fundar una pequeña iglesia que hiciera de lugar de culto y que atendiera las necesidades de las gentes

que repoblaron y cristianizaron la nueva plaza y que era regida por un *plebano*, es decir, el sacerdote que estaba al frente de la cura de almas.

Será cuando se funde el marquesado de Mora, parejo al condado de Fuentes, pasando a manos de los Fernández de Heredia, que la villa sufra importantes cambios a su favor, empezando por la ampliación del castillo. A mediados del siglo XV el nuevo señor del castillo D. Juan Gil Fernández de Heredia, conde de Fuentes y marqués de Mora, suplicó al arzobispo de Zaragoza D. Dalmau Mur que concediera la dignidad de Colegiata a la iglesia de Mora, confirmada por Bula pontificia de Calixto III. El señor de Mora se comprometía a devolver a la iglesia de la villa los diezmos requeridos a la plebanía ya existente desde la reconquista. El arzobispo de Zaragoza atendió la petición y aprobó la erección de la Colegiata de Mora con el título de santa María mediante un decreto dado en Zaragoza el 20 de junio de 1454 decretando también la anexión de las rectorías de Cascante y Camarena a la iglesia de Mora¹⁸. Un concordato con la Santa Sede en 1851 puso fin a casi cuatro siglos de historia de la que fuera Insigne Colegiata de Santa María de la villa de Mora, que pasaba a convertirse en una parroquia dentro de la diócesis de Teruel.

El siglo XVIII será uno de los más importantes y esplendorosos en la historia de la Colegiata, donde convergerán importantes canónigos y priores que aumentarán su prestigio y riquezas. Pareja a la historia de la Colegiata, se encuentra la del convento de san Antonio de Padua de la villa de Mora, de reciente fundación y a penas poco más de un siglo de duración. Las pocas noticias que se han conservado referentes a dicho convento nos remiten al cronista franciscano Félix Vallés quien en su obra inédita *Nova et vetera*, nos dice de este convento que se edificó en el año 1615, como consta en un manuscrito

¹⁷ A modo de curiosidad D. Pedro Felipe Analso de Miranda y Ponce de León murió en Teverga el 20 de agosto de 1731, siendo enterrado en la Colegiata de la misma localidad. Se le conoce como una de las dos “momias de Teverga”.

¹⁸ TOMÁS LAGUÍA, C., “La insigne colegiata de santa María de Mora de Rubielos”, p. 17.

original, en el tomo 2, folio 113, del *Archivo de la Crónica del convento franciscano de Zaragoza*. El padre Hebrera añade el año 1615 como fecha de erección, en su *Crónica*, col. 4, n. 26. Blasco de Lanuza, sin embargo, en el tomo 2 folio 533 de su *Historia Eclesiástica*, dice que fue construido, para la Recolectión en el año 1614, pero no consta en los archivos de la orden recoleta que fuera instituido, por más que el P. Diego Murillo, en su *Historia de Zaragoza*, tratado 2, cap. 37, folio 312, dice que la familia Fernández de Heredia puso el castillo-palacio a la disposición de los Recoletos. Sin embargo, la historia es diferente pues consta que en 1614 don Juan Jorge Fernández de Heredia, conde de Fuentes y marqués de Mora cede su castillo-palacio de la villa de Mora para establecer en éste un convento de la advocación de san Francisco, hasta edificar un nuevo edificio conventual junto a la ermita y partida de san Agustín¹⁹, construcción que no se llevará a término²⁰. El nuevo convento se instaló en el antiguo castillo-palacio de los Fernández de Heredia, parece que los franciscanos no debieron hacer muchas reformas para adaptar el castillo a las nuevas necesidades de la comunidad conventual. La obra de mayor importancia será la construcción de la iglesia que lamentablemente no ha sobrevivido a los avatares e inclemencias del tiempo²¹. Algunos de los religiosos del siglo XVIII más eminentes de la comunidad, es el famoso predicador e historiador fray José Ventura Arauz, natural de Alcañiz, que ejerció como guardián del referido convento²².

Tanto la Insigne Colegiata de santa María como el convento de san Antonio de Mora, tuvieron una importante actividad durante mucho tiempo. En sus muros se acogió al ínclito fray Miguel Vicente Abad Zapater, natural de la

vecina localidad de Cabra de Mora donde nació el 13 de mayo de 1663, que vistió el hábito de san Pedro de Alcántara en 1686. En 1713, a los 50 años de edad, el General de Cataluña le da licencia para marchar al virreinato napolitano. Instalado en Nápoles residió en el convento de Santa Lucia del Monte en Nápoles, que desde 1669 estaba en manos de los reformados frailes de san Pedro de Alcántara. Durante su estancia napolitana debió de entrar en contacto con Antonio Sarnelli y comprar o encargar algunos de sus cuadros, en especial el de la Inmaculada concepción que se guarda en la catedral de Oviedo y el de la Colegiata de Mora. Miguel Abad regresó de Nápoles trayendo consigo innumerables obras de arte y reliquias así como una réplica de la Escala Santa de Letrán, que logra instalar en su pueblo de nacimiento Cabra de Mora, aunque conseguiría otros privilegios, algunos de los cuales se quedaron en la Colegiata de santa María de Mora. Tras su regreso de Nápoles estuvo instalado en el convento de san Antonio de Mora, cuya comunidad asistió al completo a sus funerales celebrados en Cabra de Mora en 1730²³.

4. VICISITUDES DE LA OBRA DE 1728.

El referido cuadro de Gennaro Sarnelli hallado en Mora de Rubielos y cuyo tema es de carácter religioso, está compuesto por tres figuras que recogen un momento de la infancia y educación de la virgen María en compañía de sus padres san Joaquín y Santa Ana. Desconocemos cual era la ubicación original del cuadro en el seno de la Colegiata de santa María de la villa de Mora. Sabemos que tras la guerra civil española éste y otros dos cuadros de época como son una “Inmaculada Concepción” y otro

¹⁹ ALEGRE GARCÉS, C., “Historia de Nuestra Señora del Espino o de la Vega”, p. 11.

²⁰ ALMAGRO GORBEA, A., “El castillo de Mora de Rubielos solar de los Fernández de Heredia”, p. 56.

²¹ ALMAGRO GORBEA, A., “El castillo de Mora de Rubielos solar de los Fernández de Heredia”, p. 56.

²² MONZÓN ROYO, J., “Historia de Mora de Rubielos”. Mora de Rubielos, 1980, p. 141.

²³ Archivo Parroquial Cabra de Mora. MIGUEL ENRIQUE ABAD i LOZANO (vicario de Cabra). (1761). “Noticias de la iglesia de N. Sra. i San Miguel del lugar de Cabra que a favor de los Successores empieza a escribir Enrique Abad vicario de ella a 16 julio 1761”, pp. 1- 80.

que representa “la imposición de la casulla de san Idelfonso”, fueron azarosamente salvados de la indiscriminada quema llevada a cabo por los miembros de la Columna de Hierro en 1936. Los tres cuadros tuvieron varias ubicaciones hasta acabar emplazados en el coro de la Colegial de donde fueron bajados en 2013. Es muy posible que el mencionado cuadro de Gennaro Sarnelli se encontrara en un lugar alto, muy probablemente en las bóvedas que hay sobre el coro y cuyo difícil acceso y el no haber llegado las llamas que asolaron el retablo mayor de la Colegial en 1936, pudieron salvarlo. Tras ser bajado el pasado mes de agosto de 2013 a petición de la comisión de cultura dirigida por el Dr. Daniel Benito, D. Senén González y Raúl Fco. Sebastián, descubrimos en la parte posterior la inconfundible firma de su autor y la fecha de realización: *Januarius Sarnelli 1728*. Firma idéntica al cuadro conservado en la catedral de Oviedo, que es de 1727 y cuyo anterior propietario era el obispo de Teruel D. Pedro Felipe Analso de Miranda y Ponce de León.

Esto nos puso en la pista de la que podía ser su procedencia y de su propietario original, que sin duda fue fray Miguel Abad Zapater, al que ya nos habíamos referido. En el archivo parroquial de Cabra de Mora, localidad natal de fray Miguel Abad, hemos encontrado un libro manuscrito titulado: *Noticias de la iglesia de N. Sra. i san Miguel del lugar de Cabra que a favor de los Successores empieza a escribir Enrique Abad vicario de ella a 16 julio 1761*, escrito por su sobrino-nieto, Miguel Enrique Abad y Lozano, donde se refleja una relación exacta de las reliquias, cuadros, ornamentos y otras obras de arte que trajo su tío desde Nápoles. Se recogen también noticias de otros cuadros tanto de Gennaro Sarnelli como de su maestro Paolo De Matteis que debieron permanecer en la iglesia y el santuario de la

Escala Santa de Cabra de Mora hasta la pasada guerra civil española donde debieron ser quemados. En el libro podemos leer de forma literal una coplilla referida a los cuadros que poseía la recién fundada iglesia de Cabra de Mora²⁴: *Tiene imágenes preciosas / con primores de pincel / de Sarnelli, Solimena / de Pablo de Maittei*.

En el referido documento, aparecen alusiones a los diversos donantes, tanto personas físicas como localidades a las que se regaló algunos de los valiosos presentes traídos desde Italia que incluyen la iglesia de Alfambra, Linares de Mora, Valdelineres, Alcalá de la Selva, el Vicario General de Teruel D. Pedro Vellogin así como la Colegiata de la villa de Rubielos de Mora²⁵. De forma significativa se alude a los ya referidos Valeriano Mezquita, el obispo de Teruel y el canónigo Miedes de la Colegial de Mora. En concreto se hace referencia a los diversos permisos que fray Miguel Abad tuvo que pedir al príncipe José de Nápoles para transportar los cuadros adquiridos hasta Valencia²⁶. Otra alusión a los cuadros traídos desde Nápoles hasta Cabra de Mora, la encontramos cuando se refiere en el documento que los diversos cuadros guardados en las ermitas de N. Sra. de los Desamparados se lleven hasta la iglesia de la misma localidad²⁷. Se refiere con especial interés al cuadro de san Miguel Arcángel que debía presidir el altar. Para erigir la capilla de la Escala Santa de Cabra de Mora y dar culto público a las reliquias y demás dispensas pontificias concedidas *motu proprio* por el Papa Benedicto XIII (Pietro Francesco Orsini 1649-1730), era necesario los permisos del obispo de Teruel. La hipótesis que sostenemos es que el cuadro fue donado por Miguel Abad a la Colegiata de Mora, como también fue donado el otro cuadro al obispo de Teruel quien lo dejó en herencia a la catedral de Oviedo y otro probablemente al primer barón de la Pobedilla

²⁴ Archivo Parroquial Cabra de Mora. MIGUEL ENRIQUE ABAD i LOZANO (vicario de Cabra). (1761). *Noticias de la iglesia de N. Sra. i san Miguel del lugar de Cabra que a favor de los Successores empieza a escribir Enrique Abad vicario de ella a 16 julio 1761*, p. 72 (vuelta).

²⁵ *Ibid.*, pp. 68-69.

²⁶ *Ibid.*, p. 34.

²⁷ *Ibid.*, p. 35.

D. Valeriano Mezquita y Mínguez. Esto lo hemos comprobado cuando de manera explícita y literal su sobrino-nieto Miguel Enrique Abad escribe: *quiero insinuar lo que me dijo un Hombre grande, siendo, que lo regalaba al Illmo canónigo Miedes*²⁸. Un poco más adelante se refiere que tanto la Colegial de Mora, el obispo de Teruel y Valeriano Mezquita recibieron un relicario con su correspondiente reliquia²⁹. Todo ello evidencia la gratitud de Miguel Abad a sus benefactores y demuestra como el cuadro de Gennaro Sarnelli conservado en la catedral de Oviedo, fue entregado al obispo de Teruel y el que se ha encontrado en Mora de Rubielos del mismo autor napolitano, fue entregado a la Colegiata representada por el canónigo Miedes, como signo de gratitud por su ayuda incondicional.

5. LA OBRA DE GENARO SARNELLI

En una primera visualización se aprecia que es un lienzo y su técnica corresponde al óleo. Va con un marco de madera moldurado, posiblemente el original, y barnizado en tono oscuro. En el dorso lleva la firma del artista; en la que se puede leer el nombre del pintor y la fecha (Fig. 1 y 2). La obra se presenta en un estado de conservación aceptable ya que aunque presenta algún craquelado no ha perdido capa pictórica y los daños se encuentran en el marco.

A partir de este momento establecemos la metodología que se aplicará a la pintura. Primeramente realizaremos un acercamiento al artista como tal para conocer los aspectos importantes de su vida y que, posiblemente, influyan en su estilo. Seguidamente pasaremos a tratar el cuadro como tal mirando los aspectos formales de la obra. A continuación haremos un recorrido por las posibles influencias detectadas en la obra comparándola con otras. Por último trataremos el tema empleado y algún motivo por el cual se representó.



Fig. 1.- Educación de la Virgen.

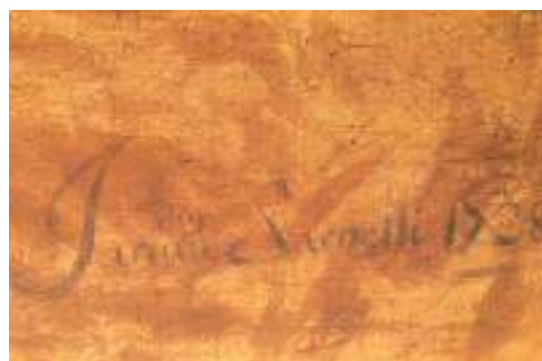


Fig. 2.- Reverso de la obra.

²⁸ *Ibíd.*, p. 52.

²⁹ *Ibíd.*, pp. 68-69.

Genaro Sarnelli influenciado por sus hermanos y por autores contemporáneos se forja un estilo propio basado en un clasicismo romano. Sus composiciones son simples con ausencia de elementos que puedan distraer la atención. Su paleta por otra parte no es extensa, ni rica; pero mediante veladuras y matices cromáticos consigue un resultado dulce y tierno patente en sus obras. Vivió 27 años y su obra ha sido recientemente hallada en varios sitios teniendo, hasta la fecha, cuatro cuadros atribuidos a este pintor incluyendo el recientemente descubierto en Mora de Rubielos³⁰.

Centrándonos en el lienzo de la educación de la Virgen María muestra dos espacios diferenciados. A la izquierda aparece San Joaquín y la Virgen y en el derecho Santa Ana. A simple vista parece que presente más peso el lado izquierdo del cuadro al presentar dos figuras; pero se compensa con el libro que sujeta Santa Ana y al que se dirigen la vista los dos personajes del lado izquierdo. La colocación de los mismos no es arbitraria; pues se establecen dos triángulos en el lienzo: un primer triángulo en las cabezas de los tres personajes y otro en el grupo de la Virgen, Santa Ana y el libro (Fig. 1).

El movimiento se aprecia en las actitudes de cada uno de ellos. San Joaquín está pendiente de lo que sucede; mientras que Santa Ana está muy atenta a lo que debe realizar su hija; pues aunque está señalando el libro está más pendiente de que la niña esté aprendiendo correctamente. La acción por tanto se centra en el libro que se acentúa mediante la paleta empleada. Corresponde a tonos pardos y marrones en todo el perímetro; pero en cuanto se acerca al libro la paleta se modifica y adquiere un tono más claro apareciendo azules y un blanco hueso para el libro. A pesar de ello se trata de una paleta austera y neutra. Esta acentuación también

queda patente en la forma de poner los planos, relegando a un tercer plano a San Joaquín, un segundo plano a Santa Ana que con su mano dirige la atención al primer plano que corresponde a María y el libro.

6. INFLUENCIA DETALLADA EN LA OBRA DE GENARO SARNELLI

Las influencias son los rasgos característicos de la obra de Sarnelli que están en la producción de otros artistas próximos al pintor o por admiración a otros. De entre ellos destacan: primeramente las de Paolo De Matteis como maestro suyo, seguidamente de sus hermanos Antonio y Francisco Sarnelli; que a pesar de ser discípulos del mismo maestro presentan rasgos parecidos, de José de Ribera y Luca Giordano como maestro De Matteis, seguramente por admiración.

Para realizar cada una de las influencias realizamos en primer lugar una biografía de cada uno de los artistas antes de ver los rasgos presentes en la obra de la Ex-colegiata de Santa María de Mora de Rubielos. Posteriormente pasaremos al rasgo heredado y su presencia en el cuadro comparándolo con otros del mismo autor. Por desgracia la comparación se usará los cuatro cuadros que se conocen de Genaro Sarnelli y no sus atribuciones.

Paolo de Matteis³¹ nació en Cilento, cerca de Nápoles, en 1662. Marcha a Roma para iniciar sus estudios de pintura y a su regreso en 1683 entra al taller de Luca Giordano donde estarán las características de su obra. Su producción está presente en varios países de Europa (Roma, París, España entre otros), debido a que es un artista viajero y a que se puso al servicio de muchas personas influyentes como en el caso de la Corte del Delfín en su estancia en París. La última etapa de su vida conocerá a Carlo

³⁰ Según Anchille della Ragione atribuye una colección mayor; pero en este artículo se toma como obra suya la obra que lleva su firma y la fecha en la que se realizó la obra.

³¹ TITO DALBONO, Carlo, "Storia della pittura in Napoli ed in Sicilia dalla fine del 1600 al principio del 1800", Volume 1, 1859, Naples, page 154.

Maratta que cambiará por completo la forma de realización de sus obras transformándolas en un clasicismo romano. Volverá a Nápoles donde será maestro y finalmente morirá en Nápoles.

Su pintura no es estática pues va cambiando dependiendo de la etapa de su vida ya que cada etapa encuentra algo nuevo que le lleva a modificar su forma de pintar. Hasta el final de su vida se caracterizaba por un empleo de tonos vivos y por el empleo de dotar a sus figuras de una expresión que va más allá de la propia figura representada acentuando la espiritualidad de la persona³². Sus composiciones son complicadas, llenas de personajes de formas complejas con el fin de dotarlas de todos los significados posibles. Del mismo modo la anatomía humana tiene un germen de Miguel Ángel heredado de su maestro Luca Giordano. A partir de que conoce a Maratta, sus obras toman un giro radical ya que se asimila el arte clasicista romano. Como dice Marco di Mauro en un artículo publicado en el 2013 al referirse a esta etapa final dice de ella que: *el pintor propuso un clasicismo dulce y elegante, de tiernos colores pasteles, sugiriendo una alternativa al clasicismo más destacado y solemne*³³.

La influencia que Sarnelli adopta de su maestro corresponde a su última etapa ya que la paleta que emplea corresponde a una paleta simple, acercándose bastante a los colores pastel como se aprecia en obra suya como es el cuadro de Nuestra Señora de la Concepción que emplea una gama cromática nacarado y transparente³⁴. Del mismo modo toma de su maestro los rostros de la Virgen como la Madonna del Rosario Mugnano de Nápoles en el que el rostro de la Virgen entronca con el de Santa Ana del cuadro de Sarnelli por la dulzura que muestran ambos rostros. Las facciones por otra parte también son semejantes a otras obras del artista como la citada previamente de Nuestra Señora de la Concepción.

Por otra parte la composición de los cuadros es bastante parecida; aunque más simplificada. Se aprecia en la comparativa de la Madonna citada con Madonna con Bambino e Santi de Sarnelli en el que la composición es la misma; un formato triangular en la que el vértice superior está reservada a la imagen sacra y los vértices inferiores se dejan para los donantes o los santos que acompañan a la figura religiosa.

Otra influencia notable la ejercen sus hermanos Antonio y Francisco. La familia Sarnelli fue una saga de pintores. Fueron cinco hermanos de los cuales cuatro se dedicaron a la pintura. El hermano mayor Ferdinando se dedicó a la banca. Todos los hermanos poseen características comunes y ello se debe a que tres de ellos fueron discípulos de Matteis con lo que ello conlleva. Sus obras son de carácter clasicista con lo que dan una gran delicadeza y dulzura tanto en el trazado de la pincelada como en las texturas sonrosadas del mismo modo que realiza Sariñena en sus obras. Sus composiciones muy estables basadas en pirámides, elementos resaltados mediante las actitudes de los personajes o poner las figuras en planos muy marcados usando nubes y celajes como punto de separación de ambientes. De sus hermanos, Genaro Sarnelli adoptará la paleta de color, sobretodo de Francisco ya que Antonio Sarnelli adopta una paleta más intensa y que en algún momento se sirve de los colores intensos de la pintura veneciana.

José de Ribera Nace en Xativa en 1591, se desconoce los primeros años de vida y las nociones de pintura. Casi toda su vida se quedó en Italia donde hizo su producción artística; pero siempre se sintió muy orgulloso de su procedencia y se ganó el apodo del españoleta³⁵. A la edad de 20 años aparecen sus primeras obras en Parma. Posteriormente se trasladará a Nápoles donde se establecerá hasta su muerte en 1652. Influida por Caravaggio su pintura presenta

³² PERALES PIQUERAS, Rosa: “Milagro de San Francisco Javier, Un lienzo de Paolo de Matteis”

³³ DI MAURO, Marco, “Inéditos y otras consideraciones sobre Paolo de Matteis, GIUSEPPE SIMONELLI, Lorenzo Rugi y otros seguidores de Luca Giordano”, Revista Quintana, N° 10. 2011.

³⁴ BARÓN THAIDIGSMAN, Javier y GONZÁLEZ SANTOS, Javier: *Catálogo de las pinturas de la catedral de Oviedo*. p. 64.

³⁵ El diminutivo corresponde a la estatura que presenta José de Ribera.

unos marcadísimos contrastes tenebristas, con abundancia de negras sombras, suavizados en su madurez por la inclusión de un colorido y una luz estudiados de los maestros venecianos. Poseedora además de unas calidades tan cercanas al realismo que se hacen táctiles en telas y pieles, su obra se caracteriza por una fuerza sorprendente y un verismo que no omite ningún aspecto de la realidad, por más cruel o desagradable que sea. Genaro Sarnelli adopta de él la gama cromática, que viene heredada del ámbito de Caravaggio. Es una gama de colores pardos y sombras que se aprecian en la zona de San Joaquín. Es un tenebrismo matizado por la figura de Santa Ana y por el libro que le muestra.

Luca Giordano es un maestro de maestros y su obra tan extensa hace casi imposible la influencia en algún pintor posterior. Fue nombrado como el pintor que “fa presto” con lo que se ve la cantidad de obra que salía de sus talleres. La gran mayoría de iglesias napolitanas tienen alguna obra de este artista. Nace en 1632 en Nápoles, hijo de un mediocre pintor, se inició en el oficio bajo la dirección de su padre hasta pasar a recibir una formación pictórica más completa en el taller de José de Ribera, cuyo influjo es perceptible en sus obras iniciales. Su estilo cambió profundamente tras conocer las obras del Veronés, en Venecia, y las últimas realizaciones de Pietro Da Cortona, en Florencia y Roma, que lo hicieron orientarse hacia criterios más decorativos. Pintor sobre todo de frescos, con temas religiosos o mitológicos, Giordano desarrolló una intensa actividad, no sólo en Nápoles, sino también en otras ciudades de Italia y España, país este último donde trabajó durante la década de 1690, como pintor de la corte para el monarca Carlos II y donde se le conoció también con el nombre de Lucas Jordán. Muere en 1705 siendo influencia de muchos pintores, tanto extranjeros como españoles. Su pintura tiene una mezcla de muchos artistas importantes de Italia. La anatomía es una herencia de Miguel Ángel, la paleta y las composiciones complicadas de Venecia por su etapa en dicha zona. En los óleos presenta una pintura con escorzos violentos y una gran gama de colores.

Sarnelli no conoció a Luca Giordano en vida, su muerte fue en 1705; pero si su obra y a su discípulo Matties que adoptó partes de su arte; pero en Sarnelli vemos más claramente su influencia como son los rostros que es donde más se aprecia. En la familia de la Virgen de Luca Giordano se aprecia el rostro de Santa Ana es una copia del que realizará para el lienzo de Mora de Rubielos (Fig. 3 y 4) del mismo modo el rostro de San Joaquín.



Figs. 3 y 4.- Comparativa de los rostros de Santa Ana en la obra de Luca Giordano y Genaro Sarnelli.

7. TEMA DE LA OBRA DE GENARO SARNELLI

El tema que presenta el lienzo corresponde a la educación de la Virgen María. Éste ha sido representado por muchos artistas (Velázquez, Murillo, Goya, entre otros); pero se desconoce su procedencia. Pertenece a los evangelios apócrifos de la natividad, de entre ellos destacaremos el *Protoevangelio de Santiago* por ser el más empleado para la iconografía religiosa. Relata la concepción de la Virgen por San Joaquín y Santa Ana, su infancia, los desposorios con san José, nacimiento de Jesús y muerte de Zacarías. Tanto el *Protoevangelio de Santiago* como la leyenda áurea de Jacobo de la Vorágine³⁶ fueron los dos libros que más han ayudado a la divulgación de estos temas.

El motivo de su uso en la pintura es desde la edad media, en ellos aparece como una trinidad; pues Santa Ana se encuentra tras la Virgen, estableciendo una línea de pureza que concluirá en Cristo. Son representaciones que van reforzando la virginidad de la Virgen, así como marcar en todo momento la pureza. En el caso de María su pureza ha sido siempre motivo de estas representaciones. Pese a tratarse de textos apócrifos tiene un carácter apologético donde se quiere defender el honor de la Virgen María³⁷.

La educación de la Virgen como lo representan los artistas posteriores, Sarnelli entre ellos, no aparece en ninguno de los textos apócrifos; pero sí aparece velado, ya que es Santa Ana la que decide en todo momento lo que se debe realizar. Ella es la que toma las decisiones y no su marido. Pone doncellas en la habitación, da cosas puras a la niña, impide que salga de la habitación y no pise el suelo hasta que haya sido representada. En todos esos momentos es Santa Ana la que está pendiente de que esté en todo consagrada al Señor como ella misma dice en la contestación al anuncio del Ángel en el *Protoevangelio de Santiago*:

*“Vive al Señor, mi Dios, que, si llego a tener algún fruto de bendición, sea niño o niña, lo llevaré como ofrenda al Señor y estará a su servicio todos los días de su vida”*³⁸

Así se encomienda a esa tarea, hasta la presentación en el templo cuya educación corre a cargo de Dios. La figura de San Joaquín es la afirmación de la pureza de la misma ya que por el espíritu de Dios Ana concibe y el abrazo en la puerta dorada es el consentimiento de los dos a ser bendecidos por el amor de Dios.

CONCLUSIÓN

Llegados a este punto estamos en condiciones de extraer algunas conclusiones acerca de la obra perdida de Genaro Sarnelli que se encuentra en la Insigne Ex-Colegiata de santa María de Mora de Rubielos en Teruel.

En primer lugar podemos concluir en base a los documentos consultados que su antiguo propietario fue Miguel Vicente Abad Zapater y que formaba parte de la rica colección de obras de arte y reliquias que éste trajo desde Nápoles a tierras turolenses. Debe tratarse de uno de los muchos objetos que regaló a la Colegiata de Mora como agradecimiento a la labor que el canónigo Miedes y otros canónigos del Cabildo Colegial realizaron para que el obispo de Teruel Pedro Felipe Analso de Miranda y Ponce de León concediera las licencias eclesiásticas en la iglesia de la vecina población de Cabra de Mora, pueblo natal de Miguel Abad. Precisamente el obispo Analso de Miranda recibió de Miguel Abad un cuadro del mismo autor fechado en 1727, en señal de agradecimiento y que se encuentra actualmente en la catedral de Oviedo. Es probable que el cuadro de Mora se encontrara guardado o en un lugar poco accesible, lo que permitió que no ardiera pasto de las llamas en 1936.

³⁶ La obra de Jacobo fue muy importante en la Historia del Arte ya que gran parte de la iconografía occidental se basa en este libro. Para su realización se basa en el pseudo-evangelio de Mateo

³⁷ DE SANTOS OTRO, Aurelio: “Los Evangelios Apócrifos”, Madrid 1956, p. 139.

³⁸ *Protoevangelio de Santiago* capítulo IV versículo 1.

En segundo lugar, la obra se ubica en el último periodo de esplendor de la pintura napolitana, aunque no por ello deja de ser importante y rico. El siglo XVIII sigue siendo un momento fecundo para las artes en Nápoles, incluida la pintura napolitana que tenía importantes mecenas no solo en la corte sino de forma significativa en los múltiples y ricos conventos de la ciudad. La clientela más opulenta en esta etapa era la conventual y monástica, debido a las altas rentas y franquicia fiscal que percibían las órdenes religiosas. Esto encaja perfectamente con el perfil del mecenas Miguel Vicente Abad Zapater, que además de ostentar grandes cargos en la Roma de Benedicto XIII (Pietro Francesco Orsini 1649-1730), vive en el convento de santa Lucia del Monte de Nápoles. Las cuantiosas sumas de dinero percibidas por sus múltiples labores eclesiásticas como Consultor y Calificador del Santo oficio, le permiten amasar una gran fortuna y comprar gran cantidad de obras de arte que llevará consigo hasta su localidad natal en tierras de Teruel. Muchas de estas obras fueron ubicadas en Cabra de Mora, pero también a Mora, lamentablemente algunas de ellas se perdieron en la guerra civil que asoló la comarca de Gudar-Javalambre, otras fortuitamente se salvaron como el referido cuadro de Mora.

En tercer lugar, se ha demostrado que Genaro Sarnelli no fue un pintor más para la pintura napolitana del siglo XVIII, sino que su pintura presenta una serie de características estilísticas que dan personalidad a cada una de sus obras. Entre ellas se encuentran las influencias de grandes pintores, como es el caso De Matteis o Luca Giordano entre otros que dan la paleta cromática o las actitudes de la obra estudiada. También es el tema mariano, como unión de la virginidad y de la pureza de la Virgen así como de las fuentes apócrifas en las que se basa el pintor, seguramente mandado por el comitente, a la hora de realizarla.

Por último resaltar el hecho de ser, hasta la fecha, la cuarta obra firmada y por tanto atribuida a Genaro Sarnelli de la que no se tiene constancia hasta el momento. Muchos estudios realizados a través de los siglos XX y XXI han demostrado que la obra de esta saga de pintores no era de baja calidad. Por ello se pretende que no quede en el olvido y se restaure la obra, lo más pronto posible, para poder ver claramente todos los matices que presenta la obra de Genaro Sarnelli. Hipólito Taine en su *Filosofía del arte* afirma que: *un pueblo...pasa por muchas renovaciones y sin embargo, sigue siendo el mismo, no solo por la cantidad de las generaciones que lo componen sino por la persistencia del carácter que le ha formado*³⁹, pues *el genio de los maestros consiste en crear una estirpe*⁴⁰.

³⁹ TAINÉ, Hipólito. *Filosofía del arte*. Barcelona, 1946, p. 342.

⁴⁰ *Ibid*, p. 360.

Fiestas para la vida y la muerte: arte efímero y religiosidad popular en la provincia de Alicante en época barroca

Alejandro Cañestro Donoso

Doctor en Historia del Arte

Profesor colaborador de la Universidad de Alicante

RESUMEN

Se han documentado un buen número de fiestas religiosas durante los siglos XVI, XVII y XVIII en la provincia de Alicante que hicieron servir un arte efímero que, como era de esperar, no se ha conservado. Es el objeto de este trabajo el estudio y análisis de un panorama complejo centrado en las prácticas rituales y la conexión con la divinidad mediante una serie de manifestaciones que quedaban al margen de la religión oficial.

Palabras clave: arte efímero / exequias / proclamaciones / procesiones / festividades / Barroco, Clasicismo.

ABSTRACT

A number of religious holidays during the XVIth, XVIIth and XVIIIth centuries in the province of Alicante has been documented, and they served an ephemeral art that, as expected, has not been preserved. It is the object of this work to study and analyze a complex situation based on ritual practices and the connection with divinity through a series of events that were outside the official religion.

Keywords: ephemeral art / funerals / proclamations / processions / festivities / Baroque / Classicism.

La ciudad barroca debe ser considerada ciertamente como el marco tanto de toda su arquitectura, específicamente la religiosa, como de las ceremonias civiles y religiosas que se llevaron a cabo en ella¹. En efecto, el entramado urbano constituyó un importante elemento que configuraría muchas de esas acciones, incluyendo la propia ubicación de las edificaciones religiosas. Como es lógico, el esplendor de las ciudades vino propiciado por un notable incremento demográfico, consecuencia de una economía cada vez más en auge, lo que propició un particular desarrollo de templos, conventos, ermitas, capillas, oratorios y un sinnúmero de construcciones con función religiosa que le daban a la ciudad una nueva imagen, la que implantó la Contrarreforma. En una palabra, fue el telón de fondo, el escenario en el que habían de desarrollarse todas las celebraciones, ordinarias y extraordinarias, tan propias de la cultura barroca². Celebraciones que se llevaron a todos los rincones de la ciudad, como ocurrió con el itinerario que recorrieron los tres desfiles que se hicieron en

1746 con la proclamación de Fernando VI en la ciudad de Alicante. El primero de ellos consistió en trasladar el estandarte para su bendición desde el Ayuntamiento hasta la colegiata de san Nicolás, dando la vuelta a la Plaza del Mar. El segundo, el paseo del pendón para ser enarbolado sobre el tablado erigido en dicha Plaza, recorrió las inmediaciones de la Casa Consistorial, es decir, las Casas del Ayuntamiento, el Porche del Reloj, la calle Mayor y el Porche de Ansaldo. El tercer itinerario, una vez izado el estandarte, llevó el desfile a toda la ciudad, en una vuelta que comenzaba y terminaba en la Plaza del Mar y pasaba por las calles del Postiguet, Plaza de Ramiro, Porche de la Cárcel, calle Mayor, Plaza de la Puerta de Elche, Arrabal de san Francisco, Plaza de las Barcas, calle de la Balzeta, calle de Entremuro, calle de los Ángeles, calle de Labradores, Puerta de la Huerta, Arrabal de san Antón, Plaza de san Cristóbal, calle de los Médicos, Diezmo, calle del Colegio de la Compañía, Plaza de la Sangre, calle Mayor de nuevo, a Plaza de las Frutas, Porche de la Cárcel y finalmente a Plaza del Mar³.

Con la llegada de las ideas del Concilio de Trento, varias órdenes religiosas se instauran, pues la Contrarreforma encuentra “una de sus mejores expresiones en los conventos”⁴, que a partir de los años centrales del siglo XVI se multiplicaron, empezando por la capital de la nueva diócesis erigida en 1564 con Gregorio Gallo como primer obispo, un prelado que trae las reformas tridentinas y las aplica de inmediato a su territorio. Las iglesias de estos nuevos conjuntos ofrecerán una tipología similar, que fue repetida a cientos en la España del Barroco y que contrasta con otra arquitectura más culta procedente de la Corte, aunque ésta última también tendrá gran presencia en algunos de los

¹ Este panorama fue parcialmente abordado en CAÑESTRO DONOSO, 2015: pp. 21-34.

² En palabras de Morris, esos edificios eran “tribunas” de todos esos acontecimientos (MORRIS, 1984: 33)

Ello fue lo que vino a denominarse como “fachadismo barroco y ornato de la ciudad” por BEVIÁ, Varela, 1994: 61 y ss. En ese sentido, las palabras de Bonet resultan relevantes pues, para él, la ciudad barroca tendrá muy en cuenta las nuevas funciones y festividades y creará “toda una serie de elementos arquitectónicos propios para este uso” (BONET CORREA, 1984: 242).

³ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 77-78.

⁴ Esto ha sido puesto de relevancia en RIVAS CARMONA, 2008: 381.

principales templos, caso de san Nicolás de Alicante o santa María de Elche, al margen de las Órdenes Religiosas. Lógicamente, la ciudad de Orihuela, como capital espiritual de las tierras alicantinas, es la que primero se imbuje de los ideales reformados y comienzan a arribar más y más órdenes masculinas: trinitarios, carmelitas calzados, alcantarinos, hospitalarios de san Juan de Dios y jesuitas. Cada orden levantó su respectivo convento y, con todos ellos, situados de forma estratégica para cubrir el perímetro de toda la localidad, se configuraba una ciudad-convento⁵, generándose un perfil o *skyline* jalonado por las cúpulas, las torres-campanario y las espadañas. La ubicación de los nuevos conventos y el resto de edificaciones religiosas no obedece a razones meramente azarosas, pues ocupan el lugar que en otros tiempos estaba la muralla de piedra medieval, articulándose de esa forma un cinturón sagrado o cerca espiritual que diera a entender que Orihuela, Alicante y otros centros se erigieron en lugares profundamente religiosos y, sobre todo, monumentales. Esa nueva apariencia, una renovada imagen devocional y artística, caracterizó a las ciudades españolas del Barroco y, desde luego, esas ciudades y villas fueron un buen ejemplo de ello. Es la Christianópolis que algunos autores han definido, como Orozco⁶, o la Regiópolis que bautizara Hernández Guardiola⁷, exponentes de las ciudades cristiana y regia respectivamente. Como es lógico y notorio, el desarrollo económico y de la población vino acompañado de un consecuente derroche artístico, acorde como es evidente a las condiciones económicas tan pujantes que conocieron las ciudades en otros tiempos, caso, por ejemplo, de Alicante que supo sacar provecho de su privilegiada

posición y del puerto, llegando a establecerse un comercio muy directo con Italia, tal como atestigua la presencia en el siglo XVI de la familia Lugano, escultores y marmolistas genoveses que arriban a la capital alicantina para llevar a cabo toda una serie de trabajos, específicamente pilas bautismales para la iglesia de santa María y otros templos, convirtiéndose además en proveedores de mármol alicantino para obras de gran envergadura, como el sepulcro del cardenal Tavera⁸. El puerto alicantino no solamente estuvo al servicio del más que floreciente comercio si no que, además, fue oportuna entrada de unas ideas y tendencias que se cristalizarán rápidamente y acrisolarán el panorama artístico de manera ejemplar. Buena muestra de ello la facilita el espléndido tabernáculo de mármol asimismo genovés que se trae y se instala en la colegiata alicantina de San Nicolás o el templete, aunque ya tardío, de la iglesia de santa María de Elche, igualmente procedente de Génova, como tantas otras piezas, sobre todo mármoles, lo que propició que la República de Génova se convirtiera en patrona de la capilla mayor de la iglesia alicantina de Nuestra Señora de Gracia, ratificándose así un más que estrecho vínculo entre Alicante y esa ciudad italiana.

Además de las típicas festividades que el calendario marcaba anualmente como la Semana Santa, las fiestas en honor a patronos y patronas o santos de particular devoción, así como aniversarios especiales de cualquier índole, debe decirse que hubo celebraciones extraordinarias, tales como proclamaciones y entradas reales, beatificaciones o canonizaciones de nuevos santos, etc. Para ellas, la ciudad desarrolló un urbanismo efímero, pasajero, levantando tableros y arcos triunfales, que incorporaban esculturas

⁵ Este término fue empleado por CHUECA GOITIA, 1971: 94 y ss.

⁶ OROZCO PARDO, 1985.

⁷ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2003: 55-56: “la fiesta, vehículo por excelencia para la transmisión de un orden establecido, a través de un rígido ceremonial y sin olvidar nunca el ‘pan y circo’ para el pueblo, canaliza en el ámbito de la ciudad esa política de masas”. Este aspecto fue analizado con mayor profundidad en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 66 y ss. así como en SÁEZ VIDAL, 1993: 65 y ss.

⁸ HERNÁNDEZ, 1990: 135-137. Puede verse asimismo SÁEZ, 2006: 75 y ss. Sobre el sepulcro puede verse GÓMEZ MORENO, 1983: 155.

de cartón-piedra, fuentes artificiales de las que manaba vino para el público, jardines provisionales, vallas enramadas y con olorosas flores, que separaban al pueblo de los protagonistas del cortejo o la procesión (cabildos, noblezas y gremios). Destacados fueron los tres arcos de triunfo efímeros levantados en la ciudad de Alicante en 1715 con motivo de la esperada y no llevada a cabo llegada a España de Isabel de Farnesio y sus desposorios con Felipe V.

El trazado urbano se completaba con los muy numerosos e importantes palacios en las calles más céntricas de las villas, cuando no se ubicaban algo apartados para disfrutar del entorno más rural, que siguieron un mismo esquema, el que definiría al palacio barroco por definición, a saber, un primer cuerpo o planta baja, que a su vez servía de cochera, un segundo cuerpo o planta de residencia y las buhardillas. Puede afirmarse que los palacios del XVII y especialmente los del XVIII que se levantaron en los centros más destacados de la diócesis consagraron ese modelo como el más idóneo para esa tipología doméstica⁹. Debe reseñarse el caso de Orihuela, cuyas calles conservan el más nutrido grupo de palacios de toda la diócesis, con buenos ejemplos dieciochescos con una característica específica y particular, pues todos ellos están dispuestos en ángulo recto desde la iglesia de Santiago hasta el convento de dominicas pasando por la iglesia de las santas Justa y Rufina, configurando un insólito recorrido absolutamente localizado en el que la imagen de los altos estamentos se hacía más y más patente. La representación del poder y las jerarquías locales aquí se hace especialmente evidente. La ciudad barroca quedaba configurada como una

conjunción de los poderes civil y eclesiástico, pues a todo ese rosario de campanarios, cúpulas y espadañas se sumaba la muy rotunda imagen de los palacios y las casas nobles, reforzada por sus escudos esquineros, que completaban así un desarrollo urbano que servía de perfecto marco para acoger cuantas ceremonias se llevasen a cabo durante estos tiempos. A todo ello debe añadirse, lógicamente, toda una serie de manifestaciones artísticas urbanas, de carácter permanente, que adornaron y embellecieron las ciudades, como ocurrió en Alicante pues en la primera mitad del XVIII se dispusieron numerosas fuentes y otros elementos en plazas y calles, consecuencia directa del apogeo económico que vivía la ciudad por esos momentos¹⁰, a la manera de una Roma o una Madrid. En síntesis, la urbe barroca, su entramado y los distintos edificios que a lo largo y ancho de calles se disponían, pretendió emular a las grandes metrópolis antiguas, particularmente Jerusalén.

Como no podía ser de otra manera, la ciudad barroca acogió muy favorablemente el desarrollo de fiestas, celebraciones y ceremonias¹¹, unas ordinarias y repetidas anualmente, caso de las romerías, procesiones, solemnidades de Semana Santa; otras extraordinarias de cualquier índole, sobre todo canonizaciones, beatificaciones, consagraciones o proclamaciones reales, sin olvidar el muy importante capítulo de las exequias y los túmulos o catafalcos levantados *ex profeso* para tales ocasiones, de forma que no había época que no estuviera adornada a causa de alguna celebración, ya fuera ordinaria o particular, por lo que puede decirse que la ciudad barroca vivía inmersa en una fiesta que no acababa nunca, algo que acabó por controlarse¹².

⁹ Este panorama ha sido estudiado por PÉREZ DE LOS COBOS GIRONÉS, 2001: 181 y ss.

¹⁰ Ello se pone de relevancia en BEVIÁ y VARELA, 1994: 70. Asimismo, debe tenerse en cuenta el enjundioso estudio de las fuentes públicas del entorno urbano que llevó a cabo SÁEZ VIDAL, 1985: 42 y ss.

¹¹ ESTEBAN LORENTE, 1982: 589-597. Este autor señala cómo la escenografía del teatro rebasa sus límites y ocupa la ciudad efímeramente, propiciando un cambio de sentido. El estado de la cuestión en investigaciones sobre la fiesta barroca ha sido objeto de profundo análisis en EGUILUZ ROMERO, 2012: 19 y ss.

¹² Por citar un ejemplo, el obispo Tormo hubo de reducir las fiestas en esta diócesis, pues un día festivo significaba un día sin trabajar y, por tanto, un día sin cobrar (HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2003: 29). Ello también lo señala FERRER VALLS, 2003: 30.

Obviamente, y antes de reseñar aquellas festividades llevadas a cabo en el entramado urbano, conviene mencionar aquellas que se celebraron en el interior de los templos o los conventos, específicamente de Alicante y Orihuela, aunque también Elche hará su pequeña aportación al respecto. Buena muestra de ello, y dentro del genuino culto de la Contrarreforma y de las inclinaciones de la Iglesia sobre el acercamiento de la fe al pueblo, mayoritariamente iletrado, resultaron las fiestas con motivo de las beatificaciones y canonizaciones, particularmente de santos ligados a las Órdenes Religiosas, cuyos conventos se engalanaron sobremanera con colgaduras, doseles, arquitecturas efímeras y otros aparatos de singular invención para honrar al nuevo santo o santa. Todas esas fiestas requerían de especiales montajes y elementos de ornato acordes a la magnificencia de su ceremonial. Se montaba, en definitiva, un gran teatro con unos espectadores deseosos de disfrutar una jornada ociosa. Y es que no puede obviarse que el gran protagonista de esas celebraciones, que en realidad suponían una manifestación propagandística muy eficaz¹³, fue el gran público, aunque sometido a un estricto control por parte de las autoridades¹⁴, quienes en verdad eran las auténticas ejecutoras y mentoras de las fiestas. Puede decirse, por tanto, que el populacho creía que era el protagonista de todos los despliegues, unos derroches sensoriales que le servían para olvidarse de una realidad muy poco prometedor¹⁵; sin embargo, la realidad era bastante distinta, pues ese papel estaba reservado a las élites del poder¹⁶. Era un teatro sutil, un teatro en el que se hace creer lo que no existe, se hacen ver realidades paralelas o inimaginables. Todo era poco para los fastos del Barroco y sus múltiples

artificiosidades¹⁷. Maravall apuntaba que la fiesta bien podía ser un medio más de atracción que de distracción, por lo que las autoridades aprovecharon cada celebración festiva y extraordinaria para persuadir desde sus privilegiadas posiciones a la población, bien para mostrar y ensalzar a algún personaje determinado, bien para festejar un nuevo santo¹⁸. Las obligadas ceremonias litúrgicas de beatificaciones y canonizaciones en el interior de templos y cenobios se acompañaron de otras manifestaciones, más lúdicas como espectáculos de fuegos artificiales. Estas festividades religiosas constituyeron un particular ejemplo de solemnidad y atracción popular y contaban como telón de fondo con un marco inmejorable, la ciudad. Evidentemente, el mayor o menor lucimiento de estos festejos dependía de la Orden que los celebrara, de la pujanza que tuviera en ese momento y de la repercusión e imbricación social de que gozara¹⁹. Evidentemente, mucho de ese protagonismo lo acapararon las ceremonias de consagración de los templos, tanto parroquiales como conventuales. Los estudios de Hernández Guardiola y Sáez Vidal ya reseñados revelan la gran cantidad de fiestas que se llevaron a cabo por tal motivo, desde la consagración del templo de san Gregorio, del convento de alcantarinos de Orihuela en 1608 hasta la bendición del templo oriolano de los agustinos en la ya tardía fecha de 1784. Muchos son los recintos sagrados que se consagran en apenas dos siglos. Para esas ocasiones, los templos debían estar revestidos con la magnificencia debida, llenos de colgaduras, y las ciudades se adornaban con algunas arquitecturas efímeras dedicadas a exaltar las virtudes y bondades de los protagonistas de las fiestas. A ellas se sumaban las proclamaciones reales, con

¹³ BONET CORREA, 1979: 53-85.

¹⁴ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, 2013: 11-17.

¹⁵ PEDRAZA, 1982: 23. Puede verse también CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, 2012: 19. Otros autores han afirmado que “el pueblo se aprovechaba de estas fiestas para romper la monotonía de la vida diaria” (AZANZA LÓPEZ, 2006: 433).

¹⁶ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2003: 36-38. Estos aspectos también han sido resaltados por PEÑAFIEL RAMÓN, 2001-2003: 251.

¹⁷ MONTEAGUDO ROBLEDO, 1993: 151-164.

¹⁸ MARAVALL, 1986a: 487-494. Puede verse al respecto también MARAVALL, 1986b: 87 y MONTEAGUDO ROBLEDO, 1995: 191.

¹⁹ EGIDO, 1984: 194.

un carácter extraordinario, y las beatificaciones y canonizaciones, todas ellas acompañadas de la pertinente procesión y festejos más populares, así como castillos de fuegos artificiales.

Desde luego, mención aparte merecen los rituales funerarios, centrados principalmente en las exequias²⁰. Celebraciones eminentemente religiosas, se erigieron en especiales homenajes de personajes de la realeza o la nobleza, así como obispos y miembros de Órdenes Religiosas, con una finalidad panegírica, en todos los casos propagandística y representativa, cuyos sermones solían aprovecharse, en el caso de los primeros, para desarrollar con persuasión un discurso político dentro de una línea adulatoria, tal como ocurre en la oración fúnebre por Felipe V pronunciada en Alicante en 1747²¹. La celebración de las exequias de miembros de la realeza constituyó, junto con los actos de la proclamación de nuevos monarcas en su subida al trono o sea, la celebración de exaltación de la Monarquía, el fasto real de mayor prestigio y difusión, pues todas las ciudades, pueblos o villas importantes las ponían en práctica. Evidentemente, y de igual forma que ocurriera con otras conmemoraciones, las ciudades se convertían en el gran escenario de un magno espectáculo en el que todo estaba hecho para conmocionar a los sentidos y donde los principales factores eran la iluminación, la música y los cánticos, así como los toques de las campanas y los lutos con que se debían vestir los habitantes. Todo ello se llevaba a cabo en el exterior de la ciudad, específicamente las procesiones, cortejos fúnebres y otros actos emblemáticos. Pero sí hubo emplazamiento con verdadero protagonismo, ése fue el interior de un templo, de la catedral en el caso de Orihuela, de la colegiata de san Nicolás en el ámbito alicantino, y, en menor medida, la

iglesia de algún convento particularmente significativo, como el de franciscanos de Orihuela, que acogió las exequias de sor Rufina de Jesús, o el de carmelitas de Alicante, que hizo lo propio con los funerales de Luis I. Como se ha documentado, la práctica totalidad de las celebraciones tuvieron lugar en Alicante y Orihuela, en tanto que cabezas de corregimiento y, por extensión, ciudades a las que se obligaba a realizar tales festejos. Desde luego, el espacio de los templos debía ser suficientemente grande como para albergar a una buena parte de la población y el propio ceremonial que se desarrollaba en su interior, y estar convenientemente enmascarado para evitar una imagen pobre, por lo que sus ámbitos se forran de colgaduras negras, se derrocha en candelería y luces y en ocasiones hasta se expone todo el ajuar de orfebrería

Ese texto estaba dividido en dos partes y dos capítulos. La primera parte, “Felipe V glorioso entre los hombres”, exalta las virtudes bélicas y políticas del monarca, haciendo especial hincapié en la Guerra de Sucesión y su victoria. A continuación, alude a su virtud en el gobierno (“Así estaba formado en toda Sabiduría amena este Príncipe. Así pedía a Dios estarlo Salomón para su gobierno. Daréis, Señor, decía, a vuestro siervo un corazón dócil para mandar a vuestro pueblo. Esto es un corazón con ojos, un corazón sabio”). En la segunda parte, “Felipe glorioso con Dios”, se exaltan los valores del rey, especialmente los cristianos, cuya práctica le permitió alcanzar el Cielo, comparándolo con el rey David al abdicar en su hijo (“En esto el ejemplar más clásico sólo lo tiene el Rey David. Dejó David en sus días la Corona a su Hijo Salomón y le vio reinar en su Solio de Israel”). El alegato final no deja lugar a dudas de la intención de este panegírico: “En esto parece que no murió Filipo,

²⁰ Para GÁLLEGO, “la muerte es una de las principales fiestas y ceremonias” (GÁLLEGO, 1984: 139). Por su parte, LEMEUNIER caracteriza a la muerte como uno de los centros de la cultura en el siglo XVIII, como “un eje principal sobre el que giran una parte de las manifestaciones sociales de carácter público y privado” (LEMEUNIER, 1980: 325).

²¹ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 534-536.

pues nos ha dejado un retrato bien acabado de sus virtudes, viviendo en su mismo hijo. Esto fue morir como el Fénix entre los olorosos perfumes de la Arabia, que muere para renacer de la pira más glorioso y más lleno de multiplicados días”. y relicarios, como ocurrió en las exequias del padre Francisco Jerónimo Simón, celebradas en la catedral de Orihuela en 1612²².

En el crucero de esos templos, como centro y foco de la función litúrgica fúnebre, se alzaba majestuoso el túmulo, estructura reservada exclusivamente para los reyes y su familia²³, de forma piramidal o turriforme, que o bien se construía *ex profeso* para la ocasión, como el catafalco armado para los funerales de Luis de Borbón en Alicante (1711), o bien se aprovechaban elementos de otros túmulos²⁴, que fue lo que ocurrió en los de Luis I en la capital alicantina en 1724. Fue en estas épocas del Barroco cuando estas estructuras adquirieron mayor relevancia y trascendencia, sobre todo por el programa iconográfico de esculturas y pinturas que incorporaban y que le daban un aspecto suntuoso y plenamente contrarreformista. La pintura servía para ilustrar jeroglíficos, empresas y emblemas en los que predominaban la temática profana, mitológica y religiosa mientras que la escultura se reservaba para representar las virtudes, la muerte y otros temas alegóricos. No siempre han llegado noticias de los artífices

de estas arquitecturas efímeras, pues no era costumbre recurrir a grandes artistas sino que, más bien, se encargaban a carpinteros o ensambladores²⁵ y, como se ha indicado, en ocasiones se reparaban túmulos existentes, se renovaban sus pinturas y se sustituían las alegorías para adaptarlas al nuevo difunto, por lo que la documentación únicamente revela en muchos casos los nombres de los artesanos que llevaban a cabo tales labores de remiendo. Por tanto, es conveniente hacer la distinción, como en toda obra de arte, del tracista o diseñador y del ejecutor, labores que en muchos casos recaían en personas distintas, eligiéndose a un artista de mayor o menor prestigio para que elaborara el dibujo del monumento y a otros artífices para que lo materializaran. Con todo, debe hacerse constar que durante el siglo XVII se le concedió mayor protagonismo al plano decorativo²⁶ mientras que en la centuria siguiente, quizá motivado por los nuevos gustos imperantes que trajo la monarquía borbónica, la estructura y la arquitectura asumen el papel preponderante de estos monumentos efímeros. En ellos, todos los elementos estaban articulados y concebidos para lograr una exaltación política y religiosa del monarca o el personaje de la realeza difunto y, por extensión, de la monarquía católica hispana²⁷. O sea, que todo estaba dispuesto para cumplir una doble función, por una parte las honras y

²² HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 399.

²³ No obstante, el rey Carlos II dictó una pragmática en 1696 autorizando el uso de estos monumentos fúnebres a particulares (BONET CORREA, 1993: 38).

²⁴ Según M. J. MEJÍAS, “esta práctica de la reutilización de la maquinaria fúnebre era bastante usual” (MEJÍAS ÁLVAREZ, 2005: 195). Sobre los túmulos puede verse SOTO CABA, 1991 AZANZA LÓPEZ y MOLINS MUGUETA, 2005: 83-87.

²⁵ Sin embargo, sí se han documentado nombres de artistas asociados a túmulos en otras demarcaciones geográficas, caso de Andalucía, pues en el monumento de Sevilla trabajaron ANDRÉS DE OVIEDO (1621) y DIEGO DE ZÚNIGA (1665), mientras que en el de Málaga lo hicieron Pedro DÍAZ DE PALACIOS (1621) o Jerónimo GÓMEZ HERMOSILLA (1665) (MEJÍAS ÁLVAREZ, 2005: 195). No obstante, HERNÁNDEZ GUARDIOLA ya advierte que este tipo de encargos eran “poco atractivos” entre los artífices “por la escasa cuantía con la que ofertaba el Municipio”. En su tesis, este autor señala el procedimiento: se encendía una vela para la puja del encargo, adjudicándose, al término de la consumición de la candela, al menor importe, que recibía asimismo la cera necesaria para servir en el túmulo (HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 541-542). Con todo, puede apuntarse el nombre de fray ANTONIO DE VILLANUEVA como diseñador del túmulo de la reina Mariana de Neoburg para la catedral de Orihuela “con adorno de jeroglíficos, banderolas y otras pinturas” sin que se sepan más detalles (HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 522).

²⁶ Ello es puesto de relevancia por AZCÁRATE, 1962 y BOTTINEAU, 1968.

²⁷ REVENGA DOMÍNGUEZ, 2001: 170.

exequias fúnebres por el óbito real y, por otra, el levantamiento del pendón real por el nuevo gobernador de los reinos²⁸.

El contenido de la celebración de las exequias era idéntico en todas las ocasiones y el protocolo comenzaba con la comunicación de la noticia, que instaba a las autoridades a realizar los preparativos del acto. Entonces, el cabildo municipal movilizaba hombres y recursos para cumplir lo más dignamente la orden de Palacio, lo que se traducía en un bando que animaba a participar y adornar la ciudad. Desde luego, las exequias reales coparon buena parte del protagonismo, si bien hubo otras, caso de sacerdotes, obispos y miembros de la nobleza, que también gozaron de gran espectacularidad²⁹. Ese fue el caso del padre Francisco Jerónimo Simón, cuyos funerales tuvieron lugar en la catedral de Orihuela en el año 1612³⁰. Todo su desarrollo y protocolo se conoce a través de la *Relación* que escribiera Francisco Martínez Paterna y que el Dr. Hernández Guardiola ya estudiara con detenimiento. Fueron adornadas todas las capillas de la catedral³¹ y los jurados de la ciudad instaron a todos los vecinos para que adornasen sus ventanas con luces y farolas, así como acudir a los funerales. La catedral apareció «hecha un cielo y un paraíso en la tierra», por dentro y por fuera, pues también se exornó con flores, arrayanes y laureles. O lo que es lo mismo, la fiesta de los sentidos. En el altar mayor se dispusieron dos gradas con setenta candeleros de plata, flores de seda y oro y todo el aparato de platería catedralicio. En la reja del presbiterio se dispuso un lienzo del finado y el crucero estaba recubierto con paños de seda y damasco carmesí y plateado. En el centro, el catafalco

compuesto de un basamento, seis gradas y un pequeño túmulo como remate. En palabras de Martínez Paterna, «pareció este túmulo, con todo el adorno y aparato que tengo dicho, como una hermosa y bella nube matizada de varios colores que, revestida de sol por infinitas partes, pareció que echaba rayos y luces de resplandor, con las cuales alegraba los ojos de los que lo miraban y contemplaban»³². En los cuatro lados del túmulo se fijaron versos en latín, cuatro jeroglíficos y cuatro sonetos. Enteramente se decoró la iglesia con tafetanes, damascos, terciopelos, flores naturales, otras esmaltadas de oro y plata, espejos, cuadros, candelabros, jarros, aguamaniles, multitud de imágenes del Niño Jesús vestidas de seda, joyas de gran valor, bolas de vidrio, cálices, relicarios... Es decir, que ya en este espectáculo se presenta todo el aparato de exaltación contrarreformista. Con posterioridad se celebraron exequias en las iglesias de las santas Justa y Rufina y de Santiago, volviéndose a montar en ambas parroquias los túmulos, adornados con mucha profusión.

Pero, como se decía, la mayor parte del protagonismo fúnebre se lo llevaron las exequias de corte regio, ceremonias que Alicante y Orihuela debían honrar por su especial condición de cabeza de corregimiento. Es por ello por lo que se han documentado, e incluso en ocasiones se han conocido las estructuras de sus catafalcos a través de los testimonios escritos, todos los funerales reales de los siglos XVII y XVIII, desde el de Isabel de Borbón, celebrado en Orihuela en 1644, del que apenas nada se conoce, hasta el de María Amalia de Sajonia, llevado a cabo igualmente en la ciudad oriolana en 1760, cuyo diseño del túmulo, que se erigió en esta ocasión,

²⁸ “En el ámbito cortesano del Barroco, la pompa fúnebre fue la trayectoria final de un fasto que reivindicaba la legitimidad política e histórica del difunto pero también la continuidad de su poder, fuera príncipe, rey o pontífice” (Soto Caba, 1988: 112).

²⁹ El panorama fúnebre barroco en Alicante fue motivo de análisis, además de la bibliografía ya reseñada de HERNÁNDEZ GUARDIOLA y VIDAL SÁEZ, por parte de SÁEZ VIDAL, 1993: 76-81.

³⁰ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 395-431.

³¹ “Todos los que habían emprendido adornar las capillas, no habían dejado en toda la ciudad, ni fuera de ella, persona que no le pidiesen prestado el oro, plata, seda, cuadros y cosas de valor y curiosidad que tenían” (HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 396).

³² HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 399.

se ha podido conocer gracias a la documentación inédita que aportara Hernández Guardiola en sus estudios sobre el barroco efímero en la diócesis y que ve la luz por vez primera en este trabajo. Por el sermón que se publicó con motivo de los funerales de Mariana de Austria en Orihuela en 1696³³, puede saberse que su catafalco fue una «elevada pira» rematada por

una corona de flores³⁴. En Alicante, se celebraron con posterioridad, llevándose a cabo las exequias en la colegiata de san Nicolás, en cuyo crucero se levantó un túmulo adornado de jero-glíficos, banderas, armas reales y otros tapices, con un sentido decorativo mucho mayor que el de catafalcos posteriores, rasgo común en estos monumentos del Seiscientos. [Figura 1]

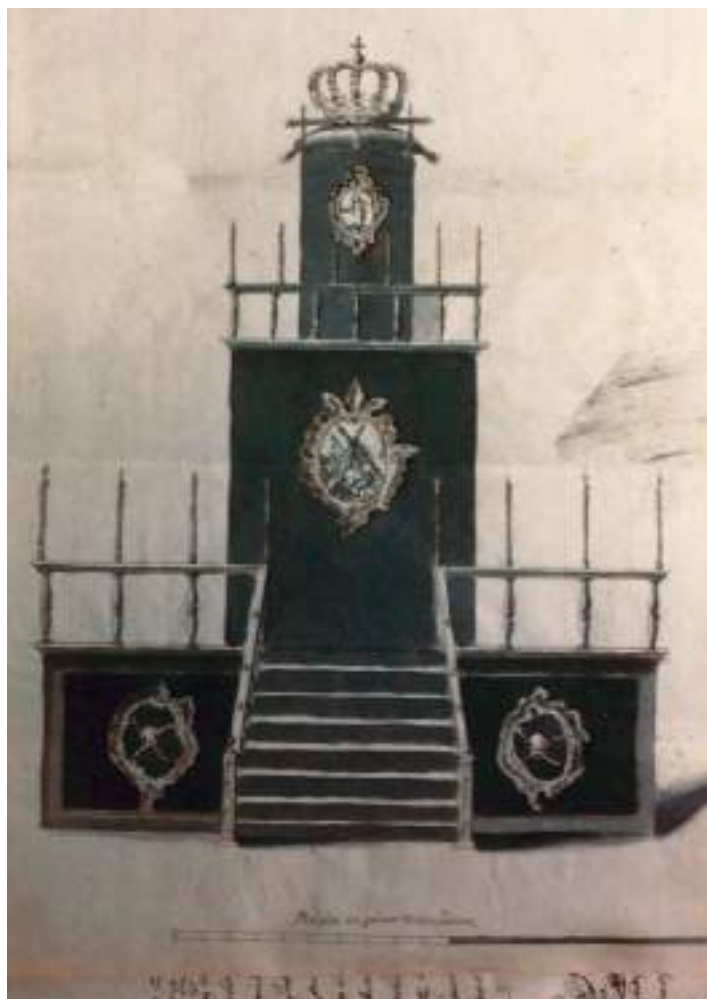


Fig. 1.- Catafalco de María Amalia de Sajonia, 1761.
Fotografía: Archivo de Alejandro Cañestro Donoso.

³³ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 434-436. También se ha estudiado en SÁEZ VIDAL, 1985: 58-59.

³⁴ “Esta corona de flores, que suave ciñe tus sienes, servirá sin duda de primoroso adorno a tu lamentable sepulcro... Y me acuerdo haber leído en Cicerón, que era costumbre entre los Gentiles, según la ley de las 12 Tablas, el sepultar los cadáveres de las personas insignes con la corona de flores” (HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 435).

El panorama fúnebre del XVIII es más amplio y variado, desde las exequias de Carlos II celebradas en Alicante en 1700, con un catafalco que debía ser más rico que el de Mariana de Austria desde el punto de vista documental, al incorporar las pinturas de Gaspar Valero³⁵ y lienzos sobre bastidores en los dos cuerpos del túmulo³⁶. Luis de Borbón, padre de Felipe V, tuvo unos festejos fúnebres en 1711 en Alicante, similar a los derroches que hubo con Mariana de Austria. Se erigió para la ocasión un catafalco de nueva planta conforme a un ceremonial que se había llevado a cabo al respecto, donde se consignaban los capítulos, la planta y la perspectiva del túmulo, estos últimos publicados junto al sermón de exequias; edición de la que no se ha localizado ningún ejemplar. Fue diseñado por algún artista desconocido y en la labor pictórica intervino Bautista Ortega, pintor establecido en Alicante, pues su presencia está documentada por haber pintado y puesto lo necesario en los jeroglíficos, armas, muertes y coronas y demás perfiles que se compuso dicho túmulo³⁷. En la documentación se advierte un elemento decorativo nuevo, las fajas hechas de papel de plata imitando columnas salomónicas, de ahí se deduce que el catafalco tendría forma de túmulo con columnas salomónicas plateadas como elemento sustentante³⁸.

Los funerales de la reina María Luisa Gabriela de Saboya, primera mujer de Felipe V, se llevaron a cabo en Alicante y Orihuela en 1714, si bien los alicantinos tuvieron más esplendor que los segundos y, además, fueron la ocasión que aprovechó la ciudad para recordar su fidelidad a la causa borbónica en la pasada Guerra de Sucesión³⁹. Se sabe que el catafalco era de nueva planta y de magnas proporciones, cubierto por una cortina pendiente de la cúpula del crucero. En el túmulo se colocaron distintas esculturas, pinturas de muertes, escudos reales y jeroglíficos, coronándose por una figura de la Muerte con corona y guadaña⁴⁰. Adornaban el túmulo estatuas de ángeles, quizá sosteniendo cetro y corona. A tenor de la descripción, pudo tener dos cuerpos el monumento, el de la urna con esos ángeles, y el superior, decreciente, todo de planta cuadrada. En la cúpula que cubría el primer cuerpo había representaciones del sol, la luna y la aurora⁴¹. El recinto de la colegiata de san Nicolás se revistió de luto como era usual en estos casos. Las exequias en Orihuela se celebraron más tarde, instalándose un catafalco en el crucero de la catedral, siguiendo la costumbre, igualmente de planta cuadrada y disposición piramidal escalonada con tres cuerpos.

Los funerales de Luis XIV tuvieron lugar en Alicante en el año 1715 y para ello se construyó

³⁵ SÁEZ VIDAL, 1985: 59-60.

³⁶ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 452-453.

³⁷ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 478.

³⁸ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 477-479.

³⁹ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 481. Los funerales se estudian en las pp. 480-491. Fueron objeto de análisis en SÁEZ VIDAL, 1985: 60-62.

⁴⁰ “Há [sic] de esa funesta Pira imagen donde habla a incendios el aviso y a pavesas el espanto; todos tus insensibles habitantes me responden. Luces, que solo ardéis para asombrar, pues en la realidad asombráis todo lo que ardéis. Vayetas [sic] y lutos, que nos volvéis en sombras a la tierra, cuanto nosotros le hemos dado de luces al Cielo. Muerte, que sujetas a tu Imperio la corona de quien debía ser asombro de tu Imperio. Túmulo tan poblado de luces, como vestido de sombras, para significar que se convierten en sombras aún las mismas luces. Ea, respondedme. Luces pavorosas, retóricas llamas, mudas pavesas, pompa funeral, enlutada tumba, dominante Parca, qué es lo que decís?”. (HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 483).

⁴¹ “En las luces de la Aurora la miramos, cuando amaneció a nuestra Monarquía viniendo de Saboya. En el lleno de la Luna, cuando en la ausencia del Sol, su esposo, fue varias veces Gobernadora de la Monarquía. Y en los resplandores del Sol, cuando el complemento de sus virtudes la dispusieron para que el Cielo la escogiese” (HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 486).

un túmulo de nueva planta y se ubicó en el crucero de la colegiata, con diseño de Tomás Llorens, escultor ayudante de Juan Bautista Borja⁴², que consistiría en un aparato más arquitectónico en el que los aspectos decorativos pasarían a un segundo plano, a cargo del pintor local Bautista Ortega⁴³. Ello mismo fue lo que ocurrió en el caso de las exequias de Luis I En Alicante, celebradas en 1724 por partida doble, pues a la ya típica ceremonia en la colegiata de San Nicolás se le sumó otra en el convento de Carmelitas⁴⁴, levantándose para ambas el correspondiente túmulo que, en el caso de la colegiata, se reaprovechó de otro anterior, que se reparó y renovó convenientemente, sobre todo en el plano decorativo, llegándose a instalar la figura del Ave Fénix en el remate superior⁴⁵ y, sobre la urna en el primer cuerpo, se dispusieron el cetro y la corona. Por su parte, el túmulo de los carmelitas era de planta cuadrada, hecho de nueva planta, con dos cuerpos conectados entre sí por escaleras ocultas. Sobre la tumba se dispuso una pirámide que servía de altar a otro cetro y otra corona, en cuyos lados se pintaron los escudos con las Armas Reales y dos décimas. En el segundo cuerpo había banderas del Batallón. Por las descripciones que facilitan los sermones, se sabe que el elemento sustentante eran ocho columnas salomónicas, lo que configuró una planta de cruz griega, completamente inusual, sin arcos y con un sistema arquitrabado y no cupulado en el primer cuerpo. Sáez Vidal apuntó que las trazas de esta arquitectura efímera fú-

nebre podían haber salido de la mano de Juan Bautista Borja⁴⁶. Los funerales llevados a cabo en Orihuela siguieron la tónica conocida hasta el momento, con un túmulo de nueva planta en su catedral, revestido de bayeta y adornado de pinturas. Tenía esa máquina fúnebre tres cuerpos decrecientes en altura y anchura, sin que se sepa nada de su programa simbólico. Además, deben tenerse en cuenta los funerales llevados a cabo en Elche por la muerte del rey Luis I en el año 1724 pocos meses después de haber accedido al trono de España. El cabildo acuerda ante tan fatídica noticia hacer el funeral en la iglesia de santa María «con asistencia de todas las comunidades y la música», mandando que se levante el túmulo «con el mayor lucimiento», debiendo éste estar revestido de bayeta negra⁴⁷.

Los funerales de Mariana de Neoburg, viuda de Carlos II, celebrados en Alicante en 1740 emplearon un túmulo que ya se había construido para otras exequias, por lo que ocasionó pocos gastos. Como era costumbre, el monumento se recubrió de bayeta negra y estaba rematado, según se desprende de los textos del sermón, por el Ave Fénix mientras que en el zócalo se dispusieron escudos con las Armas Reales y el de la ciudad de Alicante, adornado por varios jeroglíficos. El catafalco erigido en la catedral de Orihuela para idéntico motivo fue diseñado por Antonio de Villanueva, tal como se ha señalado anteriormente⁴⁸. Las exequias por el fallecimiento de doña María Ana de Neoburg en Elche siguieron el mismo ceremonial y protocolo

⁴² HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 491-492.

⁴³ El aparato documental de este túmulo fue aportado por SÁEZ VIDAL, 1995: 62-63.

⁴⁴ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 492-512.

⁴⁵ SÁEZ VIDAL, 1995: 65: “El día que el Sol entra en el signo de Aries, empieza a gemir la tórtola y es el mismo en que en cuna de aromas renace el Fénix y el copete de una palma: explica la tórtola su llanto y renace sobre la palma el Fénix como en su trono”.

⁴⁶ SÁEZ VIDAL, 1995: 66-67: “una de las razones que, a nuestro juicio, abonaría la posible adjudicación del monumento efímero a dicho escultor, sería el hecho de ser él precisamente quien se había encargado de construir, en el mes de febrero de ese año (1724) el Carro y los Arcos Triunfales levantados en Alicante para la proclamación del rey Luis I. De probarse su contribución es bien seguro que Borja acentuaría su actividad en los valores escultóricos y ornamentales. Además, las soluciones plásticas que dicho autor impondría en la obra que hemos analizado estarían con seguridad inspiradas en modelos directamente derivados de conjuntos italianos”.

⁴⁷ Archivo Histórico Municipal de Elche [en adelante AHME]. *Cabildos*. 17/10/1724. Sig. a68, ff. 53-53v.

⁴⁸ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 518-522.

que el que se había llevado a cabo con ocasión del funeral de Luis I⁴⁹.

Las exequias de Felipe V, estudiadas con detalle por Hernández Guardiola y Vidal Sáez⁵⁰, fueron las más ricas de Alicante con un magnífico túmulo diseñado por Francisco Tormos, de planta cuadrada, con pedestal y dos cuerpos sostenidos por anchos pilares y arcos, viéndose rematado este aparato por la figura del mundo y la Muerte⁵¹.

José Valentí diseñó y pintó los catafalcos que se erigieron con motivo de las honras fúnebres tanto de Fernando VI en Alicante, en 1760⁵², como los de María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos II, celebrados en la capital alicantina en 1761. Ambos túmulos se adornaron escasamente con décimas pintadas y pocos jeroglíficos. Sin embargo, en ese mismo año de 1761 se celebraron también exequias a María Amalia de Sajonia en la catedral de Orihuela y para ello se erigió un túmulo que está revestido de un especial interés por ser el único cuyo diseño inédito se ha conocido a través de las concienzudas investigaciones de Hernández Guardiola⁵³, como ya se ha advertido, obra del carpintero José Romero, con tres cuerpos cuadrangulares en una disposición piramidal escalonada de gradas irregulares, recubierto con bayeta negra, igual que el cruce-ro catedralicio, tres balaustradas y dos escaleras. En el primer cuerpo se dispusieron en cartelas,

los despojos de la Muerte. En el segundo, y enmarcados igualmente entre rocallas en una sola tarja, estaba una representación de banderas, cetro y tambor, en desorden, que aluden a la derrota que se vivió en España por la muerte de la reina. En el último cuerpo, aparece la mano de la Muerte cortando una azucena con su guadaña, un programa absolutamente fúnebre y alegórico.

Las exequias episcopales también tuvieron su parcela de protagonismo, celebrándose en el entorno catedralicio oriolano las de Luis Crespi de Borja (1663), que se hicieron «con toda grandeza»⁵⁴, Acacio March de Velasco (1665), conocidas a través de la obra de Montesinos⁵⁵, y Antonio Sánchez del Castellar (1700), refrendado asimismo por el mismo autor oriolano con un catafalco piramidal forrado de bayeta y coronado por una mitra⁵⁶, así como el de Juan Elías Gómez de Terán en Alicante (1758), para quien se hizo una procesión fúnebre que partió desde el Hospital Real hasta la Casa de Misericordia, fundación suya, lugar donde eligió por disposición testamentaria enterrarse este mitrado. Se levantó un túmulo adornado con sus escudos de armas, en lo alto del cual se dispuso el ataúd⁵⁷.

No todas las exequias que se celebraron fueron de corte regio o episcopal, sino que también las hubo de otros estamentos y clases, como las que se hicieron en honor de Sor Rufina

⁴⁹ AHME. *Cabildos*. 19/8/1740. Sig. 274, s. f.

⁵⁰ SÁEZ VIDAL, 1995: 67-69.

⁵¹ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 527-536.

⁵² HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 540.

⁵³ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 540-546.

⁵⁴ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 432-434.

⁵⁵ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 434: “El Ilte. Cabildo de la Santa Iglesia de Orihuela que se mereció por su Ilmo. Padre, Prelado y Obispo, consagró y dedicó a su Memoria, y en sufragio de su alma, en el día 27 de junio de 1665 plausibles, solemnísimas exequias con el mayor respeto y devoción, campanas al vuelo, túmulo, iluminación, jeroglíficos y poesías latinas, castellanas y valencianas, alusivas a los principales pasajes de su vida, sabiduría y gobierno”.

⁵⁶ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: “se levantó un elevadísimo túmulo, con varias poesías latinas y castellanas, jeroglíficos fúnebres, empresas sentenciadas y curiosos emblemas”. La presencia de la mitra se colige del siguiente pasaje del sermón: “fúnebre espectáculo, rico de honores, más glorioso de timbres, poblado de triunfos, respetado de todos, ceñido de mitra cargado de bayeta” (p. 450).

⁵⁷ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 536-539.

de Jesús, en el interior del templo del convento de franciscanos de Orihuela en 1697, ordena a la que pertenecía la beata. El libro de exequias recoge su retrato y describe un total de 19 jeroglíficos que estarían situados tanto en el túmulo como en dicho templo sobre los pilares de la nave, el crucero, el altar mayor y el suelo, componiéndose así un recorrido de piedad para ser meditado y en relación con la fallecida⁵⁸. Lo mismo ocurrió con Sor Úrsula Micaela Morata en el año 1703, esta vez en el convento de capuchinas de Alicante, cuyo templo aparecía bellamente adornado con muchos aderezos textiles y una tribuna para que se ubicaran en ella las autoridades civiles y eclesiásticas⁵⁹. O con la Venerable Madre Mariana Manuela Díaz, cuyas exequias se llevaron a cabo en la oriolana iglesia de Santiago a pesar de ser miembro de las carmelitas. El sermón que fue publicado incluía asimismo un retrato de la fallecida ante un altar con la Sagrada Eucaristía, con poemas, epitafios y acrósticos que estarían patentes en el túmulo, del que nada se dice, y en otras partes del templo⁶⁰.

Asimismo también se hicieron funerales a miembros de la nobleza, caso del duque de Parma, cuyas exequias tuvieron lugar en la colegiata de San Nicolás de Alicante en 1727 tras un cortejo fúnebre que arrancó desde el Ayuntamiento⁶¹, o las del duque de Arcos en Elche, señor de la villa, en el año 1729, acordándose formar el túmulo en la iglesia de Santa María «en señal de respeto»⁶². El siguiente duque falleció en el año 1744, en la iglesia de Santa María, para el cual

se dispuso un catafalco piramidal recubierto de bayeta de tres cuerpos, colocándose los símbolos alusivos a la dignidad del difunto en lo alto del último cuerpo. Como primer cuerpo se utilizó el *cadafal* que se emplea en las representaciones del Misterio de Elche, adornado con doscientas luces. Según se colige de la documentación, este monumento efímero tendría forma de torre y el primer cuerpo estaría cubierto por una cúpula simulada en la que se representaría el cielo⁶³. En el primer cuerpo se representó un león y un caballo, alusiones directas al Duque, apellidado Ponce de León, y fallecido a lomos de un corcel. En diciembre de 1763 fallecía otro Duque de Arcos pero no se celebraron exequias por no tener fondos el cabildo. Se acordó pedir al Concejo de Castilla el dinero para poder llevarlas a cabo aunque no consta documentalmente que se hicieran. Lo que sí refleja la documentación es que se prohibieron «diversiones, bailes y recreos públicos tanto de día como de noche por término de tres meses» en señal de luto por el señor de la villa⁶⁴.

Como es lógico, no todas las ceremonias estuvieron vinculadas a lo funerario, ya fuese el difunto de la nobleza o la realeza, pues también se hicieron festejos para la vida. Tal fue el caso del feliz alumbramiento de la esposa del Duque de Arcos el 9 de mayo de 1750. El cabildo municipal acordó para celebrar la noticia tres noches de luminarias con repique de campanas, varios disparos de artillería, misas en la iglesia de Santa María, en donde también se cantaría un *Te Deum*, y corridas de toros⁶⁵, unos festejos

⁵⁸ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 436-449.

⁵⁹ SÁEZ VIDAL, 1987 y SÁEZ VIDAL, 1998: y del mismo autor 303-322. El retrato de esta beata puede verse en Caballero Carrillo, 2003: 374-375.

⁶⁰ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 470-477.

⁶¹ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 512-514.

⁶² AHME. *Cabildos*. 26/3/1729. Sig. a68, ff. 33-33v.

⁶³ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1989: 524: “De ataúd sirviérale el globo de la tierra, de negras bayetas los aires oscurecidos, de antorchas las estrellas y por dosel o cúpula el firmamento con el lema de Lucano”.

⁶⁴ AHME. *Cabildos*. 9/12/1763. Sig. a94, s. f.

⁶⁵ AHME. *Cabildos*. 13/5/1750. Sig. a81, s. f.

similares a los decretados con motivo de la boda del Duque de Arcos con María del Rosario Córdoba y Moncada cinco años antes⁶⁶.

O las proclamaciones reales, caso de la del rey Luis I acaecida el 10 de marzo de 1724. Para festejar que el monarca había accedido a la corona tras la abdicación de su padre, el rey Felipe V, el cabildo de Elche acordó que se cantase el *Te Deum Laudamus* en la iglesia de santa María con asistencia de todas las comunidades y música y que se siguieran tres noches de luminarias, participándose a los clavarios de todos los oficios que hicieran en dichas noches algunas demostraciones de alegría. Se les previno que, al que mejor lo hiciere, se le darían dos doblones de premio para motivar su ingenio. Se dispararon varios castillos de fuegos artificiales y artillería⁶⁷.

A todos esos fastos conviene sumar las celebraciones por victorias militares como las ocurridas en los años 1708-1709 por el asedio a la ciudad de Tortosa⁶⁸ en plena guerra de Sucesión y al castillo de la ciudad de Alicante, para cuyo festejo se mandó publicar un bando en el que se decretaron tres días de luminarias así como un *Te Deum Laudamus* en la iglesia de santa María de Elche «con asistencia de todas las comunidades y la música»⁶⁹. En el año 1732 las armas del rey vencieron en la ciudad de Ceuta y, para celebrar tan gozosa actuación, se hizo un bando en el que se pedía a la población ilicitana que acompañara con tres noches de luminarias y acudiera a la iglesia de santa María a participar en el *Te Deum* de acción de gracias⁷⁰, lo

mismo que se decreta con motivo de la victoria del rey al ejército alemán en Nápoles dos años más tarde⁷¹.

Ceremonias públicas las hubo de otra naturaleza, como las recepciones a personajes ilustres. El 3 de junio del año 1740 se conoció la noticia de que el duque de Arcos vendría a la ciudad de Elche⁷². El cabildo propuso una comisión delegada para que elaborase una propuesta de ceremonias y festejos con motivo de tan distinguida visita, la cual ideó que los caballeros de la nobleza debían ser los que acudiesen a recibir al Duque a la Puerta de Alicante. Además, se ordenó disponer «un refrigerio decente» así como «un regalo de cera, dulces y chocolate y dos terneras». Las consabidas luminarias puestas por los vecinos de Elche debían manifestar la alegría de los ciudadanos por la presencia de su señor así como el disparo de pasamuros, música de clarines y timbales y la actuación de los ministriles de la capilla. Durante tres noches debían dispararse «salidas de cubiletes, cohetería y demás invenciones de pólvora» y debía hacerse un cortejo en el que figurase al inicio un carro triunfal con música, así como varias corridas de toros⁷³ y el oportuno *Te Deum* en la iglesia de Santa María⁷⁴.

De entre todas esas fiestas de carácter meramente religioso destacan las ceremonias que se hicieron con motivo de la consagración de la ilicitana iglesia de santa María el día 3 de octubre de 1784⁷⁵. El ceremonial de ese día, conocido por el pasquín que se imprimió a los pocos días, indica que se colocaron banderas en todas

⁶⁶ AHME. *Cabildos*. 27/3/1745. Sig. a78, s. f.

⁶⁷ AHME. *Cabildos*. 10/3/1724. Sig. a68, ff. 29-30.

⁶⁸ AHME. *Cabildos*. 27/3/1708. Sig. a65, ff. 31-31v.

⁶⁹ AHME. *Cabildos*. 19/4/1709. Sig. a65, ff. 77v-78.

⁷⁰ AHME. *Cabildos*. 28/10/1732. Sig. a69, s. f.

⁷¹ AHME. *Cabildos*. 3/7/1734. Sig. a70, s. f.

⁷² AHME. *Cabildos*. 3/6/1740. Sig. a74, s. f.

⁷³ AHME. *Cabildos*. 6/6/1740. Sig. a74, s. f.

⁷⁴ AHME. *Cabildos*. 13/7/1740. Sig. a74, s. f.

⁷⁵ CAÑESTRO DONOSO y GARCÍA HERNÁNDEZ, 2009: 89 y ss.

las torres de la ciudad, se adornaron todas las casas y se ubicó en la puerta de santa María una capilla para las reliquias que debía tener tanta belleza que «parecía que la gloria a esta iglesia se bajaba». Se hizo una lucida procesión con los gremios que llevaban sus correspondientes estandartes y a sus patronos en andas, asistiendo además las comunidades de religiosos, cuatro coros, los residentes de las tres parroquias y una más que nutrida representación de la pequeña nobleza local. Durante el recorrido de la procesión se armaron varios altares con «colgaduras de seda y pinturas bien aseadas». En la plaza de santa Isabel, concretamente en la puerta del Palacio Episcopal que el propio obispo Tormo mandase construir pocos años antes, se montó un gran altar cuya descripción permite recrear su configuración:

*«de murras y bellas flores
se cubría la fachada,
veíanse ciertas historias
al friso en lienzo pintadas.
De damasco carmesí
tres pabellones que pasan,
bajo el uno a la derecha,
estuvo nuestro monarca,
el Príncipe de Asturias
el de la izquierda ocupaba
y en medio de entre los dos
Pío Sexto nuestro Papa».*

La ciudad, en tan gozoso día, se iluminó con 112090 luces repartidas de la siguiente forma: 5500 en santa María, más de 500 en la torre del Salvador, 380 en san Juan, 1000 entre los tres conventos, 1850 en el ayuntamiento, 300 en la universidad de san Juan, 1200 en el Palacio Episcopal. Tantas luces hubo que cuentan que la villa «todo un cielo parecía». Ese aparatoso montaje se acompañó de los oportunos castillos de fuegos artificiales:

*«dos castillos hubo grandes
y en dos noches se disparan,
tenderos y panaderos los pagan;
los cobetes eran muchos
y carretillas borrachas,
que truenos tales que atrás
los del cielo se dejaban».*

Por último, y ya a manera de epílogo, conviene mencionar que durante el siglo XIX tuvieron lugar magnas pompas en la villa de Elche para festejar acontecimientos de muy diversa índole según ha quedado registrado en la documentación histórica, como las fiestas llevadas a cabo para conmemorar la libertad del rey Fernando VII en el año 1823, decretándose tres días de fiesta con funciones en la iglesia de Santa María y exhortándose a los ciudadanos para que decorasen las fachadas de sus casas y las calles. El 5 de diciembre de ese año se hizo una gran procesión con un desfile de carros triunfales realizados por los diferentes gremios de la población, que luego serían aprovechados para las cercanas fiestas de la Venida de la Virgen⁷⁶. Los 1500 reales que costaron tales celebraciones se retiraron de las arcas municipales según mandó el Cabildo⁷⁷.

En definitiva, las ciudades alicantinas del Barroco fueron el marco idóneo en el que llevar a cabo todo tipo de conmemoraciones. Puede decirse sin reparo que las villas estuvieron de fiesta perpetua pues, cuando no eran las solemnidades de Semana Santa o las celebradas anualmente en el calendario, fueron las ceremonias extraordinarias con motivo de la proclamación de un nuevo rey, unas exequias o la acogida de algún miembro de la Corona. A pesar de ser sometida a un estricto control por parte de las autoridades eclesiásticas, en las diversas localidades alicantinas siguieron celebrándose magnos fastos, siempre con una clara vertiente propagandística, que propiciaron días de júbilo.

⁷⁶ AHME. *Cabildos*. 4/12/1823. Sig. a148, f. 113v.

⁷⁷ AHME. *Cabildos*. 19/12/1823. Sig. a148, f. 118.

lo para los habitantes, quienes creyeron ser por un momento los protagonistas de dichas fiestas. Nada más lejos de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

AZANZA LÓPEZ, Javier. «La catedral de Pamplona como escenario del drama barroco. Las exequias de María Amalia de Sajonia (1760)», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* (Navarra), 1 (2006), pp. 433-455.

AZANZA LÓPEZ, José Javier y MOLINS MUGUETA, José Luis. *Exequias reales del Regimiento pamplonés en la Edad Moderna. Ceremonial funerario, arte efímero y emblemática*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2005.

AZCÁRATE, José María. «Datos sobre los túmulos en la época de Felipe IV», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), 28 (1962), pp. 289-296.

BEVIÀ, Màrius y VARELA, Santiago. *Alicante: ciudad y arquitectura*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1994.

BONET CORREA, Antonio. «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwan*, 5-6 (1979), pp. 53-85.

BONET CORREA, Antonio. «Urbanismo barroco en Andalucía», en M. Peláez del Rosal (dir.), *El Barroco en Andalucía*, tomo I, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1984, pp. 37-42.

BONET CORREA, Antonio. «La arquitectura efímera del Barroco en España», *Norba-Arte* (Extremadura), 13 (1993), pp. 23-70.

BOTTINEAU, Yves. «Architecture éphémère et baroque espagnol», *Gazette des Beaux Arts* (París), 71 (1968), pp. 213-230.

CABALLERO CARRILLO, María Rosario. «Retrato de Sor Úrsula Micaela», en J. A. Martínez García y J. Sáez Vidal (coms.), *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia, Fundación La Luz de las Imágenes, 2003, pp. 374-375.

CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier. *Fiestas barrocas en el mundo hispánico: Toledo y Lima*, Madrid, Instituto de Estudios Escorialenses, 2012.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro. *Arquitectura y programas artísticos en la provincia de Alicante*

durante la Edad Moderna, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro y GARCÍA HERNÁNDEZ, José David. *D. Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra*. Elche, 2009.

CHUECA GOITIA, Fernando. *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Dossat, 1971.

EGIDO, Teófanos. «Religiosidad colectiva de los vallisoletanos», en *Historia de Valladolid*, tomo V, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1984, pp. 157-260.

EGUILUZ ROMERO, Miren Aintzane. «La transformación artístico-festiva en las grandes villas vizcaínas (1610-1789)», tesis doctoral dirigida por P. Echeverría Goñi, Vitoria-Gasteiz, 2012.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. «La ciudad y la escenografía de la fiesta», en *IV Jornadas sobre el estado de los estudios sobre Aragón*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1982, pp. 589-598.

FERRER VALLS, Teresa. «La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral», en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, pp. 27-37.

GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984.

GÓMEZ MORENO, Manuel. *Las Águilas del Renacimiento español: Ordóñez, Silóee, Machuca, Bertrugete*, Madrid, CSIC, 1983.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. «Simbolismo y arte efímero en las celebraciones públicas extraordinarias de la diócesis de Orihuela durante los siglos XVII y XVIII», tesis doctoral dirigida por el Dr. Santiago Sebastián, Valencia, Departamento de Historia del Arte, 1989.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. «Breve noticia sobre los Lugano y otros artistas en la ciudad de Alicante durante el siglo XVI», *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos* (Alicante) 30 (1990), pp. 135-137.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. «Fiestas por la proclamación de Carlos III en Orihuela (1759)», en R. Baldaquí Escandell (dir.), *Triunfo del Amor y Respeto con que la muy ilustre y*

- fidelísima ciudad de Orihuela celebró la exaltación al trono de su augusto y muy amado monarca Carlos Tercero de España*, Alicante, Diputación de Alicante, 2003, pp. 27-101.
- LEMEUNIER, Guy, «La muerte en el centro de la cultura», en *Historia de la Región de Murcia*, tomo VI. Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 1980.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis. «Religiosidad triunfante, religiosidad domesticada», *Chronica nova* (Granada), 39 (2013), pp. 115-146.
- MARAVALL, Juan Antonio. *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1986.
- MARAVALL, Juan Antonio. «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco», en Díez Borque, José María (dir.) *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986, pp. 71-97.
- MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús. «Pyras Philipicas. Los túmulos de Felipe III y Felipe IV erigidos en la ciudad de Écija», *Laboratorio de Arte* (Sevilla) 18 (2005), pp. 193-200.
- MONTEAGUDO ROBLEDO, María Pilar. «El espectáculo del poder. Aproximación a la fiesta política en la Valencia de los siglos XVI-XVII», *Estudis* (Valencia), 19 (1993), pp. 151-164.
- MONTEAGUDO ROBLEDO, María Pilar. «Fiesta y poder. Aportaciones historiográficas al estudio de las ceremonias políticas en su desarrollo histórico», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna* (Barcelona), 15 (1995), pp. 173-204.
- MORRIS. Anthony Edwin James. *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984.
- OROZCO PARDO, José Luis. *Christianópolis: urbanismo y Contrarreforma en la Granada del Seiscientos*, Granada, Universidad de Granada, 1985.
- PEDRAZA, Pilar. *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Archivo Municipal de Valencia, 1982.
- PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio. «Espectáculo y celebración en la Murcia del siglo XVIII», *Contrastes. Revista de Historia* (Murcia) 12 (2001-2003), pp. 247-262.
- PÉREZ DE LOS COBOS GIRONÉS, Francisco. *Palacios y Casas Nobles de la provincia de Alicante*, Valencia, Federico Doménech, 2001.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula. «Pyra Philipica. El túmulo erigido en la ciudad imperial para las exequias de Felipe IV», *Cuadernos de arte e iconografía* (Madrid) 19 (2001), pp. 165-182.
- RIVAS CARMONA, Jesús. «Navarra y la Contrarreforma: una nueva imagen religiosa», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro* (Pamplona), 3 (2008), pp. 377-404.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín. *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca: 1691-1770*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1985.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín. *Sor Úrsula Micaela Morata. Experiencia religiosa y actividad personal (1628-1703)*, Alicante, Ayuntamiento de Alicante, 1987.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín. «La fiesta y el arte efímero en Alicante durante la época barroca», en M. C. Pastor y C. Mateo (dirs.), *El Barroco en tierras alicantinas*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1993, pp. 65-82.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín. «Textos sin imágenes: jeroglíficos en las exequias celebradas en Alicante a la muerte de Sor Úrsula Micaela Morata (1703)», *Imafronte* (Murcia), 12-13 (1998), pp. 303-322.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín. «Alicante en el comercio artístico entre España e Italia durante la edad moderna: comitentes, mecenas y artistas», en L. Hernández Guardiola y J. Sáez Vidal (coms.), *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición], Valencia, Fundación La Luz de las Imágenes, 2006, pp. 72-103.
- SOTO CABA, Victoria. «Teatro y ceremonia: algunos apuntes sobre las exequias barrocas», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte* (Madrid), 2 (1988), pp. 111-138.
- SOTO CABA, Victoria. *Catafalcos reales del Barroco español. Un estudio de la arquitectura efímera*, Madrid, UNED, 1991.



Fuentes para el estudio de la música en Valencia: El “Diario de Valencia” (1790-1808)

Manuel Sancho García

Doctor en Geografía e Historia (sección Historia del Arte)

Licenciado en Historia y Ciencias de la Música

RESUMEN

Sobre el modelo historiográfico que representa la “musicología urbana”, el presente artículo describe la vida musical en la ciudad de Valencia durante el último tramo del Antiguo Régimen, entre 1790 y 1808, a la luz de la información proporcionada por el “Diario de Valencia”. Nuestro estudio se articula en torno a tres grandes ejes temáticos: las diversas prácticas y espacios de ejecución musical, tanto de carácter sacro como profano; la enseñanza de la música; y el mercado de partituras, libros de música, venta y construcción de instrumentos musicales.

Palabras clave: Musicología urbana / Música en Valencia / Antiguo Régimen / Diario de Valencia

ABSTRACT

Based on the historiographical model of “urban musicology”, this article describes the musical life in the city of Valencia during the last years of the Ancien Régime, between 1790 and 1808, in the light of the information provided by the “Diario de Valencia”. Our study is organized in three main themes: the various practices and spaces of musical execution, sacred and profane; teaching of music; and the market of sheet music, music books, sale and construction of musical instruments.

Keywords: Urban musicology / Music in Valencia / Ancien Régime / Diario de Valencia

atención hacia la “cotidianidad de la música” o, expresado en otros términos, la práctica musical diaria, la dimensión sonora consustancial a la vida de sociedad³, y en qué medida tales manifestaciones son capaces de contribuir a la definición general de una ciudad y aun caracterizarla⁴. Con semejantes presupuestos, la música se concibe, sobre todo, como el producto del trabajo de un músico, es decir, una actividad profesional vinculada al mercado y, por ende, sujeta a la ley de la oferta y la demanda, antes que una obra de arte. No interesa, en consecuencia, tanto su valor estético cuanto el papel y significación que asume en la sociedad.

Sin desdeñar la documentación proveniente de otras fuentes –archivística, narrativa o estrictamente musical–, la musicología urbana halla en la información hemerográfica un caudal abundante de datos con que reconstruir ese particular universo sonoro que envuelve la vida urbana, los “sonidos de la ciudad”. Aquí se inscribe la finalidad que preside nuestro trabajo: el análisis del panorama musical de la Valencia ilustrada a la luz del material suministrado por el diario decano de la capital del Turia, el *Diario de Valencia*, entre 1790, fecha de su salida a la luz, hasta 1808, coincidiendo con el estallido de la Guerra de la Independencia⁵. Tras el vaciado sistemático y la subsiguiente selección de aquellas noticias más relevantes, se ha procedido a su

PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO

El énfasis adjudicado a los procesos culturales ha visto nacer, en el ámbito de la disciplina musicológica, la *musicología urbana*, una corriente innovadora de investigación surgida en el seno de la historia cultural que persigue la contextualización de la música, en cuanto expresión de naturaleza cultural, en el entramado urbano donde se cultiva¹. Hablamos, en esencia, de retratar el *soundscape* o paisaje sonoro constitutivo de un entorno, desentrañando al propio tiempo la función y significado de esta música². Más que acometer el estudio de insignes compositores o títulos emblemáticos de cierto período musical, la musicología urbana ha desplazado su

- 1 CARRERAS, J. J.: “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, en CARRERAS, J. J., MARÍN, M. A. y BOMBI, A. (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de València, 2005, pp. 17-51.
- 2 Bajo un enfoque eminentemente interdisciplinar, esta perspectiva historiográfica se sirve, entre otras, de las aportaciones de la etnomusicología, la antropología musical, la estética, la sociología de la música o la historia de la ciudad. Véase BEJARANO PELLICER, C.: *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abengoa, 2013, p. 22.
- 3 Los temas principales objeto de interés son el perfil socioprofesional del músico, el análisis de las instituciones que “producen” música, la función de la música en el ceremonial público, la fabricación y venta de instrumentos, el sistema de patronazgo, la imprenta y edición musical, etc. Véase BEJARANO PELLICER, C.: “La música a escena. Músicos y sociedad en la ciudad moderna”, en SERRANO, E. (coord.): *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, p. 606.
- 4 CARTER, T.: “El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana”, en CARRERAS, J. J., MARÍN, M. A. y BOMBI, A. (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de València, 2005, pp. 57-60.
- 5 Sobre los orígenes del *Diario de Valencia*, consúltense SALVADOR, E.: “El nacimiento del Diario de Valencia (1790). Sus principios fundacionales como reflejo de la mentalidad de una época”, en *Estudis: Revista de historia moderna*, II (1973), pp. 219-244 y BILBAO ALDAMIZECHEVARRÍA, J. M.: *El Diario de Valencia: luces y sombras (1790-1800)*. Valencia, Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1994.

cotejo e interpretación, circunstancia que permite asomarnos al mundo sonoro de una Valencia en transición que quemaba las últimas fases del Antiguo Régimen para inaugurar la Edad Contemporánea y, en lo tocante al terreno estilístico-musical, convivían modos y procedimientos caducos de un Barroco ya trasnochado y el melodismo y sencillez estructural del Clasicismo coetáneo. Así, se nos revelan las distintas prácticas y espacios de ejecución musical, tanto de índole sacra como profana; el perfil del músico profesional y los intereses que le guiaban; las vertientes que configuraban la enseñanza de la música; y el mercado de partituras, libros y tratados de música, venta y construcción de instrumentos musicales.

LA MÚSICA RELIGIOSA

La sociedad valenciana del Antiguo Régimen, honda y marcadamente religiosa, traduce ese sentimiento en toda clase de funciones y fiestas sagradas que el *Diario de Valencia* recogía puntualmente para información local. Menudean de esta suerte las reseñas, con frecuencia muy escuetas, a propósito de actuaciones de las principales capillas musicales de Valencia: la capilla de la Catedral y las bautizadas como “capillas concordadas”, bajo cuya denominación se agrupaban las capillas parroquiales de

los Santos Juanes, San Andrés y San Martín⁶. Fácil es comprobar, por tanto, la gran demanda de servicios musicales que reclamaban comunidades religiosas, hermandades, cofradías, gremios y asociaciones de todo signo con el objeto de solemnizar y dotar de mayor esplendor sus ceremonias y festividades sacras.

A juzgar por lo que sabemos, cualquier capilla musical, en función de las exigencias, podía intervenir con todos sus efectivos –voces e instrumentos– o en secciones más pequeñas⁷. En ocasiones, asimismo, el *Diario* emplea el término genérico de “orquestas”⁸, integradas por ministriles, es decir, instrumentistas, sin presencia del elemento vocal. Se trataba, en tales circunstancias, de agrupaciones instrumentales procedentes de la propia capilla y adaptadas a cada encargo específico: “siesta”, fiesta o función sacras⁹.

Junto con las capillas musicales ya consagradas, el *Diario de Valencia* hace mención explícita de otros conjuntos religiosos, cuya existencia ignorábamos hasta la fecha. Al cerrarse el siglo XVIII, varias son las alusiones a la Música de la Santa Iglesia, que actúa en el convento de Nuestra Señora del Carmen¹⁰, y la Música de la Iglesia Mayor, cuya actividad se detecta en el anterior centro religioso y la iglesia del convento de San Agustín¹¹. En 1800, localizamos una

⁶ RUIZ DE LIHORY, J.: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Establecimiento Tipográfico Doménech, 1903, capítulo introductorio, pp. XXVIII-XXIX. Sorprende, y mucho, que durante todo este período no hallemos referencia alguna sobre la capilla del Corpus Christi o Patriarca.

⁷ VILLALMANZO, J.: *La música en la parroquia de los Santos Juanes de Valencia durante el siglo XVIII*. Valencia, Generalitat Valenciana-Música 92, 1992, p. 25.

⁸ El periodista acude comúnmente a los calificativos de “escogida”, “buena”, “magnífica”, “agradable” o “brillante” orquesta, si bien nunca menciona su composición ni si formaba parte de alguna capilla musical conocida.

⁹ Como alternativa, cabía la posibilidad de recurrir a músicos libres, independientes o “extravagantes”, no ligados a ninguna institución, que cubrían el trabajo no satisfecho por las capillas musicales estables y que, en rigor, se erigían en auténticas formaciones instrumentales, con sus propios reglamentos y estatutos de los cuales, de existir, no conservamos noticias. MÁXIMO LEZA, J.: “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”, en MÁXIMO LEZA, J. (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. El siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, vol. IV, 2014, p. 48.

¹⁰ *Diario de Valencia* (en adelante *DV*), 11/06/1795 y 15/07/1795.

¹¹ *DV*, 28/08/1793 y 29/07/1798.

¹² *DV*, 22/10/1800.

agrupación musical en la Casa-Cofradía de los Ciegos Oracioneros¹². Un año después, el *Diario* citaba la capilla musical de Santa Catalina¹³, vinculada a la iglesia parroquial homónima o acaso a la capilla musical que surgiera bajo esta advocación en 1769, en el seno del Palacio Real¹⁴. De las mismas fechas dataría la capilla musical de San Vicente Ferrer, con sede en la capilla del santo, ubicada en su casa natalicia de la calle del Mar¹⁵. Rozando los límites cronológicos de nuestro estudio, entre 1807 y 1808, constatamos el concurso de una capilla musical adscrita a la Casa de Misericordia, que participaba en los actos religiosos de dicha institución¹⁶. Todas aquellas formaciones musicales “construían” un singular universo sonoro cuajado de misereres, salves, Te Deums, villancicos, rosarios y gozos con vistas a realzar el mensaje del texto al que servían y favorecer su comprensión por parte del creyente. Dada la regularidad con que se interpretaban, tales formas habrían de resultar harto conocidas, poco menos que familiares, al oído del común de los valencianos. Lo demuestran diversos artículos, con probabilidad redactados por plumas aficionadas, que denotan un particular interés hacia la música eclesiástica. Algunos, a guisa de ejemplo, reflexionan prolijamente en relación con la utilización del canto llano durante los oficios eclesiásticos¹⁷ o los fines y naturaleza del género musical sagrado¹⁸. Otros trabajos devienen en rigurosas crónicas relativas a la interpretación de villancicos en la Catedral, refiriendo el impacto emocional pro-

ducido en los oyentes¹⁹. No faltarán, en último término, las críticas sobre la pésima ejecución de ciertas capillas musicales o dirigidas a aquellos compositores religiosos que huían de la sencillez de la música sagrada primigenia, para recrearse -se subrayaba- en la complejidad del estilo musical moderno, de gusto “vulgar y violento”²⁰.

LA MÚSICA PROFANA

La música, con independencia de su utilidad y carácter, forma parte indisociable del fluir diario de Valencia en sus actos, fiestas y espectáculos de índole profana²¹. Es, digámoslo así, un telón sonoro que acompaña sus vivencias cotidianas y contribuye a definirla y otorgarle personalidad propia, distintiva, marcando el espacio, el tiempo y el ritmo de la vida urbana. Asistamos a una jornada vespertina en el paseo de la Alameda:

*Las cuadrillas festivas
Repican castañuelas,
Golpean los panderos,
Y las guitarras suenan:
Los tiples, las bandurrias,
Seguidillas boleras,
Y acaban con un victor
De voces placenteras*²².

El sonido, revestido de connotaciones simbólicas, ensalza cualquier celebración civil, a

¹³ *DV*, 7/06/1801.

¹⁴ PINGARRÓN SECO, F.: “La música en el Palacio Real de Valencia en el siglo XVIII”, en *Cabanilles*, enero-marzo 1983, nº 5, pp. 5-7.

¹⁵ *DV*, 21/11/1801. Ignoramos si guardaba alguna relación con la denominada Ilustre Hermandad de los Músicos de San Vicente Ferrer, que verificaba su fiesta anual en esta capilla (*DV*, 25/04/1792; 17/04/1793; 26/04/1798; 10/04/1799; y 22/04/1801).

¹⁶ *DV*, 4/03/1807 (suplemento), 19/03/1808 y 14/05/1808.

¹⁷ Consúltense *DV*, 25/10/1794; 27/10/1794; 28/10/1794; 3/11/1794; y 8/11/1794.

¹⁸ *DV*, 14 a 17/03/1797.

¹⁹ *DV*, 31/12/1794 y 5/01/1795.

²⁰ *DV*, 02/03/1805.

²¹ Excluimos en este punto el medio teatral y el concierto, objeto de atención en apartados posteriores.

²² *DV*, 24/06/1792.

través del cual instituciones y poderes municipales se prestigiaban y proyectaban su hegemonía ante la ciudadanía. Lo ejemplifica el siguiente fragmento, extraído de una crónica con motivo de la toma de posesión del Regidor Decano Preeminente de Valencia, en febrero de 1799:

*Para mayor lucimiento estaban los clarines y timbales de la Ciudad, que ántes le recibieron en las Casas Consistoriales. (...) Todo aquel día y noche se franqueó la entrada al pueblo, para que participase de tan plausible objeto, á cuya función acompañaba una armoniosa orquesta...*²³.

Una visión más concreta del panorama esbozado descubre a nuestros oídos numerosos espacios y ámbitos públicos donde la música gozaba de favor prominente, ya como espectáculo en sí, ya integrando actos y manifestaciones de toda clase. Desafortunadamente, la concisión –y, no pocas veces, ambigüedad– de la reseña periodística conduce a un análisis fragmentario y, en definitiva, parcial e incompleto, por cuanto impide a menudo averiguar cuestiones fundamentales como la plantilla de los conjuntos musicales –¿banda, orquesta, agrupación camerística?– y sus respectivos repertorios. Con todo, la información disponible ha permitido certificar la existencia de notable actividad que, junto con el cultivo del género religioso antes descrito, generaban un ambiente musical rico y variado, de indudable interés.

Amplia era la gama de situaciones que requería la comparecencia de grupos de músicos. Así, en el marco de los festejos taurinos, la plaza se iluminaba durante algunas noches para la ejecución musical a cargo de una orquesta²⁴. El Real Cuerpo de Maestranza de Valencia, institución de corte nobiliario, dispuso de timbalero y dos clarineros, así como formación instrumental de ocho músicos, que tocaban en sus funciones y ejercicios ecuestres²⁵. Otro conjunto musical, contratado expresamente para ocasiones puntuales, solía amenizar la junta pública anual de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia²⁶. No muy distante de la capital valenciana, en las “barquerías” de la Albufera, el lago se poblaba de embarcaciones destinadas a la caza de aves, concurriendo a esta diversión individuos de la nobleza. Barcos con “orquestas de instrumentos músicos” animaban la jornada festiva²⁷. Nuevas noticias hablan de bandas u “orquestas militares”, sin mayor aclaración en el *Diario*, cuya actividad aparece acreditada en actos de homenaje, fiestas religiosas y ejercicios castrenses²⁸. Señalemos, a su vez, ciertas representaciones populares, por lo común de temática sagrada que, sirviéndose de “máquinas de figuras corpóreas” –una suerte de teatro de títeres o marionetas–, se celebraban en el Hospital General (salón de los Camilos) o la Cofradía de los Sastres²⁹. Semejantes escenificaciones, a tenor de los datos con que contamos, eran acompañadas por un conjunto musical³⁰.

²³ *DV*, 02/02/1799.

²⁴ Hallamos abundantes ejemplos, en *DV*, 04/08/1793; 25/07/1798; 06/09/1799; 20/08/1800; 22/08/1800; 01/06/1801; 14/07/1802; 29/07/1803; y 14/08/1804.

²⁵ *DV*, 09/12/1790. A la sección de música se le concedió título, fuero y uniforme. Sus funciones y obligaciones quedaban perfectamente reguladas en las ordenanzas del Cuerpo (*Ordenanzas de la Real Maestranza de Caballeros de la Ciudad de Valencia*. Valencia, Oficina de Benito Monfort, 1776, pp. 116 y 117).

²⁶ Puede comprobarse en *DV*, 28/12/1800 y 10/01/1803. Las cuentas de tesorería de la Sociedad reflejan, para los años 1788, 1789, 1791, 1799, 1801, 1803, 1805, 1806 y 1808, los pagos a los músicos que participaron en cada sesión (véase sección “Contabilidad”, en Archivo Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia).

²⁷ *DV*, 19/07/1792.

²⁸ Se nombran las bandas del Regimiento de Caballería del Príncipe y Real Maestranza, esta última tal vez en relación con la agrupación musical perteneciente al Real Cuerpo de Maestranza de Valencia. *DV*, 09/07/1790; 10/04/1792; 30/04/1792; y 12/05/1800.

²⁹ Una interesante explicación de esta clase de funciones, en IZQUIERDO IZQUIERDO, L.: “Diversiones populares en Valencia en el primer tercio del siglo XIX”, en *Anales de la Real Academia de Cultura Valenciana*, nº 71, 1993, pp. 237-244.

³⁰ Algunas noticias, en *DV*, 20/01/1799; 02/02/1799; 30/03/1800; 24/12/1800; 13/12/1801; 31/01/1802; y 28/02/1802.

El mundo de las danzas en el *Diario de Valencia* abraza dos tipologías formales de distinto signo: el *Ball de Torrent* y los bailes de máscaras. Documentado desde las postrimerías del siglo XVII, designamos *Ball de Torrent* a un complejo espectáculo dramático de cariz popular y festivo que amalgamaba numerosos cuadros, compuestos de danzas, música y juegos teatrales³¹. Copiosa es la información referente a dichas funciones, que tenían lugar en recintos taurinos y plazas de la ciudad. Sobre tabladillos habilitados a tal efecto, las parejas y comparsas evolucionaban coreográficamente al son de estudiantinas o “música del país” –dulzainas y tamboriles–, intercalando las series de danzas que conformaban esta pantomima teatral³². A lo largo de nuestro período, los primeros bailes de máscaras de que tenemos constancia datan de febrero de 1800. A instancias de la Sociedad Económica, se efectuaron seis bailes públicos en la Casa Lonja, cuyo producto fue destinado al socorro de las clases menesterosas. Las circunstancias y desarrollo de los mismos resultan hoy conocidos merced a la publicación en el *Diario* de las prevenciones que el Capital General de Valencia dictara en orden a su correcto y exacto cumplimiento³³. Entre otras disposiciones, 36 músicos constituían la orquesta. Al director, en número de seis, se le encomendaba escoger cada danza, así como su duración. Antes de incorporarse a un baile, era preceptivo solicitar su consentimiento. Dos maestros de danza o “bastoneros”, provistos de un largo palo blanco en la mano, cuidaban de explicar a los participantes los giros, evoluciones y figuras de las contradanzas³⁴. El cuadro gene-

ral expuesto quedaría huérfano sin traer a la memoria la histórica procesión del Corpus-Christi, mixtura de elementos sacros y profanos, en cuyo recorrido la música, escoltando el desfile, adquiriría un papel determinante en forma de melodías y danzas³⁵. Llegada anualmente esta festividad, no dudaba el *Diario de Valencia* en insertar un artículo extenso acerca del significado de los carros y símbolos, al paso que desgranaba su variado y colorista acompañamiento sonoro. Queda patente en el siguiente texto:

Los ciegos tocando instrumentos músicos, en representacion de los que iban danzando y tocando delante del Arca (...). Los músicos con albas, tunicelas y una vara en la mano, van cantando el himno de esta solemnidad (...). Al salir empieza el buelo ó toque general de campanas, haciendo el saludo la artillería; continúa por una seña, estando en el Mercado; y concluye quando entra en la Catedral la Custodia con el Santísimo Sacramento. Este acto admira la atencion (...) por la inmensidad de luces, armonía de órganos y campanillas, y el alternado canto de comunidades y parroquias...³⁶.

LA MÚSICA TEATRAL

La etapa analizada se inauguraba coincidiendo con la promulgación de la Real Orden del 25 de agosto de 1789, que autorizaba de nuevo las representaciones escénicas en la ciudad de Valencia, luego de una década sin teatro en razón de la inadecuación y falta de seguridad del viejo almacén de la *Botiga de la Balda*³⁷. El teatro o

³¹ SANCHIS-FRANCÉS, RAÚL y ESTEVE-FAUVEL, J. M.: “Historiografía del “Ball de Torrent”. De la moixiganga barroca al quadre de balls populars valencians (1692-1929)», en *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, nº 1, junio 2013, pp. 240-265.

³² Muestras de ello lo ofrece *DV*, 07/11/1790; 05/02/1792; 01/09/1793; 27/10/1793; 04/10/1800; 06/12/1800; 01/01/1801; 06/06/1802; 30/08/1807; y 13/09/1807.

³³ Suplementos del *DV*, 15 y 16/02/1800. La relación del producto y los gastos generados en los seis bailes, en *DV*, 17 y 18/03/1800.

³⁴ Tenemos noticia, en el curso de estos primeros años del siglo XIX, de nuevos bailes de máscaras, celebrados en la casa nº 1 de la plaza de San Gil, en febrero de 1802. *DV*, 28/02/1802.

³⁵ *La procesión del Corpus de Valencia en el siglo XVIII*. Valencia, Imprenta de José Rius, 1865.

³⁶ *DV*, 31/05/1804.

³⁷ La suspensión de las funciones se debió al incendio del teatro de Zaragoza en 1778, que había puesto de manifiesto los riesgos que corrían las provisionales y mal acondicionadas casas de comedias, como la valenciana. ZABALA, A.: *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982, pp. 11-15.

Casa de Comedias, en rigor el escenario de la *Balda* habilitado hasta tanto se edificase un recinto de nueva planta, alcanzó la categoría de centro catalizador por excelencia del ocio urbano valenciano, y allí donde la población local, al margen de su extracción social, hallaba general diversión y esparcimiento según sus preferencias teatrales y poder adquisitivo. La sección de “Teatro”, cerrando cada número del *Diario de Valencia*, pese a su brevedad e irregularidad en el tiempo³⁸, aporta inestimable información respecto a la cartelera teatral diaria y, por añadidura, el peso asignado al arte musical³⁹. Por otro lado, nítido reflejo de la afición al espectáculo escénico en la Valencia contemporánea, no olvidaba el *Diario* publicar cada temporada el anuncio de arrendamiento de la Casa de Comedias, junto con la lista de las compañías cómicas que trabajaban en Valencia y los coliseos madrileños de la Cruz y del Príncipe. La música se erigió en componente esencial de toda función teatral, hasta el extremo de que aun comedias –sobre todo de magia–, dramas y sainetes, no obstante su naturaleza declamada, admitían circunstancialmente algún número musical: páginas instrumentales, canto o baile⁴⁰. En cualquier caso, fuera de estas intervenciones puntuales, la música disfrutaba de un lugar protagonista en el contexto de los intermedios que, bajo la forma de tonadilla o baile, se intercalaban entre las distintas jornadas de la obra dramática principal⁴¹. En efecto, un repaso a la cartelera teatral del *Diario de Valencia* revela el éxito que conquistara la tonadilla, breve género cómico de marcado acento español, escrito para un reducido elenco de personajes –entre uno y seis– y alternancia de partes cantadas y declamadas.

Por lo común, no conservamos títulos⁴². De los pocos que nos han llegado, pueden mencionarse *Los cazadores y la peregrina*, *La paya y el petimetre*, *La maja de moda*, *El presidiario*, *El ciego fingido*, *Los dos hidalgos*, *El Zorongo*, *Los gallegos celosos*, *La vieja burlada*, *La maja bonrada*, y alguno más. Tanto predicamento como la tonadilla obtuvieron los bailes, cuya presencia exigía toda función teatral, a menudo clausurando el espectáculo. Sobresalieron, según señala nuestro periódico, el bolero, el fandango, la guaracha, el padedú, la contradanza, amén de otras danzas que, caso del minueto “afandangado” o el minueto “abolera-do”, mostraban en sus pasos el mestizaje de las tradiciones francesa y española.

De modo esporádico, en el curso de estas casi dos décadas, el Teatro de Comedias abordó la puesta en escena de composiciones líricas de mayor extensión y calado que la cotidiana tonadilla, entre óperas, zarzuelas y comedias de música, incluyendo dos géneros que cosecharon notable popularidad en la España de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX: la opereta –en su mayoría, traducciones al castellano de *opéras comiques* francesas– y el melodrama o “melólogo”, que combinaba secciones declamadas, habitualmente para un solo personaje, e intervenciones eventuales de la orquesta. En reiteradas ocasiones, a juzgar por la indefinición terminológica en que incurre el *Diario*, las fronteras estilísticas y formales entre los citados géneros pecaban de excesivamente laxas y, por lo mismo, imprecisas, siendo intercambiables sus respectivas denominaciones. No resultará inusual, en verdad, equiparar zarzuelas con comedias de música u óperas, al igual que muchas operetas se etiquetan simplemente como óperas. Desde el conocimiento

³⁸ Así, por ejemplo, el *Diario* dejó de insertar su programación teatral diaria entre diciembre de 1790 y abril de 1795. Con posterioridad, alternaron etapas de periodicidad regular con otras sin casi –o ninguna– reseñas dramáticas. Tal circunstancia hace inviable la pretensión de confeccionar un diario completo de representaciones a lo largo de estos años.

³⁹ Una panorámica general de la participación musical en el teatro valenciano durante el período que media entre 1790 y 1840, en SUBIRÁ, J.: “La música en el teatro valenciano. Apuntes históricos”, en *Música*, nº 2, 1938, pp. 7-25.

⁴⁰ A título ilustrativo, véase *DV*, 18/05/1804 y 18/02/1808.

⁴¹ La estructura general de una función, con ligeras variantes, se articulaba en torno a una comedia o drama principal, añadiendo, a guisa de intermedios, una tonadilla, un sainete y un baile.

⁴² El *Diario* suele aludir tan sólo a la denominación genérica de “tonadilla”, integrando cualquier representación escénica.

FECHA INTERPRETACIÓN	OBRA	GÉNERO	DRAMATURGO	COMPOSITOR
05 y 06/12/1790	<i>El barbero de Sevilla</i>	Ópera	Giuseppe Petrosellini	Giovanni Paisiello
16/10/1795	<i>La espigadera</i>	Comedia de música	Ramón de la Cruz	Pablo Esteve
19/10/1795	<i>La vendimia</i>	Zarzuela	Manuel Casal y Aguado	Pablo Esteve
20, 21 y 22/01/1796, 01/06/1796	<i>Lo que puede la aprensión y violencia del oído</i>	Comedia de música	Agustín Moreto	Blas de Laserna
27, 28 y 29/01/1796	<i>Clementina</i>	Zarzuela	Ramón de la Cruz	Luigi Boccherini
04 y 05/05/1796	<i>Los esclavos felices</i>	Ópera	Luciano Francisco Comella	Blas de Laserna
25 y 27/08/1796, 20/09/1796, 04/12/1796, 08, 09 y 10/05/1801, 11/09/1803	<i>La Isabela</i>	Zarzuela	Luciano Francisco Comella	¿?
30/05/1798	<i>El abuelo y la nieta</i>	Comedia de música	Luciano Francisco Comella	Blas de Laserna
28/01/1802	<i>Atbalía</i>	Drama sacro	Luciano Francisco Comella	Juan Bautista Antequera
29/01/1802	<i>De los becbizos de amor, la música es el mayor</i>	Comedia de música	José de Cañizares	José de Nebra
18/02/1802 y 16/02/1803	<i>Andrómaca</i>	Melodrama	Luciano Francisco Comella	¿?
30/05/1802, 05 y 06/07/1806	<i>Adolfo y Clara</i>	Opereta	Eugenio de Tapia García (traducción del francés, texto de B. J. Marsollier)	Nicolas Dalayrac
12/01/1803	<i>El reloj de madera</i>	Opereta	Manuel García (traducción del francés, texto de François Bernard- Valville)	Manuel García
16/02/1803	<i>El marinerito</i>	Opereta	Traducción del francés, texto de Pigault-Lebrun	Pierre Gaveaux
04/06/1803	<i>Idomeneo</i>	Melodrama	Eugenio de Tapia	¿?
27/07/1805	<i>La casa en venta</i>	Opereta	F. Enciso Castrillón (traducción del francés, texto de Alexandre Duval)	Nicolas Dalayrac
21/11/1805	<i>El califa de Bagdad</i>	Opereta	María Rosa Gálvez de Cabrera (traducción del francés, texto de Claude de Saint-Just) Boieldieu	François-Adrien
01/03/1806	<i>Judith</i>	Drama sacro	¿?	¿?
14, 15, 16, 17 y 18/05/1806	<i>Quién quiere y no puede</i>	Ópera bufa	¿?	Domingo Della-Maria ⁴³
21/06/1806	Los payos astutos y petimetres burlados	Zarzuela (¿sainete con música?)	¿Ramón de la Cruz?	¿?
29/01/1807	<i>Una bora de matrimonio</i>	Opereta	Traducción del francés, texto de Charles-Guillaume Étienne	Nicolas Dalayrac
10/02/1807	<i>El médico turco</i>	Opereta	F. Enciso Castrillón (traducción del francés, texto de Armand Gouffé et Pierre Villiers)	Nicolas Isouard

que poseemos hoy día e incorporando a su vez el nombre de los autores –dato que, por cierto, nunca se apunta–, ofrecemos la nómina de títulos consignados por el *Diario de Valencia*:

EL CONCIERTO PÚBLICO

El fenómeno del concierto público, esto es, accesible a cualquier ciudadano previa adquisición de una entrada, hunde sus raíces en España durante la Cuaresma de 1787, en el madrileño coliseo de los Caños del Peral⁴⁴. Para el caso que nos ocupa, ya desde 1790, año fundacional del *Diario de Valencia*, descubrimos reseñas sobre la celebración de sesiones musicales de carácter público, con presencia de cantantes e instrumentistas. Tal hecho atestiguaría que dicha modalidad de concierto, abierto a la generalidad de oyentes, había arraigado en nuestra ciudad hacia aquellas fechas, seguramente no mucho antes⁴⁵. Con los datos que facilita el *Diario*, la mayoría incompletos o excesivamente vagos y generales, cabe deducir a grandes rasgos los elementos definitorios de esas primeras, por incipientes, funciones concertísticas en la Valencia de entre siglos⁴⁶. Los artistas son foráneos y, en porcentajes parejos, españoles o provenientes de Italia. Una relación de especialidades abarcaría desde el canto, violín o violoncello hasta el novedoso pianoforte que pugnaba por abrirse un hueco

entre las aficiones del melómano valenciano, sin excluir ciertas “rarezas” instrumentales: el harpicordio, la bandoleta –similar al laúd–, el flaxoleta o aquel “hombre orquesta” que ejecutaba simultáneamente ocho instrumentos. Si hemos de dar crédito al *Diario* se trataba, en algunos casos, de músicos afamados que habían actuado, a título indicativo, en las principales ciudades de Italia y España, como el violoncellista Juan Colombasi⁴⁷, y aun ante la Familia Real española, según hiciera José Félix, concertista de flauta, fagot y un instrumento de invención propia denominado “flaxoleta”⁴⁸. Añádanse, asimismo, varios cantantes profesionales de las compañías cómicas establecidas en Valencia, quienes probaron suerte en el campo del concierto público.

Los espacios de actuación son numerosos: Teatro de Comedias, gremios, posadas y domicilios particulares. A semejanza de poblaciones como Madrid o Barcelona, los programas de concierto valencianos de esta época solían configurarse a modo de cajón de sastre, alternando en una misma sesión canto y género instrumental, con un número indeterminado de piezas de extensión y formas variables⁴⁹. Su contenido, al margen de ejemplos concretos, se nos muestra vedado; cuando más, una escueta cita alusiva a la forma musical: aria, dúo, concierto o sonata, sin entrar casi nunca en pormenores.

⁴³ A propósito de este autor francés de origen italiano, el *Diario de Valencia* publicó dos artículos necrológicos, con fecha de 6 y 7/09/1805, donde se recordaba que el público de Valencia había escuchado recientemente su ópera *El preso*, sin precisar el día.

⁴⁴ MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Música, 1985, p. 315. Existían, no obstante, algunos antecedentes aislados desde fines de los años sesenta.

⁴⁵ Zabala conjetura acerca de la probable realización de algún concierto vocal o instrumental, verificado en mesones o posadas, a lo largo de la década en que no hubo representaciones operísticas en Valencia, entre 1779 y 1789. Un ejemplo de ello lo ofrece la academia de música que organizó el empresario José Croce en la Posada de San Martín, en marzo de 1780. ZABALA, A.: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1960, pp. 160, 178-179 y 248.

⁴⁶ El término más comúnmente utilizado en el *Diario* para este tipo de manifestaciones es el de “concierto”. En menor grado, aparece el vocablo más antiguo de “academia”, con significados sinónimos.

⁴⁷ *DV*, 26/08/1790.

⁴⁸ *DV*, 09/05/1801.

⁴⁹ Pese a ello, sin poderlo aseverar con rotundidad, semejante circunstancia no descarta la existencia, quizá, de algún intérprete cuya música cubriera íntegramente la totalidad del espectáculo, a la manera del ulterior recital romántico.

FECHA CONCIERTO	INTÉRPRETE	MODALIDAD DE CONCIERTO	ESPACIO ACTUACIÓN	PROGRAMA
10/08/1790	Ángel Manara (Italia)	Bandoleta y canto	Teatro de Comedias	Piezas para bandoleta y aria italiana
27/08/1790 y 10/09/1790	Juan Colombasi (Italia)	Violoncello	Fonda de las Cuatro Naciones	Concierto “a solo” (2º movimiento), sonata y seis variaciones para violoncello solo ⁵⁰
11/10/1790	Músico italiano (s/n)	Harpicordio	Gremio de Zapateros	¿?
20/01/1791, 30/01/1791 y 10/02/1791	“Músicos extranjeros” (s/n)	Concierto instrumental	Fonda de las Cuatro Naciones	¿?
11/06/1791, 16/06/1791, 18/06/1791 y 20/06/1791	Cantantes italianos (s/n)	Concierto vocal	Calle de Caballeros (casa nº 1)	Arias
22/12/1791	Joaquín Nicolás ⁵¹	Violín	Calle de Caballeros (casa nº 5)	¿?
17/12/1794	Josef Calcagni (Italia)	Concierto vocal-instrumental	Gremio de los Cortantes	Arias y dúos vocales, y piezas instrumentales
04/01/1795	Josef Calcagni (Italia) y María Anchineli (España) ⁵²	Concierto vocal-instrumental	Gremio de los Cortantes	Arias y dúos vocales y piezas instrumentales
22/07/1795 a 08/09/1795 (40 sesiones)	Músico (s/n)	Ocho instrumentos (trompa, bandola, órgano, salterio, tambora, triángulo, platillos y castañuelas)	Gremio de Zapateros	¿?
06/08/1796	Josef Carabita	“Función de música” ¿vocal?	Teatro de Comedias	¿?
12/07/1797	¿?	Piano-forte	Teatro de Comedias	“Arias, duetos, tercetos y conciertos”
17/02/1798, 25/02/1798, 28/02/1798 y 04/03/1798	Luisa Gervini (Italia)	Canto y violín	Teatro de Comedias	Arias operísticas y conciertos para violín de Viotti y Pugnani
05/12/1800	Henrieta Borguese ⁵³	Piano y violín	Teatro de Comedias	¿?
12/05/1801, 15/05/1801, 23/05/1801 y 24/05/1801	Joseph Félix	Fagot, flauta y “flaxoleto”	Gremio de Albañiles	¿?
30/09/1803 y 01/10/1803	Joseph Ferrari (Italia)	¿Piano?	Teatro de Comedias	“Tocatas”
25/04/1806	María Accinelli (Italia) ⁵⁴	Concierto vocal-instrumental (casa de Domingo Vitale)	Calle del Temple	¿?

⁵⁰ Además, la orquesta ejecutó una sinfonía de Haydn y otra de Pleyel (*DV*, 26/08/1790).

⁵¹ Se anunciaba como primer violín de los Oratorios Reales de Londres (*DV*, 21/12/1791).

⁵² En *DV*, 05/02/1795, Calcagni abrió un abono para una serie de conciertos vocales-instrumentales, a celebrar todos los domingos y miércoles de Cuaresma, en el Gremio de Cortantes. El último se verificó el 04/03/1795. Ignoramos los artistas que intervinieron y los repertorios interpretados (*DV*, 18/02/1795, 01/03/1795 y 03/03/1795).

⁵³ Según señala *DV*, 04/12/1800, Borguese había ofrecido un primer concierto días antes.

⁵⁴ Debemos hablar, casi con certeza, de María Anchineli, quien ya actuara en Valencia en 1795. Ahora, sin embargo, comparece ante el público como cantante italiana.

LA ENSEÑANZA MUSICAL. VENTA Y CONSTRUCCIÓN DE INSTRUMENTOS

Fuera de la educación recibida en el seno de una capilla musical religiosa, la enseñanza de la música se ejerce por medio de profesores que recurren al *Diario de Valencia* como vehículo publicitario para ofrecer sus servicios. Entre los instrumentos anunciados, anotemos la guitarra, el salterio, el violín, la flauta, el clave y el piano (también fortepiano o pianoforte, según la nomenclatura de la época). No menos destacados son los maestros de canto y de baile. De esta suerte, se conoce la identidad de algunos individuos que desarrollaron la docencia musical en Valencia entre ambos siglos: Ventura Durá (salterio, guitarra, tiple y bandurria)⁵⁵; Ángel de Saint Michel (canto, clave, fortepiano y salterio)⁵⁶; Francisco Badía (violín, baxón y flauta)⁵⁷; Gregorio Sarmiento⁵⁸ y Antonio Dies⁵⁹ (salterio); y los maestros de danza Pedro Huit⁶⁰, Manuel Requejo⁶¹ o Pedro Agustini⁶².

Estos últimos, con presencia dominante en el *Diario*, debían su gran demanda al cultivo de nuevas prácticas de sociabilidad entre una burguesía emergente que aspiraba a imitar las costumbres propias, hasta entonces, de las clases altas y la aristocracia. La moda de la tertulia y los saraos, plenamente asentada en la vida de relación de la Valencia finisecular exigía, como norma de refinamiento y buen gusto, el lucimiento personal con el canto, la ejecución instrumental y, singularmente, el baile⁶³. Así se entiende el auge del arte coreográfico en cuan-

to elemento imprescindible en la formación de toda juventud “educada”. Cuatro modalidades de danza acaparan los anuncios valencianos: baile español, inglés, francés e italiano. El maestro, que en muchas ocasiones es de nacionalidad extranjera, suele disponer de sala para impartir sus clases, si bien cabía la posibilidad de desplazarse al domicilio del alumno:

*En la plaza de San Lorenzo num. 17 vive Manuel Requejo, el que bayla en la casa de Comedias, ofrece enseñar el bayle Nuevo del Requejo, como tambien toda suerte de bayle, Ingles y Frances, por el estilo moderno; el que quiera aprender acudirá á dicha casa; tambien irá á donde le llamen para enseñar*⁶⁴.

Con el fin de promover el cultivo de la música entre el aficionado filarmónico, el comercio de instrumentos y partituras vivirá en el curso de estos años un desarrollo considerable, de acuerdo con el cúmulo de noticias que confirman, a todas luces, la prosperidad y dinamismo del consumo musical local. La publicidad de venta de instrumentos arroja datos muy jugosos. Cuantitativamente descuellan, en orden de mayor a menor representatividad en el *Diario*, el salterio, el clavecín y el clavicordio, este último bajo la designación de monocordio. Junto con aquéllos, en porcentaje inferior, concurren en los anuncios el violín, el piano y la guitarra. Provistos de un valor meramente anecdótico, figura alguna alusión puntual al arpa, fagot,

⁵⁵ *DV*, 27/07/1790.

⁵⁶ *DV*, 26/09/1790.

⁵⁷ *DV*, 19/09/1790.

⁵⁸ *DV*, 18/12/1792.

⁵⁹ *DV*, 28/05/1791; 07/02/1794; 27/03/1794; 28/02/1795; y 08/08/1795.

⁶⁰ *DV*, 27/04/1792.

⁶¹ *DV*, 25/05/1797.

⁶² *DV*, 15/12/1803.

⁶³ Sobre la importancia y significación de la moda del baile en el XVIII español, véase MARTÍN GAITE, C.: *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona, Editorial Lumen, 1972.

⁶⁴ *DV*, 25/05/1797.

flauta, espineta, órgano o bandurria. Es posible, atendiendo a la información disponible, trazar un mapa de los principales constructores y locales de venta de instrumentos⁶⁵. Según sabemos, la calle de la Pellería Vieja (casa número 14) albergaba un depósito de venta de salterios donde, asimismo, se encuerdan y arreglan⁶⁶. En dicho domicilio habitaba Antonio Dies, ya citado más arriba, que imparte lecciones de este instrumento⁶⁷. Por otro lado, carpinteros como Manuel Esteve⁶⁸ o Mariano Vila⁶⁹ también vendían y, con probabilidad, fabricaban salterios, a los cuales se unía *Hostaleret*, calificado como “célebre” constructor de salterios⁷⁰. Guitarras y bandurrias tuvieron en Manuel San Jorge —“Sanchordi” en la mayoría de referencias—, residente en la plaza de San Bartolomé, su constructor más afamado en la Valencia de las postrimerías del siglo XVIII y primeros años del XIX⁷¹. Le acompañan, aunque con menor renombre, varios maestros guitarreros de la plaza de Santo Domingo⁷², calle de Serranos⁷³, calle de San Vicente⁷⁴ y Bolsería⁷⁵. Agréguese la manufactura de bordones para guitarra que abrió sus puertas en la calle del Gobernador Viejo, en marzo de 1806⁷⁶. El principal establecimiento de venta de instrumentos de tecla

de uso doméstico, esto es, claves, clavicordios y pianos, se ubicaba en la calle del Ave María, número 10⁷⁷. Recordemos, a su vez, al granadino Tomás Pabón, llegado a Valencia a últimos de 1799 en calidad de constructor de órganos de iglesia⁷⁸. Por fin, Juan Joseph Estévan (sic), de origen flamenco y, según se apuntaba, discípulo de Stradivarius, inaugura en 1801 un taller de construcción y venta de instrumentos de cuerda y viento —no especifica de qué tipo—, en la calle de Vercher, número 19⁷⁹.

El piano —o, de igual modo, fortepiano o pianoforte—, en tanto que instrumento de entretenimiento doméstico, se conocía en España desde, aproximadamente, finales de la década de 1770⁸⁰. La primera reseña del *Diario* que lo nombra, con fecha de 1790, a propósito de un profesor de este instrumento, certificaría que, hacia aquella época —con seguridad no mucho antes—, el piano había ingresado ya en la vida musical valenciana:

*Don Angel de S. Michel, Maestro de Capilla Italiano, recién venido à esta Ciudad, ofrece enseñar à cantar con el gusto Italiano, y à tocar el Clave, Forte-piano, y Salterio; vive en la calle del Baño de los Pavesos, Casa n. 36. segunda habitacion*⁸¹.

⁶⁵ Obviamente, de no indicarse otra cosa, se trata en general de constructores que ya trabajaban en Valencia con anterioridad a 1790. Lo mismo puede afirmarse respecto a los comercios de venta de instrumentos.

⁶⁶ La primera referencia aparece en *DV*, 28/05/1791; la última, con fecha 07/08/1798.

⁶⁷ Podría aventurarse la hipótesis de que el propio Dies se dedicara igualmente a la manufactura de salterios.

⁶⁸ *DV*, 09/08/1790.

⁶⁹ *DV*, 17/02/1791.

⁷⁰ *DV*, 25/06/1792.

⁷¹ La primera noticia, en *DV*, 27/04/1792; la última, con fecha 05/12/1806.

⁷² *DV*, 19/04/1791.

⁷³ *DV*, 06/07/1798.

⁷⁴ *DV*, 05/11/1801.

⁷⁵ *DV*, 17/02/1802. Su nombre era Antonio Bonet.

⁷⁶ *DV*, 11/03/1806.

⁷⁷ La primera cita es del *DV*, 02/02/1793; la última, en 22/03/1807.

⁷⁸ *DV*, 25/10/1799. Vivía en la calle de Gracia, número 23, junto a San Agustín.

⁷⁹ *DV*, 23/06/1801; 18/12/1801; y 17/06/1802.

⁸⁰ De 1777 es el primer anuncio de venta de un “clave piano” en la prensa madrileña. KENYON DE PASCUAL, BERYL: “Piano”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 8, 2001, p. 757.

⁸¹ *DV*, 26/09/1790.

Un año después, en 1791, se insertaban los primeros anuncios de venta de partituras: seis sonatas para clave y “fuerte-piano”, obra de Joaquín Montero, organista de la Real Iglesia de San Pedro de Sevilla⁸², y una colección de 17 sonatas para “forte-piano”, con acompañamiento de violín, de Saint Michel⁸³. A 1797 corresponden las primeras noticias de venta de pianos: en febrero, en un domicilio particular⁸⁴ y, a partir de junio, en el depósito de instrumentos de tecla de la calle del Ave María⁸⁵. Simultáneamente, Cirilo Cros, quien regentaba el Comercio de Cartagena, vendía pianos “de excelentes voces” en 1800⁸⁶. Hoy estamos en

condiciones de reconocer a Simón Moreno como el primer constructor de pianos de Valencia. Leamos su carta de presentación en 1806:

*Ha llegado Simon Moreno, Artífice de Pianos-fortes, que viene de Madrid á establecerse á esta. El que hace de nuevos, y compone Claves y Manicordios, todo con la mayor equidad. Vive en la calle de Burquerins baxada del correo número 14*⁸⁷.

Ese mismo año, la Sociedad Económica de Amigos del País concederá a Moreno trescientos reales de vellón en premio a su habilidad en

MERCADO DE CONSTRUCCIÓN Y VENTA DE INSTRUMENTOS EN VALENCIA (1790-1808)

	CONSTRUCTORES	LOCAL VENTA	AÑO REFERENCIA <i>Diario de Valencia</i>
SALTERIO	Antonio Dies ¿?	Calle de la Pellería Vieja, nº 14	(1791-1798)
	Manuel Esteve	Calle de las Barcas, nº 26	1790
	Mariano Vila	Calle del Torno del Hospital, nº 1	1791
	Hostaleret	---	1792
GUITARRA Y BANDURRIA	Manuel San Jorge	Plaza de San Bartolomé	(1792-1806)
	Maestro guitarrero	Plaza de Santo Domingo, nº 13	1791
	Maestro guitarrero	Calle de Serranos	1798
	Maestro guitarrero	Calle de San Vicente	1801
	Antonio Bonet	Bolsería	1802
CLAVECÍN	---	Calle del Ave María, nº 10	(1793-1807)
ÓRGANO	Tomás Pabón	Calle de Gracia, nº 23	1799
PIANO	---	Calle del Ave María, nº 10	(1797-1807)
	---	Comercio de Cartagena	1800
	Simón Moreno	Calle de Burquerins, nº 14/ Calle de Cadirers	1806-1808
OTROS (cuerda y viento, sin especificación)	Juan Joseph Estévan	Calle de Vercher, nº 19	(1801-1802)

⁸² *DV*, 05/01/1791.

⁸³ *DV*, 09/01/1791.

⁸⁴ *DV*, 15/02/1797.

⁸⁵ *DV*, 01/06/1797.

⁸⁶ *DV*, 15/10/1800.

⁸⁷ *DV*, 18/07/1806.

la construcción de pianos⁸⁸. Varias noticias en años sucesivos demuestran que aquél seguía instalado en la capital del Turia, así creando como comercializando pianos⁸⁹. Más allá de los límites de nuestro estudio, la última información que poseemos acerca de la actividad de su negocio se sitúa en 1811⁹⁰.

EL MERCADO DE PARTITURAS Y LIBROS DE MÚSICA

El *Diario de Valencia* suministra información privilegiada relativa a los repertorios musicales cultivados por el aficionado filarmónico. Hablamos de música solista, esto es, de ejecución individual, sin mayor aspiración que satisfacer el ocio del músico diletante. Se excluían, pues, las producciones religiosas, con una circulación y consumo mayoritariamente interno, y toda obra profana de gran envergadura concebida para orquesta, banda o el teatro (óperas, zarzuelas y tonadillas). Excepción hecha de algunos títulos aislados de cámara, canto, clave, órgano, guitarra o flauta, el grueso de los anuncios lo componen páginas pianísticas, un instrumento que, lenta pero gradualmente, desde los albores de la centuria decimonónica, comenzaba a desplazar al clavicémbalo entre las prácticas interpretativas de las clases acomodadas. Parece lógico, por consiguiente, que numerosas librerías valencianas: Diego Mallén, José Beneyto, José Navarro o

Manuel López se hicieran eco del atractivo que el piano representaba, aprovechando la prensa para publicitar las novedades en boga. Es así, como el medio librero, más que las propias tiendas de música, se erigió en la principal vía de penetración de esa primera literatura pianística en la ciudad. En lo tocante a títulos, Valencia evidencia estar al tanto de los repertorios impresos que circulaban en Madrid, Barcelona, Sevilla o Cádiz⁹¹, tales como los *Minuetes para forte-piano*, de Gaspar Smith⁹², los *Minuetos para forte-piano*, de Isidoro Castañeda y Pares⁹³, y las *Sonatas para clave y fuerte-piano*, de Joaquín Montero⁹⁴. Composiciones menos conocidas, quizá alguna comercializada a través de copias manuscritas⁹⁵, cabe subrayar la colección de 17 sonatas para fortepiano con acompañamiento de violín, de Saint Michel⁹⁶, el cuaderno de piezas para fortepiano, de María de los Mártires García Quintana⁹⁷, las *Variaciones para fortepiano*, de Félix Máximo López⁹⁸, o la obra anónima *La batalla de Marengo*⁹⁹. En 1808, recién declarada la Guerra de la Independencia, se abriría un nuevo mercado con páginas de carácter patriótico para voz y guitarra, y guitarra o piano solos¹⁰⁰.

¿Qué libros, métodos o tratados musicales podía degustar un aficionado valenciano durante el período que consideramos? Cuatro son las

⁸⁸ Archivo Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (1806, C-46, VIII Contabilidad, pp. 26 y 118).

⁸⁹ Consultense *DV*, 23/10/1806; 06/06/1807; y 22/10/1808.

⁹⁰ *DV*, 06/02/1811.

⁹¹ BERNADÓ, M. y MARÍN, M. A.: “Hacia una bibliografía descriptiva de la música impresa en España durante la segunda mitad del siglo XVIII”, en LOLO, B. y GOSÁLVEZ, J. C. (eds.): *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid, UAM, 2012, pp. 220 y 225.

⁹² *DV*, 06/11/1803.

⁹³ *DV*, 07/11/1804.

⁹⁴ *DV*, 05/01/1791.

⁹⁵ El cultivo musical mediante manuscritos constituyó todavía una práctica muy común en la España de la segunda mitad del XVIII. Tanto es así que, en ocasiones, resulta complejo discernir si nos enfrentamos a una edición impresa o manuscrita, dado que no suelen mencionarlo los diarios.

⁹⁶ *DV*, 09/01/1791.

⁹⁷ *DV*, 18/03/1802.

⁹⁸ *DV*, 15/08/1804.

⁹⁹ *DV*, 05/12/1806.

¹⁰⁰ Con títulos pianísticos tan explícitos como *La batalla de Bailén*, *La libertad de España*, *La gloria de Aragón*, *Los patriotas de Sevilla a su general Reding*, *Marcha dedicada a nuestras tropas*, *Dupont rendido*, *Rondó con variaciones a la proclamación de Fernando VII*, *Marcha figurada a la entrada de nuestras tropas al pueblo*, etc. Véase *DV*, 04/12/1808 y 27/12/1808.

categorías o bloques temáticos donde pueden encuadrarse los siete textos de naturaleza musical recogidos en el *Diario*. En primer término, tratados teóricos, dotados de una finalidad eminentemente didáctica, acerca de aspectos técnicos de la música. Es el caso del *Compendio harmónico*, de Joaquín Montero, especialmente ideado para el estudio del canto llano, órgano, contrapunto y composición¹⁰¹. Un segundo grupo comprende ciertas polémicas contemporáneas sobre la naturaleza, reglas y fines del arte musical, en cuya discusión se enzarzaron los defensores de la “modernidad” y la estética ilustrada de la razón y el gusto, abanderados entre otros por el jesuita valenciano Antonio Eximeno, autor de *Del origen y reglas de la música*¹⁰², frente a aquellos adalides del escolasticismo y el antiguo orden musical, según preconizaba Agustín Iran-

zo, maestro de capilla de la Colegial de Alicante, en su *Defensa del arte de la música, de sus verdaderas reglas y de los maestros de capilla*¹⁰³. La crítica furibunda al italianismo y las costumbres de cuño extranjero, en especial francesas, germen de un incipiente nacionalismo en el pensamiento musical hispano, halla acogida en dos títulos: *Carta que escribe un currutaco, llamado Don Preciso, a otro currutaco, manifestándole las nuevas contradanzas currutacas*, de Juan Antonio de Iza Zamácola¹⁰⁴, amén de la *Crotaología o ciencia de las castañuelas*, que escribiera Francisco Agustín Florencio¹⁰⁵. Concluyen este apartado dos métodos destinados a la ejecución musical y dirigidos, por tanto, al intérprete diletante: *Principios metódicos para aprender a tocar la guitarra por el método italiano*, de José Rodríguez de León¹⁰⁶, y el *Método de afinación de piano*, de M. Martini¹⁰⁷.

¹⁰¹ *DV*, 05/01/1791.

¹⁰² *DV*, 19/07/1797.

¹⁰³ *DV*, 03/03/1803.

¹⁰⁴ *DV*, 29/03/1796.

¹⁰⁵ *DV*, 14/04/1792.

¹⁰⁶ *DV*, 12/05/1808.

¹⁰⁷ *DV*, 27/12/1808.



Franz Anton Mesmer. Música y medicina. Sugestión, terapia musical y arte

Ignacio Calle Albert

Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación

Universitat de València

RESUMEN

Franz Anton Mesmer fue un médico austríaco creador de un método denominado “magnetismo animal”. Dicha doctrina estaba basada en la hipnosis y la sugestión de la palabra. En su evolución, esta terapia fue añadiendo nuevos elementos para perfeccionarse y causar mayor efecto en las personas aquejadas de enfermedades de tipo psíquico y físico. La música fue el más importante. Mesmer utilizó un instrumento peculiar que favorecía las sesiones terapéuticas con sus pacientes: la armónica de cristal, inventada por el celeberrimo Benjamin Franklin. Su sonido, el carácter de sus sesiones y la época en la que se desarrollaron, llevaron al médico austríaco a ser tachado de hereje, embaucador y farsante por las esferas científicas del momento. No solo fueron infundadas dichas acusaciones, sino que creó un método hipnótico-musical en el que el arte se aunaba con la medicina para conseguir el bienestar de las personas que acudían en busca de ayuda y sosiego espiritual. Este artículo cuenta su historia, sus hallazgos, sus relaciones con músicos y pensadores del clasicismo europeo y su persecución por el mundo científico conservador.

Palabras clave: terapia musical / armónica de cristal / mesmerismo / magnetismo animal

ABSTRACT

Franz Mesmer was an Austrian doctor creator of a method called “animal magnetism.” This doctrine was based on hypnosis and suggestion of the word. In its evolution, this therapy was adding new elements to better themselves and cause greater effect on people suffering from diseases of psychic and physical type. Music was the most important. Mesmer used a unique instrument that favored therapy sessions with patients: the glass harmonica, invented by Benjamin Franklin celeberrimo. Their sound, the character of its sittings and the time when developed, led the Austrian physician to be branded a heretic, trickster and fraud by scientific spheres of the moment. Not only were these charges unfounded, but created a hypnotic-musical method in which art was blended with medicine to achieve the welfare of people who came for help and spiritual peace. This article tells their story, their findings, their relationships with musicians and thinkers of European classicism and persecution by the conservative scientific world.

Keywords: musical therapy / glass harmonica / mesmerism / animal magnetism

La historia de la humanidad se ha nutrido en muchas ocasiones con los hallazgos e investigaciones de personajes envueltos en controversias y tachados de impostores y charlatanes por el mundo cultural conservador. Desde médicos hasta literatos, la nómina de embaucadores es tal, que erróneamente se ha catalogado y estigmatizado a otros muchos que lejos de esta condición, han sido verdaderos genios de la ciencia o de las letras. La temática de sus descubrimientos ha sido cuanto menos curiosa, pero gracias a ellos, se han abordado campos de la ciencia insospechados para el conocimiento de un público diverso.

Uno de estos casos fue el del médico austriaco Franz Anton Mesmer, que en su afán por defender lo que denominó “magnetismo animal” –especie de corrientes electromagnéticas que se imponían por medio de objetos (metales, maderas etc.) y con la imposición de manos sobre el paciente para tratar dolencias físicas–, descubrió el poder de la sugestión a través de la palabra y el hipnotismo, y lo rodeó de un am-

biente sonoro en el que la música llegó a tener un papel principal en sus tratamientos.

Fue el primer facultativo que valoró la hipnosis como medicina del subconsciente y el que comenzó a utilizar terapias grupales, además de otorgar a la musicoterapia una importancia sin parangón. Se le comparó en muchas ocasiones con su contemporáneo, el también alquimista Conde de Cagliostro. Ambos frecuentaban círculos masónicos e iluministas, pero los propósitos científicos de cada uno distaban mucho de ser comparables. Mientras que Mesmer poseía amplios conocimientos médicos, Cagliostro era un impostor que “vendió humo” a lo largo y ancho de las cortes europeas estando involucrado en turbios asuntos reales en los que fue acusado de fraude¹. Sin embargo, a pesar de los escabrosos sucesos con los que se le relaciona, pasó a la posteridad gracias a los escritos de Alejandro Dumas, que lo inmortalizó en *Memorias de un médico*². Mesmer no tuvo esa suerte.

Franz Anton Mesmer (1734-1815)³ nació en Iznang, pequeña aldea de la orilla alemana del lago de Constanza. Estudió medicina en Viena, y en 1766 publicó un opúsculo titulado *De planetarum influxu in corpus humanum*, en el que trataba la influencia de la luna y los planetas en el cuerpo humano y en sus enfermedades, refuerzo científico-médico de las disertaciones renacentistas y barrocas acerca de la “música de las esferas”, emanadas de los regios postulados clásicos aristotélicos y platónicos. A pesar de estos ensayos se centró en una doctrina propia que le haría famoso, pero que también le granjearía odios y envidias en el mundo científico del momento. Hablamos del ya mencionado “magnetismo animal”. En un documento de la época publicado en 1784 se habla del experimento en cuestión:

¹ El *Asunto del Collar* le llevó a ser acusado de fraude y expulsado de Francia. El fue uno de los promotores del engaño perjudicó directamente a la reina María Antonieta y al Cardenal Rohan.

² Obra de Alejandro Dumas perteneciente a la primera de una serie de cinco. La serie está compuesta por *Memorias de un médico* (Tomo 1 y 2), *El collar de la reina*, *Ángel Pitou* y *La condesa de Charny* (Tomo 1 y 2). El primer libro de esta serie fue publicado entre 1846 y 1848.

³ PRINZ, A. *Mesmer, Franz Anton* en *Neue Deutsche Biographie* 17. 1994

A raíz del conocimiento que tuvo Mesmer de la curación de una paciente [...] gracias a un imán, elaboró la teoría del “magnetismo animal”. Creía en la existencia de un fluido magnético que podía ser traspasado de una persona a otra mediante la imposición de manos o friegas. Al principio utilizaba un imán, pero posteriormente empleó las manos y a veces ni siquiera tocaba a los pacientes, mujeres por regla general. Dicha imposición o pases provocaban en las pacientes crisis de histeria con convulsiones, espasmos [y] temblores, seguidos de una remisión total o parcial de los síntomas.

Mesmer trató enfermedades psíquicas en Eslovaquia, Suabia, Hungría, Suiza y Viena, creyendo en la acción de su método. [fig. 1]



Fig. 1.- Dibujo de Mesmer aplicando quironimia a una paciente. Dibujo s. XVIII. Musée d'Histoire de la Médecine et de la Pharmacie. París.

Al principio el resultado de sus investigaciones fue objeto de reconocimiento por sus colegas de profesión, lo cual le supuso cierta fama, siendo llamado a Munich por el Elector de Baviera. Este quiso combatir el poder de la iglesia y se ayudó de la actividad de Mesmer para demostrar la ineficacia de los exorcismos que practicaba el padre Johann Joseph Gassner, experto en estas lides, el cual expulsaba el mal “demoníaco” del cuerpo de sus delirantes pacientes. Ante el tribunal del consejo de la Academia de Baviera Mesmer mitigó las convulsiones en un enfermo sin recurrir al exorcismo, llegando a la siguiente conclusión: “...lo que ha conseguido aquí con diversas enfermedades hace suponer que le ha arrebatado a la naturaleza uno de sus más misteriosos secretos...”. El psiquiatra e historiador médico Henri F. Ellenberg escribió en 1970: “Franz Anton Mesmer provocó en 1775 el giro decisivo desde el exorcismo a la psicoterapia dinámica”⁴.

Sin embargo su consumado éxito se topó con la reprobación de médicos tradicionalistas que le enjuiciaron como un grotesco títere teatral debido a sus “actuaciones y el atrezzo de sus sesiones” con los pacientes a los que trataba.

El intrincado terapéutico de Mesmer fue *in crescendo* a medida que se fue reconociendo su valor. En un principio incidió en el hipnotismo propiamente dicho, sin ningún otro fin que conseguir la evasión del ámbito mundano a los que acudían en su auxilio, y la constatación acerca de la sumisión que provocaba, donde el hipnotizador manejaba a voluntad la personalidad y cuerpo del sujeto. El desarrollo de esta técnica le llevó a crear un estilo propio que se denominó “mesmerismo”. Este sistema usaba las mismas leyes que la hipnosis pero mientras esta se basaba en el dominio de la persona, el mesmerismo

⁴ ELLENBERGER, H. F. *El descubrimiento del inconsciente. Historia y evolución de la psiquiatría dinámica*. Versión española de Pedro López Onega. Biblioteca de psicología y psicoterapia. Dirigida por Juan José López Ibor. Madrid: Editorial Gredos. 1976

se encaminaba más hacia el cuidado del paciente. Las pretensiones de Mesmer, como podemos observar eran absolutamente terapéuticas y dedicadas a la rehabilitación del enfermo.

Durante el periodo entre 1760 y 1776, Mesmer fundó un establecimiento en Viena en el que desarrolló su “magnetismo animal” cada vez con más materiales coadyuvantes. A los electrodos, metales y maderas añadió el elemento sonoro, que más tarde se convertirá en principal. En esta etapa trató a varios pacientes con buenos resultados, lo que le llevó a ser muy valorado por el entorno médico de Viena. [Fig. 2]



Fig. 2.- Clínica de Mesmer. Siglo XVIII. Dibujo anónimo.

Sus hallazgos llegaron a oídos de la poderosa familia Paradise. El adinerado matrimonio tenía una hija con un talento extraordinario para el piano, Maria Teresa von Paradise⁵, que quedó ciega a la edad de cuatro años. Puesto que su patología no era congénita, fue tratada por el oculista de la corte von Stoerk durante un periodo de diez años sin ningún efecto positivo para la joven. Von Stoerk, de pensamiento conservador y con una amplia trayectoria investigadora a sus espaldas, se había hecho un nombre en la corte y recelaba de aquellos facultativos que optaban por medicinas naturalistas y alternativas.

Se cuenta que tras su fracaso, Maria Teresa fue a la consulta de Mesmer que rápidamente le diagnosticó una ceguera histérica producida por el stress. Basó su tratamiento en el “magnetismo animal” sometiendo a von Paradise a largas relajaciones en la que se acompañó de un pianista⁶ que tocaba durante las sesiones. Mesmer reparó entonces en la eficacia de las melodías de las canciones para conseguir sosiego y tranquilidad en la paciente. La chica recuperó la visión dejando a von Stoerk en evidencia. Este, resentido por el rotundo éxito de Mesmer, ejerció tal presión al galeno acusándolo de engaño, que provocó su expulsión de la práctica médica en Austria obligándolo a viajar a París⁷. El resultado de todo este suceso fue que Maria Teresa von Paradise volvió a quedar ciega sin las atenciones de Mesmer.

Curiosamente muchas de las noticias que han llegado a la actualidad sobre el tratamiento de Mesmer a von Paradise fueron citadas en la correspondencia⁸ que ésta mantuvo con Wolfgang Amadeus Mozart, amigo de ambos y que según algunas fuentes, fue el que los puso

⁵ SZASZ, T. *The Myth of Psychotherapy* (Anchor Press/Doubleday 1978), pp. 54-58.

⁶ MESMER, F. A.: *El mesmerismo: el descubrimiento del magnetismo animal*; Bouleur, J. (tr.), Holmes, Seattle, WA, 1998, p. 57.

⁷ Report of the *Commissioners charged by the King in the examination of Animal Magnetism* (originally published 1784), English translation in *Skeptic magazine of the Skeptic society*, vol 4 no 3 1996.

⁸ FÜRST M. *Maria Theresia Paradis – Mozarts berühmte Zeitgenossin*. Böhlau, Köln, 2005.

en contacto por primera vez. En ellas la joven expresaba la emoción y fortaleza que le confería la medicina novedosa del facultativo. Aunque la relación entre la familia Mozart y el galeno se remonta años antes cuando Leopold Mozart, padre de Wolfgang conoció a Mesmer a través de una amiga a la que trató: Frau Osterlin. En una carta que escribió Leopold se lee:

La señorita Oesterlin ha vuelto a estar gravemente enferma, y había que aplicar a sus brazos y los pies ampollas. Después de su reunión con el Dr. Mesmer, ella está mucho mejor, pues esperábamos su muerte. Sin duda la medicina del Dr. Mesmer y los sonidos que acompañan a esta, le han devuelto la salud. Tiene un bolso de seda de color rojo para Wolfgang, que ella me ha dado como recuerdo.⁹

Así pues Mesmer aplicaba el mismo tratamiento a todos sus pacientes cambiando la forma pero no el fondo. Era capaz de tratar dolencias psíquicas utilizando el “mesmerismo” con hipnosis, y dolencias físicas aplicando la quironimia, metales y fluidos (agua imantada) con los que rociaba las zonas afectadas, pero siempre envuelto en un halo sonoro propicio. ¿Cómo podemos llegar a pensar que semejantes métodos no fueran cuestionados?

Tras la prohibición de ejercer la medicina en Viena, Mesmer se marchó a París en 1778. En la capital francesa tuvo un extenso espacio para practicar su “método”, pues en ese momento estaba plagado de gente con enfermedades crónicas y sin tratamiento. Aprovechando este hecho escribió *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*, un tratado que explicaba su “cura magnética”. En la capital francesa, sumida en una época convulsa donde el snobismo cortesano, comandado por la caprichosa María Anto-

nieta, situó al galeno en una esfera aristocrática muy elevada, que comenzó clandestinamente su práctica. La gran demanda que tenían sus actos terapéuticos y la fama que en poco tiempo adquirió, le “obligó” a realizar sesiones grupales siendo el primer facultativo de la historia que comenzó a llevar a cabo tratamientos conjuntos. Resulta significativo que un personaje tan perseguido y vilipendiado por sus doctrinas, fuera el impulsor de este tipo de terapias, tan habituales hoy en Norteamérica y en otras sociedades modernas.

Las sesiones eran cuanto menos grotescas pero muy efectivas. Recordemos que el médico austriaco utilizaba diferentes materiales como metales, agua y maderas con los que rozaba las zonas afectadas de sus pacientes. La necesidad agudizó su ingenio, y para tratar a varias personas a la vez creó lo que denominó como “La Baquet”. Este artilugio consistía en una cuba de madera cilíndrica de grandes dimensiones que se llenaba de agua (agua imantada, según Mesmer), de la que salían unas varillas de metal que eran las que los afectados debían pasar por las zonas de dolor. Si a esto añadimos el aspecto sugestivo de la palabra de Mesmer, gran orador, su estrambótico atuendo de hechicero, la atmósfera asfixiante que se producía al cerrar puertas y ventanas y la incorporación sonora de la armónica de cristal, se creaba un ambiente cálido y opresivo que llevaba a los presentes a situaciones anímicas extáticas y climáticas muy peculiares y realmente alarmantes¹⁰. El magnetismo se propagaba entonces por la música y la vibración de la misma en el líquido acuoso de la cubeta¹¹. [Fig. 3]

El verdadero mérito de Mesmer residía precisamente en eso, en conseguir esa sugestión y “transportar el dolor” fuera del cuerpo humano.

⁹ MOZART, L. & W. A.: *Las cartas de Mozart y su familia*, ANDERSON, E. (ed. y tr.), Macmillan & Co., Londres 1938 Cap. I p. 343.

¹⁰ PATTIE, F. A.: *El magnetismo animal de Mesmer*, Edmonston, Hamilton, NY 1994, pp. 68-69.

¹¹ *Ibid...* pp. 70-71.



Fig. 3.- Grabado s. XVIII. Sesión con La baquet magnetique en Musée d'Histoire de la Médecine et de la Pharmacie, Lyon, Francia.

¿Conseguía sus objetivos? Por lo que parece así era a corto plazo. Evidentemente en las sesiones de Mesmer el *Carpe Diem* era lo principal, pues una vez abandonadas, si no eran constantes, las dolencias volvían a hacer acto de presencia. Esa evasión de la realidad era lo que llamaba la atención a las encopetadas damas de la corte, que ansiosas de nuevas experiencias, y sin enfermedad o patología alguna, acudían a Mesmer en busca de fuertes emociones que les hiciera buscar alternativas a la tediosa vida palaciega.

Pero la fama en algún momento acaba tan rápido como es adquirida y con los antecedentes que tenía Mesmer en Austria junto con el atrevimiento de ejercer la medicina en Francia sin permiso, sumado al gran revuelo que suscitó sus novedosos y misteriosos métodos, obligó al rey Luis XVI a someter al médico a un examen por parte de una comisión científica. A pesar de contar con el apoyo del Marqués de Lafayette

entre otras personalidades, Mesmer fue enjuiciado. La comisión en cuestión buscó ese “fluido magnético” que nunca encontró, y dictaminó que la figura del facultativo alemán “era una ofensa a la moral pública” y que todo proceso de sanación que practicaba era producto de la imaginación y la fantasía, contraindicando su método puesto que podía tener consecuencias nocivas para la salud a largo plazo¹². En síntesis, todo se basaba en la sugestión. Entonces nos preguntamos ¿No es la sugestión un proceso psicológico válido según para que tratamientos? En la actualidad, ligado a la hipnosis, se ha utilizado por doquier para tratar enfermedades psicosomáticas y combatir estados anímicos depresivos, que era lo que realmente hacía Mesmer hace doscientos años. [Fig. 4]

Un siglo después del veredicto que expulsó a Mesmer de París, Zweig (1932), demostró la fundamentación y creatividad de sus teorías

¹² ZWEIG, S.: *La curación del espíritu. Franz Antón Mesmer, Mary Baker Eddy, Sigmund Freud*. Barcelona: Editorial Apolo. 1932.



Fig. 4.- Pacientes recibiendo tratamiento en París mediante el «magnetismo animal» de Mesmer. Autor desconocido. Aguafuerte en color (c. 1785). Wellcome Images. Cortesía de la Wellcome Library, Londres.

diciendo: “Es verdad que, sin saberlo él mismo, descubrió algo infinitamente mejor que un nuevo camino: la psicoterapia”¹³.

Los celos, el miedo a la novedad y los resultados palpables de su terapia condujeron a Mesmer, que luchó contra el conservadurismo científico y que demostró sobradamente que no era un charlatán ni un hereje, a ser un pionero en el campo de la psicoterapia y de la terapéutica hipnótica y musical.

Las aportaciones de Mesmer en el campo de la ciencia fueron evidentes, sin embargo, utilizó un recurso que cayó en el olvido y que hoy

es necesario comentar por su poder evocador, efectista, afectivo y emotivo, como fue la música para sus tratamientos.

LA MÚSICA DE LA ARMÓNICA DE CRISTAL COMO AGENTE TERAPÉUTICO

Durante toda la disertación anterior se ha ido mencionando que en la práctica mesmérica desde sus inicios, el factor sonoro y melódico estaba presente. El propio Mesmer tenía dotes musicales para el piano bastante aceptables. Es cierto que su uso fue ampliándose a medida que Mesmer incorporaba nuevas ideas que

¹³ Ibid.

reforzaban la terapia. La música empleada estaba supeditada al paciente. De este modo, con Maria Teresa von Paradise utilizó el piano por razones obvias y con otros pacientes cuartetos de cuerda, percusión, viento etc.; todo con una intencionalidad bien definida: servir de “colchón” para acompañar sus palabras y potenciar el objetivo propuesto.

La relación de Mesmer con la música se remonta a su estancia en Viena, donde fue amigo íntimo de Leopold y Wolfgang Amadeus Mozart. No en vano el genial compositor estrenó la ópera *Bastien y Bastienne* en septiembre de 1768 en el teatro que Mesmer poseía en el jardín de su residencia. Conoció también a Haydn que curiosamente en 1790 utilizó la música de sus cuartetos de cuerda para tratar la melancolía del príncipe Nicolás Esterhazy de Hungría. Mesmer estaba especialmente sensibilizado con este arte y conocía sus poderes y sus efectos en el cuerpo humano. Fue conocedor de los tratados de Paracelso y de Athanasius Kircher. Este último publicó hacia 1662 el *Musurgia Universalis*, donde relató los efectos hipnóticos de la música sobre el físico y la moral del hombre sano y enfermo. Igualmente, el también médico francés Joseph Lieutaud (1703-1780) empleó la hipnosis con música para tratar su propia enfermedad durante tres días. Ante la mirada atónita de los que le asistían, aseguró experimentar gran alivio, y su salud mejoró “por varios tonos y armonías musicales”.¹⁴

El punto de inflexión en el uso terapéutico de la música para Mesmer fue cuando conoció al compositor alemán Christoph Willibald Ritter von Gluck, comúnmente conocido como Gluck. Ambos establecieron una estrecha relación basada en la admiración mutua por las destrezas musicales improvisatorias en un nuevo instrumento: la armónica de cristal. Dicho artefacto

propuso a Mesmer nuevas terapias hipnóticas y sugestivas conducidas por el Dr. Le Roux, en las que él mismo interpretaba piezas con el instrumento.¹⁵ [Fig. 5]

La armónica de cristal fue un invento del científico estadounidense Benjamin Franklin en 1762. Este consistía en un instrumento formado por varios vasos de diferente tamaño que determinaban la altura sonora y que se ensartaban uno dentro de otro en forma cilíndrica. Encastrado en una consola, giraba por la acción de un pedal. La fricción de los dedos sobre la superficie húmeda de los vasos hacía que saliera un sonido extraño, etéreo, sordo y ciertamente molesto. La primera ejecución en público fue ese mismo año, y se encargó de ella la inglesa Marianne Davies que a partir de entonces comenzó una gira por Europa que le llevó a conocer a la familia Mozart. [Fig. 6]

Sin embargo, el propio Franklin fue el primero en utilizar su sonido como terapia para la melancolía. Siendo llamado a la corte polaca por sus hallazgos en medicina y otros conocimientos, trató a la esposa del príncipe heredero Adam Czartoryski. En el siguiente párrafo ella misma escribió como le fue aplicada terapia musical con la armónica de cristal por su inventor:

Yo estaba enferma, en un estado de melancolía, y escribí mi testamento y cartas de despedida. Deseando que me distrajera, mi marido me explicó que Franklin era un hombre afamado y que lo había llamado a nuestra presencia...

Franklin tenía un rostro noble y con una expresión de bondad. Sorprendido por mi inmovilidad, tomó mis manos y me miró diciendo: *jeune femme pauvre* [«pobre señora joven»]. Luego abrió una armónica de cristal, se sentó y tocó durante mucho tiempo. La música

¹⁴ CULLEN, W.: *Elementos de medicina práctica* 3. Madrid, 1790, p. 546.

¹⁵ HYATT REY, A.: *Las gafas de música y armónica de cristal*, Actas de la Real Asociación Musical, Sesión 72d, Londres, (1946, 02 de abril) pp. 97-122.

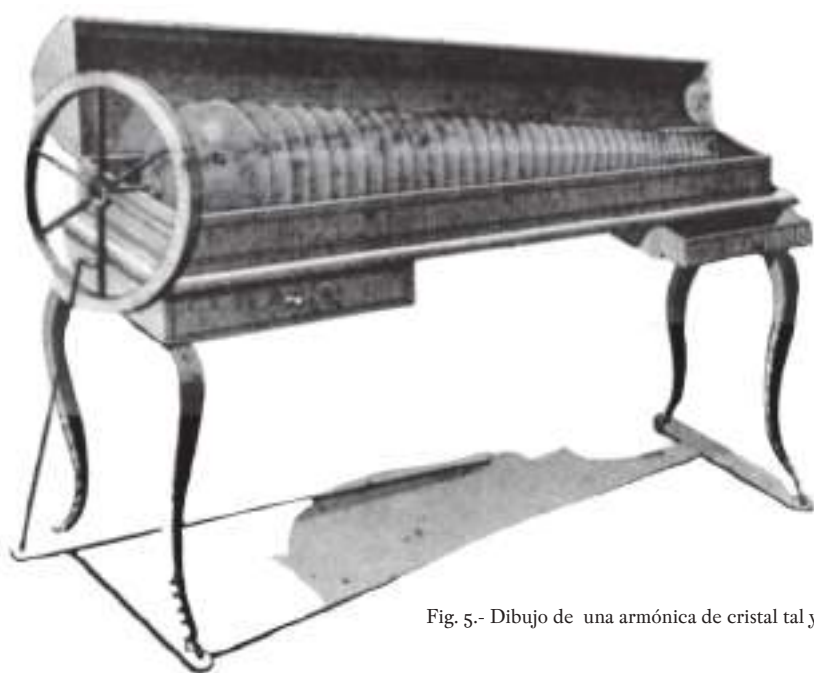


Fig. 5.- Dibujo de una armónica de cristal tal y como la ideó Benjamin Franklin.



Fig. 6.- Marianne Davies playing for Comtesse de Brionne (Thomas Bloch's Coll.).

dejó una fuerte impresión en mí y las lágrimas comenzaron a fluir de mis ojos. A continuación, Franklin se sentó a mi lado y mirando con compasión dijo: «Señora, usted está curada». De hecho, en ese momento me curé de mi melancolía. Franklin se ofreció a enseñarme a tocar la armónica. Acepté sin dudarle, por lo tanto, me dio doce lecciones¹⁶

Estos sonidos místicos fueron adquiriendo más y más importancia en la terapia de Mesmer hasta llegar a ser el verdadero motor de sus sesiones. Los saberes que el médico poseía sobre las propiedades curativas de la música en el “magnetismo animal” le ofrecían gran cantidad de conocimientos sobre las conductas humanas, pues producía un fantástico medio de comunicación, desinhibición y refuerzo en la personalidad de sus pacientes.¹⁷ Uno de sus seguidores, Caullet de Vaumorel, declaró que había presenciado cambios de estados anímicos y una sensibilidad especial hacia la música capaz de cambiar el humor de los asistentes.¹⁸ Así lo describió otro paciente en un testimonio fechado entre 1778-1779, en el que leemos:

Después de varias vueltas por la habitación, el señor Mesmer desabrochó la camisa del paciente y, retrocediendo un poco, puso su dedo sobre la parte afectada. Mi amigo sintió un cosquilleo. Luego movió su dedo de forma perpendicular a través de su abdomen y el pecho, y el dolor siguió exactamente al dedo. Sentaron después al señor Mesmer en la armónica de cristal y apenas comenzó a tocar mi amigo se vio afectado emocionalmente, se estremeció, perdió su aliento, cambio de color, y sintió ganas de caer. En este estado de ansiedad, el señor Mesmer le colocó en un sofá para que se encontrara con menos

*peligro de caer. El agudo dolor del paciente había cesado de repente.*¹⁹

Tras leer estas palabras queda demostrado el factor catártico de la música como momento culminante de la terapia. Parte de la originalidad de los experimentos de Mesmer con este tipo de sonidos, consistía en modularlos según se intensificaba la crisis del afectado. Las melodías ejecutadas por él mismo o por los músicos de su consulta no calmaban las pasiones, consolaban a los seres afligidos o tranquilizaban a los ansiosos, sino que buscaba dar impulso al desarrollo de la sesión, animar las crisis y acelerar el proceso. La música era coadyuvante al tratamiento original.²⁰

La armónica de cristal pasó a ser centro de todas las miradas y deseos de las familias nobles. Mozart entre otros compositores la introdujo en algunas de sus obras. Muchos alabaron sus sonidos, como el poeta Nathaniel Evans (1742-1767)²¹, que los describió en 1763 en un breve ensayo llamado *Joyas para la armónica de cristal* dijo:

*El sonido de la armónica es como un coro sagrado, que inspira nuevas alegrías, sus gorjeos son suaves, y claros. Golpea el oído con su arrebató celestial y lo transporta hacia el interior del cuerpo dulcemente. Su mareante sonido fusiona la música con el alma y no deja lugar al movimiento. Se puede tocar con alegría y su sonido es tan puro que trasciende a lo divino. Como respira en este marco el corazón bajo su encanto. Hará la musa su propio homenaje a los hombres? Su son no es venial, sino que asienta las gracias del cielo, y describe las virtudes de Apolo sirviéndose de una elegante dulzura*²²

16 LIPOWSKI, Z.J.: *Benjamin Franklin como psicoterapeuta: Un precursor de la psicoterapia breve, Perspectivas de la Biología y la Medicina*, 27, 1984, pp. 361-366.

17 MESMER, F.A.: *El mesmerismo: el descubrimiento del magnetismo animal*; Bouleur, J. (tr.), Holmes, Seattle, WA. 1998, p. 27.

18 BURANELLI, V.: *El mago de Viena: Franz Anton Mesmer*, Coward, McCann y Geoghegan, NY. 1975, pp. 125-126.

19 HARSU, J.: *Recueil des effets salutaires de l'aimant dans les maladies 1782*. Quoted in Pattie 73 Citado en Pattie 1994, p.73.

20 MESMER, F.A.: *Memoire de l'an VII*, en: *Mesmer, Le magnétisme animal 1779*. Proposición fundamental nº 16, p. 77.

21 American Bibliographies. *Nathaniel Evans*. Edited Appletons Encyclopedia. 2001 p. 507.

22 EVANS, N. *The Art of Science: Enhancing Creativity Through Science and Technology*. Pennsylvania 1763. February 18, 1998.

Podemos hacernos una idea de lo que Mesmer pretendía conseguir con el sonido de la armónica tras leer estas palabras. La descripción de Evans y los adjetivos empleados nos hacen imaginar ese sonido extremo que hacía perder la razón y que como una adicción pedía ser escuchado una y otra vez.

Sin embargo tras su inmediato éxito llegó su precipitada decadencia. Ese sonido arrebatador escondía un lado oscuro. En la sociedad centro europea del momento se fue extendiendo la idea de que muchos de los virtuosos que practicaban con este instrumento mostraban síntomas delirantes, problemas nerviosos, convulsiones y otra serie de consecuencias nocivas para la salud. Franz Leopold Röllig, compositor e intérprete de armónica de cristal dijo:

Franz Mesmer was an Austrian doctor creator of a method called “animal magnetism.” This doctrine was based on hypnosis and suggestion of the word. In its evolution, this therapy was adding new elements to better themselves and cause greater effect on people suffering from diseases of psychic and physical type. Music was the most important. Mesmer used a unique instrument that favored therapy sessions with patients: the glass harmonica, invented by Benjamin Franklin celeberrimo. Their sound, the character of its sittings and the time when developed, led the Austrian physician to be branded a heretic, trickster and fraud by scientific spheres of the moment. Not only were these charges unfounded, but created a hypnotic-musical method in which art was blended with medicine to achieve the welfare of people who came for help and spiritual peace. This article tells their story, their findings, their relationships with musicians and thinkers of European classicism and persecution by the conservative scientific world.

La explicación a esta delirante situación era bien sencilla. Para fabricar los vasos que formaban el cuerpo del instrumento se utilizaba gran cantidad de plomo. Este, al ser manipulado por los intérpretes entraba en contacto con la piel y provocaba alucinaciones y síntomas semejantes. Según el musicólogo alemán Friedrich Rochlitz la armónica de cristal perjudicaba a aquellos que la tocaban asiduamente. De este modo escribió en el *Allgemeine Musikalische Zeitung*²³:

La armónica estimula en exceso los nervios y sumerge al músico en una acuciante depresión y, por lo tanto, en un oscuro y melancólico humor que acaba llevándolo a una lenta autodestrucción. Si sufre de algún desorden nervioso, no debería tocarlo; si aún no se encuentra enfermo, no debería tocarlo; si se encuentra melancólico no debería tocarlo.

Este detonante junto con la persecución a la que fue sometido Mesmer hizo que abandonara su “magnetismo animal” de raíz y se retirara. A pesar de la labor psicoterapéutica de Franklin y Mesmer con el instrumento, el escritor-músico Johann Christian Müller, advirtió en su manual *Anleitung zum Selbstunterricht auf der Harmonika* en 1788, que tocar y escuchar el sonido de la armónica era contraproducente para la salud, agravando el estado de ánimo con una exposición prolongada bajo su dominio:

*Si usted ha sido alterado por novelas nocivas o falsos amigos, absténganse de tocar la armónica – que sólo le molestará aún más. Hay gente de este tipo –de ambos sexos–, que deben ser advertidos de no estudiar el instrumento, a fin de que su estado de ánimo no se agrave*²⁴.

Mesmer no fue consciente nunca de lo que el sonido de la armónica de cristal o su manejo

²³ Publicación en 1797 por el propio Friedrich Rochlitz bajo la editorial Breitkopf & Härtel, continuando así hasta 1818, si bien siguió contribuyendo con sus artículos.

²⁴ Archive for the ‘The Arts’ Category Benjamin Franklin’s Madness-Inducing Machine. In Bizarre and Unusual, Colonial (American) Period, The Arts on February 10, 2010

producían según los investigadores. Él la utilizó como coadyuvante para su magnetismo, como canalizadora de emociones. La prohibición de su uso también perjudicó pues nunca debió ser tratado como un embaucador, sino como un científico moderno, hábil, que aprovechó al máximo el contexto social en el que vivió. Sus conocimientos en muchas disciplinas le llevaron a crear un método, que si bien estaba condicionado por factores artísticos más que científicos, tenía un fin absolutamente terapéutico. Creador del magnetismo animal, conjugó la hipnosis, la sugestión, la psicoterapia, la quironimia, la psicología y la musicoterapia. Curó estados anímicos alterados y trató siempre de favorecer a sus pacientes, tal vez con métodos poco ortodoxos desde el punto de vista médico, pero muy efectivos. Franz Anton Mesmer vivió como un libre pensador perseguido por el conservadurismo y el encorsetamiento tradicionalista; conoció a personalidades de la música y del mundo científico de las que aprendió y a las que enseñó. Su ostracismo constante olvidó su existencia durante un tiempo. Hoy lo recordamos en este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- American Bibliographies (2001). *Nathaniel Evans*. Edited Appletons Encyclopedia.
- BURANELLI, V. (1975) *El mago de Viena: Franz Anton Mesmer*. NY Ed. Coward, McCann y Geoghegan
- CULLEN, W. (1790) *Elementos de medicina práctica* 3. Madrid
- ELLENBERGER, H. F. (1976) *El descubrimiento del inconsciente. Historia y evolución de la psiquiatría dinámica*. Versión española de Pedro López Onega. Biblioteca de psicología y psicoterapia. Dirigida por Juan José López Ibor. Madrid: Editorial Gredos.
- EVANS, N. (1998) *The Art of Science: Enhancing Creativity Through Science and Technology*. Pennsylvania 1763. February 18, 1998.
- FÜRST M. (20015) *Maria Theresia Paradis – Mozarts berühmte Zeitgenossin*. Köln Ed. Böhlau.
- HARSU, J. (1994) *Recueil des effets salutaires de l'aimant dans les maladies 1782*. Quoted in Pattie 73 Citado en Pattie 1994.
- HYATT REY, A. (1946) *Las gafas de música y armónica de cristal*, Actas de la Real Asociación Musical, Sesión 72d, Londres, (1946, 02 de abril) pp. 97-122.
- LIPOWSKI, Z.J. (1984) *Benjamin Franklin como psicoterapeuta: Un precursor de la psicoterapia breve, Perspectivas de la Biología y la Medicina*. London. Ed. McMillan.
- MESMER, F.A. (1998) *El mesmerismo: el descubrimiento del magnetismo animal*. Seattle. Bouleur, J. (tr.), Holmes.
- MESMER, F.A.: *Memoire de l'an VII*, en: *Mesmer, Le magnétisme animal 1779*. Proposición fundamental nº 16.
- MOZART, L. & W.A. (1938) *Las cartas de Mozart y su familia*, Anderson, E. (ed. y tr.), Londres Macmillan & Co.
- PATTIE, F.A. (1994) *El magnetismo animal de Mesmer*, NY. Edmonston, Hamilton.
- PRINZ, A. (1994) *Mesmer, Franz Anton en Neue Deutsche Biographie* 17. Berlin. Ed. Duncker & Humblot.
- SZASZ, T. (1978) *The Myth of Psychotherapy*. London. Anchor Press/Doubleday.
- ZWEIG, S. (1932) *La curación del espíritu. Franz Antón Mesmer, Mary Baker Eddy, Sigmund Freud*. Barcelona: Editorial Apolo.

II.- Sección Contemporánea



Una singular colección de planos alicantinos de 1821, frente a la desaparición del patrimonio artístico arquitectónico local tras la desamortización eclesiástica de 1820

Jorge Domingo Gresa

Doctor Arquitecto

Profesor Titular de Expresión Gráfica Arquitectónica
Universidad de Alicante

RESUMEN

El trienio constitucional, de 1820 a 1823, trajo consigo la primera desamortización importante de bienes de la Iglesia española, incluyendo los inmuebles –generalmente conventos– que pasaron al Estado.

De forma generalizada, en toda España, los ayuntamientos solicitaron su posterior cesión para destinarlos a diferentes servicios públicos locales. Tal circunstancia, sin duda propiciaba el levantamiento gráfico de los edificios desamortizados, con el fin de evaluar su idoneidad para el nuevo uso proyectado o definir las eventuales obras necesarias. Sin embargo, tras consultar *todos los archivos municipales de capitales de provincia españolas*, se ha comprobado la inexistencia de documento gráfico alguno a tal efecto, con la única excepción de Alicante donde, curiosamente, se dibujaron todos los inmuebles solicitados al Estado.

Este artículo pretende dar a conocer esos levantamientos y ponerlos en valor, tanto por su singularidad dentro del *patrimonio gráfico español*, como por su utilidad en la recuperación del *imaginario artístico-arquitectónico local*.

Palabras clave: patrimonio gráfico / patrimonio construido desaparecido / rehabilitación virtual / recuperación del imaginario artístico-arquitectónico / desamortización eclesiástica

ABSTRACT

During the constitutional triennium, from 1820 to 1823, the first major confiscation of the Spanish Church's possessions was accomplished, including estate properties –usually convents– which passed to be owned by the State. In most cases, and throughout Spain, municipalities applied for their subsequent transfer to allocate different local public services. This fact might certainly have encouraged the graphic survey of the confiscated buildings in order to ponder on the suitability of the new intended uses, amongst other objectives. However, after consulting all the municipal archives of the Spanish capital cities, no such documents drawn for these purposes were found with the only exception of Alicante where, remarkably, all the properties requested to the State were graphically drawn.

This article seeks to highlight these survey plans showing their value, both for their singularity regarding Spanish graphic heritage as well as for their helpfulness in the recovery of a local imaginary.

Keywords: graphic heritage / demolished built heritage / building rehabilitation / image recovery / ecclesiastical disentailment



Fig. 1.- Colección de planos de Cascant y situación de edificios en el plano de la ciudad de Fernando Carnicero (1812). De izquierda a derecha y de arriba abajo: (1) Convento de Dominicos; (2) Convento de San Juan de Dios; (3) Convento de Monjas de la Sangre; (4) Hospicio de Casa Santa; (5) Convento de Agustinos; (6) Convento de Capuchinos.

DESAMORTIZACIÓN ECLESIASTICA DE 1820 Y PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO. EL CASO DE ALICANTE

El Decreto de las Cortes Generales de 1 de Octubre de 1820 sobre “*Supresión y reforma de regulares*” impuso la aplicación al crédito público de una gran parte de los bienes inmuebles religiosos como monasterios, conventos y colegios. Lo que a tenor del nombre de la ley y de su artículo primero —donde quedaba determinado su alcance— parecía afectar únicamente a las órdenes regulares y a las monacales, amén de la de San Juan de Dios, condujo también finalmente, a la supresión de un importante número de conventos pertenecientes a las órdenes mendicantes como Dominicos, Agustinos o Capuchinos, puesto que sin citarse expresamente en dicho

artículo, cualquier comunidad con menos de veinticuatro religiosos debía obligatoriamente reunirse con la del convento más próximo de la misma orden. El gobierno quedaba legalmente facultado para enajenar estos bienes o destinarlos a usos de utilidad pública.

La desamortización de 1820 forma parte de un proceso de sucesivas disposiciones que arrancan a finales del XVIII, destinadas a paliar la enorme deuda pública del Estado. Si bien es cierto que tras la invasión francesa de 1823, se devolvieron los bienes afectados, no lo es menos que los inmuebles vendidos quedaron prácticamente sentenciados puesto que en septiembre de 1835, un nuevo decreto imponía su restitución a los compradores que los habían adquirido

durante el trienio. Así pues, su importancia trasciende ampliamente dicho trienio, por cuanto que enlaza funcionalmente con la de Mendizábal de 1836.

Tras el Decreto de 1820, quedaron suprimidos en Alicante cinco inmuebles, esto es, el hospital de beneficencia denominado Hospicio de Casa Santa (o Tierra Santa) y los conventos de Dominicos; de Agustinos; de San Juan de Dios; y de Capuchinos, de tal manera que, para clérigos varones, sólo quedaron en la ciudad los conventos de Carmelitas Calzados y el de San Francisco¹.

Entre los meses de septiembre y octubre de 1821, el arquitecto municipal José Cascant elabora una colección de planos (fig. 1) con el estado de los edificios y una propuesta de reutilización de los mismos para diferentes usos de interés público. En dicha colección se incluye también, sin explicación aparente, el Convento de las Monjas de la Sangre, que no fue desamortizado y que, seguramente por tal razón, es el único que se conserva en la actualidad.

Sin embargo, las propuestas municipales no prosperaron y el efecto de la desamortización en la ciudad de Alicante fue devastador: los conventos de San Juan de Dios; de Dominicos; y de Agustinos, ya estaban demolidos, mediado el siglo.

REQUISAS, CONFISCACIONES, DESAMORTIZACIONES, Y DIBUJO DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO-ARQUITECTÓNICO. LA SINGULARIDAD ALICANTINA DURANTE EL TRIENIO LIBERAL

Tanto en España como en Europa, las requisas, confiscaciones o desamortizaciones –regladas o fácticas– de diferentes inmuebles con valor arquitectónico, ocurridas en el siglo XIX, no carecían de precedentes, pero, en general, solo se habían dado en los periodos bélicos o postbélicos, y de forma coyuntural y temporal.

El cambio de dominio sobre los edificios, supuso habitualmente, un cambio de uso y condujo, en ocasiones, al trazado de algunos interesantes levantamientos gráficos militares destinados a la adaptación del predio a su nueva función. En la España posterior al advenimiento borbónico, la ocupación de la Lonja de los Mercaderes de Valencia por las tropas francesas hasta 1762, originó un poco conocido proyecto de reforma redactado en 1747 por el ingeniero militar Desnaux. Sus dos planos permiten conocer con precisión el estado del edificio en ese momento histórico, así como las disparatadas modificaciones propuestas –incluida la construcción de forjados en la famosa Sala de Contratación– que afortunadamente nunca llegaron a materializarse (fig. 2.1).

Pocos años después, la Revolución francesa será el más claro y sobresaliente antecedente de las confiscaciones decimonónicas en Europa. El paso a manos del Estado francés, de la práctica totalidad del patrimonio inmueble religioso, supuso la inmediata desaparición material de una gran parte del mismo. Las convulsiones políticas no fueron, tampoco aquí, propicias para la arquitectura, y cuando los inmuebles no fueron convertidos en simples “canteras” para la extracción de piedra, sufrieron los consabidos cambios de uso, casi siempre en interés del ejército: cuarteles, depósitos, almacenes, polvorines, e incluso numerosos acaballaderos y remontas donde los claustros se trocaron en picaderos². Así pues, y aun considerando las numerosísimas demoliciones, la rehabilitación del patrimonio edilicio restante, para su nueva utilización, propiciaba, aun con fines espúrios, una utilización masiva del dibujo del patrimonio artístico-arquitectónico, que pudo convertir este momento en un verdadero hito dentro de la historia de esta disciplina.

Sin embargo, basta una rápida mirada a los catálogos de los diferentes archivos civiles y

1 CONEJERO, V.: *El trienio constitucional en Alicante (1820-1823) y la segunda represión contra los liberales (1823-1833)*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1983, pp. 53-54.

2 DE SAINTE MARIE, T. “Abbeyes, couvents et monastères devenus dépôts d’этalons impériaux, royaux et nationaux”. In *Situ Revue des Patrimoines [En ligne]*, 18, 2012, p. 2, URL: <http://insitu.revues.org/9646>

militares franceses, para constatar que, desde el punto de vista cuantitativo, la producción gráfica real estuvo muy lejos de lo que cabía esperar. No son frecuentes, sino más bien excepcionales, las piezas como la de la figura 2.2, recientemente publicada, junto a otros dibujos originales, por Laget³ representando la transformación, en 1795, del célebre hospital de La Charité —a la sazón de titularidad eclesiástica— en instalaciones laicas y civiles, no militares, donde destacaba una novedosa Escuela Clínica de enseñanza superior que ocupó el simbólico lugar de la Capilla. En el plano de planta y alzado, se

pueden ver, respectivamente, la rehabilitación funcional y la rehabilitación estilística adaptada ésta, a la nueva iconografía revolucionaria.

Posteriormente, las desamortizaciones de propiedades de manos muertas, ocurridas en toda Europa, tampoco generaron abundante documentación gráfica, pese a la propicia coyuntura. Concretamente en España —por lo que se refiere a la desamortización de 1820— se ha podido comprobar por consulta directa a *todos los Archivos municipales* de capitales de provincia y de comunidades autónomas, amén de otras grandes ciudades como Elche o

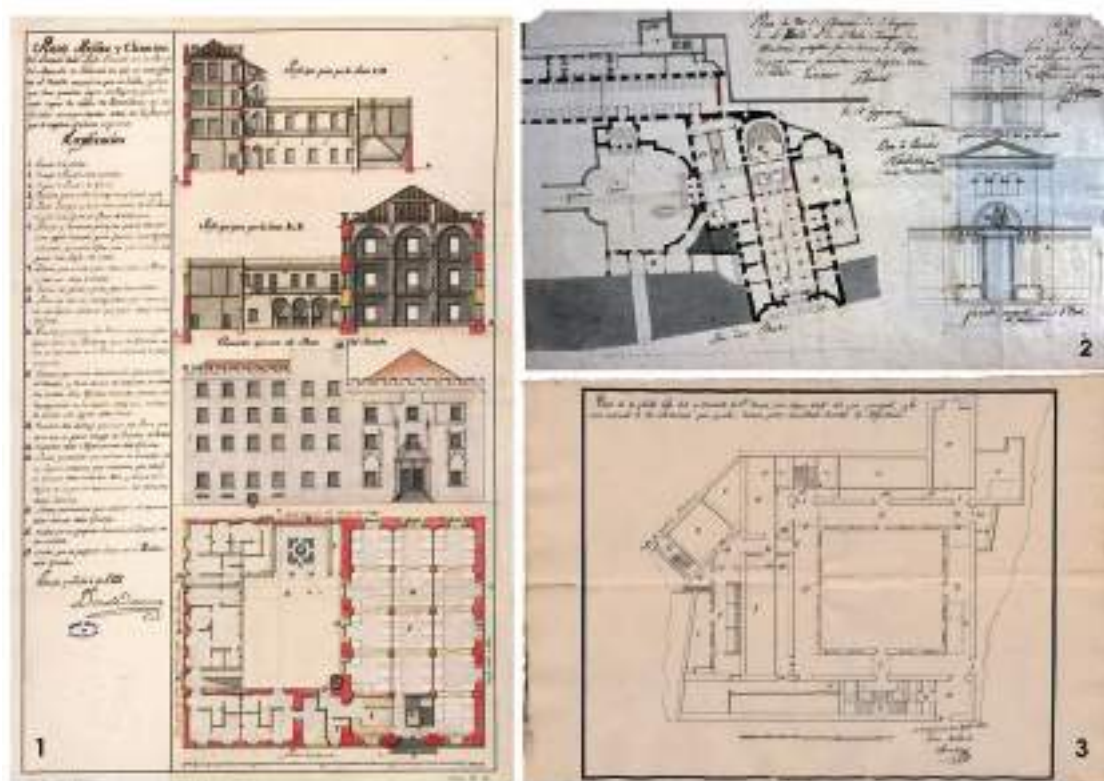


Fig. 2.- Dos planos antecedentes y un coetáneo. De izquierda a derecha y de arriba abajo:

- (1) Plano, perfiles y elevación del cuartel de la Lonja situado en la plaza del Mercado de Valencia en el que se manifiesta el estado actual en que se halla y en el que debe quedar... Carlos Desnaux (1749). Archivo General de Simancas.
- (2) Plan du rez de chaussée de l'Hospice et de l'École Clinique de Médecine. Nicolas-Marie Clavareau (1795).
- (3) Plano de planta baja del ex convento de Santo Tomás... Juan Pablo de Sebastián (1821).

³ LAGET, P.L.: "Le développement de l'enseignement clinique à Paris et la création de l'école clinique interne de l'hôpital de la Charité". In *Situ Revue des Patrimoines [En ligne]*, 17, 2011. URL: <http://insitu.revues.org/911>

Cartagena, que no se conserva ningún plano o dibujo arquitectónico relacionado –en la forma y cometido que fueren– con dicho proceso. El caso de Alicante, con el levantamiento gráfico de todos los inmuebles afectados, resulta pues, absolutamente singular.

Al margen de la promoción municipal, en cuanto a la producción castrense, si bien resulta relativamente sencillo encontrar piezas originadas por desamortizaciones posteriores, como la de Mendizábal, no es menos cierto que por lo que se refiere al trienio liberal, sólo hemos podido localizar el plano del convento de Santo Tomás de Madrid, levantado en 1821, para “*hacilitarlo Quartel de Infantería*” (fig. 2.3). En él se reproduce la planta, con detalles del piso superior, señalándose las alteraciones que deben ser realizadas para su rehabilitación.

LAS PIEZAS GRÁFICAS DE LA DESAMORTIZACIÓN EN ALICANTE: MUY SUCINTOS ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN

El nuevo destino propuesto por el Ayuntamiento para los predios, está expresado en la documentación escrita que acompaña a cada uno de los planos, siendo el de Universidad de la Provincia, para el convento de Dominicos; el de Hospital y casa de Beneficencia, para el convento de Capuchinos y para el Hospicio de Casa Santa; el de Casa de expósitos y de maternidad, para el convento de Agustinos; quedando el

convento de San Juan de Dios sin asignación de uso, porque, según señala Cascant, en la leyenda correspondiente, su estado de conservación era casi ruinoso en algunas zonas. No se atribuye nuevo uso al de las Monjas de la Sangre por no haber sido desamortizado.

Tenemos constancia de que tres de los levantamientos (Dominicos, Agustinos y Hospicio de Casa Santa) fueron utilizados por el Ayuntamiento para justificar ante la autoridad estatal la pertinencia de la cesión al municipio. También consta una devolución de los mismos por el Ministerio, al Jefe Político Provincial (cargo equivalente a Presidente de la Diputación) para que la corporación provincial informara, o volviera a informar en su caso, sobre la necesidad de cesión⁴.

De los dibujos que se realizaron, se conservan en el Archivo Municipal de Alicante, diez piezas, cuatro de las cuales son duplicados o copias, puesto que solo son seis los edificios representados (fig. 1).

Dada la ausencia en España de planos similares a los de José Cascant, uno solo de ellos habría tenido un extraordinario valor como patrimonio gráfico de la arquitectura, pero en el caso de los de Alicante, este valor se multiplica por tratarse de una colección completa –algo absolutamente insólito– que agrupa a la mayor parte del patrimonio edilicio conventual de la ciudad, actualmente desaparecido.

⁴ El proceso seguido puede verse en AMA, Policía Urbana, Legajo 2-27, 1822.

Tras elevar, el Ayuntamiento, con fecha de 24 de marzo de 1822, la solicitud de cesión al Jefe Político provincial, este remite, el 7 de mayo siguiente, un oficio al Ministerio de Gobernación que se transcribe literalmente a continuación: “*Para la competente resolución de S.M. paso a las superiores manos de V.E. la instancia que hace el Ayuntamiento Constitucional de Alicante en solicitud de los edificios que fueron combentos de Dominicos y Agustinos y Hospicio de Tierra Santa para establecer respectivamente la Universidad de la Provincia, la Casa de Maternidad y el Hospital Civil. Como el Ayuntamiento Constitucional manifiesta las ventajas que pueden resultar de acomodarse dichos establecimientos en los combentos que señala según es de ver en los planos que acompaña a la solicitud, solo me resta recomendar a V.E. el despacho que exige la naturaleza del objeto que la motiva.*”

En el margen izquierdo, con fecha 23 de abril de 1823, Gobernación de la Península dicta la devolución del expediente para un nuevo informe. No consta lo que aconteció posteriormente, pero con tal lentitud de tramitación burocrática y dado que las tropas del Duque de Angulema cruzaron la frontera ese mismo mes de abril, es fácil comprender que todo quedara, finalmente, en aguas de borrajas.

Pero el dibujo de arquitectura no tiene, o no debe tener en modo alguno, un fin en sí mismo, sino, por el contrario, un carácter instrumental con relación a la obra representada. Precisamente, en esta condición encuentra su máxima importancia esta obra gráfica de Cascant. En efecto, como trataremos de mostrar, su estudio permite recuperar, aun parcialmente, un imaginario artístico-arquitectónico completamente perdido, para lo cual resulta

fundamental, también aquí, el que se trate de un conjunto de planos que se complementan e interaccionan entre sí para facilitar su correcta información.

Increíblemente, se trata de documentos gráficos con un tratamiento prácticamente nulo por parte de los estudiosos locales, sin ninguna publicación relevante, utilizados como “de pasada,” con carencia de análisis⁵ y, desde luego, nunca entendidos como conjunto.

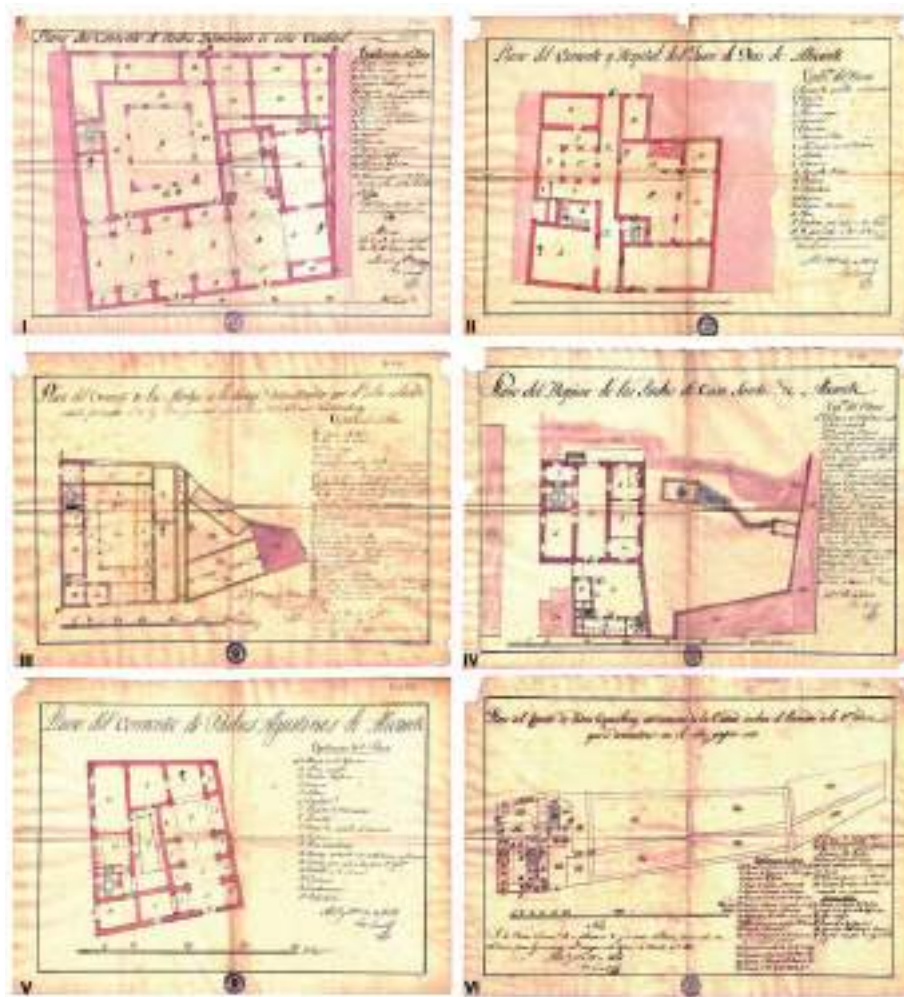


Fig. 3.- Representación conjunta de los seis inmuebles religiosos. De izquierda a derecha y de arriba abajo: I, Convento de Dominicos; II, Convento-Hospital de San Juan de Dios; III, Convento de Monjas de la Sangre; IV, Hospicio de Casa Santa; V, Convento de Agustinos; y VI, Convento de Capuchinos.⁶

⁵ Existe actualmente una copia del levantamiento del Convento de San Agustín en un panel indicador, situado en la plaza homónima (Panteón Quijano), que quedó configurada tras su demolición, tras ser nuevamente desamortizado, en 1836.

⁶ Estas son las denominaciones/signatura/identificación de los planos en el Archivo Municipal de Alicante:

En la figura 3 reproducimos en un tamaño algo mayor, una copia por cada uno de los seis inmuebles, obviando duplicaciones.

Las piezas tienen las siguientes características comunes principales: vista única de planta; dimensiones (40 x 30 cm), aproximadamente; papel verjurado fino; marcas de agua “Pasqual Abad” y “Viva la Constitución”; escala aproximada 1/170; información escrita propia o en documento anexo; composición con recuadro, título arriba, y leyenda en columna a la derecha; unidades, vara y palmo castellanos; obras previstas expresadas, generalmente, mediante texto; presupuesto anejo; codificación homogénea (punto, línea y mancha, para sólo dos variables gráficas, figura y color); y técnica gráfica de aguada.

Dado el limitado alcance del presente artículo y la importante envergadura documental del objeto en estudio, trataremos de dar, modestamente, una idea de la naturaleza informativa de los dibujos, así como de su operatividad de cara a otras investigaciones futuras. Para ello nos detendremos algo más en uno de ellos –el convento de Dominicos– que está señalado con el número romano (I) en la figura 3, y que se reproduce a mayor tamaño en la figura 4: AMA. Plan 116 PU-L004-005/116-1821. Del resto de planos, dejaremos una simple pincelada, unos apuntes casi taquigráficos, pero con un claro objetivo: el de mostrar la importancia que tiene el estudio conjunto de las piezas, relacionándolas.

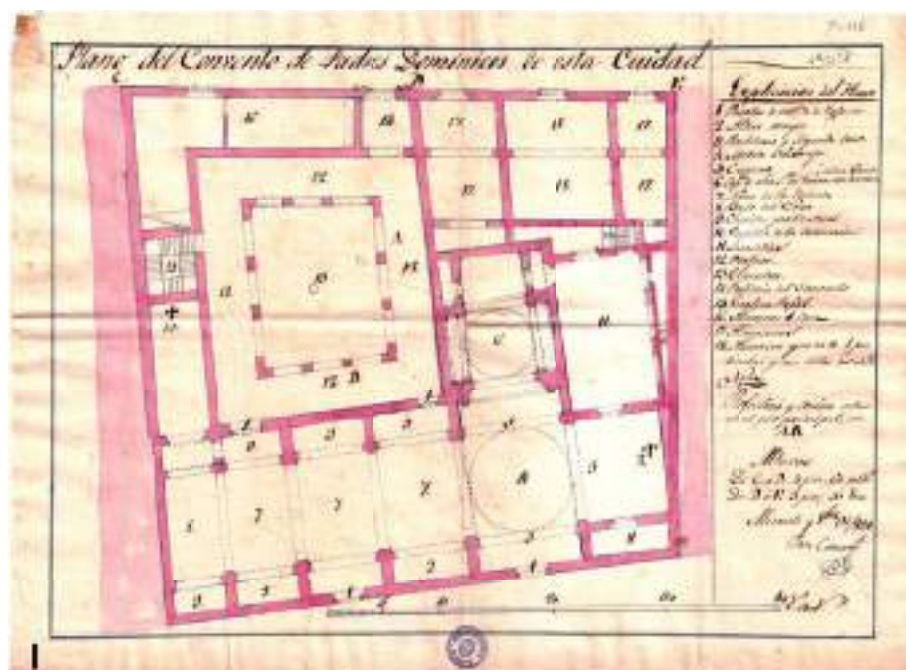


Fig. 4.- CASCANT, José: *Plano del Convento de Padres Dominicos de esta Ciudad*. Archivo Municipal de Alicante AMA. Plan 116 PU-L004-005/116-1821 (40,1 x 29,1 cm).

(I) Plan 116 PU-L004-005/116-1821 [copia: Plan 115 PU-L004-005/115-1821]; (II) Plan 117 PU-L004-006/117-1821.

(III) Plan 121 PU-L004-008/121-1821 [copia: Plan 120 PU-L004-008/120-1821]; (IV) Plan 119 PU-L004-007/119-1821 [copia Plan 118 PU-L004-007/118-1821]; (V) Plan 122 PU-L004-009/122-1821 [copia: Plan 123 PU-L004-009/123-1821].

(VI) Plan 114 PU-L004-004/114-1821.

Una de las razones para seleccionar el Plan 116 es lo desconocido de este edificio, al margen de lo que se sabe por una tradición oral que le atribuye un carácter marcadamente monumental. En efecto, muy pocos son los datos fidedignos que se poseen sobre este convento desaparecido, si descontamos, principalmente, la Crónica de Rafael Viravens⁷. El inicio de su construcción es de finales del XVI. Los frailes se instalaron en él durante el año 1597, aunque las obras no se terminaron hasta principios del XVIII. Posteriormente, en 1764, se inició una ampliación hacia el Este terminada en 1769, con la que se consiguió agrandar la iglesia y su fachada. El conjunto estaba formado por convento e iglesia y su emplazamiento se corresponde con una parte de la penúltima manzana occidental delimitada por las actuales calles Mayor y Altamira. Tras ser expulsados durante el Trienio Liberal, los monjes volvieron a ocupar el convento del que fueron definitivamente desalojados con la exclaustración de 1836. En 1853, siendo propiedad del Estado, el edificio fue demolido y vendidos los terrenos resultantes, en pública subasta, a José Gabriel Amérigo, un notable comerciante local. Sobre ellos se erigió el edificio Amérigo, nombre con el que ha sido conocido hasta nuestros días, que contaba con un pasaje y, en palabras de Viravens⁸, unas suntuosas casas. Estas casas son actualmente, un hotel de lujo.

El levantamiento gráfico del convento que realizó José Cascant en 1821, se reduce –como

en el resto de planos– a la planta baja de la edificación, ignorando las restantes en el dibujo, pero no así en el texto notas y leyendas⁹. Gracias a eso sabemos que la fachada recayente a la calle de Altamira tenía dos tramos de distinta altura:

1. El tramo coincidente con la posición del claustro (CD) que contaba con cinco plantas, incluida la baja, equivalentes a 13,68 m (60 palmos), con una media de 2,75 m/planta.

2. El tramo (DE) que contaba con cuatro plantas, incluida la baja, equivalentes a 11,40 m (50 palmos), con una media de 2,85 m/planta¹⁰.

Según esto, y dada la disposición de los muros estructurales y la organización de la planta, podemos establecer como hipótesis más probable, que el tramo (DE) fuese el del edificio originalmente construido a finales del XVI, mientras que el (CD) correspondería a la ampliación realizada entre 1764 y 1769. Los forjados de cada tramo quedarían desfasados verticalmente entre sí.

En nuestra hipótesis, la iglesia inicial habría sido una capilla de una sola nave con entrada en (1) (fig. 5.1), lo que explicaría la descripción que hace Cascant en el punto 6 de la leyenda “*Cap.lla de ntra. S.ra del Rosario con Cascaron y media Naranja*”, no en balde el significado del término “cascarón” era, entonces igual que hoy, el de una bóveda cuya superficie es la cuarta parte de una esfera “*fornicis quarta pars*” con la frecuente función de rematar “*La cabecera de una iglesia cuando acaba en semicírculo*”¹¹. Con la información del plano y la de los cronistas, no puede

⁷ VIRAVENS, R.: *Crónica de la Muy Ilustre y Siempre Fiel Ciudad de Alicante*, Alicante, Carratalá y Gadea, Alicante, Ayuntamiento de Alicante – Banco de Alicante, 1989.

⁸ *Ibidem*.

⁹ En la leyenda (*Explicación del Plano*) se dice: 1. Puertas de ent.^{da} à la Yglesia; 2. Altar Mayor; 3. Presbiterio y Segundo Coro; 4. Media Naranja; 5. Crucero; 6. Cap.lla de ntra. S.ra del Rosario con Cascaron y media Naranja; 7. Nave de la Yglesia; 8. Bajo del Coro; 9. Capillas particulares; 10. Capilla de la Comunion; 11. Sacristia; 12. Porticos; 13. Claustros; 14. Porteria del Convento; 15. Escalera Prpal.; 16. Almacen ó casa; 17. Almacenes; 18. Almacen que es dei particular y sus altos del Cono.¹⁰. En la nota se indica: Refectorio y cocina están en el piso principal en A.B. y se señalan las alturas ‘De C à D 4 pisos = 60 palm’. y ‘De D à E 3 pisos = 50 idm’. En esta nota encontramos la información sobre los usos y las dimensiones de los pisos superiores por medio de textos en vez de dibujos, con el fin de evitar la realización de más vistas, pero utilizando el propio dibujo de la planta baja de forma auxiliar.

¹⁰ La escasez de altura de las plantas (media) implica, a nuestro juicio, una disminución de las más altas en beneficio de la baja. También creemos que la altura que da Cascant (ver cifras redondas) es solamente una paroximación.

¹¹ BAILS, B.: *Diccionario de Arquitectura Civil*. Madrid, Viuda de Ibarra, 1802, p. 21.

aventurarse, el tamaño ni tampoco la existencia de los espacios (posiblemente capillas) que pudieron haber existido inicialmente al Este y al Oeste de la media naranja principal, en cambio parece probable que la cabecera (6) (fig. 5.1) quedase exenta recayendo a un antiguo claustro citado por Viravens, lo que dejaría la primera crujía de la fachada sur, destinada a dependencias conventuales, sin los problemas de engarce geométrico —gracias al claustro— que se observan en el plano de Cascant, en la zona de unión de iglesia y almacenes.

Esta hipótesis, aunque imposible de demostrar, estaría reforzada por su perfecta compatibilidad con la descripción que del edificio primigenio, realiza Viravens: «*La iglesia, que no era de grandes dimensiones, la dedicaron los frailes á NTRA. SEÑORA DEL ROSARIO, de quien tomaron el título [...]. Acrecido el vecindario de esta ciudad y pequeño el templo del ROSARIO para contener la multitud de gentes [...], en 1764 resolvió la Comunidad ensanchar la iglesia, prolongándola el E*»¹². Refiriéndose a esta ampliación (fig. 4), más adelante, sigue el cronista: «*La fachada de la parte del templo que se ensanchó fue fabricada de cantería, exornando otra grandiosa puerta, abierta en la misma, una elegante portada con columnas y otros adornos del mejor gusto labrados en piedra de jaspe*»¹³. La fachada a la que se refiere Viravens debió de ser forzosamente la de orientación Sur, es decir, la de la actual calle Altamira, porque las *columnas* que flanquean la *grandiosa puerta*, no pueden ser otras que las que se ven en el dibujo —de forma casi exageradamente enfatizada, contrastando con el escaso grado de iconicidad descriptiva general del plano— en la citada fachada Sur (fig. 5.1). Tal forma de representación implica la conside-

ración de (P1) como acceso principal, quedando totalmente descartado, a nuestro juicio, el (P2) situado junto al acceso al templo original. Todo ello estaría además corroborado por otra crónica histórica alicantina: la de Maltés y López¹⁴, de 1770.

El título del siguiente plano (II) —“*Plano del Convento y Hospital de S.ⁿ Juan de Dios de Alicante*” (Plan 117 PU-L004-006/117-1821)— nos informa de que la edificación representada albergaba al menos dos usos principales —el de convento y el de hospital— pero, además, gracias a la Crónica escrita en 1640 por Vicente Bendicho, sabemos también de una tercera actividad: un modesto teatro o teatrillo, destinado a recaudar fondos para el mantenimiento de la institución, cuyos muros, según el propio Bendicho, databan de 1333¹⁵. En la figura 5.2 queda expuesta nuestra interpretación de la ubicación de los tres usos —convento, hospital y teatro— derivada del análisis del plano, sobre el que no nos vamos a extender, para centrarnos en conocer algo de la morfología de un eje circulatorio —señalado con el número (2) en la misma figura— denominado “*tránsito*” por Cascant, que atraviesa el conjunto y del que no hemos encontrado información alguna, dibujada o escrita, que aclare si se trataba de un pasaje cubierto o, por el contrario, de un paso descubierto cerrado en los dos extremos coincidentes con las fachadas de la edificación. A mayor abundamiento, los planos generales de la ciudad trazados en la época se contradicen en este particular¹⁶.

Aclarar esta cuestión nos proporciona la primera oportunidad de comprobar la importancia de tener una colección de planos que se apoyan unos en otros. En efecto, la pieza (II) que nos

¹² VIRAVENS, *op. Cit.* 172.

¹³ *Ídem.*

¹⁴ MALTÉS J. B.; LÓPEZ, L.: *Ilce ilustrada. Historia de la muy noble, leal y fidelísima ciudad de Alicante*. Alicante, Ayuntamiento de Alicante, 1770, p. 270.

Estos cronistas realizan la descripción: «*Es su Iglesia de una nave, bastantemente capaz, con puerta a la Calle Mayor, y en frente puerta al claustro y a la Calle por donde entran todas las gentes á la Iglesia*».

¹⁵ BENDICHO, V. *Chronica de la Muy Ilustre, Noble y Leal Ciudad de Alicante*, facsimil, Alicante, Ayuntamiento de Alicante, 1991, p. 1040.

¹⁶ En la fig. 5.2 aparecen dos fragmentos de plano general que corresponden, de izquierda a derecha, respectivamente, a un anónimo de 1794 (pasaje cubierto) y al de Fernando Carnicero de 1812 (paso descubierto), que ilustran esta circunstancia.

ocupa, nada dice sobre la naturaleza del pasaje, limitándose a denominarlo ‘tránsito’ (fig. 3. II). Sin embargo, el estudio conjunto de los dibujos nos lleva a concluir que se trata de un espacio cubierto, porque en todos ellos, siempre que hay una superficie descubierta, Cascant lo especifica con claridad. Así podemos verlo, por ejemplo, en la figura 6.IV y 6.V (hospicio de Tierra Santa

y convento de Agustinos), pero sobre todo, en el plano (III) del convento de Monjas de la Sangre, donde existe una zona similar, también denominada ‘tránsito’ que, en este caso, aparece clara y específicamente adjetivada como ‘tránsito descubierta’ en la leyenda correspondiente (fig. 5.3).

La pieza (III), que ha sido clave en la interpretación de (II) tiene por título “Plano del

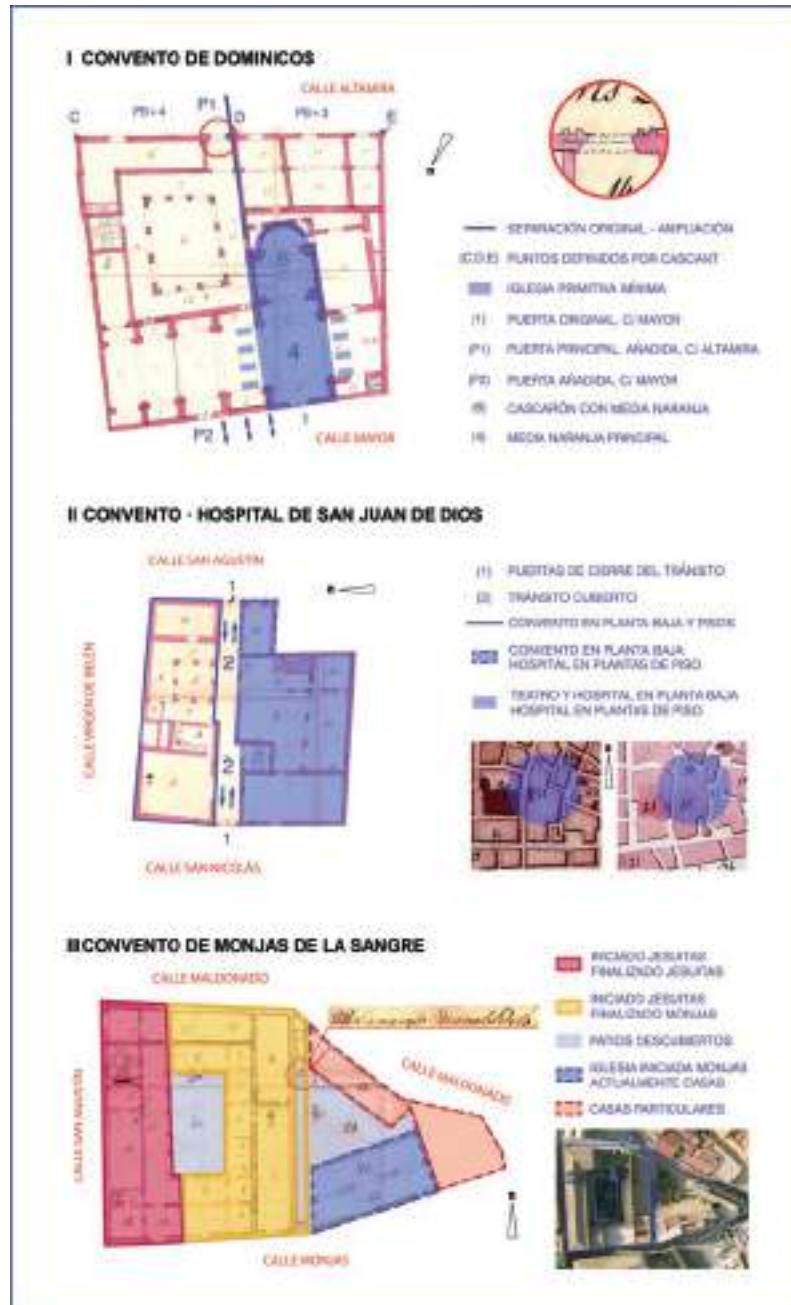


Fig. 5.- Conventos de Dominicos, San Juan de Dios y Monjas de la Sangre. Análisis a partir de los planos de José Cascant.

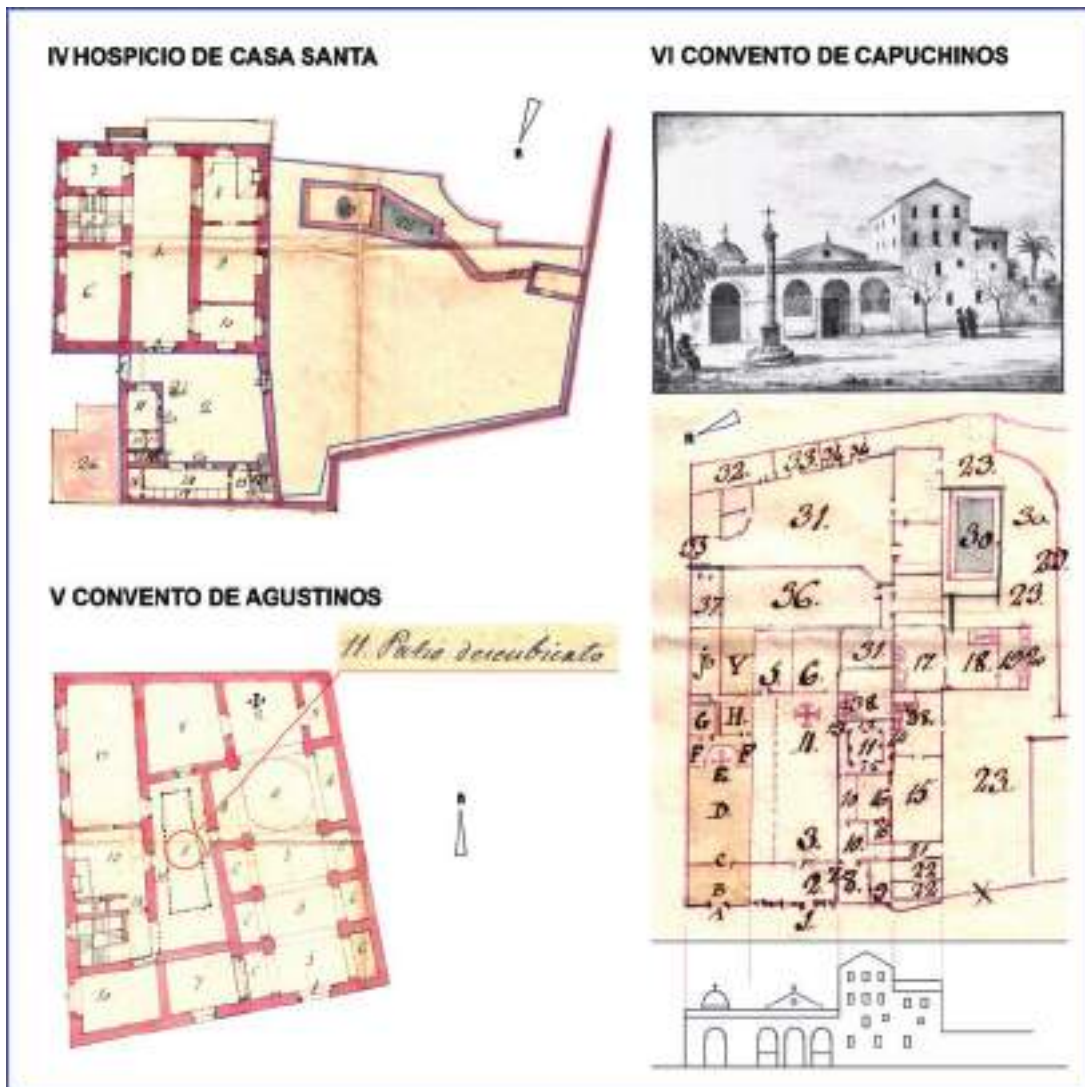
Fig. 6.- Hospicio de Casa Santa, convento de Agustinos y convento de Capuchinos. Análisis a partir de los planos de José Cascant. ▶

Convento de las Monjas de la Sangre (PU-L004-008/120-1821)”, aporta, con su esmerada codificación, una detallada visión diacrónica de la vida material del predio, quedando delimitados con precisión, el primitivo edificio construido y ocupado por los Jesuitas, y su ampliación comenzada a finales del XVIII, tras la expulsión de estos, que dio lugar al actual recinto (fig. 5.III). Se trata de la representación del único inmueble no demolido, circunstancia que le otorga un importante y específico interés ya que, por comparación con la realidad construida visible, opera como un diccionario, otorgando significados a los textos y codificación de Cascant. Al mismo

tiempo (fig. 5.III, abajo, derecha), también nos permite constatar –por superposición del plano con una vista aérea actual– la gran precisión de los trazados del arquitecto, siendo observable una única diferencia, en la alineación Norte, no achacable a error, sino a una modificación de esta, a finales del XIX.

Para finalizar, en esta misma línea de verificación de la fiabilidad de lo dibujado por Cascant, nos referimos a los tres planos restantes (IV, V y VI).

El (IV) “*Plano del Hospicio de los Padres de Casa Santa de Alicante (PU-L004-007/119-1821)*” es uno de los que poseen un duplicado, lo cual nos



ha permitido realizar una superposición de las dos copias (fig. 6.IV) y constatar, de nuevo, la calidad descriptiva y, sobre todo, la precisión geométrica en la ejecución de los dibujos. Ninguna de las dos copias ha sido realizada con pantógrafo puesto que la coincidencia no es perfecta, observándose una ligera diferencia en alguna dimensión angular de la parte Norte del recinto, probablemente debida a un error material en la transcripción de las triangulaciones. Sin embargo, las dimensiones lineales concuerdan siempre perfectamente, y la coincidencia en la zona edificada es total¹⁷.

El (V) “*Plano del Convento de Padres Agustinos de Alicante (PU-L004-007/119-1821)*” (fig. 6.V) reafirma la preocupación de Cascant por manifestar la condición de cubierto o descubierto, de cualquier espacio en el que pudiera haber alguna duda al respecto, incluso cuando se trata de un ‘patio’, denominación que en aquella época¹⁸, y casi siempre en la actualidad, vehicula el significado que aparece en la leyenda: “*patio descubierto*”, con adjetivación redundante.

El (VI) “*Plano del Convento de Padres Capuchinos extramuros de la Ciudad incluso el llamado de la 3ª Orden que se demuestra con el color pajizo (PU-L004-004/114-1821)*” representa el último edificio histórico monumental de los cinco, en ser derribado (1989), siendo propiedad de la Diputa-

ción Provincial. Utilizamos aquí esta pieza para evaluar la fiabilidad de la colección, por comparación con documentos historiográficos de la mayor calidad como la Crónica de Viravens La figura 6.VI, en la que hemos realizado un alzado esquemático a partir de una lámina de dicha crónica, nos muestra la perfecta correspondencia entre Cascant y Viravens¹⁹.

VALORACIÓN Y CONCLUSIONES

Aun admitiendo que el alcance del dibujo trasciende, frecuentemente, las intenciones de su autor y su cometido inicial, es justo reconocer el gran valor de la aportación particular del arquitecto municipal José Cascant, en el caso de las piezas alicantinas. En efecto, la información que, de forma directa o indirecta, se deriva de ellas –junto al conocimiento que tenemos de su producción gráfica general²⁰– permite situar, a nuestro juicio, a este arquitecto municipal en el origen de éstas, como su principal promotor. La ausencia de este tipo de documentos en otras ciudades, no sería sino una reafirmación de esta hipótesis. La existencia de un levantamiento del convento de las Monjas de la Sangre –políticamente innecesaria por no estar entre los objetivos desamortizadores– también incide en esta idea²¹. Un enorme mérito cuando estamos todavía lejos del interés por el dibujo del patrimonio

¹⁷ Para emitir un juicio sobre la calidad de la ejecución técnica de los levantamientos, hemos realizado consulta al profesor de Ingeniería Cartográfica, Geodesia y Fotogrametría de la universidad de Alicante, Enrique Aparicio Arias, experto en cartografía antigua, quien nos ha certificado dicha calidad atendiendo al instrumental utilizado y a los estándares de la época, para este tipo de representaciones.

¹⁸ BAILS, B.: *Diccionario de Arquitectura Civil*. Madrid, Viuda de Ibarra, 1802, p. 76. y TERREROS, E.: *Diccionario Castellano*. Madrid, Viuda de Ibarra, 1788, p. 64.

¹⁹ Se trata de la lámina que figura en la p. 194 de la obra. No nos consta la existencia de otros documentos gráficos en los que aparezca la fachada de este convento en la época de Cascant, pero hemos podido constatar –con el fin de poder extrapolar– la calidad descriptiva general de las láminas de Viravens por cotejo de las mismas con lo que se conoce de otros monumentos. Por ejemplo, con las fotografías de principios del siglo pasado del convento de las Monjas Capuchinas, demolido en 1931, que estaba situado en la actual Rambla de Méndez Núñez, donde hoy se levanta el edificio del Banco de España, observándose una fidelidad total de la representación.

²⁰ Hemos realizado el estudio completo de toda la obra gráfica de José Cascant custodiada en el Archivo Municipal de Alicante. Además de estos levantamientos de 1821, Cascant, arquitecto originario de la ciudad de Valencia, es el autor de otros planos de primera importancia –todos de promoción pública municipal– como los de obra civil con la fuente que debía coronar el extremo norte del *Paseo de la Reyna* (actual Rambla) y otros de urbanística que inauguran una codificación de factura propia, que será utilizada, a lo largo de todo el siglo XIX, de forma completamente generalizada en la cartografía local, incluyendo las producciones de Emilio Jover y de José Guardiola Picó.

²¹ Si a esto añadimos su empeño por exponer gráficamente, en ese plano, la cronología de la formación del edificio (Jesuitas, Monjas de la Sangre), todavía queda más patente un interés ajeno al estricto objetivo teórico de las piezas.

que manifestaba Caveda en 1848, al referirse a los monumentos en peligro: “*aún estamos a tiempo de describirlos [dibujándolos]; mañana ya será tarde*”²². Más lejos todavía de la implicación del poder político, inexistente hasta la realización de la célebre colección de dibujos “*Monumentos Arquitectónicos de España*” de 1859, y ello aun de forma discutible, puesto que la verdadera iniciativa de su realización se debió directamente a la Escuela de Arquitectura²³. Tal vez estemos aquí ante una actitud ilustrada, incluso racional y científica, precursora de los esfuerzos que, paulatinamente, a partir del segunda mitad del siglo, contribuirán a la construcción del concepto de ‘patrimonio nacional’.

En todo caso, la colección de planos de Cascant resulta poco frecuente en el terreno del dibujo de arquitectura español destinado a la reutilización o rehabilitación del patrimonio artístico arquitectónico, y completamente singular en la etapa del Trienio Constitucional. Esta singularidad le otorga –como probable y desgraciadamente, a otros muchos documentos gráficos aislados en nuestros archivos municipales– un valor digno de ser reconocido por nuestra cultura artística en general, y arquitectónica en particular, dada su operatividad en la recu-

peración de nuestro imaginario. Un valor que debería considerarse más que suficiente para justificar en el ámbito local, iniciativas de digitalización de fondos gráficos como las que ya se han emprendido en nuestros más importantes archivos nacionales.

Investigaciones propias de disciplinas como la historia, la sociología, la política o la economía pueden nutrirse de este conjunto de dibujos, trascendiendo el ámbito arquitectónico, si bien éste resulta forzosamente el más indicado, y dentro de él, a nuestro juicio, particularmente atractiva la línea de *restitución infográfica* dirigida por Carazo en Valladolid²⁴. Las eventuales ausencias Informativas de partida no restan validez al trabajo puesto que, de acuerdo con Capitel²⁵, las interpretaciones gráficas, ideales, pero bien fundamentadas, son mecanismos de investigación de primer orden.

En el marco del dibujo decimonónico y dentro del estricto servicio a la arquitectura, al lado de la perfección de una planta de los citados “*Monumentos arquitectónicos de España*” o del preciosismo visual de una vista de David Roberts, los formalmente modestos dibujos alicantinos de Cascant merecen también, encontrar un digno acomodo²⁶.

²² CAVEDA, J.: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid, Santiago Saunague, 1848, p. 17.

²³ GONZÁLEZ-VARAS, I.: *La Catedral de León*. León, Edilesa, p. 75.

²⁴ CARAZO LEFORT, E.: “Destrucción del casco histórico de Valladolid. Documentación y restitución infográfica”, en *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 7 (2002) 92-98.

²⁵ CAPITEL, A.: *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 27.

²⁶ Estas son las denominaciones/signatura/Identificación de los planos en el Archivo Municipal de Alicante: (I) Plan 116 PU-L004-005/116-1821 [copia: Plan 115 PU-L004-005/115-1821]; (II) Plan 117 PU-L004-006/117-1821; (III) Plan 121 PU-L004-008/121-1821 [copia: Plan 120 PU-L004-008/120-1821]; (IV) Plan 119 PU-L004-007/119-1821 [copia Plan 118 PU-L004-007/118-1821]; (V) Plan 122 PU-L004-009/122-1821 [copia: Plan 123 PU-L004-009/123-1821]; (VI) Plan 114 PU-L004-004/114-1821].



Jardines históricos, parques públicos y escultura monumental contemporánea en Jumilla (Región de Murcia)

Dr. Francisco Javier Delicado Martínez

Universitat de València

Académico Correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, y de Santa María de la Arrixaca, de Murcia

RESUMEN

Los jardines son tanto una cuestión de diseño y proporción de sus partes como de su composición ornamental en esa interrelación siempre buscada con el entorno natural y cultural.

El estudio que aquí se plantea, aborda la evolución de la arquitectura y del paisaje urbano de Jumilla (Región de Murcia), desde la repoblación cristiana hasta el umbral del III milenio, para seguidamente incidir en los jardines y parques públicos de la ciudad, que comenzaron a adquirir su protagonismo durante el último tercio del siglo XIX, como el Jardín de la Glorieta y el Jardín y Plaza del Rey Don Pedro, que podrían ser considerados de carácter histórico, con una cubierta vegetal centenaria y con un mobiliario urbano relevante (esculturas, cerámica, rejería, farolas de fundición...).

Asimismo, son objeto de análisis otros vergeles de gran valor ambiental y cultural por constituir paisajes singulares en el término municipal de Jumilla, como el Jardín Botánico de la Estacada (de diseño paisajístico y carácter naturalista), el Huerto del Convento franciscano de Santa Ana del Monte (siglo XVI) que representa un claro ejemplo de "jardín místico", y el humedal del Charco del Zorro con su trazado longitudinal en un enclave pintoresco.

Por último, también se incluyen aquellos jardines contemporáneos urbanos que pueblan viejos rincones, plazas y áreas en expansión, y que, aunque modestos en su condición, tienen relevancia por las esculturas y piezas de la arqueología industrial y del patrimonio etnológico que acogen.

Palabras clave: Arquitectura / Paisaje urbano / Jardín histórico / Parque público / Escultura contemporánea / Jumilla (Región de Murcia) / Siglos XIX – XX.

ABSTRACT

Gardens are a question of design and proportion of parts such as an ornamental composition that interacts always with the natural and cultural environment.

The study, deals with the evolution of architecture and urban landscape of Jumilla (Murcia), from the Christian repopulation to the third millennium, to then influence the public gardens and parks of the city, they began to take on their role during the last third of the nineteenth century, as the Garden of the Glorieta and the Garden and Plaza del Rey Don Pedro, which could be considered historical, with a centennial vegetation cover and with a relevant street furniture (sculptures, ceramics, railings, lampposts casting...). Also, they are analyzed other orchards of great environmental and cultural value constitute unique landscapes in the town of Jumilla, like the Botanical Garden of Estacada (landscape design and naturalistic character), the Garden of the Franciscan Convent of Santa Ana Monte (XVI century) which represents a clear example of "mystical garden" and the Charco del Zorro wetland with its longitudinal path in a picturesque setting.

Finally, those urban contemporary gardens that populate old corners, squares and expanding areas are also included, and that although modest in their condition, are relevant for the sculptures and pieces of industrial archeology and ethnological heritage hosting.

Keywords: Architecture / cityscape / garden historic / squares / contemporary sculpture / Jumilla (Región of Murcia) / 19-20th century.

I. INTRODUCCIÓN

Un parque es un terreno situado en el interior de una población que se destina a prados, jardines y arbolado, sirviendo como lugar de esparcimiento y recreación de los ciudadanos.

El jardín (del francés “jart-gard”, que significa huerto) es un elemento natural, siempre modelado y delimitado por la mano del hombre, y ha sido utilizado con frecuencia –recuerda Esperanza Ruiz Gómez– como espacio de expresión para mostrar la vinculación del hombre con su entorno natural¹. Suele tener una configuración horizontal, provista de senderos y paseos, y la mayor superficie está cubierta por árboles de hoja caduca, incluyendo como elemento decorativo, en ocasiones, el azulejo en bancos y rodapiés, combinando los colores a grandes pineladas.

Los jardines –como hemos escuchado de la experta en paisaje Carmen Añón, Presidenta del Comité Científico Internacional de Jardines Históricos y Parques Culturales– son el reflejo de la cultura y tradición de un pueblo, en cuyo

estudio confluye una serie de disciplinas como la filosofía, la historia, la literatura, la botánica, la simbología, el arte y la geología².

Fue con la Revolución Industrial (fines del siglo XVIII) cuando se inició en Europa un período de urbanismo que generó la necesidad de espacios abiertos para alejar al ciudadano del ajetreo urbano, mejorando con ello su calidad de vida, que le aporta sosiego y armonía. Los usos de los parques y jardines públicos han evolucionado a lo largo de su historia, desde ser escenarios de meditación y actividad religiosa, pasando por zonas de expresiones filosóficas, hasta llegar a los románticos y racionalistas con los que se convirtieron en espacios para la salud y la contemplación.

Como elementos vivos que son de arquitectura y paisaje, se han ido transformando con el paso del tiempo, pero si sus diseños están correctamente realizados, no cabe duda de que perdurarán a lo largo del tiempo, convirtiéndose en auténticos monumentos históricos y componentes estéticos para las ciudades; unos espacios públicos de la biodiversidad que hacen referencia a la variedad de especies animales y vegetales que viven en un lugar como reservorios biológicos.

2. LOS JARDINES HISTÓRICOS EN LA REGIÓN DE MURCIA

La *Carta de Florencia* (UNESCO, 1981), en el Art. 1º, define un *jardín histórico* como una “composición arquitectónica y vegetal que, desde el punto de vista de la historia o del arte, tiene un interés público” y como tal está considerado como un monumento³. Determinan su composición arquitectónica el trazado y los diferentes

¹ RUIZ GÓMEZ, Esperanza Macarena: “El jardín como elemento integrador del hombre con la metrópoli”. *Arte, individuo y sociedad*. Madrid, 24, 1 (2012), pp. 147-157.

² AÑÓN, Carmen; LUENGO, Mónica: *Jardines de España*. Barcelona, Ed. Lunwerg, 2003.

³ Redactada por el Comité Internacional de Jardines Históricos ICOMOS-IFLA el 21 de mayo de 1981, y adaptada el 15 de diciembre de 1982 por el ICOMOS (International Council of Monuments and Sites), que completa la Carta de Venecia en esta materia específica.

perfiles del terreno, sus masas vegetales (especies, volúmenes, juego de colores, distancias, alturas respectivas), sus elementos constructivos o decorativos, y las aguas en movimiento o en reposo; y su protección exige que estén identificados e inventariados, siendo su mantenimiento una operación de importancia primordial.

Estos jardines gozan de una protección jurídica específica recogida en la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (BOE de 29 de julio de 1985) y su denominación se aplica lo mismo a jardines modestos que a grandes parques de composición formalista o de naturaleza paisajística, y no pueden desligarse de su propio entorno urbano o rural, artificial o natural. El catálogo de los jardines está gestionado por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales mediante el Registro General de Bienes de Interés Cultural, en el que también participa las distintas comunidades autónomas españolas, constituyendo ejemplo de ello, entre otros, el Parque de María Luisa en Sevilla, los Jardines de Aranjuez, el Parque del Retiro en Madrid, los Jardines del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso (Segovia), los Jardines de Monforte de Valencia (antiguo Huerto de Romero), y el Jardín de Santos de Penàguila (Alicante).

En la Región de Murcia, entre otros, el *Huerto de las Bolas* (Jardín de la Villa Torre Llagostera) en Cartagena, el *Jardín de Sancho Dávila* (antiguo cuartel militar) en Lorca, el *Jardín de Floridablanca*, en Murcia, y el *Jardín del Rey Don Pedro I* en Jumilla, constituyen cuatro jardines regionales de gran significación patrimonial por sus especies vegetales, edificios interiores, paseos, jardinería y mobiliario urbano⁴, que optan a conseguir este reconocimiento.

El *Huerto de las Bolas* conforma el jardín botánico de la Villa Torre Llagostera, una finca suburbana de recreo de dos plantas, torreada,

que construyó en Cartagena el arquitecto Víctor José Beltrí en estilo modernista para la familia del comerciante catalán Esteban Llagostera Puntí entre 1903 y 1918, en el que sobresale su plaza circular presidida por una fuente con una copa de piedra rodeada de bancos de azulejos cerámicos de trencadís y sus andenes, emparados de jazmines, pinos y palmeras, que se singulariza por la instalación de un refugio-mirador protegido por una marquesina, con un sofá-banco de azulejos.

El *Jardín de Sancho Dávila*, emplazado en terrenos de los viejos acuartelamientos militares (en servicio de 1924 a 1994) de Lorca, se integra en la actualidad en el nuevo campus universitario de “Ciencias de la Salud”, diseñado por el arquitecto Martín Lejárraga, que ocupa con los nuevos pabellones docentes una superficie de 27.000 metros cuadrados. Este primitivo vergel, de disposición rectangular, permanece acotado por una balaustrada de obra y antecede al viejo pabellón de mando, único resto conservado del viejo parque de infantería. Diversas plantaciones de almeces, olmos, palmeras, ailantos, moreras y pinos piñoneros, además de parterres de especies arbustivas acotan paseos y andenes de nuevo diseño del complejo universitario.

El *Jardín de Floridablanca*, enclavado en el barrio del Carmen de Murcia, es el resultado de la transformación de una vieja alameda remodelada a promedios del siglo XIX, que se rodeó de una verja de hierro y en el que se introdujeron variedades arbóreas, destacando los singulares magnolios, sus gigantescos plátanos tapizados de hiedra, los ficus y los arriates de rosales. La estatuaría monumental está representada en la escultura del ministro de Carlos III que da nombre al jardín (José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca), labrada por Santiago Baglietto, se alza sobre una fuente proyectada por

⁴ LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco / EGEA OLIVARES, Silvia: “El proyecto Recuperaverde como introducción al estudio y catalogación de los jardines históricos de la Región de Murcia”. *XXI Jornadas del Patrimonio Cultural en la Región de Murcia*. Murcia, Ediciones Tres Fronteras, 2010, pp. 105-111.

Francisco Bolarín, “El Viejo”, para otro destino anterior; y en el Monumento al poeta Pedro Jara Carrillo, labrado en piedra, obra de José Planes.

Y el *Jardín del Rey Don Pedro*, de Jumilla –del que nos ocupamos más extensamente *ut infra*–, fue proyectado a fines del siglo XIX e incorporando todos los elementos de catálogo que debía reunir un jardín público (fuente ornamental, pabellón para la música, esculturas, enverjado, café), con sus parterres geométricos y sus variedades arbóreas centenarias de almeces, ailantos, pinos y olmos), sus singulares bancos revestidos de azulejería cerámica sevillana, y su escultura pública

La recientemente editada *Guía técnica de conservación y restauración de jardines antiguos e históricos de la Región de Murcia* (Cartagena, Universidad Politécnica, 2010) recoge con mayor amplitud éstos y otros jardines del marco territorial en el que se inscriben y sienta las bases necesarias para la protección del patrimonio natural y cultural murciano, sin que hasta ese momento “haya existido una consideración específica hacia el jardín propiamente dicho en cuanto bien patrimonial más allá de su complementariedad”⁵.

El proyecto “Recuperaverde”, desarrollado por la UPCT, ha impulsado una serie de actividades socioeconómicas sostenibles en la Región para la recuperación de los jardines históricos, promocionando y mejorando el empleo y la cualificación profesional de los trabajadores del sector de la jardinería y el paisajismo y de otros sectores vinculados, como el de servicios y el de la construcción.

3. LA ARQUITECTURA Y EL PAISAJE URBANO DE JUMILLA: SU EVOLUCIÓN

La trama urbana de Jumilla ha experimentado desde época tardomedieval y con el transcurso

de los siglos hasta la actualidad, como cualquier otra ciudad agrícola e industrial, una constante evolución del paisaje, que tratamos de sintetizar en este contexto con referencia a los espacios públicos que acoge: sus plazas, parques y jardines, con numerosa estatuaria pública dedicada a los valores locales y diversas piezas de la arqueología industrial y del patrimonio etnológico.

La población, situada en sus orígenes en lo alto del cerro, que forma una de las estribaciones de la sierra del Buey, y al abrigo de la fortaleza (árabe en origen, rehecha durante los Pacheco con técnica cristiana), abandona este área abrupta próxima al castillo para ir asentándose en el transcurso del siglo XV a la solana en la vertiente sudoeste, cuya expansión quedaba delimitada por la Rambla del Judío, y espacio donde se va a configurar el arrabal de Santa María⁶, compuesto de un trazado medieval de calles sinuosas y estrechas, con un caserío construido de tapial, presidido por la iglesia de Santa María del Rosario (un templo de los del tipo “de reconquista”, en origen con techumbre de madera mudéjar), el Peso de la Harina, el Hospital viejo y la Plaza de los Gastos (espacio donde tenía lugar el mercado semanal), con tres puntos de acceso y comunicación: la Puerta de Santa María (Camino Real), la Puerta de Granada y la Puerta de Murcia (o Nueva, en las proximidades de la antigua calle de la Tercia) y con el llamado “pilar de Santa María”, que fue fuente pública (con sus once caños, de la que se surtían los aguadores) y abrevadero para las caballerías y el ganado⁷, varios molinos de aceite y la ermita de San Cristóbal junto al viejo barrio de la Peña en la ladera del monte.

En los inicios de la Edad Moderna la villa crece desde los alrededores de Santa María hacia el sur y este de la falda del núcleo fortificado, configurándose en ese desarrollo urbano de

5 LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F. / EGEA OLIVARES, S.: *op. cit.*, p. 105.

6 ANTOLÍ FERNÁNDEZ, Alfonso: *Historia de Jumilla en la Baja Edad Media (Siglos XIII-XV)*. Barcelona, Nova-Gràfik, S. A., 1991, pp. 102-103.

7 OLIVARES TEROL, Ana Ángeles: “La configuración urbana de Jumilla en el siglo XVI”. *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos de Jumilla*. Jumilla, 7 (1995), pp. 45-51; <http://hal.hanale.net/10201/43306>



Fig. 1.- Jumilla. *Palacio del Concejo*. Edificio del arquitecto vasco Julián de Alamiqez, de 1557-1558, con pórtico de doble arco adjunto e interesante galería alta organizada con columnas torsas estriadas, rehabilitado en 1997 para dar acogida al Museo Arqueológico Municipal “Jerónimo Molina”. (Fotos Javier Delicado, 2007 y 2015).

angostas y tortuosas calles salvando fuertes pendientes, la plaza de San José (o plaza de Arriba, para distinguirse de la de Abajo, o de la Constitución), siendo a promedios del quinientos cuando se construyen los edificios públicos: el Palacio del Concejo (con su interesante galería alta de columnillas torsas, hoy rehabilitado para Museo Arqueológico)⁸, las Carnicerías, el matadero, el mesón (que alcanzó altas rentas), el parador de carros (convertido en la actualidad en universidad popular) y la Ermita de San José; y se finalizan otros ámbitos religiosos próximos como la iglesia Mayor de Santiago (de nave gótica, cubierta con elegantísima bóveda de crucería estrellada y cabecera trebolada renacentista); mientras que a caballo entre dos

siglos se erigen sendos conventos franciscanos: el de Las Llagas, a saliente, extramuros de la población, ubicado al final de la calle de la Feria; y el de Santa Ana del Monte, a poniente, a cuatro leguas del lugar, que por su austeridad edilicia recogen la influencia del pensamiento de San Pedro de Alcántara, que marcó la pauta de muchas de las construcciones de los descalzos⁹. También en la calle del Rico, donde residían las familias más acomodadas, se alzarán casonas solariegas de noble porte, como la Casa Honda y la Casona de Pérez de los Cobos, con notable portada renacentista y extraordinaria rejería castellana sobre los huecos, de fines del siglo XVI, en fase de rehabilitación integral¹⁰. En 1576 la villa daba acogida a 3.000 habitantes.

- 8 CARCELÉN GONZÁLEZ, Ricardo: “El antiguo Concejo y la plaza de Arriba de Jumilla. El equipamiento como herramienta de regeneración del espacio público”. *VI Jornadas de introducción a la investigación de la UPCT*. Universidad Politécnica de Cartagena, 2008.
- 9 GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra de Segura*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos – Galería Yerba, 1987, p. 485.
- 10 La Casa de Pérez de los Cobos, propiedad del Barón del Solar de Espinosa (que pasó por sucesión a los Cutillas Torres), fue elogiada en su día por historiadores del arte de la talla de Manuel González Simancas, Elías Tormo y Monzó y Alfonso E. Pérez Sánchez. Es un edificio de singular relevancia por su portada renacentista, con preciosa rejería de gusto toledano sobre los vanos con crestería elegantísima, resguardada por tejadillos voladizos de madera formando ángulo. Fue declarado Bien de Interés Cultural con categoría de monumento en 1997 y hoy presenta un considerable abandono y degradación. (Vide MATEO, Isabel: “La Casa de Pérez de los Cobos de Jumilla, en la Lista Roja del Patrimonio”. *Diario La Verdad*. Murcia, 7 de octubre de 2015; MATEO, Isabel: “Jumilla. La alcaldesa pide ayuda para restaurar la casa de Pérez de los Cobos”. *Diario La Verdad*. Murcia, domingo 8 de noviembre de 2015.



Fig. 2.- Jumilla. Casona solariega de Pérez de los Cobos, luego de los Cutillas y posteriormente de los barones del Solar de Espinosa, con frontón partido y escudo nobiliario sobre la portada vignolesca de fines del siglo XVI y ventanas protegidas por extraordinaria rejería castellana con heráldica. (Foto Javier Delicado, 2015).

El siglo XVII se inicia con la expulsión de los moriscos (1609-1614) y con una serie de epidemias que hacen estragos en la población (particularmente las de 1619 y 1676), mientras que al final de la centuria la villa crece hacia el este lo que trae consigo la creación de la Plaza de Abajo, que obliga a trasladar el mercado a este nuevo ámbito, más capaz, de planta cuadrada, hallándose próximo el hospital de Santo Espíritu en la calle del Convento (que es la que va desde la plaza al convento de las Llagas de San

Francisco), y en la que se construirán importantes casonas solariegas, se instalarán mesones, paradores (la posada de Santa María) y hornos, y se celebrarán representaciones de comedias, corridas de toros¹¹ y festejos populares.

Con la llegada del siglo XVIII Jumilla experimenta una gran expansión hacia el este, edificándose en esta época lo que ahora constituye su núcleo central, pues se llega hasta la calle del Pósito; y hacia el suroeste se desciende hasta la calle del barón del Solar (plagada de lavaderos y de huertos cercados, como los de la Rambla y del Chorro), ocupando un pequeño apéndice delimitado por la Ermita de San Antón y hasta llegar a la altura del convento franciscano. Según el catastro de Ensenada, en 1755 la villa contaba con 656 casas y 40 solares, y poseía 4.450 habitantes.

Importa –según refiere Alfredo Morales– el trazado a cordel de esta nueva ampliación setecentista, que vertebra la nueva ciudad hasta la actualidad, con dos calles eje, casi rectas, que siguen la dirección de las curvas de nivel, arrancando de la zona de contacto del núcleo medieval con los anexos del XVI, que son las calles del Calvario y de Nuestra Señora de Loreto (actual de Canalejas) y construyéndose las dos obras más importantes de este momento, la Parroquia del Salvador (de estilo barroco, que ocupa el solar de la Ermita de Loreto) y el Pósito (una calle y una rambla llevan su nombre) que sirvió de hospital militar durante la francesada¹², a las que cabe añadir el cerramiento del atrio de la Iglesia Mayor de Santiago y su sacristía nueva, y la remodelación o construcción de las Ermitas de San Roque, San Antón y San Agustín (en la que intervino el arquitecto José González de Coniedo), junto al viejo Camino de Granada. Quizás en esta planificación de Jumilla, en la que se afrontan reformas de consideración, deba

¹¹ En el año de 1754 en la plaza de Abajo se construían los toriles para la fiesta en la que se corrían toros. (Cfr. GUARDIOLA TOMÁS, Lorenzo: *Historia de Jumilla*. Murcia, Sucesores de Nogués, 1976, p. 289).

¹² MORALES GIL, Alfredo: “Introducción”. *Jumilla, 1755. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Madrid, TABAPRESS, S.A., 1990 (Colección “Alcabala del Viento”, núm. 20), pp. 36-37.



Fig. 3.- Jumilla. *El Pósito* o antiguo almacén de cereales. (Siglo XVIII, último tercio). Edificio de dos plantas con zócalo y llaves de sillería en la esquina, ha sido consolidado estructuralmente, modificada la cubierta y rehabilitado para museo de una cofradía hace unas décadas (Foto Javier Delicado, 2015).

advertirse las directrices del ingeniero Bartolomé Ribelles (1713-1795), contribuyendo al trazado de calles en retícula.

En el siglo XIX continúa la expansión hacia el este, siguiendo las dos direcciones marcadas longitudinalmente por las calles del Calvario y de Loreto –ya mencionadas–, a las que se le agrega la del Rollo, hasta alcanzar por levante la carretera de Yecla. Es en esta zona donde se edifica alguna de las grandes bodegas y característica de este siglo es –en opinión de Morales Gil– la construcción de casas de elegantes fachadas, pertenecientes a latifundistas, grandes

propietarios y agricultores acomodados, localizándose la mayoría en la señorial calle de la Feria¹³ (también denominada del Convento o de Cánovas del Castillo, a la que se traslada el actual Ayuntamiento en 1856), que empieza a constituir la zona comercial, función desempeñada hasta entonces por la calle del Calvario, a la vez que se emplearon azulejos de color blanco con letras o números en azul cobalto para numerar las casas (así lo establecía una R, O, de 31 de diciembre de 1858 en todos los pueblos de España a efectos del censo –población, impuestos, etc.–).

¹³ El oficial de correos Bernardo Espinalt anotó a fines del siglo XVIII que la villa de Jumilla “tiene una feria franca anualmente que dura quince días y empieza el día de Nuestra Señora del Rosario” (7 de octubre). Véase ESPINALT Y GARCÍA, Bernardo. *Atlante Español o Descripción de los Reynos de España*. Tomo I (dedicado al “Reyno de Murcia”). Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1778, p. 50.

Entre 1873 y 1876 el arquitecto provincial José M^a Marín Baldo Caquia realiza el nuevo proyecto del Cementerio municipal en estilo romántico, ubicado a las faldas de la ladera noroeste del Cerro del Castillo, en donde es importante el papel de la vegetación, a imagen del famoso cementerio parisino de Père-Lachaise, de 1743 metros cuadrados de superficie, con un jardincillo con acacias y cipreses que conforma el pórtico, ensanchado de 1877 a 1880 por el maestro de obras Agustín Palencia Jiménez¹⁴. Y por estas fechas se proyecta el Teatro Vico (1881-1883, arquitecto Justo Millán), se concluye la ordenación de la plaza y del jardín de la Glorieta a cargo del arquitecto José M^a Marín-Baldo Caquia (?), se inician en 1887 las obras de lo que será el Paseo de San Agustín (o de la Asunción) que conduce a la ermita homónima, con la renovación de la olmeda y la plantación también de moreras en el Paseo del barón del Solar, y se levantan edificios benéfico-asistenciales y de fundaciones religiosas, como el Asilo de Ancianos (1885) y el convento de monjas dominicas (1894).

Ya en las postrimerías del siglo el municipio (en 1900 registraba 15.868 habitantes) alcanza su propia personalidad por la manufactura del esparto y el cultivo del viñedo, cuyo paisaje evocará el escritor José Martínez Ruiz, “Azorín”, en su obra “La Voluntad” (1902). Es el momento en que se produce el mayor crecimiento demográfico en toda la historia de Jumilla, mientras que en las primeras décadas del siglo XX se origina la expansión del pueblo hacia el sur, a consecuencia del acuerdo hecho por el Ayuntamiento con la VAY-JC (Compañía de Ferrocarriles Económicos de Villena a Alcoy y Yecla; y

de Jumilla a Cieza), según el cual el Consistorio se comprometía a levantar los edificios de las oficinas de la Estación y accesos a ésta, como subvención a dicha obra, con un presupuesto que se cifró en 63.950 pesetas¹⁵.

Sobre un andén de 78 metros de longitud se alzaron dos edificios de viajeros: el del VAY, un pabellón de dos plantas diseñado por el ingeniero de caminos Baldomero Aracil y Carbonell, de 1904, que seguía el modelo de estación previsto para Cocentaina; y el de JC, de una sola planta, proyectado por el también ingeniero José Borrrell Maciá, que agrupaba diferentes instalaciones. De este modo, al recién creado Jardín y Plaza del Rey Don Pedro (1887) se unía el Paseo de la Estación, erigiéndose cuatro manzanas simétricas alrededor del primero por iniciativa privada¹⁶. El popular “chicharra” procedente de Villena llegará a Jumilla el 29 de enero de 1905, y el que enlazaba con Cieza lo hará en 1921, permaneciendo ambas líneas ferroviarias, dependientes de la misma compañía, en servicio hasta 1969¹⁷. Estas edificaciones se complementaban con otras infraestructuras del servicio ferroviario (vivienda del factor, playa de vías, muelles de mercancías, depósito de locomotoras, talleres, báscula y retretes).

Y dentro del regeneracionismo de la época hay que contextualizar el bloque de viviendas de la Casa de Bernal (también conocida como la casa de los carlistas o de “las chinas” –por el acabado rugoso de la fachada–), de hacia 1900, ubicado en la calle de Cánovas del Castillo, núms. 33, 35 y 37 (en esta última residió el médico Roque Martínez, según recuerda la placa conmemorativa dispuesta sobre el portón

¹⁴ MORENO ATANCE, Ana M^a: *Cementerios murcianos: Arte y Arquitectura*. Madrid, Universidad Complutense – Departamento de Historia del Arte I, 2005, pp. 479-499. (Tesis doctoral dirigida por el profesor Carlos Saguar Quer). <http://eprints.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t28599.pdf>.

¹⁵ “La V.A.Y.: estaciones, apeaderos y paradas”. www.villenaucuentame.com/2011/05 [consultado el 16/10/2015]. Para una mayor información, que se acompaña de amplio material gráfico, consúltese MILÁN ORGILÉS, Juan M^a: *El chicharra. Los ferrocarriles de Villena a Alcoy y Yecla, y de Jumilla a Cieza*. Benidorm, autoedición, 1992.

¹⁶ MORALES GIL, A.: *op. cit.*, p. 40.

¹⁷ FLOR TOMÁS, M^a Teresa; GARCIA AYELO, Antonio; SERRANO YÁÑEZ, M^a Amelia: “El ferrocarril Villena-Alcoy-Yecla”. *CANELOBRE* (Revista del Instituto “Juan Gil-Álbert”). Alicante, Diputación Provincial, 16 (1989), p. 48.



Fig. 4.- Jumilla. *Casa de José M.ª Guardiola Porras*. Edificio de vivienda modernista proyectado por el arquitecto catalán Joan Alsina i Arús en 1910, con cerrajería artesana en huecos y mirador de esquina, de Avelino Sánchez. (Foto Javier Delicado, 2015).

de acceso), tratándose de un conjunto de edificaciones residenciales, proyectadas acaso por el maestro de obras Antonio Palencia Muñoz, donde cada uno de los zaguanes da acceso a una sola vivienda con fachada jerarquizada que se diseña de forma unitaria englobando los tres edificios siguiendo un lenguaje ecléctico, con bajo, piso noble y planta alta con balcones, cubrepersianas y rejas trabajadas en hierro fundido. Lo mismo se podría indicar de otros inmuebles situados en esta calle, como el rotulado con el núm. 27, construido entre medianeras.

De igual modo, en la misma vía urbana de Cánovas del Castillo, rotulada con el núm. 55,

y con vuelta prolongada a la calle del Cura Navarro, hay que referir la Casa de José M.ª Guardiola Porras (1911), de sesgo modernista catalán, una vivienda unifamiliar ubicada en una parcela en esquina, erigida por el arquitecto Joan Alsina Arús, quien incorpora un lenguaje goticista en esta obra de tres plantas y pronunciado alero de remate, en la que destaca el soberbio mirador de hierro y cristal sobre la planta noble, obra del artesano local Avelino Gómez¹⁸.

El proceso de desarrollo urbano del siglo XX ha estado regido por las directrices marcadas en la centuria anterior con el traslado del centro urbano al entorno de la Plaza del Rey

¹⁸ PÉREZ ROJAS, Javier: "Arquitectura y urbanismo. Arquitectura del Modernismo (1900-1914)". *Historia de la Región Murciana*. Tomo VIII. Murcia, Editora Regional, 1980, pp. 218-219.

Don Pedro, y con un crecimiento orientado hacia las huertas donde se instalarán en 1908 las naves industriales del Arsenal (un centro fabril en las inmediaciones de la Avenida de Murcia, que constituye hoy un vestigio de la arqueología industrial), dedicadas a la manufactura del esparto (de Trénor y Compañía), que adquiere una gran pujanza en el período de entreguerras en la exportación, con la confección de capazos, aguaderas, cernachos y alfombras¹⁹. También, un elemento fundamental en la vida de Jumilla, en cuanto a la actividad relacionada con los vinos y alcoholes, será la creación de la Estación de Viticultura y Enología (1909), enclavada en el Paseo de la Asunción, según proyecto del ingeniero agrónomo Nicolás García de los Salmones, así como la creación de la Cámara Agrícola y la instalación de diversas bodegas (entre otras, la de Silvano García). A la vez, por el extremo noreste, en el ángulo comprendido entre la calle del Calvario y la carretera de Yecla se completa la edificación de seis manzanas que habían quedado ya delimitadas en la planificación decimonónica.

Los años 30 impulsan la urbanización de la plaza del Rollo, con el proyecto de un jardín sobre el solar que ocupó la Plaza de Toros, mientras que durante la autarquía franquista, en una etapa de declive económico, se erigen varias obras públicas importantes emplazadas junto a la antigua carretera a Tobarra (hoy Avenida de Levante): el Grupo Escolar “Ibáñez Martín” (1948-1952), de tono casticista de piedra y ladrillo del arquitecto Pedro Cerdán Fuentes, que recuerda construcciones del Madrid de los Austrias; el Mercado de Abastos (1950), con fachada neobarroca de perfil mixtilíneo y amplio patio interior de arquerías rebajadas; y el Instituto de Enseñanza Secundaria “Arzobispo Lozano” (“El Instituto Laboral”, de 1955), de arquitec-

tura megalómana del Régimen oficialista de la época, proyectado por Eduardo Jiménez Casalins.

Un incipiente desarrollismo facultará las ampliaciones urbanas recientes a partir de 1970, del Barrio de San Antón hacia el sur, con una densidad de población alta, que concentra diversos edificios oficiales y de atención primaria y vías comerciales populosas, como la calle del Dr. Fleming; y lo propio entre 1985 y 1990, del Barrio de San Juan hacia el este, con trazado reticulado y convertido en ciudad-dormitorio, que aglutina varios colegios públicos, mercados, parques, jardines y otros equipamientos, delimitado por la Cañada Real y el Camino de los Franceses.

A partir de la década de los 90, la producción del vino y el cultivo de frutales y de cereales ha permitido un despegue económico y la población ha crecido hacia la Avda. de la Libertad, que afecta a la parte meridional de la ciudad, con la regulación de su nuevo trazado viario de calles y zonas verdes, sirviendo como eje vertebrador la Avenida de los Reyes Católicos, cuyo entorno acoge varios centros de educación, asistenciales y deportivos, como la Casa Municipal de la Cultura “José Yagüe” (1984), obra del arquitecto Demetrio Ortuño Yáñez²⁰. Y con la llegada del nuevo milenio hay que referir el Barrio de San Fermín, el más joven de Jumilla, en torno de la plaza de la Alcoholera, diáfana y bien delineada, que incorpora en su frontera norte el Centro de Salud (2009), un edificio bioclimático porticado, con cubierta invernadero del arquitecto Tomás Menor Pérez, el Centro sociocultural “Roque Baños” (2010), diseñado por el arquitecto José Francisco Sánchez Cánovas, y la Escuela y Conservatorio Profesional de Música “Julián Santos”, de audaz arquitectura vanguardista, al igual que la Piscina cubierta

¹⁹ Para un estudio de Jumilla en el siglo XX véase el trabajo de SALMERÓN, Francisco Javier: “Una mirada de 100 años”. Revista *PLEITA*. Jumilla, Museo Municipal “Jerónimo Molina”, 11 (2014).

²⁰ VERDÚ FERNÁNDEZ, Antonio: “Comienzos del siglo XX y crecimiento urbanístico de Jumilla”, en la obra colectiva *Murcia en el siglo XX. Crónicas de los pueblos y ciudades de la Región*. Murcia, Asociación de Cronistas Oficiales de la Región, 2004, p. 246.

climatizada (2002), de los arquitectos José M^a López Martínez y Manuel Alejandro Ródenas López (Primer Premio Concurso de Anteproyectos de Ideas y Mención de Arquitectura), un complejo proyectado en el límite urbano de la población.

Gran impacto urbano y visual, asimismo, ofrece en la zona del Ensanche y junto a la Avenida de la Libertad, el edificio de los Juzgados de Primera Instancia (2006), proyectado por los arquitectos Juan Antonio Sánchez Morales y Carlos Jurado Fernández, que aúnan innovación y funcionalidad, con una interesante fachada cóncavo-convexa que utiliza una celosía a modo de muro-cortina de tubería de saneamiento corrugada (en sustitución del aluminio y del cristal) y supone todo un ejercicio de vanguardia arquitectónica en la población.

La habilitación de una nueva vía de circunvalación, que proveniente de Yecla discurre en sentido NE-SW en dirección a Murcia, ha liberado a la ciudad del pesado tránsito rodado que hasta hace poco la atravesaba a través de la CN-422, carretera que genera hoy en día el desdoblamiento de la urbe.

La alta densidad demográfica se concentra en estos barrios dormitorio que cuentan con equipamientos y servicios, y ello ha ido en detrimento del viejo casco histórico, que ha ido perdiendo población por abandono, quedándose en parte vacío. La ciudad de Jumilla cuenta en la actualidad con 24.667 habitantes.

4. JARDINES HISTÓRICOS Y PARQUES PÚBLICOS DE JUMILLA. LA ESCULTURA MONUMENTAL CONTEMPORÁNEA.

Jumilla, situada en la comarca del Altiplano, que marca la transición entre las tierras litorales y la meseteña, posee un clima continental, con una amplitud térmica que oscila en torno a los 19 grados, con inviernos muy crudos y veranos extremados²¹, lo que incide poderosamente en la vegetación de sus parques y jardines, que tiene que adaptarse a estos bruscos cambios climáticos.

Varios son los espacios públicos, diseñados con parques y jardines en el trazado urbano de Jumilla, asentados en la parte baja de la población y proyectados a fines del siglo XIX, coincidente con la época de fuerte desarrollo económico en la villa con la explotación de la vid, el esparto y el cereal.

La localización, el origen, la historia y el contenido son elementos tenidos a cuenta en el momento de proceder a su estudio. También, se incide en la escultura pública contemporánea que ornamenta estos ámbitos, dedicados al paseo, el sosiego, el esparcimiento, el diálogo y la lectura.

4.1. Jardines antiguos y de carácter histórico.

Contempla este apartado aquellos jardines de Jumilla que podrían considerarse de carácter histórico y que poseen una antigüedad de más

²¹ GIL OLCINA, Antonio: *Murcia. Introducción geográfica*. Madrid, Fundación Juan March (de la Colección “Tierras de España”), 1976, pp. 53-54.



Fig. 5.- Jumilla. *Jardín de la Glorieta*, proyectado por el arquitecto y urbanista José M^a Marín Baldo Caquia durante el último cuarto del siglo XIX, que ocupa el solar del atrio y huerto del extinguido convento franciscano de Las Llagas.
(Foto antigua de hacia 1915).



Fig. 6.- Jumilla. *Jardín de la Glorieta*. Entre las especies arbóreas acoge 12 ailantos que han alcanzado una gran envergadura, 11 olmos y 7 pinos canarios. Interesante verja de hierro forjado de la época. A su izquierda el Teatro Vico, del arquitecto provincial Justo Millán Espinosa, 1881-1883. (Foto Javier Delicado, 2015).

de cien años, entre los que son objeto de estudio en este contexto el Jardín de la Glorieta, el Jardín y Plaza del Rey Don Pedro, el Jardín de las Ranas y el Jardín del Rollo (de 1931), unos vergeles de gran valor ambiental y cultural por su patrimonio vegetal y paisajístico, que cumplen una función vital en la limpieza del aire.

La adquisición de plantas, árboles y semillas por el Ayuntamiento deben estar registrados en viejas cartas de pago municipales, siempre que se conserven facturas originales, en las que debe constar el proveedor o viverista (y lugar) al que se le compraron las plantas, que en el caso de otras ciudades del entorno procedían de Madrid, Murcia, Valencia y Villaviciosa.

4.1.1. El Jardín de la Glorieta (Plaza del Convento).

Ubicado en la calle de Cánovas del Castillo (o de la Feria) y anejo al Teatro Vico (arquitecto Justo Millán Espinosa, 1883), el Jardín de la Glorieta ocupa terrenos sobre los que se asentó el atrio y huerto del desamortizado Convento de las Cinco Llagas de San Francisco²², contando la faja vegetal con una superficie de 2.000 metros cuadrados (aprox. 52 x 32/35 m).

En sesión municipal de 5 de febrero de 1866, siendo regidor de la villa Pedro Hernández Menor, el Consistorio tomó el acuerdo de la construcción de una Glorieta y de un paseo con el fin de adornar y embellecer la población, para que sirvieran de lugares de reunión y esparcimiento, escogiendo para su emplazamiento el solar del llamado “compás” o atrio del exconvento franciscano; cenobio que se extendía entre lo que

hoy constituyen las calles de Martín Guardiola y de los Fueros (o de los Frailes)²³.

Este proyecto debió de esperar algunos años con motivo de la crisis económica y los avatares políticos que se vivían en el país con motivo de la Revolución de 1868 (La Gloriosa), que supuso la creación de la Junta Revolucionaria de Murcia, a lo que habría que añadir el efímero movimiento cantonalista surgido en Jumilla durante la Primera República (1873-1874), que quedaría expuesto en un “Manifiesto”, con su proclama independentista y solo sería una declaración de intenciones.

Los trabajos de desescombro y de nivelación y relleno del terreno, costeados por el Ayuntamiento y estimados en 14.000 reales, debieron de ser muy laboriosos por el desnivel existente entre la placeta del convento (donde desemboca la Rambleta del mismo nombre), los bancales que existían y lo que constituye en la actualidad la Avenida de Levante, concluyéndose las obras hacia 1875 (si no lo fue tiempo después) bajo la dirección del urbanista y arquitecto provincial José M^a Marín Baldo Caquia (?), que comprendían la plantación de árboles, la instalación de una fuente en el centro y la colocación de unan verja de hierro en torno del jardín. En 1886, según refiere Lorenzo Guardiola Tomás, “se pusieron ocho farolas de petróleo en el jardín de la plaza del convento”²⁴.

La Glorieta (en la que desemboca o de la que parte el famoso “portillo”) es el ejemplo más temprano de jardín público en Jumilla y dio una forma definitiva y estable a todo el entorno, conformado por lo que constituía la placeta del

²² Para un estudio sobre este desaparecido convento consúltese DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “El desamortizado y extinto Convento de las Cinco Llagas de San Francisco, de Jumilla (Murcia): la dispersión y pérdida de su legado artístico”. *Actas del Simposium La desamortización; El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. San Lorenzo del Escorial, Colección del Instituto Escripturalense de Investigaciones Históricas y Artísticas, N^o 25, 2001, pp. 757-781

²³ DE LA HOZ MARTÍNEZ, Juan de Dios; CAÑADAS JIMÉNEZ, Plácido; PÉREZ VICENTE, Joaquín; et alii: “Restauración de cubiertas y fachadas. Teatro Vico, Jumilla”. *Actas de las XXII Jornadas del Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*. Murcia, Consejería de Cultura, 2011, p. 263. [Los autores remiten a un estudio de Manuel Marcos Hernández, titulado “Del ayer glorioso a un futuro esperanzador”].

²⁴ GUARDIOLA TOMÁS, L.: *op. cit.*, p. 374.



Fig. 7.- Jumilla. Jardín de la Glorieta. “Monumento al Folklore” (2008), con las figuras de dos danzantes realizadas en bronce, obra del escultor Bartolomé Medina Abellán, delimitadas por dos bloques verticales de acero corten. (Foto Javier Delicado, 2015).

convento, que consigue aislarnos del entorno, creando una especie de isla verde en medio de la ciudad, a pesar de la presión de edificaciones en su perímetro en la actualidad.

Pequeño y recoleto, y de planta de forma trapezoidal como consecuencia de su adaptación al espacio disponible (tiene mayor anchura en el lado recayente a la calle de Martín Guardiola), está organizado por cuatro parterres simétricos con sus paseos de terrizo y en el centro se habilita una fuente de taza octogonal con cantinela de agua y dedicatoria a la traída a Jumilla de las aguas potables, según reza una inscripción allí colocada que dice: “*Aguas potables de Jumilla. Año 1901*”. Unos bancos de piedra corridos y curvados para relajo de los paseantes complementan el mobiliario urbano.

La zona vegetal está poblada de variadas especies arbóreas: paraíso (1), ailantos —*Ailanthus altissima*, con 12 ejemplares que han alcanzado una gran envergadura, principalmente junto a la verja—, palmera canaria (de grueso tronco y escasa altura), aligustre, arce (1), olmos (11), pitósforo (*Pittosporum tobira*, 5), almez (1), pinos canarios (*Pinus canariensis*, 7), morera negra (1) y casuarina (1); y de arbustos: baladres, cilindros, lilas, rosales y jazmines²⁵.

Circunda el recinto una interesante verja de hierro forjado, sostenida por zócalo de piedra, con dos accesos: una puerta de ingreso que es la principal, entre pilares rematados por pebeteros, que recae a la calle de Cánovas del Castillo; y otra con escalones, lateral, versante al teatro.

²⁵ Este inventario de las especies arbóreas del Jardín de la Glorieta ha sido realizado por alumnos de 5º B del Colegio Público “Mariano Suárez” en junio de 2015, a través de una serie de fichas de escolares que aporta la descripción y localización sobre el plano de las especies vegetales existentes en la actualidad., <http://jardindelaglorieta.blogspot.com.es/> (consultado 24/07/2015).

En febrero de 2007 se acometieron obras de remodelación con la colocación de bordillos alrededor de los árboles, bancos de madera en los andenes, papeleras y una fuente para beber, instalándose además catorce farolas de pie (de 4 metros de altura) en hierro fundido, de estilo fernandino, con farol del mismo tipo, que llevan acuñado en la peana el año de “1832” (reproduce el clásico modelo difundido en Madrid en aquella época y la fecha recuerda el nacimiento de la infanta María Luisa Fernanda de Borbón, duquesa de Montpensier, hija de Fernando VII y hermana de Isabel II) y la marca de fábrica, y proceden de la Fundición MARVIZON (Artesanía del hierro fundido, S.L.), de Sevilla.

Se trata de un jardín que se podría considerar histórico, testigo de grandes acontecimientos sociales de la Jumilla novecentista. Es el lugar donde se celebran la Fiesta de la Vendimia (desde 1972, con la ofrenda de las uvas y pisado del primer mosto) y el Festival Nacional de Folklore “Ciudad de Jumilla” (desde 1982, con la actuación del Grupo de Coros y Danzas) y en su recuerdo se halla erigido en el costado norte el *Monumento al Folklore*, a través de las figuras de dos danzantes cinceladas en bronce, de tamaño del natural y carácter clasicista, obra del escultor y pintor jumillano Bartolomé Medina Abellán, delimitadas por dos grandes bloques de acero corten verticales que sirven de marco y llevan incisa la leyenda “Ciudad de Jumilla. Festival Nacional de Folklore”, y que, costeado por el Ayuntamiento y la CAM (Caja de Ahorros del Mediterráneo) y presupuestado en 35.000 euros, se inauguró durante la Feria del año 2008²⁶.

Este ámbito permanece unido al Colegio Público “Mariano Suárez” (antaoño Grupo Escolar “Ibáñez Martín”), primero que se construyó en Jumilla, que fue proyectado por el arquitecto Pedro Cerdán Fuentes, cuyo acceso principal recae a la Avenida de Levante. El centro docente, sobre una superficie de 1.795 metros cuadrados por la que discurría la “acequia de Rivera” para el riego de bancales, fue construido entre 1948 y 1952 en estilo casticista y se halla organizado en tres plantas, la inferior tratada con piedra de sillería y las dos superiores de ladrillo visto, organizándose los huecos o ventanas mediante arcos de medio punto y recuadros.

Una balaustrada de cemento recerca el patio colegial muy espacioso, que permanece anejo al Jardín de la Glorieta.

4.1.2 El Jardín y Plaza del Rey Don Pedro I (El Parque) y el antiguo Paseo de la Estación.

Conocido también como “la explanada” en una zona muy transitada, es el segundo jardín más antiguo de la ciudad²⁷, situado sobre un gran plano rectangular de 10.000 metros cuadrados de suelo entre la Avenida de los Reyes Católicos y la Avenida de Levante, que engloba una gran elipse y comunica en dirección sur a través de una diagonal con el antiguo Paseo de la Estación y presenta una frondosa arboleda²⁸, flanqueada en los laterales por bloques lineales de edificios de viviendas plurifamiliares de seis plantas, de tipo residencial.

Los trabajos de explanación, desmonte y nivelación, se llevaron a cabo entre 1887 y 1888 bajo proyecto y dirección del arquitecto

²⁶ MATEO, Isabel: “Jumilla. Inauguración del monumento al folclore en la plaza de la Glorieta”. Diario *La Verdad*. Murcia, 14 de agosto de 2008.

²⁷ MEDINA, Francisco de Asís: *Guía técnica de conservación y restauración de jardines antiguos e históricos de la Región de Murcia*. Cartagena, Universidad Politécnica, 2010.

²⁸ El gran historiador del arte Elías Tormo, cuando en 1921 se allega en el “chicharra” a Jumilla con el fin de inventariar los monumentos de la ciudad, hace glosa de este parque de la siguiente manera: “Jumilla, con 18.750 habitantes, tiene bella entrada desde la estación por un paseo y glorieta muy arbolada”. (TORMO Y MONZÓ, Elías: *Levante (provincias valencianas y murcianas)*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923, p. 324).



Fig. 8.- Jumilla. *Jardín y Plaza del Rey Don Pedro* (proyectado por el arquitecto S. Egozcue y levantado entre 1887-1888), en una instantánea antigua con el templete para la música muy animado presidiendo el centro del vergel, que fue erigido en 1923 con técnica de carpintería metálica y desmantelado a fines de la década de los años treinta. (Foto de hacia 1930).

S. Egozcue, auxiliado por el maestro de obras José Pérez, para dar acogida a la Feria en esas fechas²⁹. En sucesivos trazados y modificaciones fue incorporando todos los elementos de catálogo que debía tener un jardín público, como invernadero, fuente, escultura, enverjado, templete de música, café-bar, luminarias, pavimentos, señales informativas...

En 1923 se erigió en el centro del parque un templete para la música (del que dan testimonio rancias fotografías de época)³⁰, de planta poligonal, con una plataforma de unos 9 metros de diámetro entre ejes de columnas, destinado a servir de abierto escenario para conciertos al

aire libre que interpretaba la banda municipal con actuaciones domingos y festivos, tratándose de una obra racionalista resuelta y pensada para cumplir una misión específica. Construido con técnica de carpintería metálica sobre un basamento de bovedillas de ladrillo, su estructura se organizó mediante soportes y viguetas de fundición, techado con cubierta de pabellón de zinc apoyada en zapatas y linterna superior. Disponía de una barandilla de protección y escalinatas de acceso, y del centro surgía un machón con husillo (escalera de caracol) por el que se llegaba a la terraza donde, contra lo usual en este tipo de construcciones, actuaba la música.

²⁹ VERDÚ FERNÁNDEZ, Antonio: "Comienzos del siglo XX y crecimiento urbanístico en Jumilla", en la obra colectiva *Murcia en el siglo XX: Crónicas de los pueblos y ciudades de la Región*. Murcia, Asociación de Cronistas Oficiales de la Región, 2004, p. 242.

³⁰ Aparece reproducido en la obra de LOZANO PÉREZ, José M^a: *Jumilla, ayer. 1880-1935. Imágenes para la memoria*. Jumilla, CAM, 1994 (5º Cuaderno cultural), p. 83.

El kiosko³¹ era de porte similar al templete del Recinto Ferial de Albacete (de 1913) y sería desmantelado a promedios de la década de los años cuarenta (ca. 1944). Alojaba en el interior un café de bebidas y refrescos que estuvo regentado por Francisco Herrero, apodado “Quico” (oriundo de Albaida, Valencia), con servicio de mesas y sillas de anea (alguna que otra rancia fotografía de los años 30 las muestra apiladas en el interior) arrendado en lo que se llamó “El Real de la Feria” (en el anillo del recinto ajardinado)³². Posteriormente, hacia 1953, en la parte meridional aneja al jardín se habilitaron dos kioscos con servicio de cafetería y repostería (Bar Central y Bar “La Macarena”).

El jardín fue renovado en 1940 con parterres geométricos de perfil cóncavo y otros pseudo circulares provistos de setos, caminos terreros y paseos con pavimento de baldosas hidráulicas, permaneciendo centralizado por una fuente de taza circular provista de toberas de lanza (surtidores de agua), a la que se accede por una breve escalinata, remodelada en la década de los años 70. El recinto se halla delimitado por un muro-banco con verja de cerrajería industrial y en él se inscribía la caseta del jardinero, obrada de ladrillo con cubierta a doble vertiente, que recaía en la parte meridional del vergel, reemplazada luego por otra de dos plantas.

El mobiliario urbano está compuesto de cuatro bancadas de asientos en torno de la rotonda de la fuente, de 213 cm. de longitud cada uno de ellos, revestidos de azulejos cerámicos polícromos, que inscriben en el respaldo y en los laterales del reposabrazos el escudo de la ciudad con la leyenda “Parque de Jumilla”, y en el frontispicio del asiento figuras de animales, realizados



Fig. 9.- PINAZO MARTÍNEZ, Ignacio. *Monumento a Roque Martínez Pérez*. Bronce y piedra blanca, 1928. Jardín y Plaza del Rey Don Pedro. La obra fue realizada por encargo del letrado José Guardiola Pérez, amigo personal del escultor. (Foto Javier Delicado, 2007).

en la Fábrica de Azulejos de la Vda. e Hijos de Manuel Ramos Rejano, de Sevilla, que fueron adquiridos en 1940 según ha documentado recientemente Antonio Verdú, cronista oficial de la ciudad, tanto en las actas capitulares como en el Libro de Caja de dicho año conservado en el Archivo Municipal³³, en tiempos que era

³¹ El kiosko o templete de música –según el profesor Pedro Navascués– constituyó en el siglo XIX uno de los elementos comunes y arquetípicos de plazas y jardines de las ciudades españolas, ofrecido prácticamente como un servicio municipal para el recreo de la población, definiendo un nuevo uso ligado al ocio, entendiéndolo como un eslabón esencial en la difusión de la música (Cfr. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura e ingeniería del hierro en España (1814-1936)*. Madrid, Fundación Iberdrola, 2007, pp. 281 y ss.

³² Debemos y agradecemos la noticia a Cayetano Herrero González, Director del Museo Etnográfico y de Ciencias de la Naturaleza “Jerónimo Molina”, de Jumilla.

³³ VERDÚ FERNÁNDEZ, Antonio: “El Jardín del Rey Don Pedro en Jumilla. Diario *La Opinión*. Murcia, lunes 19 de noviembre de 2014; ID.: “Azulejos del Jardín del rey Don Pedro”. *El Eco de Jumilla* (Periódico digital). Jumilla, 26 de mayo de 2015. – <http://www.elecode.jumilla.es/2015/05/azulejos-del-jardin-del-rey-don-pedro/>



Fig. 10.- Jumilla. *Jardín y Plaza del Rey Don Pedro*. Fuente monumental con surtidores de agua. (Foto Javier Delicado, 2015).



Fig. 11.- Jumilla. *Jardín y Plaza del Rey Don Pedro*. Banco con respaldo revestido con azulejos cerámicos del alfar trianero “Hijos de Ramos Rejano”, de Sevilla (1940). (Foto Javier Delicado, 2015).

alcalde Francisco Mateo Galant; un modelo de banco con respaldo que ya aparece reproducido –según hemos podido constatar– en los catálogos publicitarios de los años veinte de dicho alfar trianero.

También presentan interés los 20 bancos o poyos de obra corridos que circundan el jardín, recubiertos de cerámica con cenefas ornamentales, y los azulejos historiados del rodapié de los parterres, de 14 x 14 cm., de tonalidades azules, verdes y terrosas, de una alta calidad artística y de diseño modernista, que se prolonga por los setos y contrahuella de las escalinatas, elaborados con el procedimiento de la cuerda seca en dichos alfares trianeros (Fábrica de Azulejos de la Viuda e hijos de Manuel Ramos Rejano, de Sevilla)³⁴, decorados con escenas del Quijote y con los primeros personajes creados por Walt Disney (Mickey Mouse, el pato Donald,...)³⁵, destacando la riqueza del dibujo, la limpieza de los esmaltes y el reflejo metálico (al dorso y en círculo cada azulejo lleva grabada su procedencia “Ramos Rejano, Sevilla (España)”, datando de 1940.

Este alfarero (Manuel Ramos Rejano, elogiado en su día por el afamado arqueólogo e histo-

riador del arte José Gestoso, por haber recuperado viejas tradiciones alfareras a fines del siglo XIX)³⁶, que se especializó mayoritariamente en azulejos de estilo mudéjar y renacimiento, con reflejos metálicos, en opinión de la profesora Mireia Freixa, “consigue una cerámica de gran calidad, con unos esmaltes transparentes sin impurezas”³⁷.

Varios de los bancos revestidos de azulejería cerámica de Ramos Rejano del segundo anillo ajardinado, debido a su mal estado fueron arrancados de su lugar en mayo de 2015³⁸ y sustituidos por otros de nuevo cuño industrial, decorados con cenefas ornamentales, de 219 cm. de longitud, que proceden de la Fábrica de Azulejos de Cerámica Artística Campos, S. L., de Camas (Sevilla)³⁹.

En el lateral izquierdo del espacio ajardinado se ubica desde 1928 el *Monumento a Roque Martínez Pérez* (vivió de 1862 a 1927)⁴⁰, representado de busto en bronce (el efigiado sostiene en su mano izquierda una bolsa de dinero, alusiva a su condición de banquero) sobre un alto pedestal de piedra blanca de base cuadrada (con aplicaciones de art déco) de cinco metros de altura, obra de evidente realismo, del escultor valenciano Ignacio Pinazo Martínez. Incorpora

34 Manuel Ramos Rejano en 1895 abrió en Sevilla una manufactura azulejera que estuvo en activo hasta 1965 y que contó con un amplio catálogo en su producción artística de cerámica decorativa. Tras el fallecimiento del fundador en 1922, continuó su producción industrial bajo la denominación de “Fábrica de Azulejos de la Viuda e hijos de Manuel Ramos Rejano” y de sus labores quedan testimonios en Madrid (Palacio de Comunicaciones) y en la propia capital del Guadalquivir.

35 Los temas de la obra cervantina también aparecen representados en la Glorieta del Quijote del Parque de María Luisa, de Sevilla, que se decora con azulejos procedentes de la misma manufactura, elaborados años antes que los decoran los jardines de Jumilla.

36 GESTOSO, José: “Cerámica sevillana”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones (BSEE, de Arte, Arqueología e Historia)*. Madrid, Tomo XXVII (1º de marzo de 1927), p. 19.

37 FREIXA, Mireia: *El Modernismo en España*. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1986, pp. 257-258.

38 En mayo de 2015 se procedió al arranque de varios de estos bancos cerámicos, largo tiempo deteriorados, para llevar a cabo su restauración –se dijo– en talleres sevillanos, lo que originó una fuerte controversia entre la ciudadanía, habida cuenta del interés artístico que presentaban y que constituyen una parte importante de la memoria histórica de la ciudad. (“La Plataforma Jumillanos por la Transparencia denuncia al Ayuntamiento por el arranque de varios bancos del Jardín del rey Don Pedro”. *El Eco de Jumilla* (Periódico digital). Jumilla, 21 de mayo de 2015).

39 La manufacturera Cerámica Artística Campos S. L. inició su andadura en 1939 de la mano de su fundador Antonio Martín Bermudo, apodado “Campitos”, siendo una empresa –hoy en su tercera generación– dedicada al diseño y fabricación de azulejos sevillanos y complementos para la decoración de espacios interiores y exteriores, pintados a mano por artesanos, que tiene su sede en la actualidad en las localidades de Camas y de Ginés (provincia de Sevilla) y dispone de un amplio catálogo de murales, retablos cerámicos, solerías, cuadros y rótulos comerciales, alicatados para revestimiento de fuentes y zócalos sevillanos rústicos y pincelados.

40 El médico Roque Martínez fue un personaje muy significado en Jumilla, al que la ciudad nombró Hijo Predilecto. Alcalde y diputado a Cortes, fue presidente del partido ciervista, banquero y cofundador de la Caja de Ahorros y Montepío de los Trabajadores en la población, alojándose en su casa el abogado y político José de Canalejas Méndez (1854-1912).



Fig. 12.- Jumilla. *Paseo del poeta Lorenzo Guardiola* (antiguo Paseo de la Estación). Panorámica de la calzada central y de las alineaciones de arbolado con bancos decorados con azulejos sevillanos. Al fondo el pabellón de la vieja estación de ferrocarriles de la VAY, de dos plantas, diseñado en 1904 por el ingeniero de caminos Baldomero Aracil y Carbonell. (Foto Javier Delicado, 2015).



Fig. 13.- Jumilla. *Paseo del poeta Lorenzo Guardiola*. Banco revestido de azulejos con escenas goyescas de la manufactura “Artesanía Cerámica Campos, S.L.”, de Camas (Sevilla), que reemplaza a otro anterior deteriorado. (Foto Javier Delicado, 2015).

el escudo de Jumilla y en la parte anterior del zócalo, frontal en bronce con bajorrelieves de figuras femeninas, de apostura clasicista, alusivas a “El ahorro, la industria y la agricultura” (las empresas de su carrera), firmado y fechado por el autor en el ángulo inferior derecho. Fue realizado por encargo del letrado José Guardiola Pérez, amigo personal del escultor⁴¹.

La vegetación destaca por la variedad de su arbolado con ejemplares de gran porte y edad que dominan en altura el jardín. Un censo de la flora del parque vendría dado por la presencia de pinos carrascos (*Pinus halepensis*, de más de cien años de antigüedad y de 25 metros de altura), almeces, ailantos, celindos, cedros, olmos de bola, palmeras, abetos, arbustos de baladre y plantas de temporada. Recientemente, entre el ramaje se han dispuesto unas cajas-nido de madera con destino a la reproducción de autillos, cernícalos y lechuzas, una avifauna muy beneficiosa en el equilibrio del ecosistema.

Unas escalinatas de piedra natural y rampas de nuevo diseño (con barandillas de forja para el tránsito de peatones), situadas en los flancos norte y sur de la explanada, facilitan la accesibilidad a este espacio público, que fue escenario en el pasado del mercado público semanal (el martes), de casillas y puestos de Feria del 15 al 24 de agosto, y de grandes verbenas populares en las festividades de Santa Ana, de Santiago y de la Asunción, y lo sigue siendo en la actualidad de diferentes eventos (Feria del Libro, degustación de vinos, muestras de artesanía, conciertos de música, pasacalles...), existiendo una amplia zona acotada para juegos de niños protegida por

un toldo-marquesina-lona, además de diversos farolas de fundición con luminaria de policarbonato opaco, papeleras de madera con estructura de acero, etc. En época de estío se despliegan o desplegaban pérgolas de cañizo en torno del exterior de la verja para mitigar el calor y hacer más grata la estancia de los visitantes.

Corroborando lo anteriormente expuesto, cabe traer a la memoria las *Ordenanzas Municipales de Policía Urbana y Rural* (Jumilla, Imprenta de J. Requena, 1901), redactadas publicadas por el Ayuntamiento, que en el Cap. VIII (dedicado a las fiestas populares), Art. 173, establecían a la letra lo que sigue: “La plaza del Rey D. Pedro de esta villa es el punto designado para mercado público en los martes de cada semana. En los demás días y durante la Feria tendrá efecto en la plaza constitucional [antigua plaza de Abajo]”; mientras que en el Art. 184 relacionaban que “La colocación de las casillas y puestos de la feria, que en esta villa se celebra todos los años desde el día 15 al 24 de Agosto inclusive, tendrá efecto en la Plaza del Rey D. Pedro”⁴²

La parte baja del Jardín del Rey Don Pedro enlaza con la antigua Estación de la VAY (Ferrocarri de Villena a Alcoy e Yecla)⁴³, inaugurada en 1905, a través del Paseo del poeta Lorenzo Guardiola, de trazado en diagonal, en el que prima la comunicación lineal. Está formada por una calzada central y dos calles laterales peatonales, de 147 metros de longitud, provista de un pavimento de baldosas que combina colores (rojizo y ocre) y formas redondeadas simétricas y supone la epidermis del paseo público, que le proporciona una cierta originalidad estética, y separadas por sendas alineaciones a cada parte

⁴¹ DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Presencia del escultor Ignacio Pinazo en Jumilla”. *Revista de Semana Santa, Jumilla* – 2009. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 2009, pp. 136-137.

⁴² Ayuntamiento Constitucional de Jumilla (Provincia de Murcia) *Ordenanzas Municipales de Policía Urbana y Rural*. Jumilla, Imprenta de J. Requena, 1901, pp. 40 y 42. [Debo a Cayetano Herrero González la consulta de este rarísimo opúsculo que conserva en su archivo particular y que le agradezco].

⁴³ Los edificios que estuvieron destinados a oficinas de la estación acogen en la actualidad las sedes de la Cruz Roja y de Protección Civil.

de arbolado (que protegen muretes cerámicos), compuesto por ailantos, almeces (*Celtis australis* que proporcionan amplio sombraje), moreras (*Morus fruitless*), baladres, palmeras (muy numerosas) y olmos de bola (*Ulmus umbraculifero*). El mobiliario urbano consta de 24 bancos (12 en cada lado de la calle central) decorados con azulejos sevillanos que reproducen afamados cuadros de pintores hispanos (escenas galantes, taurinas y de montería, temas goyescos, ambientes populares),⁴⁴ muchos de ellos renovados en 1983 y otros restituidos en 2015⁴⁵, provenientes de la Cerámica Artística Campos, S.L., de Camas (Sevilla); y de una cincuentena de farolas de fundición de hierro, modelo “Tarragona”, de 4,50 metros de altura y de doble brazo, que proceden de la Fábrica de Alumbrado Público Ros, de Sabadell (Barcelona) –“ALP Ros”, según consta en la base de cada luminaria-, datan del año 2009 y fueron presupuestadas en 77.000 euros, que sustituyen a otras antiguas de cemento⁴⁶.

El Jardín del Rey Don Pedro, junto con el colindante Paseo de la Estación, forma una unidad estructural convertida en una isla de vegetación, del que nos queda un importante arbolado y en el que también podemos admirar interesantes obras de escultura, y ornamentales de cerámica y de cerrajería, que le confieren un alto potencial estético, tratándose de una zona de especial interés paisajístico.

Desde su construcción el Parque, que mantiene la esencia de su origen, estuvo atendido por un jardinero municipal.

4.1.3. El Jardín de las Ranas (Plaza de la Constitución).

Enclavado en la plaza de la Constitución (o antigua plaza de Abajo) y rodeado de casonas solariegas de porte barroco y ecléctico (Casa de los Molina –hoy maltrecha–, Casa del barón del Solar –del arquitecto José Ramón Berenguer, de sesgo cuatrocentista–, edificio del Museo Municipal Etnográfico “Jerónimo Molina” –de 1970–, etc.), este espacio urbano, de traza sencilla y elegante y de perfil casi cuadrado, cuenta con una superficie cercana a los 1.000 metros cuadrados (aprox. de 33 x 28 metros), ha sido escenario durante muchos años de la Feria de Jumilla y del mercado público semanal (excepto los martes, que tendrá lugar desde 1900 en la plaza del Rey Don Pedro) y hoy se halla integrado en el conjunto histórico-artístico de la ciudad⁴⁷.

A finales del siglo XVII el crecimiento de la villa hacia el sur obligó a trasladar el mercado desde la Plaza de Arriba (o de San José) a este nuevo emplazamiento, contando con un espacio mucho más diáfano, mientras que en la centuria siguiente se adaptó para la celebración de corridas de toros, pues existe constancia en 1754 de la construcción de toriles para el desarrollo

⁴⁴ VERDÚ FERNÁNDEZ, Antonio: *op. cit.*, p. 243.

⁴⁵ SIMÓN RUIZ, Juan: “Memoria valorada: Embellecimiento de zona de especial interés paisajístico. Jardín del Rey Don Pedro y Paseo del Poeta Lorenzo Guardiola”. Jumilla, 2 de marzo de 2015 (Promotor Excmo. Ayuntamiento de Jumilla). Texto de 44 págs.

⁴⁶ “El paseo poeta Lorenzo Guardiola ya cuenta con la nueva iluminación”. *El Eco de Jumilla* (Periódico digital). Jumilla, 11 de agosto de 2009.

⁴⁷ Por Real Decreto 3382/1981, de 22 de noviembre (BOE. Madrid, 25 de enero de 1982, Núm. 21, p. 17.999), se declaró conjunto histórico-artístico la ciudad de Jumilla, en un entorno que queda definido por una envolvente que, partiendo del barranco de Jumilla y transcurriendo por su pie, va hacia la calle barón del solar, girando por el callejón del Pasico, para continuar paralelamente a la calle anterior según los fondos de parcelación de la calle Castelar, cruzando el callejón del Chorro y la calle de San Antón, para ir paralelo a la acequia y cruzar el Portillo de los Milanos hacia la calle de la Ribera, siguiendo los fondos de parcela paralelamente a la calle de Cánovas del Castillo, cruzando las calles de Ramón y Cajal, Dionisio Guardiola y calle de los Pasos hacia la Rambleta del Convento, en donde se cruza para salir a la calle del Cura Navarro, sigue de forma paralela a la calle de Cánovas del Castillo por los fondos de parcelación de numeración impar, atravesando las calles de Dionisio Guardiola, Albano Martínez, Ramón y Cajal y Roque Martínez, hacia la calle del Pilar, para virar por la calle de la Amargura hacia la calle de Canalejas, pasando por ésta y volviendo hacia la calle de la Amargura para seguir bordeando la ladera del montículo del Castillo por la calle de la Acerica continuando por la calle Cantareras y cruza para finalizar en la Rambla de Jumilla en donde comenzaba.



Fig. 14.- Jumilla. *Jardín de las Ranas en la Plaza de la Constitución*. Plantaciones de los años veinte del siglo pasado. Al fondo Casona solariega de los Molina (s. XVIII), torreada, y a la derecha Casa del barón del Solar (1870), de sesgo cuatrocenista, del arquitecto José Ramón Berenguer. (Foto antigua del año 1932).

de éstas, además de reunir mesones, paradores y hornos de pan cocer, como ya se ha indicado *ut supra*. Fue convertido en zona verde en 1905 colocando en el centro una fuente, se urbanizó y parceló con algunas plantaciones en 1926 y se realizaron inversiones para su mantenimiento en 1956, coincidiendo con el acto de la Coronación del “Cristo a la columna”, de Francisco Salzillo, al cumplirse el II Centenario de su llegada a Jumilla.

Erigido sobre un pronunciado declive del terreno y protegido en tres de sus cuatro linderos por una balaustrada de hormigón prefabricado pintada de blanco y provista de zócalo y pasamanos, el jardín se halla estructurado en cuatro parcelas o macizos terreros de jardinería colocadas simétricamente delimitados por muretes de ladrillo de tipo capuchino, y queda centralizado por una fuente ornamental de disposición octogonal, obrada de ladrillo visto, con aplicaciones de cerámica “de cuerda seca” en la taza y en el frontispicio del zócalo (azulejos del tipo industrial), que le confieren una nota colo-

rista, con tres surtidores de agua que adoptan la forma de rana (de ahí el nombre popular de la plaza), fundidos en bronce, rodeada de pozos o bancos de ladrillo revestidos con azulejos esmaltados decorativos de estilo mudejarizante, que proceden de la Fábrica de Azulejos “Cerámica Artística Campos, S.L”, de Camas (provincia de Sevilla) y han sido colocados en la reciente remodelación del jardín llevada a cabo a fines del año 2014, en sustitución de otros antiguos, deteriorados.

En la parte trasera del jardín existe un muro de contención de piedra artificial y una escalera para salvar el desnivel existente con respecto de los viales circundantes (calles de la Labor, la Amargura y Cánovas del Castillo), compuesta de dos tramos rectos colocados simétricamente, que conforman debajo una caseta para guardar útiles de jardinería.

El mobiliario urbano, que se distribuye por los andenes, está formado por cuatro bancos revestidos de azulejos cerámicos sevillanos (de 216 x 48 x 54 cm., también de la Fábrica de

Azulejos “Cerámica Artística Campos, S.L.), ocho farolas de hierro fundido con luminarias de policarbonato traslúcido y opaco, un surtidor de agua potable del mismo material, papeleras y una farola de pie originaria del año 1905 y de brazo curvado hacia abajo, erigida junto a la balsa, como testimonio de una época; y entre las especies vegetales, conviven palmeras canarias (*Phoenix canariensis*, una en cada parterre), almeces, cipreses y aligustres, y plantas de flor de temporada estando los cuatro parterres recubiertos de césped. En el fondo lateral derecho se ubica una discreta zona de juegos infantiles que antes no existía.

Sobre una de las parcelas del jardín que confronta con el edificio de la sede de la Junta Central de Hermandades de Semana Santa, se erigió en 2009 el “Monumento al Nazareno”, fundido en bronce, obra del escultor José Antonio Hernández Navarro. De tamaño del natural (2,50 m. de altura), representa la figura de un nazareno, ataviado con túnica y capirote, que lleva a un niño en brazos⁴⁸. Va firmada detrás de la indumentaria por el autor. Una cartela situada sobre el césped y próxima a la escultura contiene la siguiente leyenda: “*Excmo. Ayuntamiento de Jumilla a su Semana Santa / Fiesta de Interés Turístico Nacional, en reconocimiento a su gran arraigo en el alma jumillana, a lo largo de sus VI siglos de existencia. Jumilla, 3 de abril de 2009*”. Fue sufragado por el Ayuntamiento de Jumilla y su coste ascendió a 30.000 €.

La última reforma del jardín data de 2014, en la que ha sido remozado en su integridad gracias a las ayudas del proyecto enfoque “Leader” del programa de desarrollo rural de la Región de Murcia, con un presupuesto estimado en 74.000 €. La actuación⁴⁹, según la memoria

del proyecto redactada por Carlos Chico Monreal, arquitecto técnico del Servicio de Obras y Urbanismo del Ayuntamiento —que ha supuesto la supresión de barreras arquitectónicas—, ha consistido en la adecuación de los elementos ornamentales, revisión del alumbrado público, trabajos varios de fontanería, jardinería y mobiliario, así como la accesibilidad al recinto atendiendo a los “códigos de buenas prácticas para la movilidad” corrigiendo el desnivel entre el jardín y la calle de Cánovas. También, se ha procedido a la remodelación del murete de contención de los macizos de jardinería (que antes era de piedra prefabricada), limpieza de la fuente de las ranas, empleo de terrizo continuo peatonal, reposición del mobiliario (bancos y papeleras) y habilitación de un área de juegos infantiles con pavimento de seguridad amortiguador con suelo de caucho⁵⁰.

En lo que incumbe a los trabajos de jardinería los árboles de la frontera norte, que se hallaban en mal estado, han sido sustituidos por cipreses que aportan vistosidad al paisaje, mientras que en los parterres se ha procedido a la redistribución de los aligustres.

En relación con el reciente acondicionamiento de la plaza de la Constitución, en el Museo Municipal de Etnografía y Ciencias de la Naturaleza “Jerónimo Molina”, del 21 de noviembre al 10 de diciembre de 2014 tuvo lugar la Exposición “El Jardín de las Ranas: su entorno y su historia”, que reunió una serie de fotografías (Vilomara, Baños, García, Espinosa de los Monteros,...) y de paneles didácticos, y ofreció una visión muy completa de la evolución que ha tenido la plaza desde principios del siglo XX hasta la actualidad, en la que no faltaron anuncios publicitarios de aquellos centros recreativos y

⁴⁸ Este grupo escultórico sufrió un acto vandálico al poco de ser inaugurado, en que fue arrancado de su basamento y lanzado al suelo sufriendo desperfectos (SOLER, Juan Antonio: “Jumilla. Arrancan de su pedestal y tiran al suelo el Monumento al Nazareno”. Diario *La Opinión*. Murcia, martes 2 de junio de 2009).

⁴⁹ Véase al respecto la *Memoria valorada de la propuesta técnica de acondicionamiento de la Plaza de la Constitución de Jumilla*, según proyecto del arquitecto técnico Carlos Chico Monreal. Jumilla, diciembre de 2012. (Ayuntamiento de Jumilla, Servicio de Agricultura, Área de Jardines y zonas verdes).

⁵⁰ “El parque de las Ranas de Jumilla luce ya con todo su esplendor”. Diario *La Opinión*. Murcia, domingo 23 de noviembre de 2014.



Fig. 15.- Jumilla. *Jardín de las Ranas* tras su remodelación a fines de 2014, con cipreses, palmeras canarias y aligustres en los parterres, que acoge el “Monumento al Nazareno” (2009), bronce de tamaño del natural del escultor José Antonio Hernández Navarro. (Foto Javier Delicado, 2015).



Fig. 16.- Jumilla. *Jardín de las Ranas*. Vista del conjunto desde el lado norte, remozado en su integridad a finales de 2014, decorado con bancos cerámicos de la manufactura “Artesanía Cerámica Campos, S.L.”, de Camas (Sevilla), actuales. (Foto Javier Delicado, 2015).

establecimientos comerciales que ocuparon los edificios del entorno a promedios de la centuria (Círculo Jumillano, Kiosko de Juan Núñez, Tejidos “El Metro”, Sombrerería de J. Conca, Carnicería de Bautista Martínez, Peluquería de Marceliano, Bodegas del barón del Solar, establecimientos bancarios...)»⁵¹.

Este jardín, de porte clasicista, como espacio de convivencia ha sido testigo de grandes acontecimientos sociales y punto de encuentro de eventos festivos.

4.1.4. El Jardín del Caracol (Plaza del escritor Albano Martínez Molina).

Desde el centro neurálgico de la ciudad y siguiendo la calle de Cánovas del Castillo en dirección a saliente se localiza el “Jardín del

Caracol”, de estructura abierta, enclavado en la plaza del Rollo (o picota, lugar donde eran exhibidos o ajusticiados los reos), hoy denominada del poeta Albano Martínez Molina, engullido por el barrio de San Juan y que atraviesa la antigua carretera N-344, que discurre entre Yecla y Murcia.

Rodeado de modestas viviendas obreras de dos plantas que recaen al callejero circundante, ocupa el solar en el que estuvo asentada desde 1870 hasta el año 1928 la Plaza de Toros (era de mampostería, de dos cuerpos, con capacidad para cuatro mil espectadores), proyectándose en un entorno eminentemente rural este nuevo jardín en 1931 sobre una superficie de 4.000 metros cuadrados, a través de un plano cuadrangular dividido en cuatro parcelas semicirculares

⁵¹ “Una exposición de fotografía recoge los cien años de historia del Jardín de las Ranas”. *El Eco de Jumilla*. (Periódico digital), Jumilla, 24 de noviembre de 2014.

protegidas con rodapiés de atabones macizos, levantándose durante la dictadura franquista el “Monumento a los caídos” (1943), del que existe testimonio gráfico. Reaprovechando parte de los materiales (el enorme basamento de piedra), en 1986, en sustitución del anterior, se erigió el *Monumento a la Paz*, elaborado en fibrocemento protegido por una pátina oscura, obra del escultor Mariano Spiteri Sánchez, que tiene como alegoría central la paloma de la paz, acompañada de unas hojas de palma, evocadoras de la eternidad⁵². Una placa de mármol colocada en la base del monumento, recuerda: “*En memoria de todos los que perdieron la vida, víctimas de la violencia. Jumilla, julio 1986*”. Se halla cercado por altos setos de boj.

Ornamentado con parterres que ciñen setos de evónimos y andenes de tierra, y con una cubierta vegetal de pinos (*Pinus halepensis*) y de palmeras datileras (*Phoenix dactylifera*), una fuente de taza de perfil alabeado con revestimiento interior de azulejos sin decorar y con lámina de agua modula este ámbito, de cuyo centro emerge la figura esculturada de un caracol, labrado en piedra por el cantero jumillano Manuel Montoya Molina (1949)⁵³, al que se encarama un niño y da nombre popular a la plaza, y al que sirve de base un montículo de piedras, elaborado en el Taller de Cantería de Jumilla entre 1998 y 2000.

En un lateral, un monolito, al que sirve de soporte un coso taurino reducido en escala, obrado de piedra y argamasa, evoca la figura de Emilio Ortuño Duplaix, apodado “Jumillano”, grandioso torero aunque de carrera breve, efigiado de busto a través de un medallón en relieve de bronce, obra del escultor Mariano Spiteri, al que acompaña la siguiente cartela: “*Jumilla en agradecimiento al torero D. Emilio Ortuño Duplaix, “Jumillano”, que enaltece su nombre llevado con dignidad y fama por todo el mundo, 12-10-2002. Asociación de Amigos de Jumilla*”.

El equipamiento urbano consta de una veintena de farolas de tipo fernandino, en hierro fundido, idénticas al modelo que acoge el Jardín de la Glorieta, aunque en este caso proceden de la Fundación Ruiz, de Málaga, según la marca registrada en la peana; varios bancos de madera, papeleras y un área acotada para juegos infantiles que protege una empalizada de madera y refuerza una barandilla en el costado del jardín que recae a la Avenida de Yecla.

4.2. Parques y jardines contemporáneos urbanos.

Se insertan en este apartado aquellos jardines que fueron proyectados o intervenidos durante la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, entre los que cabe mencionar el Jardín de Acericas, el Jardín de los Caños (Plaza de los Gastos), el Jardín de San Juan, el Jardín de San Antón, Jardín de Manuel Azaña (Plaza de Pablo Picasso), Jardín de Paco Baeza, Jardín del Molino de Vapor (calle Goya), Jardín de Gloria Fuertes, Jardín de Salzillo (junto a la Ermita de San Agustín) y el Jardín de la Vereda Real (junto a las naves rehabilitadas de El Arsenal), siendo su interés patrimonial muy residual.

4.2.1. El Jardín de Acericas (junto al subidor del Castillo)

Corresponde a un modesto jardín, al que se ha incorporado recientemente una pequeña parcela, con lo que se ve ampliada la zona ajardinada con una extensión próxima a los 1.000 m², situado en un enclave abrupto y pintoresco entre la iglesia de Santiago y el subidor que conduce al castillo, donde la roca y las plantas se confunden con los desniveles del terreno.

El espacio, presidido por un majestuoso pino, varios árboles secundarios y unos rosales, cuenta con una fuente de agua potabilizada y permanece acotado por una sencilla verja de hierro con zócalo y machones de ladrillo recubiertos de enfoscado.

⁵² HERRERO GONZÁLEZ, Cayetano / HERNÁNDEZ CARRIÓN, Emiliano: *Jumilla*. León, Editorial Everest, S.A., 1989, p. 112.

⁵³ VERDÚ FERNÁNDEZ, A.: *op. cit.*, p. 236.



Fig. 17.- Jumilla. *Jardín del Rollo (o del Caracol)*. “Monumento a la Paz” (1986), elaborado en fibrocemento por el escultor Mariano Spiteri Sánchez, erigido sobre un alto basamento de piedra. (Foto Javier Delicado, 2015).

El Jardín de Acericas fue remodelado a finales del 2014 con un presupuesto de 20.000 €, que ha incluido la renovación de diversos elementos del mobiliario, la reposición de bancos de madera y papeleras, el acondicionamiento de la zona de juegos y la instalación de una nueva iluminación antivandálica.

Desde este lugar, a modo de colina-mirador, se divisa una magnífica panorámica del caserío viejo, del campo y del labrantío.

4.2.2. El Jardín de los Caños (Plaza de los Gastos)

La Plaza de los Gastos, así denominada por celebrarse en ella los mercados para el abasteci-

miento de los lugareños en el siglo XV y por la actividad textil, constituyó en el llano el primer espacio público de la localidad y ha sido en todo tiempo el punto de partida de numerosas comitivas que salían de la Puerta de Santa María y transcurrían por la popular Corredera (hoy calle de Castelar) hasta alcanzar la plaza de Abajo o Constitucional⁵⁴. Estuvo presidida por la iglesia de Santa María del Rosario⁵⁵ (incomprensiblemente derribada –subsiste la torre-campanario y la portada de los pies– y hoy convertida en desolación) en una época que el arrabal (y por degeneración “rabal”) estaba delimitado por las puertas de Santa María (Camino Real), de Granada y de Murcia, en las proximidades de la antigua calle de la Tercia.

⁵⁴ GUARDIOLA TOMÁS, I.: *op. cit.*, pp. 13-21

⁵⁵ La Iglesia de Santa María del Rabal, tras años de ruina y desidia, fue derribada en 1979, conservándose tan solo la puerta gótica dovelada de los pies y la torre-campanario, labradas en piedra de sillería, actuándose negativamente en la década de los noventa –se dijo– “para la puesta en valor de los restos conservados”, cuando se planteó el cerramiento de un muro de bloque de hormigón. Consúltese ANDRÉS RODRIGUEZ, Enrique de: “Iglesia de Santa María del Rabal (Jumilla)”. *Memorias del Patrimonio. Intervenciones en el Patrimonio Histórico de la Región de Murcia. Inmuebles*. Murcia, Consejería de Cultura, 1995, Núm. 4, pp. 72-77.

En la actualidad, próximo a las ruinas consolidadas de aquel templo y en la confluencia de las calles Acomodadas, barón del Solar y Rambla del Judío, se ha habilitado un jardín aterrazado (por el desnivel del terreno), de 800 m², de trazado oval, acotado por un sencillo muro-verja, que aloja setos con césped y arbolado diverso (pinos, palmeras canarias y acacias), un paseo enlosado, bancos de madera, papeleras y una fuente provista de once caños de agua –los llamados “Caños de Santa María”– con su alberca o pila de decantación semicircular (el lecho permanece seco), que es una réplica de la fuente original del Pilar o pilón de Santa María, que databa de 1852 y recibía las aguas de El Cerco (o Fuente Principal), un acuífero ya desecado, situado a 3,5 km., al noroeste de la ciudad, que abasteció de agua a la población y regó la huerta hasta promedios del siglo XX⁵⁶.

Sobre un monolito de piedra se erige el *Busto del médico jumillano Juan Miguel Marín Padilla*, trabajado en hierro forjado y con dedicatoria. Fue costeadado por el Ayuntamiento y data del 8 de agosto de 2002.

La plaza y su entorno fueron remodelados a principios de 2009 por la empresa jumillana Obras Hidráulicas SANA, S. L.

4.2.3. Jardín de San Juan (Plaza de San Juan Bautista)

A escasa distancia del Jardín del Caracol y enclavado en la zona de expansión del moderno barrio de San Juan (de 1956), se halla la plaza y jardín del mismo nombre, que ocupa un amplio rectángulo con una superficie de 1.000 m², provisto con parcelas de césped que insertan piedras

de molino de aceite de forma cilíndrico-cónica como elemento ornamental cercadas por rodapiés de pizarra, andenes empedrados, una fuente de zafa circular con surtidores de agua, una zona de juegos infantiles situada en uno de los extremos, con un mobiliario recientemente renovado en base a bancos de piedra artificial y de madera, una fuente de pared de agua potable para beber y un punto de iluminación en el centro.

Entre su flora se hallan bellos ejemplares de chopos, arces, moreras, olmos (2), palmeras y olivos (*Olea europaea*) con varios arcos de hierro durable para rosales y emparrados⁵⁷. Un muro de obra con vallado de simple torsión férrea delimita el conjunto.

En este ámbito se organizaban verbenas populares en las festividades de San Juan Bautista y de San Pedro frizando las década de los años 60 y 70, organizadas por el Bar Pipa.

4.2.4. Jardín del Molino de Vapor (calle de Goya)

Situado junto a la calle de Goya en el barrio de San Juan, supone el quinto jardín en extensión de la ciudad.

De disposición cuadrada, cuenta con una superficie de 2.082 metros cuadrados y presenta un diseño compuesto por cuatro parcelas de césped triangulares situadas en las esquinas con arbolado (palmeras, causerina) y arbustos, una fuente de taza circular con surtidor de agua que protege una barandilla y se sitúa en el centro, y un paseo arcilloso que la circunda. Las parcelas permanecen delimitadas por un sencillo rodapié de piedra artificial y paños de malla metálica enmarcada verde.

⁵⁶ Véase al respecto lo que dice de Jumilla el capítulo “El agua potable en el siglo XIX en los pueblos de Murcia”, en la obra de LAURENT, Charles: *Estudios sobre las Provincias del Levante de España desde el punto de vista de la investigación y el aprovechamiento del agua*. (Edición y estudio a cargo de Ricardo Montes Bernárdez, y traducción de Ellen Vangestel). Murcia, Azarbe, S.L., 2006, pp. 34-35. También, consúltese el estudio de ANTOLÍ FERNÁNDEZ, Alfonso: *Regadíos históricos de Jumilla*. Jumilla, Compañía de Aguas del Prado y la Pinoso, 2011, p. 56.

⁵⁷ HERRERO GONZÁLEZ, C/ HERNÁNDEZ CARRIÓN, E.: *op. cit.*, p. 114.



Fig. 18.- Jumilla. *Jardín de los Caños (Plaza de los Gastos)*. Parque con arbolado de acacias, pinos y palmeras con la “Fuente de los 11 caños” (los llamados “Caños de Santa María”), que es una reproducción de la desaparecida en los años sesenta. Sobre un monolito de piedra, “Busto del médico Juan Miguel Marín Padilla” (2002), elaborado en hierro. (Foto Javier Delicado, 2015).

El jardín, como elemento ornamental, conserva todo un vestigio de la arqueología industrial de fines del siglo XIX: la torrecilla de un molino de vapor harinero, consistente en una estructura piramidal laminada de zinc, de cuatro metros de altura, con su veleta de orientación y el rotor multipalas o aerogenerador metálico, acaso importado de la Empresa de molinos de viento “AEROMOTOR” de Chicago (USA), marca que aparece registrada en la veleta.

Recientemente ha sido repuesto el mobiliario urbano (juegos infantiles, luminarias esféricas de polietileno montadas sobre columnas, bancos de madera y papeleras)⁵⁸.

4.2.5. Jardín de Manuel Azaña (Plaza de Pablo Picasso).

En la plaza de Pablo Picasso, en el boulevard de San Juan al sureste de la ciudad, confrontando con el Colegio Público “Miguel Hernández” y con un entorno de viviendas unifamiliares, se localiza una isleta (tapizada de césped con dos palmeras) que distribuye el tráfico rodado hacia las calles de Jaime de Grañana y de Murillo, y un modesto jardín anejo de configuración trapezoidal y de estructura abierta, que ocupa una superficie de 1.043 metros cuadrados, de ellos 500 recubiertos de césped, y poblada de pinos (*Pinus halepensis*), palmeras y plantas arbustivas,

⁵⁸ GARCÍA, José: “Jumilla llama a la puerta de Europa para financiar 14 proyectos”. Diario *La Opinión*. Murcia, 11 de marzo de 2015.



Fig. 19.- Jumilla. *Jardín del Molino de Vapor*. Fuente central y detalle del artefacto, compuesto de una torreta apiramidada de laminado de zinc de cuatro metros de altura, que remata una veleta de orientación y el rotor multipalas o aerogenerador, ya centenario. (Foto Javier Delicado, 2015).

que se organiza con paseos de tierra apisonada, una fuente de pared realizada de ladrillo para beber, farolas de tres brazos y dispone de bancos de madera. Un sencillo murete de piedra acota este ámbito.

Sobre un bloque apiramidado de hormigón se erige el *Monumento al escritor y político Manuel Azaña*, realizado en hierro, de recreación vanguardista, y sin indicación alguna de título y autor que así lo acredite⁵⁹, a no ser que esté dedicado al propio Pablo Picasso.

Se halla pendiente de reposición el parque infantil en el jardín.

4.2.6. Jardín de la poetisa Gloria Fuertes.

En el extremo oriental de la población se halla este jardín, de reciente creación (2009),

ubicado al finalizar la calle del bachiller Jumilla, que confronta con el Colegio Público “San Francisco” y conforma la plaza y jardín de la escritora Gloria Fuertes.

De planta rectangular, ocupa un solar de 1.000 m² y habilita sencillos parterres con césped de disposición curvilínea y arbolado (aílanos), una fuente con pileta de hierro fundido con caño de latón para beber de estilo romántico, andenes recubiertos de baldosas de piedra y de tierra apisonada, bancos de madera y de hierro, una zona acotada para juegos de niños sobre suelo de arena de sílice, una columna de alumbrado provista de cuatro focos y papeleras. Un murete de obra delimita el perímetro. Existen bloques pétreos, como elemento decorativo, de procedencia ignorada.

⁵⁹ El monumento evoca la figura de Manuel Azaña, Presidente del Gobierno de España (1931-1933 y 1936) y Presidente de la Segunda República Española (1936-1939).



Fig. 20.- Jumilla. *Jardín de Manuel Azaña (Plaza de Pablo Picasso)*. Sobre un bloque piramidal de hormigón, monumento vanguardista en hierro dedicado al escritor y político republicano. (Foto Javier Delicado, 2015).

4.2.7. Jardín y Plaza de Juan Paco Baeza.

Al nordeste de la localidad y en la zona alta del distrito 3º, próximo a la Avenida de Yecla, se emplaza el Jardín de Juan Paco Baeza en la plaza de igual nombre, dedicado a la memoria de este presbítero, párroco que fue del Salvador, que ejerció una amplia labor pastoral y social en los años centrales de la pasada centuria.

Proyectado hacia 1985, ocupa una superficie cercana a los 1.100 metros cuadrados sobre una planta romboidal, centralizado por una fuente de taza circular, y compuesto de cuatro partes simétricos provistos de rodapiés en el que crecen cipreses de Arizona, arces, parkinsonias

(*Parkinsonia praecox*) y palmeras canarias⁶⁰. El mobiliario consta de bancos de madera y sendas columnas de alumbrado con tres focos cada una de ellas para la iluminación nocturna. El conjunto, en el que se han eliminado las barreras arquitectónicas, queda protegido por un murete de obra y una cerca de hierro. Integra como pieza ornamental la maquinaria de un molino hidráulico de rodezno que servía para la molienda de trigo.

Recientemente (octubre de 2015), el Consistorio ha previsto la remodelación de esta plaza que tendrá un aspecto abierto y funcional, mediante la colocación de un bordillo nuevo que

⁶⁰ HERRERO, C./ HERNÁNDEZ, E.: *op. cit.*, p. 114.

rodeará todo su perímetro, el saneamiento del muro exterior, el recubrimiento del suelo con tierra vegetal, la colocación de ocho bancos de hormigón, papeleras con listones de madera, una fuente bebedero y la renovación del área de juegos con suelo de seguridad, del que hasta ahora carecía. En las esquinas se dispondrán ejemplares de *causarina equisetifolia*⁶¹.

4.2.8. Jardín de San Antón (Barrio de San Antón)

Al sudoeste de la ciudad, en una zona en expansión durante el último tercio del siglo XX próxima al paseo de la Asunción y al monumento funerario tardorromano de El Casón (siglo IV), se integra este jardín público con el suelo enlosado que ocupa un espacio de 1.000 metros cuadrados y presenta en su distribución varias parcelas con césped de trazado sinuoso protegidas por rodapiés y poblado de moreras (2) y palmeras con alcorques, una fuente ornamental en el eje central con un pilón de agua que protege una columnata y setos de boj. Fue inaugurado en 1993.

Preside el ámbito una escultura minimalista titulada *Lazos de unión* (2013), compuesta de cubos y aros en una recreación en hierro del pintor Juan Lorenzo Hernández, en homenaje al contratista de aguas Antonio Abellán Risueño, quien dedicó un gran esfuerzo a la mejora de la barriada.

En 2015 se han invertido 11.000 euros para la rehabilitación integral de la zona de juegos infantiles (tobogán, columpio, balancín), donde se ha renovado el pavimento con material de caucho, se ha sustituido parte del mobiliario y se ha ampliado el número de farolas⁶².

4.2.9. Jardín de Salzillo (junto a la Ermita de San Agustín)

Confrontando con la Ermita de San Agustín (siglo XVIII), que se sitúa sobre una amplia rotonda de moderna configuración que distribuye el tráfico rodado hacia la Ronda de Poniente, Venta del Olivo y Camino de Santa Ana, en una zona de expansión urbanística llana al sudoeste y ocupando una superficie cercana a los 1.880 metros cuadrados junto a la calle de San Agustín, se sitúa sobre un plano alargado el Jardín del escultor Salzillo, proyectado en el año 2013, provisto de andenes laterales con pavimento de arcilla y paseos que lo cruzan de tierra apisonada, con bancos de madera, parcelas con árboles y arbustos rodeadas de setos de mirto recortado y sencillas farolas.

En un extremo del parque se ubica una zona de juegos para niños.

4.2.10. Jardín de la Vereda Real.

Finalizando la calle de Goya, junto al futuro Museo y Centro de Interpretación del Vino⁶³ (que ocupará el antiguo centro fabril de espartería El Arsenal, recientemente rehabilitadas sus naves industriales en 2012 por el arquitecto Juan Antonio Guardiola Jiménez) y rodeado de edificios de viviendas unifamiliares adosadas, en una zona de reciente urbanización, se sitúa este espacio ajardinado de planta trapezoidal, muy alargado, de pronunciada costana, que permanece recercado por un muro de obra y una valla de trenzado metálico enmarcada en verde.

Varias parcelas de trazado discontinuo recubiertas de césped y provistas de rodapiés componen este ámbito, de aspecto montaraz, con sus andenes y paseos terreros sinuosos, que

⁶¹ “Noticias, actualidad municipal. La Plaza Juan Paco Baeza será remodelada”. Jumilla, 28/10/2015. <http://www.jumilla.org/noticia.asp?cat=6461>

⁶² “Concluyen las obras en el barrio de San Antón donde se han invertido más de 11.000 euros. *El Eco de Jumilla* (Periódico digital). Jumilla, 20 de mayo de 2015.

⁶³ “Museo Regional del Vino”. *El Eco de Jumilla* (Periódico digital). Jumilla, 23 de mayo de 2012.

atraviesan el jardín de norte a sur, poblado en su mayor parte de añosos pinos, alguna que otra palmera y plantas de temporada; un lugar desde el que se divisa, en la lejanía, una interesante panorámica del castillo.

El mobiliario urbano está compuesto de bancos de madera, papeleras con listones del mismo material, luminarias de polietileno, una fuente pública para beber de hierro fundido con caño de latón, de tipo castellano, procedente de la Fundición Fábregas, de Igualada (Barcelona), y un parque infantil.

4.3. Jardines y huertos periurbanos singulares.

Este epígrafe contempla varios jardines del extrarradio de la población, como el Jardín Botánico de la Estacada (con un poblado de colonización agraria), el huerto y Fuente de la Jarra del convento franciscano de Santa Ana del Monte, y el humedal del Charco del Zorro, por constituir paisajes singulares situados en el término municipal de Jumilla.

4.3.1. Jardín Botánico de la Estacada (Pueblo Nuevo, en la pedanía del mismo nombre).

A un kilómetro al sur de Jumilla, junto a la carretera comarcal 3314 de Cieza, surgió en la década de los años 60 del pasado siglo el Pueblo Nuevo⁶⁴ como una colonia agrícola de ordenación parcelaria, promovida por el Instituto Regional de Investigación y Desarrollo Agrícola (IRIDA), levantado sobre los solares de una casona rural que perteneció a la familia Verdú, con una agricultura de secano y de regadío, dando acogida a un poblado de colonización (con 50 viviendas para jornaleros y una escuela)⁶⁵ y un jardín botánico de diseño paisajístico y carácter naturalista cercado por una verja, que ocupa



Fig. 21.- Jumilla. *Jardín de la Vereda Real*, con las naves industriales de El Arsenal, hito de la arqueología industrial local, rehabilitadas para Museo y Centro de Interpretación del Vino. Al fondo, en la lejanía, el castillo sobre el cerro. (Foto Javier Delicado, 2015).

una superficie de 19.547 metros cuadrados con lomas verdes, senderos de tierra y de piedra caliza, puentes y un lago con lámina de agua al pie de una cascada rocosa, protagonizando una singular topografía recreada⁶⁶.

Este espacio natural (el jardín, aunque más modesto, ya existía en 1924), de contorno irregular y destinado a tiempo libre de la pedanía,

⁶⁴ CALZADA PÉREZ, Manuel: “La Estacada (barriada de Jumilla): [pueblo de colonización, Jumilla, Murcia]”, en *Itinerarios de Arquitectura 05. Pueblos de colonización, III: Ebro, Duero, Norte y Levante*. Córdoba, Fundación Arquitectura Contemporánea, 2008. Ficha 39, con fotografías, planta y alzado.

⁶⁵ El límite poblacional venía condicionado, según el IRIDA, por la cantidad de parcelas cultivadas vinculadas y por las distancias de éstas al poblado.

⁶⁶ HERRERO, C./ HERNÁNDEZ, E.: *op. cit.*, p. 115.

que se dispone en torno de un acuífero provisto de surtidores de agua, cuenta con más de un centenar de especies de árboles, arbustos y coníferas, que proceden de las más opuestas latitudes, perfectamente inventariados sobre praderas de césped, entre los que se encuentran adelfas, almendros, árboles del amor (*Cercis siliquastum*), cedros de Líbano (*Cedrus libani*), chopos temblones (*Populus nigra*), cicas, cipreses de Arizona, aligustres (*Lietrun japonica*), arces, quejigos (*Quercus faginea*), linos de Nueva Zelanda, olmos, pinos piñoneros, pinos carrascos, sapindo de la China (*Koelreuteria paniculata*), pitósporo, sauces llorones, higueras (*Ficus carica*), bambúes (*Phyllostachis aurea*) y abetos blancos (*Abies alba*), convirtiéndolo en un lugar singular de imprescindible visita. La variedad de arbustos y plantas herbáceas definen un discurso vegetal específico que confieren al parque una particular identidad.

El caserío —que constituye toda una lección de urbanismo— presenta una tipología cercana a los poblados de colonización de Vegaviana (Cáceres, de 1954) y de Torre de la Reina (Sevilla, de 1951)⁶⁷, y está formado por un conjunto de viviendas unifamiliares agrícolas de dos plantas, separando claramente la zona de día de la de noche, agrupadas en una masa continua, con su correlación de patios interiores y garajes para tractores y aperos de labranza, de sesgo racionalista y moderna impronta —a vista de pájaro su diseño recuerdan las composiciones pictóricas neoplasticistas de Piet Mondrian—, dispuestas a lo largo y ancho de la calle de los Rosales y otras adyacentes, bellamente diseñado en 1967

(con ampliaciones posteriores) por el arquitecto José Luis Fernández del Amo Moreno⁶⁸, considerado uno de los más arriesgados proyectistas del INC (Instituto Nacional de Colonización). De relevancia arquitectónica, valor patrimonial y de gran estética visual, es el conjunto urbano más interesante de viviendas de colonos de la Región de Murcia, que merecería ser incluido en el registro del catálogo DOCOMOMO⁶⁹. Próximo, en la llamada plaza de los Cipreses y accesos, se localizan una veintena de cipreses (*Cupressus sempervirens*) de 25 m. de altura.

El Jardín Botánico de la Estacada cuenta con un invernadero y vivero de plantas, y es de propiedad y gestión municipal. En su habitat conviven diversas especies de aves protegidas.

4.3.2. Huerto conventual de Santa Ana del Monte

A las faldas del Picacho, a más de 600 metros de altura sobre el nivel del mar y a una distancia de cinco kilómetros de la ciudad (una legua en lo antiguo), desde la que se accede por un camino que atraviesa el Hondo del Prado con unos cuantos árboles de moreras en la carretera, se asciende por suave pendiente, entre la densa y sedante pinada a las estribaciones del monte que alcanza el Convento franciscano de Santa Ana del Monte (siglo XVI)⁷⁰, a los pies de la Fuente de la Jarra y en la espléndida Umbría del Collado de Santa Ana, en un pintoresco paraje emplazado entre fuentes y pinares, que conserva un interesante huerto poblado de pinos centenarios y de ermitas, y próximo la Fuente de la Jarra.

⁶⁷ CALZADA PÉREZ, Manuel: "La vivienda rural en los pueblos de colonización". *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Sevilla, Junta de Andalucía, 52 (febrero de 2005), pp. 63-64.

⁶⁸ Una vista aérea del poblado de La Estacada y diversos perfiles de su arquitectura figuran reproducidos gráficamente en la obra de CENTELLES SOLER, Miguel: *Los pueblos de colonización de José Luis Fernández del Amo: Arte, arquitectura y urbanismo*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010.

⁶⁹ DOCOMOMO ibérico es una fundación dedicada a la documentación y conservación de la arquitectura y el urbanismo del movimiento moderno, que ha documentado cerca de 1.200 obras en España y Portugal, agrupadas en un registro general sobre industria, viviendas y equipamientos seingulares de la arquitectura del siglo XX.

⁷⁰ Sobre este cenobio véase el estudio de DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "El Convento de Santa Ana del Monte, de Jumilla. Una fundación franciscana del siglo XVI". *Actas del Simposium Monjes y monasterios españoles*. San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1995, Vol. I, pp. 1195-1259.



Fig. 22-1 y 22-2.- Jumilla. *Jardín Botánico de la Estacada* (Pueblo Nuevo en la pedanía del mismo nombre, a 1 Km. al sur de la ciudad, junto a la carretera de Cieza). Zona verde de diseño paisajístico y carácter naturalista, de un poblado agrícola de colonización de viviendas unifamiliares, proyectado por el arquitecto José Luis Fernández del Amo Moreno, que surgió en la década de 1960 promovido por el IRIDA, con lago, puentes y más de un centenar de especies de árboles, arbustos y coníferas sobre praderas de césped y senderos de tierra y piedra caliza. (Fotos Javier Delicado, verano de 2016).



Fig. 23.- Jumilla. Huerto del Convento franciscano de Santa Ana del Monte (Siglos XVI-XVIII), a las faldas del Picacho y a los pies de la Fuente de la Jarra, un pintoresco paisaje entre fuentes y pinares, presidido por pinos centenarios, cipreses de elevada altura, carrascas y madroños. (Foto Javier Delicado, 1995).

En este ámbito de retiro espiritual tiene cabida un espléndido huerto, situado en la parte posterior del convento, del maestro de obras Matías López, rodeado de una tapia de obra (de 1607) y organizado con sus correspondientes calles o andadores cuyo empedrado fue colocado en 1750, en el que crecen todo tipo de plantas y arbustos (pinos con más de 600 años, cipreses de gran altura, almendros, carrascas, romeros y madroños), además de ubicarse siete ermitas para retiro de los frailes en días de penitencia cuaresmal, que conservan azulejería valenciana dieciochesca. Llama la atención en el huerto la zarza que crece sin espinos, plan-

tada en el siglo XVI y que procede de Gaeta (Italia).

Este convento –en consideración de José Francisco López y Silvia Egea– es uno de los ejemplos más representativos de la unión entre arquitectura conventual y naturaleza y el huerto representaría un claro ejemplo de “jardín místico”, un espacio pseudo ajardinado, en el que se intercalan especies silvestres autóctonas con otras de procedencia más exógena, lo que nos hablan de la relevancia patrimonial de los propios ejemplares vegetales y de la necesidad de una adecuada conservación agronómica en este singular enclave⁷¹.

⁷¹ LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco / EGEA OLIVARES, Silvia: “El Proyecto Recuperaverda como introducción al estudio y catalogación de los jardines históricos de la Región de Murcia”. *XXI Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*. Murcia, Ediciones Tres Fronteras, 2010, pp.110-111.

4.3.3. Humedal del Charco del Zorro.

Distante 600 metros del casco urbano, asienta este humedal denominado “Charco del Zorro”, sobre el tramo final de la Rambla del Cerco, previa a su confluencia con la Rambla de la Alquería, al que se llega a través del Camino de los Molinos que, partiendo de Cantarerías, atraviesa la Rambla del Judío.

Con un trazado en torno de los 500 metros de longitud y 10.000 m² de superficie, el agua se descuelga salvando desniveles y formando cascadas, destacando en los taludes la presencia de olmos, álamos y arbustos (saúco, hiedra y zarzamora), constituyendo una gran reserva para las aves acuáticas.

La Confederación Hidrográfica del Segura llevó a cabo en 2010 varias actuaciones sobre este acuífero de caudal permanente. Las obras contemplaron la demolición de un dique de contención que retenían las aguas provocando su descomposición, la creación de un camino de acceso por la margen izquierda, la creación de un tercer vaso en el cauce de la rambla que proviene de la Alquería, la restauración de la antigua alberca de piedra de sillería que regula el paso del agua, la limpieza y el desbroce de los márgenes y la plantación de árboles y arbustos, revegetando las riberas de la rambla⁷².

La zona, de un gran valor paisajístico, ecológico y social, se haya gestionada por las administraciones regional y local, y ha sido dotada de sendas peatonales, mobiliario urbano y elementos de seguridad (colocación de barandillas)

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

En el catálogo de árboles monumentales de la Región de Murcia, publicado en el BORM (Boletín Oficial de la Región de Murcia) de 29 de marzo de 2004, se incluyen como especies protegidas en Jumilla un *pinus halepensis* en el Jardín del Rey Don Pedro, varios *celtis australis* en el Huerto conventual franciscano de Santa Ana del Monte y algunos cipreses en el Jardín Botánico de la Estacada.

El Ayuntamiento de Jumilla, gracias a la financiación europea de los Fondos Leader, viene realizando en los dos últimos años en los jardines y parques de la ciudad, a través de personal cualificado en jardinería, una importante labor de sostenibilidad de la vegetación y reposición del mobiliario urbano, que debe ser continua y con renovaciones periódicas, cuyo calendario viene marcado por las estaciones del año, prestando particular atención a los jardines antiguos (la Glorieta, el Jardín del Rey Don Pedro y el Jardín de las Ranas), que pueden ser considerados de carácter histórico⁷³. De igual modo, el Área de Jardines y Zonas Verdes de la Concejalía de Agricultura, Agua y Pedanías, tiene en elaboración un catálogo de árboles y arboledas singulares que gozan de especial protección⁷⁴.

Recientemente hemos leído en la prensa diaria que los bosques europeos ya no florecen antes de tiempo como lo hacían en los años 80, debido al cambio climático que origina que los cambios invernales sean más cálidos, con lo que se frena el avance prematuro de la salida de las

⁷² CHS: “Jumilla recupera el paraje del Charco del Zorro”. Diario *La Opinión*. Murcia, sábado 2 de octubre de 2010.

⁷³ Los jardines históricos españoles, que por su relevancia han sido declarados como bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español, por lo común requieren de trabajos especializados para su mantenimiento y conservación por personal técnico cualificado, con conocimientos de biología y ramas auxiliares (botánica, ecología, fitogeografía, climatología), entre cuyas labores se contemplan los tratamientos fitosanitarios contra plagas, la aireación del suelo, la poda y pinzado de arbustos y herbáceas, replanteos, escardas, trasplantes, perfilado de setos, retirada de plantas secas, adecuación de zonas terrazas, limpieza de figuras y cuadros, control y limpieza de carteles y el control de los sistemas de riego.

⁷⁴ Es interesante, también, en el aspecto rural y urbano sobre la comarca del Altiplano, el estudio de divulgación llevado a cabo por MARTÍNEZ, R.; LOPEZ, J. M.; CORTÉS, F.; VILLALBA, J.: *Árboles singulares. Enciclopedia divulgativa de la Historia Natural de Jumilla. Yecla*. Vol. 4. Jumilla, Imp. Lencina, 2003. (Editado por la Sociedad Mediterránea de Historia Natural, SOMEHN).

hojas, según ha demostrado un estudio científico desarrollado por un grupo internacional de investigadores⁷⁵.

Los parques y jardines públicos son una garantía de la presencia de la naturaleza en la ciudad, que cumplen funciones muy diversas: proporcionan espacios recreativos y de expansión, mejoran las condiciones microclimáticas de la urbe, contribuyen a reducir la contaminación ambiental e influyen de forma positiva en la salud de los humanos.

Los jardines, pese a la especulación urbanística habida en muchas ciudades, son tanto una cuestión de diseño y proporción de sus partes como de su composición ornamental. Son espacios que constituyen (con su flora, vegetación y fauna) los verdaderos pulmones de las ciudades por la frescura de las hojas verdes y la fragancia de las flores en esa interrelación siempre buscada con el entorno natural y cultural, unos lugares de encuentro para la conversación de tertulianos y convecinos en los que fluye el agua que simboliza la vida, se respira la armonía y se

descansa espiritualmente. Y componen aulas al aire libre, escenarios didácticos por la variedad de especies vegetales que acogen.

El estudio aquí redactado intenta acercar al ciudadano y al visitante a estos lugares públicos por los que a diario transita o descansa y que constituyen un bien patrimonial de la cultura, el arte (la escultura monumental, la cerámica, la rejería, el diseño urbano) y la naturaleza, en la historia contemporánea de Jumilla. Por ello, el ciudadano como usuario debe tomar conciencia también de estos espacios abiertos, sintiéndose sensible y respetuoso para con el medio ambiente, que evite el deterioro y la degradación de ese paisaje cultural (que de igual modo requiere continua vigilancia, esencial en los parques), procure su cuidado y contribuya a su protección dentro de la biodiversidad y la sostenibilidad de un entorno natural; unos bienes singulares que nos han sido legados para uso y disfrute colectivo, y forman parte de la memoria viva de la ciudad, siempre en constante progreso y desarrollo.

⁷⁵ S. V.: “Los bosques europeos ya no florecen antes de tiempo”. Diario *La Razón*. Madrid, viernes, 25 de septiembre de 2015.



Fig. 24.- Jumilla. *Jardín y Plaza del Rey Don Pedro*. Vista desde el lado sur con la verja de cerramiento y detalle del zócalo con azulejos cerámicos. (Foto Javier Delicado, 2015).



*Urbanismo y sanidad: los médicos ante la regeneración de la ciudad**

Francisco Taberner Pastor

Dr. Arquitecto y Académico Numerario
de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

RESUMEN

La preocupación por las condiciones sanitarias de las ciudades se remonta al menos a la época medieval, pero es en la segunda mitad del S.XIX cuando las aglomeraciones urbanas generadas en interior de las ciudades amuralladas, comienzan a crear serios problemas en la vida ciudadana: humedad, hacinamiento, falta de condiciones higiénicas, calles estrechas y desordenadas, crean en la clase médica una seria preocupación que va a propiciar el estudio del trazado de la ciudad, y de las características que deberán de tener sus edificios desde el punto de vista de la higiene. Éste movimiento tendrá una importante representación en Valencia en donde un selecto grupo de médicos interesados, analizarán la producción de enfermedades y contagios, y tratarán de evitar la insalubridad urbana por medio de normas que tratan de evitar el desarrollo de las epidemias, influyendo indirectamente, pero de forma notable, en los instrumentos de ordenación urbanística.

Palabras clave: clave urbanismo / higiene / sanidad / topografía médica

ABSTRACT

The worry about the health conditions in cities dates back medieval age, however the crowded urban areas inside the walls in the second half of the 19th century brought along serious troubles in city life: dampness, overcrowding, lack of good health conditions, narrow and winding streets. This situation generated the doctors' grave concern, which made them study the city design and the buildings' features from the point of view of health. This movement was very representative in Valencia, where a select group of interested doctors analyzed the illness contagion and tried to avoid the urban unhealthiness by means of rules that prevented from epidemics, so that they had influence indirectly but significantly on the urban planning documents.

Keywords: Urban planning / hygiene / health / medical topography

* (Conferencia impartida en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos el 10 de Mayo de 2016)

INTRODUCCIÓN

El texto que sigue a continuación trata de poner de manifiesto la notable influencia que los profesionales de la medicina tuvieron en la idea de ciudad, dentro de la preocupación por las altas tasas de mortalidad que las diversas epidemias y enfermedades derivadas del hacinamiento, la desnutrición y las miserables condiciones de vida de la mayor parte de la población, prestando una atención especial a las consecuencias de las deficiencias higiénicas en las grandes aglomeraciones.

En Europa dentro del pensamiento ilustrado, en 1790 se publicó la obra del médico vienés J. P. Frank, *La miseria del pueblo, madre de enfermedades*, que en cierto modo significó el pistoletazo de salida de un nuevo cuerpo doctrinal que tenía como principal objetivo la erradicación de enfermedades como la fiebre amarilla o como el cólera por “afecciones que se desarrollaban con más frecuencia en el medio urbano y que afectaban a la mayor parte de la población, especialmente aquella conformada por las clases más bajas, trabajadores, obreros y sus familias, cuyas insalubres condiciones de vida y de trabajo se convertían en focos de enfermedad permanentes”¹.

Ciertamente la preocupación por la ordenación de la ciudad es un tema que preocupa a sus dirigentes prácticamente desde la propia creación de la misma, y existen numerosos antecedentes de disposiciones que tratan de mejorarla tanto en el cuidado de su interior, como en la orientación de sus nuevas áreas de crecimiento. La problemática ciudadana se produce con mayor intensidad en la segunda mitad del S.XIX y será precisamente el tema sanitario objeto de la mayor preocupación². Desde distintas ramas del saber la ciudad se analiza en sus diferentes particularidades (el caso de Ildefonso Cerda en España es posiblemente una de las reflexiones más lúcidas sobre la problemática ciudadana), pero es la clase médica la que bajo la denominación más o menos genérica de higienismo la que va a incidir de forma directa en las disposiciones urbanísticas que se van a llevar a cabo durante la segunda mitad del siglo. En ese sentido debemos subrayar dos ejemplos de nuestra ciudad que abundarían en esa dirección: el caso pionero de la participación de un médico en el equipo redactor de un plan urbanístico, el *Plan de ensanche de Valencia de 1858* y sobre todo la opinión corporativa expresada por el Instituto Médico Valenciano en su dictamen del año 1889 sobre las reformas urbanas, sometidas a exposición pública, previstas por las autoridades municipales.

En cuanto a los protagonistas del movimiento en Valencia es indudable el protagonismo de Constantino Gómez Reig, impulsor de numerosas mejoras sanitarias y fundamentalmente como Director del trabajo de la Junta municipal de Sanidad: “El cólera en Valencia en 1885. Memoria de los trabajos realizados durante la epidemia”. Valencia, Imp. Manuel Alufre, 1886. En dicho informe se traslada al plano, una litografía en negro y cuatro tintas de color, la distribución

¹ ALCAIDE GONZÁLEZ, Rafael: “La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX. Precursores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social”. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Nº 50. 15 Octubre 1999. Universidad de Barcelona.

² Sobre el contexto económico y político de las transformaciones territoriales en las principales urbes del S. XIX, *Vid.*: SICA, Paolo: *Historia del urbanismo. El siglo XIX*. Instituto de Estudios de Administración local. Madrid 1981. (2 vols.).



Fig. 1.- Plano del Ensanche de Valencia de 1858. VV. AA: *Cartografía Histórica de la ciudad de Valencia 1704-1910*. Ayuntamiento de Valencia, 1985.

por calles y barrios de la mortalidad colérica indicando con un punto rojo sobre su domicilio correspondiente, cada fallecido por la epidemia, tratando de establecer una relación entre el índice de mortalidad y la situación de las circunstancias urbanísticas de cada zona.³

EL CASO DE VALENCIA; ANTECEDENTES LOS FUEROS Y LOS CEMENTERIOS: CALLE DE SAN FERNANDO

Las primeras noticias sobre las medidas de control de nuestras calles aparecen ya en nues-

tros Fueros⁴ sin olvidar la figura del franciscano Francesc Eiximenis⁵ (c.1330-1409), que ya en el año 1383 expone su teoría de cómo debe de ser una ciudad “bella y bien edificada” en la que prescribe que:

Hospitals, llocs de llebrosos, bordells e tafureries e escorriments de clavegueres, deuen estar a la part contrària d'aquell vent qui mes s'usa en la ciutat, per tal que lo vent aquell no tir les infeccions del dit lloc, ansles lluny e no les li hi lleix acostar.

³ Vid.: LÓPEZ PIÑERO, José M^a; NAVARRO PÉREZ, Jorge: *Los estudios sobre la salud pública en la ciudad de Valencia. 1880-1900*. Constantino Gómez Reig. Ayuntamiento de Valencia, 1994.

⁴ En el Llibre I Rúbrica II, fur XXIV y se recoge una orden de Jaime I en la que se exige que “nadie pueda hacer casa, habitación, porche, saliente o voladizo sobre camino o plaza pública”.

⁵ EIXIMENIS, Francesc: *Lo crestià* (Selecció a cura d'Albert Hauf). Edicions 62, Barcelona 1983; Cervera Vera, Luis: *Francisco de Eiximenis y su sociedad urbana ideal*. Torre de la Botica Swan. Real Sitio de San Lorenzo del Escorial, MCMLXXXIX.



Fig. 2.- Detalle de la Estación de Ferrocarril del Norte en el Plano de 1858. VV. AA: *Cartografía Histórica de la ciudad de Valencia 1704-1910*. Ayuntamiento de Valencia, 1985.

en su último párrafo del *Regiment de la cosa pública*.⁶ Las medidas que se recogen en los libros de actas municipales medievales, son de pequeña entidad y tratan, con pequeños retoques y ensanchamientos de calles, de la mejora de su aspecto general, pero la primera medida de mayor repercusión en el trazado urbano será la Real Cédula de 3 de Abril de 1787, por la que se prohíbe los enterramientos en el interior de la ciudad, cuya supresión, demorada en Valencia hasta la ocupación francesa, será el origen que posibilitará la creación

de nuevas calles y plazas en el interior del recinto amurallado⁷

Esta medida, de ámbito sanitario, se traduce en cambios que propician la obtención de nuevos espacios urbanos, entre los que quizá cabe destacar el de la calle de San Fernando, trazada sobre el cementerio de San Martín, admirada por sus coetáneos por su insólito trazado rectilíneo, que se proyecta además con una fachada uniforme que repite un modelo unitario con la técnica de lo que hoy denominaríamos “ordenanza dibujada”.

⁶ Su primera impresión se realizó por el alemán Cristóbal Koffman, en Valencia, el 28 de Enero de 1499.

⁷ Sobre los cementerios valencianos es imprescindible el completo estudio de Miguel Ángel Català: *El Cementerio General de Valencia. Historia, arte y arquitectura, 1807-2007*. Carena Editores. Y TEIXIDOR DE OTTO, M^a Jesús: “Cementerios y conventos. Transformaciones decimonónicas en el antiguo Raval de la Boatella (Valencia)” en *Cuadernos de Geografía*. Universitat de València, nº 79, 2006.



Fig. 3.- Imagen del derribo de las murallas en 1865. Archivo Martínez Aloy.

LAS OPCIONES DE LA REGENERACIÓN: ENSANCHE Y REFORMA INTERIOR

Pero, como hemos indicado, la verdadera problemática se produce en la segunda mitad del XIX en donde se va a producir un proyecto para la ordenación de la ciudad basado fundamentalmente en un ambicioso proyecto de ensanche diseñado por los arquitectos Sebastián Monleón, Timoteo Calvo y Antonino Sancho,

por un historiador, el cronista de la ciudad Vicente Boix, y por, y ésta es la principal novedad, el médico Manuel Encinas⁸.

El Plan urbanístico no llegó nunca a aprobarse pero es un extraordinario documento para el conocimiento de la Valencia de la segunda mitad del XIX, y su Memoria, debida en su mayor parte a Encinas y a Sancho refleja buena parte de las inquietudes que en ese momento

⁸ La figura de Manuel Encinas está hoy prácticamente olvidada pero sin duda fue una importante personalidad en la Valencia de su tiempo, como refleja en la necrológica publicada en el *Almanaque de Las Provincias*: “Catedrático que ha sido de la facultad de medicina, caballero de la Real y distinguida Orden de Isabel la Católica, condecorado además con las cruces de beneficencia y epidemias, socio de la Academia de Medicina y Cirugía de esta capital, presidente que fue del Instituto Médico Valenciano y de la comisión permanente de salubridad pública, individuo de varias corporaciones científicas nacionales y extranjeras, etc., Concejal de nuestro municipio, que ha sido diferentes veces, siempre cumplió como bueno y aún pueden verse los diferentes y luminosos informes que sobre distintos asuntos administrativos, y en particular sobre la parte higiénica del ensanche de Valencia, brotaron de su bien cortada pluma”. (Dato que debo agradecer a la amabilidad de la investigadora Elvira Mas Zurita). Tanto los planes de Ensanche de Madrid como de Barcelona estaban firmados por un solo autor: Ildefonso Cerdá en el caso de Barcelona o Ramón M^a de Castro en el de Madrid.

afectaban a la ciudad, haciendo especial hincapié en la necesidad de mejorar sus condiciones higiénicas.⁹

Uno de los párrafos, atribuible a Encinas, aconseja a los arquitectos al respecto:

Ellos saben, y la higiene lo prescribe, que las casas que van a edificarse, han de tener la suficiente capacidad total y parcialmente, para el número de personas que han de habitarlas; y si bien no pueden olvidar el número distribuible de locales para sus moradores en los usos, y servicios y objeto a que sean destinados; la mira principal es la salubridad por medio de suficiente ventilación, buenas luces, proporcionada elevación de pisos en cada estancia, sin que la total de estos lleguen a estorbar las corrientes de los vientos, que han de barrer las calles y purificar la atmósfera¹⁰.

Y también los referentes a la creación de nuevos barrios en la parte de Poniente, “como mas seca y ventilada y mas apta para la clase pobre”, insistiendo en la absoluta necesidad de higiene para el correcto funcionamiento de la ciudad: “La higiene se acomoda a todas las clases desde la más alta opulencia hasta la más sensible miseria; y lo que hoy no es fácil ejecutar en calles estrechas y reducidas, podrá verificarse en el nuevo ensanche bajo las prescripciones de la más estricta higiene”¹¹.

LA SEGUNDA MITAD DEL XIX: LA PREOCUPACIÓN POR LA HIGIENE PÚBLICA. LAS TOPOGRAFÍAS MÉDICAS.

Los inicios de la legislación sanitaria en Europa han sido estudiados por Leonardo Benévolo en sus «Orígenes de la urbanística moderna»¹², quien ha señalado claramente su papel de precedente en la legislación urbanística. Es difícil establecer hasta qué punto las teorías higienistas han influido determinadamente en el urbanismo valenciano, pero es evidente la preocupación por el tema no sólo entre la clase médica, sino en amplios sectores sociales. Si intentamos una correspondencia entre el caso valenciano y la situación europea, podemos establecer dos agrupaciones genéricas. La europea englobaría obras como la «Topographie médicale de París», escrita por Claude Lachaise, junto con diversos estudios realizados sobre las condiciones de vida de la clase obrera, y algunas brillantes investigaciones como la obra de Ildefonso Cerdá «La monografía estadística de la clase obrera de Barcelona», que elaborada en 1856 constituirá más tarde el 2.º tomo de la «Teoría General de la Urbanización», o el libro de Monlau «Elementos de higiene pública, o el arte de conservar la salud de los pueblos», editado en Madrid en 1862¹³.

En Valencia, la inquietud higienista aflora ya durante la gestación del proyecto de Ensanche de 1858. En la sesión municipal en la que se nombra la comisión para desarrollar los trabajos necesarios para la ejecución de los mismos,

9 Taberner Pastor, Francisco: *Valencia: entre el ensanche y la reforma interior*. Institución Alfonso el Magnánimo-Colegio de Arquitectos. Valencia 1987. La participación específica de Encinas cabría en principio atribuirla al epígrafe “Razones higiénicas en que de apoya el proyecto de ensanche” en la pag. 13 de la Memoria pero realmente ese texto corresponde casi en su totalidad al arquitecto Antonino Sancho, que lo había publicado tres años antes en su libro *Mejoras materiales de Valencia* (pp. 148 y 150). Cabe pues, con cierta lógica, atribuir a Encinas el epígrafe “Observaciones higiénicas” en las pp. 16 y ss. de la Memoria.

10 *Memoria del Ensanche*. Pag 17.

11 *Ibidem.*, p. 18.

12 Benévolo, Leonardo: *Orígenes de la Urbanística Moderna*, Ed. Tekné, Buenos Aires 1967. En la pág. 101 afirma: “De tal manera la legislación sanitaria se convierte en el precedente directo de la moderna legislación urbanística, y pronto llegó a generalizar la noción de expropiación, ampliando la de las obras públicas a todo el cuerpo de la ciudad”.

13 También cabe destacar su publicación “Abajo las murallas”, en 1841, donde se atribuye la deficiencia de higiene al impedimento a la expansión que suponía el recinto amurallado.

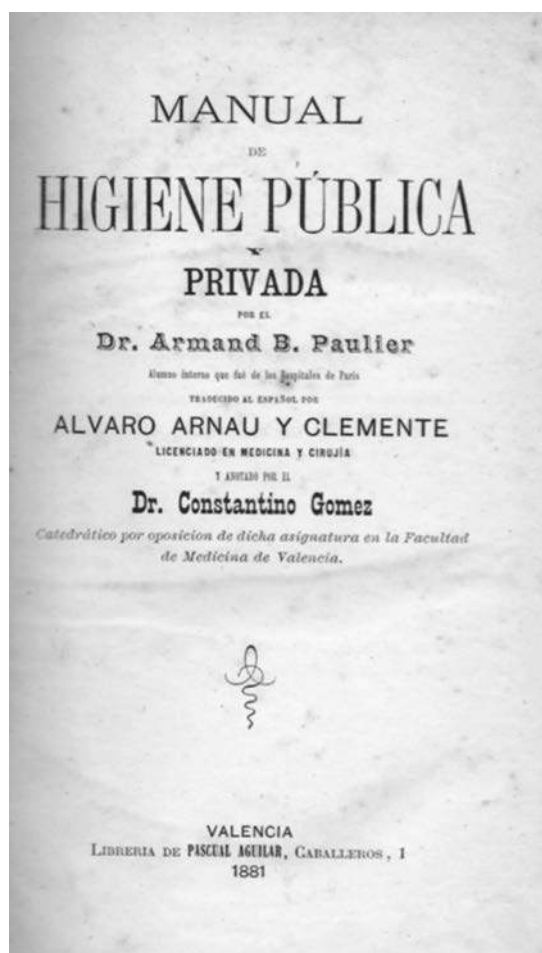
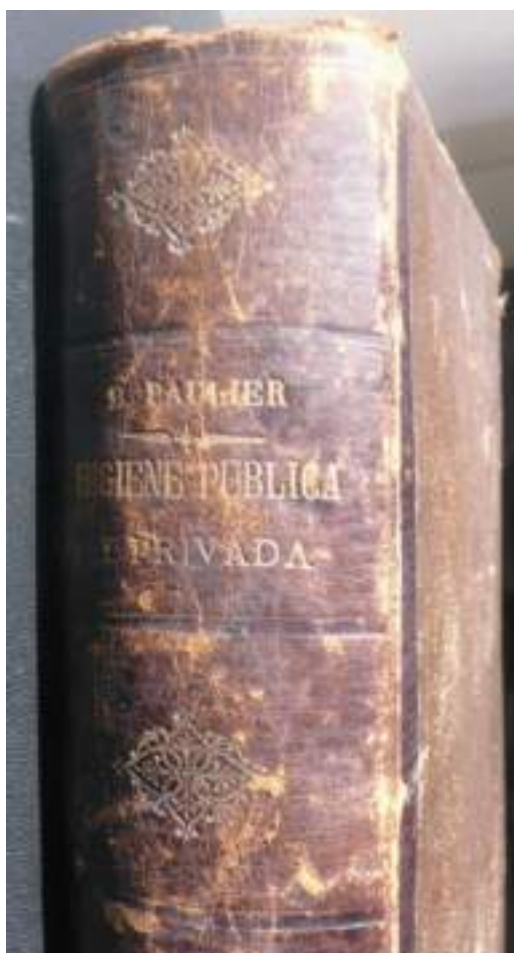


Fig. 4.- Armand B. Paulier: *Manual de Higiene Pública y Privada*. Impreso en Valencia en 1881.

se suscitó por uno de los concejales la conveniencia de que «previamente a la designación de líneas para el ensanche de la capital se fijara higiénicamente el punto o puntos por donde la misma debe obtener estas mejoras».¹⁴ A raíz de esta intervención entrará a formar parte de la comisión de Ensanche el concejal y presidente del Instituto Médico Valenciano, don Manuel Encinas, participando activamente en la redacción de la memoria del mismo, en lo referente a la parte higiénica. La aportación de Encinas se centrará fundamentalmente en el apartado de

«Observaciones higiénicas», en el que estudia las condiciones del terreno en el que ha de edificarse el Ensanche, analizando las orientaciones, vientos dominantes, y grado de humedad, en las distintas zonas del mismo. Esta incipiente preocupación higienista irá germinando lentamente, y si bien es difícil de constatar su incidencia real en el planeamiento —tema por otra parte interesante, pero que excede los límites del presente trabajo— sí creo que es importante citar algunas manifestaciones de esta preocupación que llegaría incluso a establecer la

¹⁴ AHM. Libro de Actas de 1858. Sesión del día 3 de Febrero.

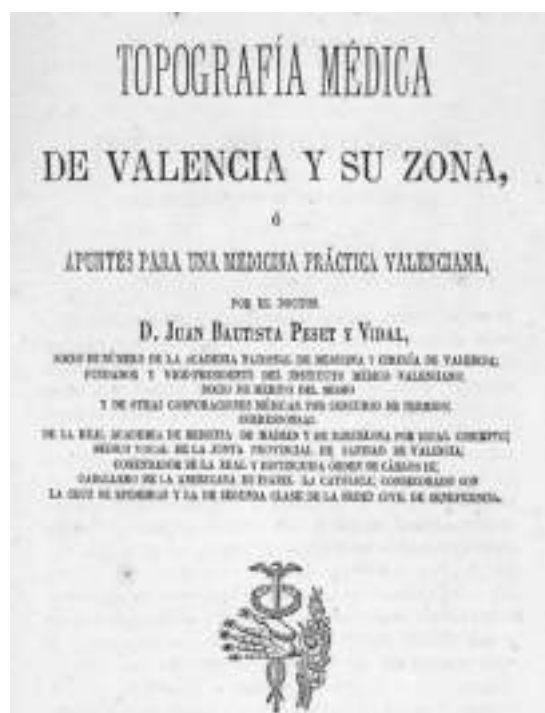


Fig. 5.- Juan Bautista Peset y Vidal: *Topografía médica de Valencia y su zona*. Imprenta Ferrer de Orga, 1878.

Higiene como asignatura en la enseñanza primaria. En este contexto es importante reseñar la edición –en 1882– del «Manual de higiene pública y privada» del Dr. Armand B. Paulier, con anotaciones de D. Constantino Gómez, catedrático de dicha asignatura en la Facultad de Medicina de Valencia, y uno de los impulsores del movimiento higienista en Valencia, o –en tono menor– las «Nociones de higiene privada y social» de Emilio Ribera, catedrático de Instituto, que en este mismo año publicaba su segunda edición. En más estrecha relación con la arquitectura, cabe considerar también el

«Tratado de la salubridad y de la higiene aplicado a las construcciones civiles» que forma parte del tratado de «Arquitectura Legal» de Calvo y Pereyra, editado en 1870¹⁵. Otro hecho destacable es la publicación de la «Topografía médica de Valencia y su zona», del doctor Juan Bautista Peset y Vidal, impresa en el año 1873, en la que se conjugan junto a los numerosos datos históricos otras consideraciones de índole social, empezando a utilizarse los datos de población y analizando el grado de salubridad en el que se desenvuelve el diario acontecer de la ciudad.¹⁶

¹⁵ Imprenta viuda de Aguado e hijo. Madrid, 1870.

¹⁶ Un documentado estudio sobre las Topografías Médicas en España, en URTEAGA, Luis: «Miseria, miasmas y microbios. Las topografías médicas y el estudio del medio ambiente en el S. XIX». *Geo Crítica*, Universidad de Barcelona núm. 29, noviembre de 1980.



Fig. 6.- Dictamen que el Instituto Medico Valenciano presenta al Excmo. Ayuntamiento sobre el proyecto de reformas urbanas. 1889. AHMV. Manuscrito.

LOS OTROS ENSANCHES. EL INSTITUTO MÉDICO VALENCIANO. SU DICTAMEN SOBRE LAS REFORMAS URBANAS.

Durante el s. XIX, fundamentalmente en su segunda mitad se introdujo la doctrina en España en la que fueron verdaderos pioneros algunos ilustres profesionales de la medicina como Mateo Seoane, Pedro F. Monlau, Fran-

cisco Méndez Álvaro o, en Valencia, Constantino Gómez Reig, J. Bt^a Peset o Vicente Guillem Marco¹⁷. Sin duda la manifestación corporativa de mayor enjundia presentada por los Médicos Valencianos es el “Dictamen que el Instituto Medico Valenciano presenta al Excmo. Ayuntamiento sobre el proyecto de reformas urbanas”, presentado el 4 de Marzo de 1887¹⁸.

“El Instituto Medico valenciano, consciente en el interés que siempre ha demostrado por la realización de mejoras, que al par que realcen la proverbial hermosura de nuestra Ciudad, redunden en beneficio de la salud de sus habitantes, no podría dejar de tomar en cuenta la escitación (sic) que V. E, se ha servido hacer a todas las Corporaciones de la Capital, para qué se fórmulen proyectos de reforma interior, en relación con las necesidades actuales y en armonía con las que se prevén para lo sucesivo”.

El Instituto ya venía actuando desde 1841¹⁹ a través de su Boletín y ya en 1881 había organizado unas concienzudas discusiones sobre el tema “Higiene de Valencia” haciendo una dura crítica sobre las condiciones de salubridad de la población criticando las deficiencias de los pozos de abastecimiento de agua, la urgente necesidad de disponer de una red de alcantarillado efectiva y las deplorables condiciones sanitarias en las que se encontraba la mayor parte de la población. Proponiendo para la ciudad unas

¹⁷ La problemática de la higiene en nuestra ciudad ha sido estudiada por diferentes autores entre los que cabe señalar LÓPEZ PIÑERO, J. M^a., FAUS, P. y otros: *Medicina y sociedad en la España del S. XIX*. Madrid, 1964; y PESET, J. L. : *Epidemias y sociedad en la España del Antiguo Régimen*. Estudios de Historia Social, nº 4, 1978, p. 728. Un interesante estudio posterior al de la Topografía de Peset es el realizado por GUILLEM Y MARCO, Vicente: *Valencia como estación invernal*, publicado en 1898 con prólogo de Constantino Gómez Reig, en el que se contiene una minuciosa descripción de la ciudad.

¹⁸ Se trata de un manuscrito de 62 folios, firmado por Constantino Gómez Reig, presidente, y Manuel Olmos como secretario de la institución.

¹⁹ Sobre el Instituto y la sanidad municipal valenciana, *Vid.*: SALAVERT I FABIANI, Vicent Luis, y NAVARRO, Jorge: *La sanitat municipal a València (segles XIII-XX)*. Edicions Alfons el Magnànim. València 1992.

condiciones tan saludables como las disfrutadas por las poblaciones rurales y en ese sentido pensaban que deberían de orientarse los proyectos de reformas urbanas tratando de conseguir lo que hoy denominamos “calidad de vida”²⁰.

Lógicamente las medidas propuestas por el Instituto se centran en “lo higiénico”, denunciando los inconvenientes de la excesiva humedad la ciudad y las características fundamentales del terreno sobre el que se asienta y las corrientes subterráneas que produce su composición lo que permite la existencia generalizada de pozos. Detectan los perniciosos efectos de la humedad en los suelos, que afecta fundamentalmente a las plantas bajas y proponen la existencia de tubos de drenaje que contribuyan a paliar dicha situación (esta solución sigue aplicándose en la actualidad) y citan diversas ciudades en las que la aplicación de estos drenajes han hecho disminuir de forma sensible la mortalidad por tisis²¹.

Una parte importante del dictamen se dedica a la importancia de los pavimentos, tanto de las aceras “tan necesarias para los que se ven obligados a transitar a pie por las calles, deben tener el ancho suficiente para que pasen por cada una de ellas al menos dos personas a la vez en las calles más estrechas, recomendando el rododendro en tablas o losas como hoy se hace” y realizar diversas indicaciones técnicas para rondas y caminos en los que va a ser importante el tránsito de carruajes²².

También el centro histórico es objeto de preocupación ya que “En general las calles de Valencia, como es bien sabido, son cortas, estrechas y tortuosas, y las plazas más que este nombre merecen el de encrucijadas;” y denuncian

que se han construido una ciudad con casas a la moderna sobre un plano de origen muy antiguo; y más aún, se han hecho varios ensanches en diferentes épocas sin tener en cuenta necesidades futuras lo mismo en tiempo de D. Pedro II de Valencia que en la de D. Alfonso XII y su hijo.”²³ y echan de menos las calles largas rectas que permiten gozar de un aire puro que se renueve con facilidad.

En cuanto al diseño de las calles afirman que “el parecer unánime de los higienistas más renombrados que exigen un ancho a para las calles igual a la altura media de los edificios de las mismas”. Aunque luego matizan que dado nuestro clima se podría aplicar el criterio de unos 8 m de ancho para una altura de los edificios de unos 12 m., con siempre en calles que no vayan dirigidas de este a oeste, con objeto de que el sol pueda llegar a los pisos más bajos en cualquier estación del año”.

Estas determinaciones se recogerán con distintos matices en la mayor parte de las normativas de las ciudades españolas, que parten de una clasificación de calles según su ancho, y la altura de los edificios coincide con dicha clasificación²⁴.

También se consideran las necesidades del tráfico manifestando la dificultad de determinar el ancho necesario para cada una de ellas, ya que:

“como tesis general debe decirse que cuanto mayor sea la concurrencia habitual en una calle tanto mayor anchura debe darse a la misma y como quiera que la consecuencias está en relación con la actividad, la vida de ciertos centros o

²⁰ “Entrando ya en el asunto, cree este Instituto que al tratarse de las reformas que exige nuestra Ciudad, no se debe concretar a aquellas de carácter puramente estético o artístico, sino que hay otras muchas y por cierto más Importantes, que sin dejar de tener aquel carácter Influyen de una manera notabilísima en el bienestar, de los habitantes puesto que son las que, bien estudiadas y realizadas han de mejorar la salud de los mismos y han de aumentar el promedio de la vida”, p. 5.

²¹ 40% en Leicester y 50% en otras ciudades europeas.

²² Adoquinado para caminos y rondas y el sistema MacAdam, entonces novedoso para el interior de la ciudad.

²³ Dictamen, p. 26.

²⁴ Ver Real Orden de 10 de Junio de 1854 sobre clasificación de calles.



Fig. 7.- Imagen actual de la calle de La Paz. Foto FTP.

lugares de una población debe facilitarse el acceso a dichos centros o lugares por medio de las vías más anchas o las llamadas de primer orden. A hora bien: que ancho deben tener estas vías de primer orden. Cuanto mayor sea tanto mejor; creemos sin embargo que Valencia necesita hoy contando con futuras contingencias, algunas vías cuyo ancho no sea menor de 40 m; vías que puedan ser recorridas a la vez por seis carruajes lo menos, tres en una dirección interés en otra o sean dos tranvías y cuatro vehículos que las demás clases, vías que tengan además el espacio necesario para cuatro hileras de grandes

árboles y las aceras suficiente anchas para que sin dificultad por pasar ocho individuos al mismo tiempo por cada uno. El número de calles de este ancho no es posible por ahora prefijarlo, conviene de todos modos que por el pronto se abran dos que crucen a la ciudad en la dirección apropiada de los cuatro vientos cardinales tomando como centro o cruce de las mismas el de la ciudad, sea la plaza de la Reina o sea el Mercado; en cualquiera de estos dos sitios, donde crucen dichas calles resultará siempre comunicación entre los mismos y se evitará la dificultad que existe hoy para el tránsito de uno a otro²⁵.

²⁵ *Ibídem*, p. 29.

Las propuestas fundamentales deberían centrarse, según el Instituto, en el trazado de nuevas calles:

1ª La proyectada con el nombre de la calle de La Paz; 2ª La actual calle de S. Vicente; 3ª Una que desde el centro se dirija hacia el río en las inmediaciones de la puerta de la Trinidad; 4ª Otra que rompiendo obstáculos que median entre las plazas de la Reina y el Mercado vaya desde este a atravesar los barrios de las Escuelas Pías en dirección a la ronda. Además deben considerarse como de necesidad imprescindible una ancha vía que desde el Mercado vaya a buscar los barrios de Mosen Sorell y Jordana, otra los del Carmen y otra que mejore las condiciones de ventilación del barrio llamado de las Torres; como así mismo importa desaparezcan las numerosas callejuelas de las inmediaciones de la parroquia de Santa Catalina y se facilite el acceso al Mercado ensanchando cuanto antes las calles que afluyen a él. Así quedarán separados cuatro grupos de población que con facilidad han de sanearse si, como antes se ha dicho, las calles más estrechas son de ocho metros y también se establecen relaciones fáciles y directas con los ensanches, y con otros puntos de gran concurrencia como son, por un lado la estación antigua del ferrocarril, la más moderna de Cuenca y la carretera de Madrid; la estación de ferrocarril económico de Liria y carretera de Barcelona, por otro los principales paseos de Valencia y el Grao, y finalmente por último, la estación de los ferrocarriles de Aragón y carretera de las Cabrillas, sin

contar en todos ellos los numerosos establecimientos públicos y demás que luego citaremos²⁶.

También deploran la escasez de plazas y la carencia de propiedades adecuadas de las existentes,” tan necesarias como los pulmones en el hombre” así como la necesidad, poder disponer de mas paseos y mejor distribuidos por la población. La calidad de los edificios, fundamentalmente los públicos tampoco se salvan de la crítica, que los tacha de mezquinos y mal acondicionados, salvando como excepción los edificios de la Lonja y la Fábrica de Tabacos²⁷.

Especial valoración negativa se la llevan el asilo y cárcel de mujeres con su anexo los juzgados de primera instancia calificado como “poco insalubre” así como el penal de San Agustín, o el hospital, considerado claramente insuficiente y de la necesidad de disponer de más de una casa de socorro como la existente en la actualidad. Otra crítica severa se la lleva el matadero (en aquel momento en la calle de Guillén de Castro), y la insuficiencia del mercado central que no satisface adecuadamente las necesidades de la población a pesar de los mercados complementarios de la Congregación, Mosén Sorell, y Serranos entre otros. Por otra parte afirman que “no participamos sin embargo de las opiniones de algunos que desean en Valencia un mercado monumental de hierro y cristal a semejanza de los que hay en el extranjero y hasta en algunas poblaciones de España pues sobre ser esto muy caro, es insalubre. A ser posible debía procurarse el que todos los días por la tarde quedase el mercado vacío y limpios como se hace en la actualidad en todo el espacio destinado a frutas y verduras; mas la necesidad de guarecer a compradores y vendedores en días de lluvia obliga a tener algún espacio cubierto con que

²⁶ *Ibidem*, p. 30.

²⁷ Antigua Aduana que en el texto ya se apunta la posibilidad de su transformación en Audiencia, uso que desempeña en la actualidad. *Ibidem*, p. 31.

en nuestro sentir debiera ser el estrictamente necesario y su forma a la más sencilla para que su limpieza diaria fuese completa y perfecta”²⁸.

En cuanto a los espacios públicos propugnan la ampliación y adecuación de los Cuarteles de San Francisco²⁹, formando una amplia Avenida “en lo que hoy es estación del ferrocarril de Almansa, cuya estación, así como la de Cuenca deben construirse a mucha mayor distancia de la población, pues en la actualidad es muy expuesto a desgracias el largo trayecto que recorren los trenes de ambas compañías por dentro de las nuevas calles del Ensanche”.

La crítica sobre lo realizado en el ensanche es bien patente: “Sensible es para este Instituto tener que ocuparse ahora de reforma tan trascendental puesto que considera como rol del mismo la tolerancia que durante 24 años ha habido para levantar edificios en una zona que debiera haber sido la última que se destinase a la urbanización por sus malas condiciones higiénicas”, cuando para el Instituto, el ensanche natural de la ciudad estaba en la orilla izquierda del río, a partir del jardín del Real hasta el poblado de Campanar, por ser dicha zona “la más elevada, las seca, de aire más puro, y más fácil de organizar; fuera de ella únicamente la parte O. de la población, o sea el terreno que media entre la plaza de Santa Lucía y Arrancapinos por un lado y la orilla del río por el otro, debe considerarse como de buenas condiciones para la urbanización. En estos sitios se hubiera logrado lo que jamás se conseguirá en la parte S. Esto es, suficiente elevación del terreno y, por tanto, facilitar de desagües, buena ventilación, sustraerse a las pestilentes emanaciones del valladar y estar a cubierto de la influencia de las marjales y Albufera” y critica que se denomine “hermoso ensanche” a calles que apenas tienen seis metros de ancho³⁰.

No vamos a insistir aquí en otros pequeños detalles del minucioso informe, a veces repetitivo, pero sí hacer referencia a la argumentación sobre la necesidad de arbolado, para calles que tengan de ancho al menos 15 m. y separados al menos 4 m. de los edificios y, para terminar la conclusión que se plasma en el informe respecto a la mejora importante que supuso el derribo de las murallas que disminuyó de forma sensible el número de muertos por cada 1000 habitantes pasando de 34 en 1860, a 25 en el momento de redactar el informe³¹.

El escrito finaliza con 35 conclusiones que vienen a resumir las ideas expresadas en el texto, y que suponen un interesante análisis del estado de la ciudad, que todavía huérfana de planos adecuados se dispone a mejorar las condiciones de su interior.

UNA ACTUACIÓN EXCEPCIONAL: EL BARRIO DE PESCADORES

Si hemos de fijar un ejemplo de la importancia que el desarrollo de las enfermedades tuvieron sobre la configuración de la ciudad es sin duda la actuación realizada en el Barrio de Pescadores, calificado de infecto en distintos documentos, pero del que disponemos de una de una prolija descripción de lo ocurrido con motivo de la fiebre amarilla en 1870, realizada por un prestigioso doctor³²:

... y es el benéfico influjo que debieron ejercer en la paralización de su desarrollo las medidas sanitarias de aislamiento y diseminación, eficacísimas y radicales, que sin perder momento adoptaron las autoridades asesoradas por las Juntas de sanidad. En efecto, desde que se manifestó el primer caso en el Grao de Valencia, como en los que siguieron allí y en

²⁸ *Ibidem*, p. 39.

²⁹ Actual Plaza del Ayuntamiento.

³⁰ *Ibidem*, p. 43. Se refiere a las calles Juan de Mena, Quemadero y adyacentes.

³¹ *Ibidem*, p. 54.

³² PESET Y VIDAL, Juan Bautista: *Valencia Histórica y Topográfica*. Imprenta Ferrer de Orga, Valencia 1879.



Fig. 8.- El Barrio de Pescadores. Estado inicial y final. AHMV.

nuestra Ciudad, se incomunicó su casa de las demás cuando no era posible trasladarlo al hospital provisional, obligando a sus convecinos a mudar de domicilio y sometiendo á una cuarentena rigurosa, en el lazareto de observación, á cuantos se rozaron con el enfermo. A su curación ó fallecimiento se desocupó la casa y se procedió á su fumigación y sucesivos oreo y saneamiento) conduciendo á las familias y convecinos que carecían de medios para trasladarse fuera de la Capital, al edificio de S. Juan de la Ribera, situado á distancia conveniente de la mis-

ma u a otro punto ventilado y de buenas condiciones higiénicas, donde permanecieron durante un plazo prudentemente estipulado Pero la gran operación de desinfección se realizó a gran escala sobre la zona considerada como mas insalubre de la ciudad: el denominado Barrio de Pescadores. La potente e insólita actuación de la municipalidad ante la gravedad de la fiebre amarilla se refleja con detalle en el relato de Peset³³:

“Esta conducta seguida por etapas desde su principio se planteó

³³ *Ibidem*, p. 6.

producirse con una intensidad semejante aunque la ciudad tuvo que hacer frente a otras graves epidemias hasta las primeras décadas del s. XX³⁴.

La evidencia de las malsanas condiciones del barrio, indujo al consistorio a planear una severa remodelación del mismo. El 10 de octubre de 1877, comenzaba el proceso de aprobación nuevas líneas para las calles Entenza, Jurados, Mosen Femades, Timoneda, Rey don Pedro, Palmar Abelló, D. Ventura, Empedrado y Plaza de los niños de San Vicente³⁵ que finalizaría tras un largo proceso, como veremos a continuación, en 1925, con la construcción del edificio de Correos.

Pero la tramitación expropiatoria, sin la ayuda de la todavía inexistente ley de expropiación forzosa era de imposible ejecución ya que el proyecto en la práctica suponía la demolición y reedificación del barrio reduciéndolo a cuatro manzanas rectangulares con chaflanes, según el modelo del ensanche, aunque carentes de patios interiores, fue dilatado en el tiempo y por supuesto con la oposición de la mayor parte de sus habitantes.

En el año 1884 un concejal exponía a la corporación “en vista de la constante alarma que ofrece la ciudad el llamado *barrio de pescadores*, la necesidad de nombrar una Comisión especial para dedicarse exclusivamente en su urbaniza-

ción, a fin de dar al mismo las necesarias condiciones de higiene y salubridad”³⁶

Pero la reforma efectiva tardó casi 20 años en iniciarse. El proyecto definitivo se aprobó por R.O. de 11 de julio de 1903 pero todavía hubo que obtener los necesarios empréstitos y sufrir diversas dilaciones administrativas.

En 1906, empezaron finalmente los derribos con un acto público presidido por el alcalde y su equipo de gobierno, revestido de gran solemnidad, y con gran alborozo popular, como reflejaba la prensa de la época³⁷.

Quizá este acontecimiento supuso con mayor evidencia lo que suponía la “mejora interior” de una población pero de lo que no cabe la menor duda es que en los sucesivos proyectos de reformas las conclusiones de los estudios médicos estuvieron siempre presentes y formaron una parte imprescindible de las correspondientes normas urbanísticas.³⁸

La cuestión higiénica era argumento indispensable en las Memorias de los proyectos al tiempo que el conocimiento de lo que iba sucediendo en otras ciudades, iba creando la necesidad de introducir mejoras sustanciales tanto en edificios como en espacios libres, con el propósito indudable de mejorar las condiciones de vida de sus habitantes, y cambiar la imagen de la ciudad siguiendo el modelo de las principales capitales europeas en las que las mejoras higiénicas propuestas por los médicos constituían, sin duda, una parte fundamental, e imprescindible, del progreso.

³⁴ Particularmente mortíferos fueron los años 1854, 1865, 1885, 1890 y 1918-19.

³⁵ AHM. Libro de Actas de 1877. Sesión del 10 de octubre, Acuerdo 315. Hay que tener en cuenta que la ley de Expropiación Forzosa de 10 de enero no se aprobaría hasta dos años más tarde.

³⁶ AHM. Libro de Actas del año 1884. Sesión del 7 de mayo. Acuerdo 311.

³⁷ TABERNER PASTOR, Francisco: “Arquitectura y urbanismo valencianos al margen de la Exposición Regional”. En: *El contexto artístico-cultural valenciano en torno a la Exposición Regional de 1909*. (Román de la Calle, coord.) Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2010.

³⁸ Véase un análisis de las distintas propuestas de reformas interiores de Luis Ferreres, Federico Aymami, José Camaña, Carlos Carbonell o Javier Goerlich en : Amando Llopis-VTIM Arqtes. y Sánchez Muñoz, David: “La ciudad que se encontró Javier Goerlich. A propósito de algunos proyectos sobre Valencia y su reforma interior (1855-1925)” En: *Valencia 1808-2015. La Historia continúa...* Colomer, Juan Carlos – Sorribes, Josep (Coordinadores). Primer volum. Balandra Edicions. Valencia, 2016.



La época de los estudios fotográficos en Valencia. A propósito del estudio de Antonio Ferri

Antonio Martínez Bielsa

Doctor en Bellas Artes

RESUMEN

En la actualidad poca gente se plantea que hubo un tiempo que existían en las ciudades muchos gabinetes fotográficos y que el público acudía a ellos por cualquier motivo de su vida cotidiana. A pesar de su importancia, con el paso del tiempo, fueron desapareciendo casi por completo. La época dorada de los estudios tuvo su momento de esplendor en la primera mitad del siglo XX.

El objeto de este artículo se centra en este periodo de apogeo y su posterior declive y describe algunas de las causas de la crisis que padecieron los profesionales de la fotografía al inicio de los años cincuenta. Todo ello desde el marco de uno de los estudios más prestigiosos de aquellos tiempos, el de Antonio Ferri.

Palabras clave: estudios fotográficos / apogeo / causas de la crisis

ABSTRACT

Nowadays few people think there was a time that existed in the cities where there were a lot of photographic cabinets and the public came to them for any reason in their daily lives. Despite its importance, with the passage of time, they were disappearing almost entirely. The golden age the studies had its moment of glory in the first half of the twentieth century.

The main focus of this article is on this period of apogee and its subsequent decline and describes some of the causes of the crisis that the professional photographers suffered at the beginning of the 1950s. This article is based on the framework of one of the most prestigious photographers of those times in Valencia, this is Antonio Ferri.

Keywords: *photographic studies / apogee / the causes of the crisis*

La expansión de los estudios fotográficos en Valencia tuvo lugar a partir del inicio del segundo decenio del siglo veinte. No había calle o plaza del centro de la ciudad que no contara con un estudio y la mayoría exhibía letreros y sugerentes escaparates con el fin de mostrar sus trabajos y captar los posibles clientes que transitaban por la calle. Los pintores de retratos perdían adeptos por el auge del retrato fotográfico que hizo furor en aquellos tiempos por su mayor realismo y menor coste. Más de un pintor de pequeños retratos se vio obligado a pasarse a la fotografía. El fotógrafo de estudio era un profesional que gozaba de gran consideración en la vida valenciana.

En aquel momento surgen nuevos gabinetes, firmas como las de Antonio Cuesta en la calle San Vicente, 8, José Llopis en la calle Barcas, 3, Francisco Sanchis en la Calle Serranos, 21, Antonio Ferri que abriría en 1921 su primer estudio en la Plaza Molino Robella, junto a otros fotógrafos también del primer nivel como Vicente Gómez Novella, Grollo, José Ara que utilizaba el jardín de su estudio como galería para realizar sus retratos. Boldún se hizo cargo del estudio de Antonio García cuando falleció en 1918, quizás el mejor retratista de su tiempo. La firma de Julio Derrey pertenecía a una larga saga que se inició en el siglo XIX. Derrey fue precisamente quien patentó e introdujo la novedad de las siluetas; retratos de cuerpo entero recortados y pegados sobre una fina chapa de madera a su vez también recortada por los mismos contornos de

la figura y sustentadas en una pequeña base de madera, que tuvo su difusión en los años treinta. Valentín Pla Talens culminó otra saga que se inició también en el siglo XIX. Todos ellos serían los más destacados de aquella época.

Es evidente que hubo fotógrafos mediocres, ¿Dónde residía la diferencia con los anteriores? Normalmente las cámaras eran similares y los papeles fotográficos también, pero los retratados aparecían con poses forzadas con los gestos rígidos, en igual medida que la aplicación de la luz y la falta de delicadeza de los retoques, todo influía.

La visita a los estudios era cosa habitual, la gente deseaba verse reflejada en el soporte fotográfico. Cualquier motivo era excusa para posar delante del fotógrafo; el nacimiento de un hijo, estrenar un traje... Los niños eran uno de los motivos de mayor asiduidad de los estudios; niños disfrazados, niños junto a juguetes, e incluso un hecho que aún hoy nos cuesta asimilar la fotografía de los niños muertos, en este caso cuando no se disponía de su imagen en vida. Los eventos sociales tales como los enlaces matrimoniales, puestas de largo, fueron acontecimientos que nadie dejaba pasar sin acudir al estudio fotográfico para dejar constancia perdurable de la imagen sobre el papel, en muchas ocasiones algo estereotipada pero representativa del feliz momento. Se trataba de una cuestión de prestigio social. También era costumbre que en alguna ocasión acudiesen a los estudios las familias al completo para perpetuar con solemnidad el grupo familiar como recuerdo y prueba de su cohesión aunque solo fuera una vez en la vida.

Uno de los estudios destacados de la primera mitad del siglo veinte, fue el del fotógrafo Antonio Ferri (1896-1966) ya citado anteriormente, que en Valencia competía con otros de su misma categoría y nivel profesional, de cuyo estudio y su obra nos ocupamos a continuación.

Ubicado en un primer momento en la plaza Molino Robella, en 1921 —plaza desaparecida al prolongarse la avenida del Oeste— en fecha no determinada lo trasladó a la calle Pie de la Cruz, 6 y con posterioridad lo hizo a la avenida

Blasco Ibáñez, 3 –así se denominaba a una parte de la plaza Emilio Castelar, en el mismo edificio que hoy figura con el número 9 de la actual plaza del Ayuntamiento–, que se abrió al público en 1932.

De este último estudio, por fortuna, han sobrevivido diversas fotografías que describen de forma gráfica sus instalaciones. De entre ellas se ha conservado una foto (Fig. 1) tomada también por Ferri en los primeros años 50 donde se observa en la fachada del edificio en primer término de la derecha su cartel publicitario situado sobre las oficinas del Banco de Vizcaya. En el zaguán del edificio se exhibían, como era habitual en la época, dos amplios escaparates con una selección de sus retratos.

El estudio ocupaba el lateral derecho del entresuelo y se accedía en primer lugar al vestíbulo rodeado de expositores (Fig. 2) y habilitado con unas sillas de tubo curvado de acero cromado con asiento y respaldo de madera lacada en rojo –estilo de la escuela de la Bauhaus– y dotado con una amplia mesa de escritorio donde se mostraban a los cliente carpetas con fotos de distintos tamaños, desde los más pequeños formatos que se montaban sobre tarjetas de cartón que al dorso reseñaban el nombre y dirección del estudio, hasta los más grandes que se pegaban en paspartús. Era frecuente encontrar mucho público en la recepción guardando turno para ser fotografiado, salvo que hubiesen concertado una cita previa.

Desde la recepción se abría paso un acceso abovedado del que partía un pasillo, rematado a lo largo del techo con perfiles de escayola recubiertos con hojas de pan de oro, que conducía –a través de una cancela metálica con forma de verja– a la galería (Fig. 3) de amplias dimensiones y con suelo de baldosas de terrazo, equipada con todo tipo de cámaras y una completa instalación de luz artificial. Esta fotografía sirvió de publicidad del estudio en los primeros años cuarenta con una reseña que rezaba: «Antonio Ferri. Es un estudio de cinematografía delicadamente decorado y provisto de todos sus adelantos puesto al servicio de su retrato».

Con el paso del tiempo la galería estaba sujeta a constantes remodelaciones en sus instalaciones acordes con los cambios de las modas y las nuevas técnicas. La decoración la componían elegantes alfombras, y un mobiliario de auténtico lujo, hornacinas, lámparas, columna salomónica, jarrones y espejos, muy del gusto del momento. Uno de los espejos casi alcanzaba el techo y estaba encastrado en una de las paredes procurando mayor profundidad a la sala, que disponía de tres amplios ventanales que recaían directamente a la propia plaza.

En una sala adyacente existía un tocador similar a un camerino de teatro para que los clientes previamente pudieran retocar su peinado, maquillarse o cambiar su vestuario, en el que se disponía de mantones de Manila, abanicos, pieles, bolsos, guantes... para quien lo solicitase. Al fondo a la derecha de la galería existía un pequeño cuarto oscuro destinado a contener las placas sensibles dispuestas para ser cargadas en las cámaras.

En cuanto a las cámaras, la que se muestra en la imagen (Fig. 4), permitía la utilización de las placas de 18 x 24 centímetros, era de gran tamaño y estaba sustentada en su base por cuatro ruedas para su desplazamiento y contaba con otra rueda en un lateral para elevarla. Solo esta cámara sería, hoy en día, una preciada pieza de museo construida en maderas nobles y con resplandecientes metales. Otras cámaras más compactas destinadas para el reportaje ocupaban la galería una de ellas de la marca Linhoff que utilizaba negativos de 9x12 centímetros, dependiendo de los temas a fotografiar.

En el estudio se respiraba una actividad frenética, la división de tareas era fundamental para el buen funcionamiento. En la parte opuesta del entresuelo se encontraba el taller y el laboratorio, y se accedía directamente a través de la puerta de al lado del mostrador de la recepción. Una vez se entraba en las dependencias del taller se percibía una gran luminosidad que penetraba por las tres ventanas que daban a la parte posterior del edificio que recaía a la calle Moratín. Al fondo había gran mesa de trabajo



Fig. 1.- Fachada del edificio del estudio de Ferri, sin fecha.
Archivo Ferri.



Fig. 2.- Recepción del estudio de Ferri, sin fecha.
Archivo Ferri.

y dos prensas de hierro fundido, un caballete de retoque, varias cizallas, una esmaltadora, lupas y demás utensilios, sellos secos o de tinta y paspartús, donde se enmarcaban las fotografías con gran diversidad de diseños. Todo debidamente organizado y a la espera de que las copias de papel reveladas, fijadas, lavadas y ya completamente secas salieran del laboratorio.

En una parte de la pared derecha de este local se encontraba el archivo de los negativos o *clichés*, unos 70.000, contenidos en cajas numeradas —la numeración se iniciaba de nuevo cada vez que se abría un estudio— y en cada una de ellas se guardaban en sobres también numerados para facilitar su localización cuando se recibía algún encargo para efectuar copias cuyo mismo número identificativo figuraba al dorso de cada original. El archivo dispuesto como una librería ocupaba completamente una de sus paredes desde el suelo hasta el techo.

A cada lado del archivo había dos puertas de entrada al laboratorio que se cerraban herméticamente sin dejar que penetrase la más mínima rendija de luz, dentro sus paredes estaban pintadas de negro para evitar reflejos que pudieran llegar a los soportes sensibles al encender las ampliadoras. En el cuarto oscuro solo la luz roja de seguridad estaba permitida. En la denominada «parte húmeda» se observaba una larga pila con varios grifos de agua corriente para el lavado de las copias, y cubetas de distinto tamaño. Había dos ampliadoras una de ellas para negativos de gran formato cuyo cabezal contenía el chasis y los objetivos que se deslizaban desde el techo a lo largo de una columna vertical, una prensa de contactos, pinzas, diversos marginadores y dos relojes con alarmas para cronometrar los tiempos de exposición, lupa de enfoque —no enfoca la imagen sino el grano del negativo y de ahí su perfección—, pinzas, termómetros y los consiguientes productos químicos para elaborar



Fig. 3.- Galería del estudio de Ferri, sin fecha.
Colección Andrés Giménez.

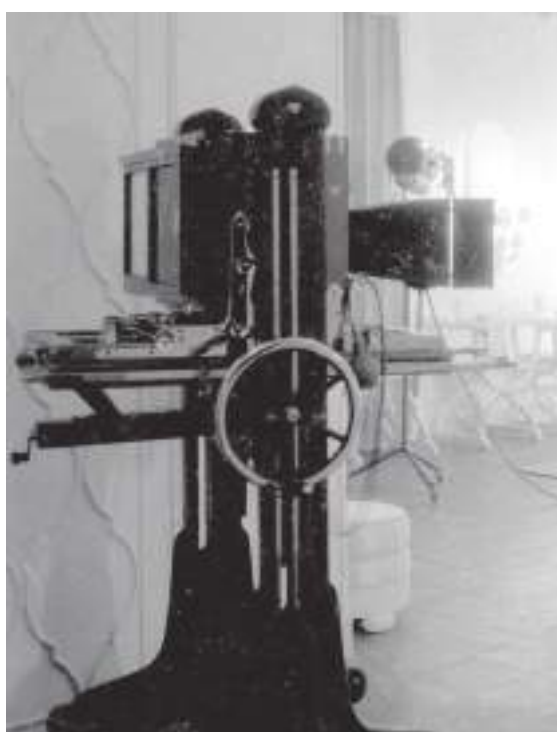


Fig. 4.- Cámara de estudio de Ferri, sin fecha.
Archivo Ferri.

los reveladores y demás baños. Dentro de los procesos habituales en el trabajo del laboratorio debía ser fascinante observar en la cubeta del revelador como iba apareciendo lentamente la imagen en el papel sensible hasta hacerse perceptible en todos sus detalles desde las luces más brillantes a los oscuros más profundos. En el laboratorio era necesario ser cuidadoso y tener buena dosis de paciencia, despreciar el material y no dudar en repetir tantas copias como fuera necesario hasta lograr la perfecta. Todas las fotos aquí mostradas pasaron por esta fase.

En cuanto a la obra del fotógrafo, Antonio Ferri destacó por su versatilidad y vocación artística. Entre agosto de 1917 hasta diciembre de 1920 ejerció como fotógrafo de aviación en África, donde prestó servicios de campaña volando con aeroplanos Bleriot y Havilland Rolls Royce del Ministerio de la Guerra en Marruecos, Melilla y Larache, sufriendo dos accidentes por la caída de estos aviones, de los que salió

ilesos del primero pero del segundo tuvo que ser trasladado a Cuatro Vientos en Madrid para ser sometido a una intervención quirúrgica. El año siguiente de su regreso a la Península se desencadenó la guerra de África. Estos accidentes aéreos no le supusieron problema alguno puesto que instalado ya en Valencia siguió volando y realizando fotografías aéreas. Obtuvo el título de Fotógrafo de Aviación por el Servicio de Aeronáutica Militar Español.

Entre los años 1925 a 1934 alternó su dedicación al estudio con el mundo del cine trabajando como *cameraman* tanto por cuenta propia como contratado por otros directores o productoras, todo ello en la época de cine mudo. Se inicia como director de fotografía en «Estudiantes y modistillas o la prima de Juanito» (1926) de Manuel Villar Toldán. En el mismo año rueda «Locura de amor» del mismo director. En 1929 lo hace en «La alegría que pasa» dirigida por Sabino A. Micón basada en la obra teatral de

carácter simbólico de Santiago Rusiñol. En este tiempo realizó diversos documentales para las productoras americanas la Paramount y la Fox que le valieron para conseguir un contrato de trabajo en Hollywood al que renunció por razones personales. En estos años fundó su propia productora –Cines Ferri–.

En 1929 y 1930 produce, dirige y filma la que sería la última película muda del cine español «Los Hijos mandan» (Fig. 5), según lo confirman diversas fuentes como la Historia del cine valenciano de la Editorial Prensa Valenciana, pág. 110 (1991), o Román Gubern en su «Historia del cine español», Editorial Cátedra, p. 125 (2010). A su vez Juan Manuel Llopis indica en el volumen 2 de su libro «Juan Piqueras. El Delluch español» Ediciones Textos Filmoteca, p. 86 «Los hijos mandan último film mudo producido en España».

En su momento los medios de comunicación especializados en el séptimo arte tales como Mundo Gráfico, Nuestro Cinema, y Films Selectos se hicieron eco del inminente estreno incluyendo esta última revista un reportaje en su número 24 sobre la película refiriendo que finaliza su filmación en diciembre de 1929 –algo tarde para lo que se avecinaba–. En el amplio artículo se destaca la calidad de la fotografía, y señala que Ferri ejerció maravillosamente de *cameraman* (sic). En una parte de la entrevista concedida en el nº 175 en 5 de diciembre de 1929 a la revista Popular Film se le pregunta a Ferri sobre el guión de «Los hijos mandan» y su respuesta es: Una sencilla anécdota reforzada con el dramatismo de algunas escenas. Yo hubiese querido simplificar el argumento, conceder mayor atención a las situaciones puramente psicológicas de los tipos, modernizar en todo nuestro cine... Pero en mi primera producción no quise hacerlo. Aunque tengo una gran confianza en los intérpretes prefiero dejar para postreras producciones las innovaciones que tengo preparadas con respecto a los asuntos cinematográficos.

La llegada del cine sonoro hizo imposible su estreno. Este hecho y la importante pérdida económica de la inversión de Ferri le llevó a

dar el carpetazo a futuros proyectos del cine y dedicarse por completo a la fotografía. Aún así aceptó realizar algún que otro reportaje como el que tuvo lugar con motivo de la exhibición del despegue y aterrizaje del autogiro de Juan de la Cierva sobre el buque portahidros «Dédalo» que se hallaba fondeado en el puerto de Valencia en marzo de 1934, con el que puso fin a su etapa cinematográfica.

El retrato ocupó un lugar predominante en toda su producción del que fue un reconocido especialista y prolífico autor. En esta especialidad alcanzó en Valencia singular notoriedad tanto es así que realizó innumerables retratos de personalidades relevantes del mundo político, cultural, artístico y social. A su estudio acudían clientes no solo de la ciudad, si no de otros puntos de la geografía española. Prestó especial atención al tratamiento de la luz, y a la disposición del modelo retratado, buscando captar su personalidad, sin afectación alguna, y cuidando al máximo la escenografía con los elementos decorativos que formaban parte del estudio. El artículo «Un periodo creativo: 1910-1939» de José Huguet en la Historia de la Fotografía Valenciana señala en su página 166 «Las primeras fotos que se conocen de Antonio Ferri son de 1921, con gabinete en Pie de la Cruz, 6, dedicado al retrato clásico y más tarde al de niños tal como se puso de moda esos años. Más tarde hallamos fotos de artistas, decorados Art Decó y fotos más personales».

Sus retratos desprenden un reconocible toque característico que transmite expresividad y naturalidad, ya se trate de figuras relevantes o de personas de identidad desconocida. Los originales presentan acabados con texturas aterciopeladas en blanco y negro o virados en sepia, y en ocasiones encuadrados en paspartús de diversos diseños.

Uno de los retratos más antiguos de Ferri que hemos podido localizar es el de la actriz madrileña M^a Fernanda Ladrón de Guevara (Fig. 6), que sirve de muestra de lo expuesto anteriormente. El Retrato presenta a una muchacha de unos veintiséis o veintisiete años elegantemente



Fig. 5.- Plató de rodaje de «Los Hijos mandan». Antonio Ferri dirigiendo y filmando en su estudio de la calle Palleter de Valencia, 1929. Archivo Ferri.



Fig. 6.- Mª Fernanda Ladrón de Guevara, sin fecha. Colección Juan José Díaz Prósper.



Fig. 7.- Juan Gil Albert, 1930. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Archivo Juan Gil Albert.

ataviada con una sofisticada pamelita que sujeta con su mano derecha manteniendo en su izquierda un ramillete de flores. Este retrato fue realizado a la gran actriz en plena juventud en su estudio de la calle Pie de la Cruz, 6 a mediados de los años veinte.

El fotógrafo de estudio no podía elegir al modelo. Cualquier cliente que solicitara una foto y pagase su importe, como es lógico, adquiriría el derecho a ser retratado. Las personas que acudían a su estudio, como a los de otros fotógrafos, lo hacían por diversas razones tanto las mujeres como los hombres, en la mayoría de los casos, llevados por la vanidad gustaban

aparecer reflejados en el soporte fotográfico. En general su deseo era verse favorecidos y reconocerse en su imagen frontal, con los convencionales posados requeridos por el gusto del público en general, a lo que Ferri respondía con su propio estilo, pero cuando lo requería el personaje daba rienda suelta a su creatividad, como en el caso del retrato del poeta alcoyano Juan Gil Albert (Fig. 7) que destaca por la interesante disposición de la figura apoyada en su brazo derecho en el respaldo del sillón y el izquierdo sujeto a su chaqueta de lana. El medio perfil de su cabeza inclinada no mira al objetivo, y la luz resbalando por el rostro sobre



Fig. 8.- Seis bailarines en escena, sin fecha. Colección Juan José Díaz Prósper.

su mejilla y el labio inferior, matiza la expresión justa que precisa la figura del poeta y definen a la perfección su extrema sensibilidad. Este retrato se realizó en el estudio de cine de la calle Palleter en el año 1930.

Los artistas solicitaban muchas copias de sus retratos al objeto de divulgar su imagen en ocasiones con dedicatorias para sus seguidores. Los personajes que aparecen en la siguiente fotografía (Fig. 8) nos trasladan a la moda de los años treinta, y nos presenta a seis jóvenes artistas, cuyos nombres desconocemos, ellos vestidos de smoking y ellas con graciosos tocados en la cabeza y cortas faldas probablemente promocionando la escenificación de su número de variedades tras unos cortinajes que simulan el telón del escenario.

Esta otra foto catalogada en la Biblioteca Valenciana como «Mujer de cuerpo entero enseñando las piernas» (Fig. 9) presenta el mismo tono peculiar de los años treinta, es el de una vedette cuyo nombre también desconocemos en una pose atrevida que sujeta su corta falda con la mano en una actitud insinuante con el ingenuo contrapunto del perrito de trapo en la alfombra, sobre un fondo con figuras características del cubismo geométrico del Art Decó. Estas fotos fueron realizadas en los estudios de Pie de la Cruz, 6 la primera y la segunda en la avenida de Blasco Ibáñez, 3.

Ferri estuvo atento a los avances que ofrecía la industria aplicando en cada momento las técnicas más vanguardistas a su estudio. No había novedad en cámaras y en iluminación que no



Fig. 9.- Vedette, sin fecha. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.
Colección J. Huguet.

incorporase a su gabinete. La labor de la galería, al igual que otros colegas de su categoría, la asumía directamente sin delegarla en ninguno de sus colaboradores, siempre era él mismo quien disparaba las instantáneas. Las suscripciones a publicaciones internacionales tales como los magazines LIFE, Harper's BAZAAR y en especial PHOTOGRAPHY le proporcionaban información y mantenían al tanto de lo que se producía en el extranjero. También mantuvo relaciones con destacados artistas de su época ya fueran fotógrafos o pertenecientes a otras disciplinas artísticas.

En la posguerra especialmente en los años 40 la sociedad cambió en muchos aspectos aunque los estudios todavía conservaron parte del

esplendor de los años anteriores, pero la crisis se agudizó a comienzos de los 50 cuando la afluencia del público fue decreciendo. El panorama se vio ensombrecido para los fotógrafos de estudio; la llegada de las pequeñas cámaras de fácil utilización por los aficionados, la introducción del fotomatón para las fotos de identidad, la proliferación de los fotógrafos callejeros pertrechados con sus cámaras Leica y los cambios en las costumbres fueron los principales causantes. Como consecuencia de esto muchos de ellos cerraron sus puertas. Esta crisis se llevó por delante una industria tan importante como la de los estudios fotográficos que impulsaba todo un sector de fabricantes y comercios (Casa Manero, Vicente Belenguer, Cuesta...) tanto de material



Fig. 10.- Desfile de copas. López Hermanos. Collage, 1955. Archivo Ferri.

fotográfico (Kodak, Agfa, etc.) como de cámaras profesionales, utensilios y maquinaria de los laboratorios que desaparecieron casi por completo. Ferri consciente de esta situación, dio un giro a su actividad y fue decantándose a favor de la fotografía publicitaria e industrial de incipiente desarrollo en aquel tiempo, a la que se dedicó los últimos años de su vida profesional, colaborando con las agencias publicitarias más destacadas del momento como Publicidad Lanza, Canut & Bordin, Publicidad Ballesta, y Simeón Durá. Fotografizó todo tipo de productos de la gran industria y el comercio. Estas empresas publicitarias le concedieron total libertad en su trabajo logrando sugestivas presentaciones para anuncios y muestrarios (Fig. 10).

La siempre difícil relación de la Fotografía con el arte, a la que se le ha negado sistemáticamente este atributo, no ha cesado de plantearse a lo largo del tiempo. Desde su aparición el pintor la utilizó de forma secreta y pudo aprovechar las posibilidades que le ofrecía en sus realizaciones. Despreciada en ocasiones por ejecutarse a través de un medio mecánico, cabría defender que el fotógrafo con consideración de artista es el que va más allá y es capaz de captar lo que no se percibe a simple vista. Al igual que el buen fotógrafo retratista es aquel que sabe transmitir lo que trasciende del personaje que sitúa delante de su cámara, cosa nada fácil puesto que el retratado está avisado y se esconde detrás de la pose y el gesto.

Paralelamente a la lenta desaparición de los estudios fotográficos, en los últimos años estas antiguas fotografías han ido haciendo acto de presencia en tiendas de anticuarios y en los rascacielos como consecuencia de los vaciados de pisos a causa de la desaparición de quienes en su día las demandaron y posaron para el fotógrafo. A su vez han surgido personas con curiosidad e interés por tales fotografías y por los antiguos daguerrotipos e incluso los negativos ya sean en placas de cristal o celuloide, convirtiéndose en abnegados coleccionistas acometiendo la interesante labor de rescatar todo este material de su probable pérdida o destrucción. Este fenómeno de recuperación ha contribuido al conocimiento sociológico del pasado y sus costumbres; la evolución de la moda, vestuario, peinados..., oficios y antiguas formas de vida que nos documentan sobre el pasado urbano tales como edificios y monumentos hoy inexistentes que nos muestran otra configuración diferente de la ciudad.

¿Qué sería de nosotros sin la Fotografía? El conocimiento que ha aportado sobre la historia reciente es incalculable. Cualquier otra forma de descripción de las personas o las cosas se aleja de la esencia de la realidad. Todos los fotógrafos valencianos han sido favorecidos por esta afición coleccionista de los que se conservan grandes e interesantes documentos gráficos realizados a lo largo de los siglos XIX y XX. Ahora estos fotógrafos han vuelto a estar de actualidad y alcanzan la difusión y el renombre perdidos. Son recordados no solo por los que todavía disponen de una foto propia, suya o de un familiar, sino también por los coleccionistas. Es un suceso digno de análisis, gentes que acudían a los estudios por distintas razones siempre con la ilusión de contemplar y retener su imagen, al correr del tiempo, muchos años después estos mismos retratos aparecen abandonados en los rascacielos y en las tiendas de antigüedades. Mu-

chos de estos retratos que salen a la luz muestran encendidas dedicatorias que evidencian historias desconocidas u olvidadas la mayoría de las veces hasta por sus descendientes.

Por otra parte, las fotografías analógicas con sus emulsiones de sales de plata sobre un soporte de papel hechas en aquellos gabinetes ya forman parte de la historia y merecen ser conservadas para la posteridad. En Valencia se crearon en el pasado las asociaciones fotográficas promovidas fundamentalmente por aficionados que convocaban concursos y exposiciones tuteladas por destacados profesionales de la época, como el conocido Foto Club en la calle Embajador Vich y la Agrupación Fotográfica Valenciana-AGFOVAL fundada en octubre de 1947, que perduran aún en la actualidad. De reciente creación se ha establecido en Requena un museo de la fotografía FOCAM –de iniciativa privada–, que narra la historia de la Fotografía en Valencia desde sus inicios con un gran despliegue de fotografías y cámaras de todo tipo nacionales y extranjeras. Todos ellos conforman buenas plataformas para divulgar el arte fotográfico.

Por ello, teniendo en cuenta que una de las funciones de la Fotografía es fijar una imagen y preservarla para el futuro en las mejores condiciones, se echa en falta en Valencia la creación de un museo promovido por la Administración de las características de los existentes en el extranjero que mostrara al gran público lo que fue en el pasado y es en la actualidad la Fotografía en Valencia a través de exposiciones permanentes y temporales, y que al mismo tiempo fuera el futuro depositario de las importantes colecciones que existen tanto en manos privadas como en instituciones públicas. Habría que seguir el ejemplo de las más importantes ciudades europeas¹ como en Berlín, Colonia y París, donde existen museos de la Fotografía que muestran adecuadamente sus fondos para ser contemplados por visitantes y estudiosos.

¹ En Colonia el Agfa-Photo-Historama, en Berlín el Helmut Newton y en París el Musée d'Orsay.

BIBLIOGRAFÍA

1931 PLA Y BELTRÁN. Films selectos nº 24 Artículo Los hijos mandan Una nueva película española.

1988 JUAN MANUEL LLOPIS. «Juan Piqueras El Delluch» español Ediciones Textos Filmoteca.

1989 FRANCISCO LLINÁS. Directores de fotografía del cine español, Filmoteca Española, Madrid.

1991 Historia del cine valenciano. *Levante El Mercantil Valenciano*.

1990 JOSÉ HUGUET CHANZÁ. Historia de la fotografía valenciana. Un periodo creativo 1910-1939. *Levante. El Mercantil Valenciano*.

2001 MIGUEL ÁNGEL RIVAS. Debut y despedida Directores españoles de una sola película - Ariel Cine.

27.06.2005 RAFAEL BRINES. La película muda valenciana que no llegó a estrenarse. Artículo de prensa *Levante El Mercantil Valenciano*.

EXPOSICIONES

PRIMA MOSTRA FOTOGRAFICA INTERNAZIONALE. Riviera Adriática de Romagna Riccione-Galleria Zanarini (1 foto expuesta) (17.07.1949 a 20.09.1949).

«LUX MUNDI» XÁTIVA. Fundación La Luz de las Imágenes (2 fotos expuestas) (abril 2007 a enero 2008).

LA RIUÀ QUE CANVÀ VALÈNCIA. MUVIM Exposición y catálogo (04.10.2007 a 02.12.2008) Adonay Editorial, S.L.

CERTIFICADOS DE UNA INFANCIA CONGELADA Universitat de València - colectiva. Exposición y catálogo - Laimprenta C.G. (11 diciembre 2008 a 1 marzo 2009).

FALLAS Y FIESTAS DEL FOTÓGRAFO FERRI. Exposición en el Ateneo Mercantil de Valencia y folleto de Rafael Solaz (9 a 23 de marzo 2009).



Vicente Lleó Balbastre y el género sicalíptico

José Salvador Magraner
Francisco Carlos Bueno Camejo
Universitat de València

RESUMEN

A principios del siglo XX, el género sicalíptico, es decir el erotismo y lo picante, comenzó a invadir los prosenios de aquellos coliseos en donde se representaba el género chico. El compositor valenciano Vicente Lleó Balbastre se convirtió en la figura de referencia de esta modalidad teatral; con obras tan insignes como *La Corte de Faraón*, opereta bíblica estrenada en 1910 en el teatro Eslava de Madrid —a la sazón el templo de la sicalipsis—, y de la que se llegaron a realizar setecientos setenta y dos representaciones. Este artículo investiga la incidencia del género sicalíptico en los escenarios teatrales líricos madrileños a través de la biografía del maestro Vicente Lleó, uno de los máximos exponentes del *género chico*.

Palabras clave: Vicente Lleó / Sicalipsis / Erotismo / La Corte de Faraón / Madrid / *género chico*

ABSTRACT

In the early twentieth century, sicaliptic genre, ie eroticism and spicy, began to invade the proscenium of those lyric theaters where “*género chico*” was represented. The valencian composer Vicente Lleó Balbastre became the reference figure of this theatrical form with such distinguished works like *La Corte de Faraón*, Biblical operetta that premiered in 1910 in the Eslava Theater in Madrid —at that time the eroticism temple—, and they came to perform seven hundred seventy-two representations. This paper explores the impact of sicaliptic genre research in the lyric theater stages in Madrid through the biography of the maestro Vicente Lleó, one of the leading exponents of the “*género chico*”.

Keywords: Vicente Lleó / Sicaliptic genre / Eroticism / La Corte de Faraón / Madrid / *Género chico*.

I BIOGRAFÍA

Vicente Lleó Balbastre nació el 19 de noviembre de 1870 en Torrente, localidad próxima a Valencia. Sus padres eran modestos “velluters” (sederos) de la calle de la Beata y se dedicaban al comercio de la seda. Las primeras lecciones de solfeo las tomó con el maestro Vivó. A los siete años Lleó ingresó como infantil en el Colegio de Corpus Christi de Valencia. Allí entabló amistad con Lamberto Alonso, a la sazón famoso tenor valenciano, con quien iniciaría sus primeros pasos en la disciplina de la composición. Continuó dichos estudios con Juan Bautista Plasencia Aznar, maestro de capilla del Colegio del Patriarca, quien “vió en el pequeño cantor un espíritu inquieto, de asimilación rápida y de intuición maravillosa”.¹

Mostró precocidad como compositor, escribiendo a la edad de trece años un *Dixit Dominus* a siete voces que se interpretó por vez primera en 1885 en el Colegio del Patriarca. Después, se inscribió en el Conservatorio de Música de Valencia donde, al igual que su amigo Vicente Peydró, estudió composición con el gran Salvador Giner.

El joven músico acudía con suma frecuencia a los teatros, especialmente al Ruzafa, donde se adhirió como corista.² Pronto dejó dicho cometido para ejercer como director de orquesta en teatros de aficionados.

Un acontecimiento de capital importancia fue su contratación como director de orquesta en el Ruzafa por Rafael Díaz. En aquel coliseo trabajaban Rigoberto Cortina y José Bellver, quien era un especialista en la zarzuela regionalista. Lleó tuvo la mejor escuela que nadie podría haber deseado. Así, pues, se sirvió de su nuevo puesto para dar a conocer sus primeros trabajos como *De Valencia al Grao*, *Sense Títul*, *El Señor de Rabanillo*, *Un Casament del Dimoni* o *Las Traviatas*.

El reconocimiento de las zarzuelas de Vicente Lleó Balbastre hizo que éstas se representasen en Barcelona y el músico torrentino se trasladó a la ciudad condal. Allí representó obras suyas que habían sido estrenadas en Valencia, además de nuevos trabajos como *Las Once Mil y Miss Leontina*.

Después de varios años en Barcelona, Vicente Lleó se trasladó definitivamente a la capital de España en 1896, con la ilusión de obtener un puesto destacado entre los autores teatrales. Allí se unió a la compañía del teatro Romea. Durante esta primera época en el Madrid capitalino, Lleó presentó gran número de trabajos, aunque un buen número de éstos fue en colaboración con Rafael Calleja,³ con quien trabó una gran amistad y se convirtió en su protector. Títulos como *El Juicio del Año*, *El Mapamundi*, *Agencia Universal*, *Juegos de Salón*, *Los Remiendos* o *Los Presupuestos de Villapierde* son sólo algunos ejemplos de esta inicial etapa de un joven y prometedor músico valenciano que trataba de abrirse paso

¹ *El Mercantil Valenciano*, 29 de noviembre de 1929.

² El Ruzafa fue el primer teatro-café de Valencia. Le siguieron el “Príncipe Alfonso”, en la actual plaza de Alfonso el Magnánimo; el de la “Zarzuela” en la calle de la Corona y el “Madrid” en la calle de las Barcas.

³ Rafael Calleja nació el 24 de octubre de 1870 en Burgos. En 1888 se matriculó en el Conservatorio de Madrid finalizando sus estudios con el primer premio en las clases de piano, armonía y composición. Fue alumno, entre otros, de Mendizábal, Arrieta o Aranguren. Colaboró con maestros de la talla de Caballero, Torregrosa, Quinito Valverde, Barrera y Vicente Lleó. Con este último trabajó durante ocho años escribiendo un elevado número de zarzuelas que se hicieron popularísimas en España y en Sudamérica.

en el competitivo Madrid finisecular. Ha menester agregar que los inicios de Lleó en la *Villa y Corte* no fueron nada fáciles y exentos de amargura, tal como explicaba Vidal Corella: “hubiera descorazonado a otro que no hubiera tenido el tesón, la constancia, el trabajo y la voluntad firme para luchar contra la adversidad que tenía Vicente Lleó”.⁴

El 24 de octubre de 1899 Calleja y Lleó estrenaron en el Romea la revista *Venus-Salón* con libreto de Félix Limendoux y Enrique López Marín. La *première* fue todo un éxito. Los diarios de Madrid vaticinaban a la obra muchas noches de vida y esplendor. La pieza era una especie de caricaturización de los salones de la villa madrileña llevada a cabo con bastante acierto por parte de sus autores. El cronista de *El Heraldo de Madrid* opinaba que aunque los chistes tenían mucha gracia y provocaron las carcajadas de los espectadores, algunos de ellos deberían haber sido suprimidos por ser muy “picantes”.

Al comienzo del curso teatral de 1903, cuatro obras de Vicente Lleó se representaban en tres coliseos madrileños al mismo tiempo: *Los Hijos del Mar*,⁵ *El Famoso Colirón* y *Venus-Salón* en el Lírico;⁶ *El Pícaro Mundo* en el Cómico y *El Famoso Colirón* en el templo de la calle de Jovellanos. Algunas de estas zarzuelas subían al proscenio de estos teatros dos veces el mismo día, en sesión de tarde y noche. Aunque las partituras de algunas de estas piezas habían sido compuestas en colaboración con otros grandes maestros, no cabe duda de que el músico torrentino estuvo sometido a una magnitud de trabajo insostenible por un artista en nuestros días.

Durante la primera década del siglo XX Vicente Lleó formó, —junto con el también com-

positor Amadeo Vives y el dramaturgo Antonio Paso—, una compañía lírica que trabajaba al mismo tiempo en el Eslava, La Zarzuela y el Cómico. A su vez, Lleó seguía colaborando de forma asidua con el maestro Rafael Calleja y los libretistas Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. Así, por ejemplo, la temporada del año 1904 comenzó con tres obras de Vicente Lleó en la cartelera del teatro de La Zarzuela y del Cómico. El coliseo de la calle de Jovellanos ponía en escena *El Mozo Crúo* y *El Famoso Colirón*. Mientras tanto, el martes 5 de enero, el Cómico había estrenado una nueva zarzuela de Lleó, una vez más en colaboración con el maestro Rafael Calleja, titulada *El Automóvil Mamá* con libreto de Perrín y Palacios.

Los años que comprenden desde 1907 hasta 1913 fueron los más fecundos en la vida de Vicente Lleó. El músico torrentino centró sus esfuerzos como compositor y empresario en el teatro Eslava, —salvo por algunas incursiones en La Zarzuela, el Cómico y el Apolo—, en el que estrenó la mayoría de sus trabajos más brillantes. Durante aquel periodo, el coliseo del Pasadizo de San Ginés se convirtió en el templo del género sicalíptico, llegándose a constituir allí también un “público sicalíptico” esencialmente masculino y de naturaleza trivial. Asimismo, las obras que subían al proscenio del Eslava no estaban, ni mucho menos, exentas de crítica social e institucional, especialmente a la Iglesia y al Estado.

En esta época Vicente Lleó ya era uno de los compositores de mayor éxito y popularidad de todo Madrid. Por poner un ejemplo, durante el mes de mayo de 1907 había hasta cinco obras del músico torrentino representándose al mismo

⁴ VIDAL CORELLA, V.: “Recuerdo y anécdota del maestro Vicente Lleó”, En: *Las Provincias*, 18 de noviembre de 1984.

⁵ *Los Hijos del Mar* subió al proscenio del Lírico los días 5, 6 (2 veces), 7, 8 y 9 de septiembre. Después la obra pasó al teatro de La Zarzuela.

⁶ *Venus-Salón* se interpretó un total de 46 representaciones en el teatro Lírico durante los meses de agosto y septiembre. En agosto los días 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 (2 veces), 11, 12, 13, 14, 15 (2 veces), 16 (2 veces), 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 (2 veces), 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 (2 veces) y 31. En septiembre los días 1, 2, 3, 4, 5, 6 (2 veces), 7, 8 (2 veces) y 9.

tiempo en teatros tan distintos en el perfil de sus programaciones como el de La Zarzuela (*La Copa Encantada*), el Cómico (*La Vida Alegre* y *La Hostería del Laurel*) o el Eslava (*Ruidos de Campanas* y *La Loba*). Además, durante el mencionado mes de mayo Lleó presentó al público del teatro de la calle de Capellanes tres composiciones más: *Tupinamba*, *La Fea del Olé* y *Apaga y Vámonos*. Asimismo, no podemos olvidar las reposiciones de otros antiguos títulos del músico valenciano. Por todo ello, no es en absoluto baladí afirmar que las zarzuelas del insigne músico gozaban de una gran aceptación general por parte de prensa y público, lo cual generaba grandes beneficios a las empresas y a los teatros. Es por ello, que las compañías disputaban entre sí por hacerse con sus valiosos servicios. La compañía de Vicente Lleó que trabajaba en el teatro Eslava contaba con Antonio Paso como director artístico. Entre las actrices destacaban Julia Fons, Juana Manso y Carmen Andrés. En cuanto a los actores contaba también con destacados nombres de la escena como Miguel Miró, José Gamero, Hilario Vera, Carlos Allens-Perkins y José Mariner. Los apuntadores eran Francisco Catalán y Antonio Guerra. Luis Foglietti y Manuel Infante figuraban como maestros directores.

Obras como *La Alegre Trompetería*, *La Carne Flaca*, *Episodios Nacionales* o *La República del Amor* hicieron que Vicente Lleó fuese uno de los músicos que más cobrase por derechos de representación de todo Madrid.

Al concluir la temporada de invierno de 1908, nadie ponía en duda que la brillante campaña teatral llevada a cabo aquel año por el Eslava debía a Lleó gran parte de su éxito. En este sentido, la revista *El Arte del Teatro* no dudaba en calificar a Vicente Lleó como uno de los grandes compositores y mantenedores del género *chico*:

“Uno de los grandes proveedores del género chico, uno de los mayores contribuyentes al sos-

tenimiento de ese teatro picaresco y alegre que, como consecuencia lógica del medio en que vivimos imponen las costumbres, los aires de fuera y los gustos del público, es indiscutiblemente el maestro Lleó”.⁷

Durante el verano de 1911 el Eslava permaneció cerrado para que se pudiesen llevar a cabo las enésimas reformas para mejorar sus prestaciones. Debido a las obras, el teatro del Pasadizo de San Ginés fue el último en inaugurar la temporada de todo Madrid. El resultado fue espectacular: el patio de butacas quedó muy bonito y acogedor y los servicios se dispusieron para otorgar la máxima comodidad al público. Además, el nuevo telón de boca se decoró con dos figuras de líneas pronunciadas y busto desnudo. De todo ello era responsable, en buena medida, Vicente Lleó, quien se llegó a gastar de su propio bolsillo la nada desdeñable cantidad de 50.000 duros de la época en las mencionadas reformas, sin ni siquiera ser el propietario del teatro:

“Es hoy la de Eslava una preciosísima sala teatral, de aspecto alegre, confortable por los servicios establecidos para comodidad del público, y que se disputarían las Empresas para su explotación si no la tuviese bien amarrada en provecho propio el maestro Lleó.

(...)

Conste, pues, que en las obras ejecutadas para reformar el teatro se ha mostrado Lleó fastuoso, elegante y acertado. De lamentar es que no pudiera correr un tantico la iglesia de San Ginés para mayor cantidad de las masas, de la inmensa muchedumbre, de los innumerables aristócratas y plebeyos que si, como en la de anoche, cuajan en todas el pasadizo, el rato ha de ser malo cuando el Guadarrama nos favorezca con su helado soplo y los envíos de nieve”.⁸

⁷ *El Arte del Teatro*, 15 de junio de 1908.

⁸ *El Heraldo de Madrid*, 11 de noviembre de 1911.

De la mano del compositor torrentino este coliseo había pasado de ser un lugar de mero entretenimiento, —de hecho en sus inicios no era más que un teatro-café en el que lo segundo era lo principal—, a convertirse en uno de los principales templos del género chico de la capital:

“Aquel teatro-café, según el caricaturista teatro-cafetera, mejoró pronto; no perdió el café, pero el café descendió á los sótanos y se llamó Diván, Diván Eslava. En esta época fue cuando Chueca puso en labios de la Menegilda el famoso reclamo «Te espero en Eslava tomando café»”.⁹

En la temporada teatral de 1918-1919, —veinticinco años después de que arribara a Madrid para establecerse allí indefinidamente—, Vicente Lleó regresó a sus orígenes, y más concretamente al mismísimo teatro Ruzafa, el cual había sido testigo de sus primeros pasos como compositor. El músico torrentino se encontraba en la ruina. Según Antonio Barrera, parece ser que el encarecimiento de la renta del Eslava y la contratación de la compañía italiana “La Caramba”, —que contaba con una presentación muy superior e interpretaba también operetas vienesas como *El Barón Gitano*—, llevaron a la debacle a la empresa del Pasadizo de San Ginés.¹⁰

Después de un tiempo, Vicente Lleó decidió marchar a América en busca de fortuna. Nuestro músico consiguió amasar un gran capital por los derechos de representación de sus obras y por su incansable actividad empresarial.¹¹ Sin embargo, el artista levantino gastaba mucho más que ingresaba. Ni siquiera era consciente del dinero que poseía y no dudaba en gastarlo en empresas arriesgadas, como la ambiciosa reforma que promovió en el Eslava invirtiendo más de 50.000 duros en un teatro que no era suyo: “Según nuestras noticias, nada menos que

tres nuevos teatros se construirán en la Gran Vía. Vicente Lleó tiene en su poder proyectos y planos para uno”.¹²

En 1920 Vicente Lleó se encontraba en La Habana. Fue contratado para trabajar allí por los hermanos Velasco. En dicha ciudad estrenó con enorme éxito su opereta en tres actos *¡Ave, César!* No obstante, según Vidal Corella a pesar de los éxitos recogidos en La Habana, Vicente Lleó regresó a España, entre otros menesteres porque el clima de aquel lugar le quebrantaba la salud.

Vicente Lleó Balbastre falleció a causa de una lesión cardíaca a las tres de la madrugada del 28 de noviembre de 1922 en Madrid. El círculo de Bellas Artes, el Palacio de la Música y el resto de las principales entidades artísticas de la capital de España pusieron en sus balcones colgaduras negras en señal de luto. Algunos prestigiosos teatros como el Apolo suspendieron sus funciones de tarde y noche.

Al día siguiente desfilaron por su residencia numerosos artistas, empresarios y representantes, cubriéndose de firmas las listas del pésame. A pesar que se propuso exponer el cadáver en el vestíbulo del teatro Apolo, se desistió de ello por falta de tiempo, ya que el entierro se verificó al día siguiente a las once de la mañana.

Las coronas recibidas fueron numerosísimas, descollando, entre ellas, las de la empresa de Apolo, Sociedad de Autores, Asociación de Compositores, la Sociedad de Empresarios, la Sociedad de Profesores de Orquesta, la Asociación de Actores, la Asociación de Editores de Música, la Unión de Directores de Orquesta, los propietarios del Eslava, la compañía de Velasco del Apolo, Juanita Manso y su hijo, José Lleó, hermano del difunto, Rafael Calleja, Loreto Prado y Chicote, Tomás Borrás, Pepe Lleó, Irene Alba, José Serrano, Anselmo Gil y Eugenia Zúffoli. El cortejo se detuvo un instante

⁹ *Mundo Gráfico*, 15 de noviembre de 1911.

¹⁰ BARRERA, A.: *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*, Editorial El Avapiés, S.A., Madrid, 1992, p. 148.

¹¹ Consiguió ganar más de dos millones de pesetas por los derechos de representación de sus obras.

¹² *Ilustración Financiera*, 30 de agosto de 1910.

ante el teatro Apolo, “catedral” de la lírica española, para que el féretro fuese subido a la carroza, mientras la orquesta del teatro ejecutaba en el vestíbulo fragmentos de *¡Ave, César!* y *La Corte de Faraón* y los artistas de dicho coliseo arrojaran flores sobre el féretro. La cantidad de público era tan grande que se interrumpió la circulación.¹³ Al triste acto asistieron todos los maestros compositores y autores, actores y empresarios de Madrid, prueba inequívoca de los muchos afectos y simpatías con que el insigne maestro contaba.

Diversas entidades y personalidades de Valencia encomendaron a José Serrano la misión de gestionar el traslado del cadáver de Lleó a la capital levantina.



Fig. 1.- Último retrato del eminente compositor hecho en Méjico durante la temporada de 1920-21 que pasó en tierras americanas. *Mundo Gráfico*, 29 de noviembre de 1922.

Lleó no pudo presenciar el estreno de su magna fantasía lírica *¡Ave, César!* que se verificó apenas tres semanas después de su muerte.

2. UNA OBRA SICALÍPTICA Y POLÍTICA

Alguien tildó alguna vez a Vicente Lleó Balbastre como el *Lope de Vega del género sicalíptico*. Y, en cierto sentido, no le faltaba razón. Lleó era un creador prolífico, sobre todo cuando se asociaba con los compositores Rafael Calleja, Amadeo Vives y Luís Foglietti.

En efecto, la trayectoria creativa de Lleó atravesó varias etapas. La primera, un joven que bebía en la fuente del *género chico*, una suerte de obras intrascendentes. La segunda, un adulto que descubrió en el género sicalíptico su verdadero talento. La tercera y postrera, un hombre que refina sus gustos a través de la opereta al gusto vienés, pero en donde emergen también los pasos dados anteriormente por el compositor torrentino, hasta el punto de que “*La Corte de Faraón*” es una *mélange* que resume toda su herencia creativa. Empero, no obstante, no podemos olvidar la trascendencia que el *cuplé* adquirió en su producción. Eran años en que la aragonesa Raquel Meyer ya brillaba con luz propia, y el *cuplé* arrastraba a un nutrido sector de la *mass media*, a pesar de las críticas de la prensa católica. Y, precisamente, el compositor valenciano mezcló en su crisol elementos del *cuplé*, de melodías sencillas pero cautivadoras, unido a su habilidad como orquestador a la par que melodista, y un cierto *bouquet* escénico que había heredado en el cultivo del *género chico*. La conclusión es que Vicente Lleó era una especie de Rey Midas: convertía en oro, pingües beneficios, todas aquellas piezas que escribía.

Lleó ostentaba una innata facilidad melódica que, unida a sus grandes dotes para la instrumentación y la orquestación, convencía a los oyentes y convertía en oro prácticamente todo lo que escribía. No obstante, *El Heraldo de Madrid* criticaba el hecho de que un hombre tan

¹³ *El Heraldo de Madrid*, 29 de noviembre de 1922.

válido fuese tan conformista en su arte, limitándose a componer exclusivamente piezas menores como juguetes u otras composiciones más propias del *género chico*:

“Lleó es un músico de cuerpo entero, dedicado en la actualidad a sacar, según vulgarmente se dice, cuartos y trimestres de las partituras que enhebra con pasmosa facilidad. Y le va bien. Podemos afirmar que le va bien porque sus liquidaciones son formidables, y con su ganancia podrían ser pagados los sueldos de dos ó tres ministros. Felicitemos al músico por el haber de que disfruta, y preguntémosle después: ¿cuándo se presenta con algo más que juguetillos y pequeñas mandangas?

Los ingresos ya le permiten dedicar algún tiempo á labor de más empeño, para la que está admirablemente preparado, con aptitudes y condiciones extraordinarias”.¹⁴

Durante la década en que Alfonso XIII alcanzó de edad, 1902, y hasta 1910, Vicente Lleó Balbastre estaba pluriempleado. Además del teatro Eslava y el de La Zarzuela, –sito en la calle de Jovellanos–, nuestro músico trabajaba asiduamente para el Cómico, templo donde cada noche hacía furor el género sicalíptico.

La temporada 1905-1906 fue muy fructífera en cuanto al número de composiciones del maestro Vicente Lleó, tanto en colaboración como en solitario. La primera de sus composiciones se estrenó el 13 de octubre de 1905 en el teatro Cómico y llevaba por título *El Maestro Campanone*. La obra era una reducción en un acto de la zarzuela en tres actos *Campanone* que, asimismo, era un arreglo de la ópera italiana *La Prova di una Opera Seria* del compositor Giuseppe Mazza que había sido estrenada en 1845. El resultado final era una simbiosis de ópera italia-

na y zarzuela española que conservaba inalteradas las melodías del compositor original.¹⁵ El libreto en castellano era de Carlos Frontaura y Vázquez, Luis Rivera y Carlos Olana Di-Franco. El argumento de la obra era propio de los libretos italianos de algunas óperas del siglo XVIII como *Il Maestro di Musica* de Pergolesi.

Vicente Lleó se limitó a simplificar la partitura que quedó finalmente con diez números y adaptó la obertura en una pieza de concierto metida como ensayo de orquesta. Por lo demás, la música es prácticamente la misma que la partitura original que presenta claras influencias rossinianas. *El Maestro Campanone* y *La Corte de Faraón* son las dos obras que han permanecido en el repertorio.

El 31 de octubre de 1906, apenas cuatro días después del estreno de su obra *La Casa de Socorro* en La Zarzuela, el músico torrentino presentó en colaboración con el maestro Rafael Calleja la fantasía cómico-lírica *Venus Kursaal*, en un acto y tres cuadros en el teatro Cómico sito en la calle de María de Pineda. El libro había sido escrito por el malagueño Félix Limendoux y Enrique López Marín. La producción de la revista seguía los modelos típicamente “sicalípticos” con chistes subidísimos de tono, *cuplés* y bailes ligeros de ropa. La calidad literaria dejaba mucho que desear, como era costumbre en aquella clase de obras donde no cabía el análisis de ninguna forma. José Alsina, cronista de *El País*, reflexionaba sobre las creaciones de los autores del género sicalíptico y se alarmaba al comprobar que no hallaban límites en el tratamiento literario y las temáticas que les ocupaba:

“La «sicalipsis’», en resumen, dió anoche un paso más en el camino del atrevimiento, y siguiendo por ahí, ya no sé á dónde irán á parar los *escribidores* del «género», ni qué podrá detenerles.

¹⁴ *El Heraldo de Madrid*, 28 de marzo de 1909.

¹⁵ ROGER, A.: *La Zarzuela*. Ma Non Troppo, Barcelona, 2011, p. 302.

Hoy no quiero tomar en serio lo que viene ocurriendo en el Cómic. Hay en este asunto de la «sicalipsis triunfante» un tema muy interesante de estadio, cuyas relaciones con nuestro medio social, no sería inoportuno tratar, y quizá lo haga algún día. Hoy no puedo más... El *Tenorio modernista*, y *Venus-Kursaal* estropean á cualquiera para rato. Y como las empresas han tomado la costumbre de estrenar las obras el mismo día y á las mismas horas, seguramente para dividir al público”.¹⁶

El 18 de enero de 1907 Lleó presentó en el Eslava una comedia lírica que llevaba por título *Ruido de Campanas*, en un acto y un solo cuadro. El libro, escrito en prosa, era original de Antonio Viérgol. “El sastre del Campillo”, tal como denominaban entonces al poeta y dramaturgo español, escribió una historia de rabiosa actualidad en la época centrada en el latente anticlericalismo instalado en numerosos sectores de la sociedad que veían cómo los intrigantes manejos e intrigas de la Iglesia se inmiscuían en sus vidas. Así, en la trama, “Gutiérrez”, —diputado liberal y hombre de progreso centrado en su familia—, quiere llevar al congreso una propuesta de ley con el fin de derrocar la preponderancia del clero y atajar los abusos que se vienen dando a la sombra de la religión.

La frase exclamada por el protagonista —“Si todos los políticos hicieran como yo, muy otro sería el porvenir de España”—, se ajustaba fielmente al sentir general de los ciudadanos y se hizo especialmente célebre entre los asistentes del Eslava. La pieza concluía con la orquesta interpretando los compases de *La Marsellesa*. La crítica social era clara. En este sentido, en la revista *El Arte del Teatro* se podía leer:

“A los sonos del diario repique congregate en Eslava los fieles de la democracia.

Acuden en tropel las gentes liberales, y ya que no tienen otro remedio que soportar á Maura en las alturas del Poder, sírveles de consuelo lo que le dice Viérgol al «hombre de las frases» —cada noche seis ó siete saetas— en forma de intencionados y graciosos *couplets*, tan nuevos como rabiosamente aplaudidos”. No alcanza para el presente número la información gráfica que hubimos de hacer en el banquete que sus amigos ofrecieron a los autores de *Ruido de Campanas*. Asistieron más de trescientas personas, y no decimos comensales porque el *restaurant* La Huerta se encardó de dejarnos en ayunas. Pero el acto resultó una hermosa tiesta, que no podrán olvidar los obsequiados y cuantos, al testimoniar su afecto á Lleó y á *El Sastre del Campillo*, saludaron también á la bandera de la libertad.

(...)

El movimiento de simpatía á la política de la razón y democracia y de justo reproche á los abusos del clero que la nueva obra teatral produce en la opinión, es un signo elocuente y también una esperanza de que el alma nacional despierta de su letargo”.¹⁷

El mes de abril Vicente Lleó estrenó dos obras en el Cómic: *La Vida Alegre* y *La Hostería del Laurel*. El debut de la primera tuvo lugar el día 5, con motivo del beneficio a favor de la actriz Julia Fons, y fue en colaboración con el maestro Foglietti. El libreto perteneciente a Capella y Fernández Palomero no tenía más objetivo que lucir los encantos de la bella Julia Fons que no era precisamente una excelente cantante. La pieza, perteneciente al género sicalíptico, fue protestada por el público debido a ciertos chistes subidísimos y al tratamiento literario de la misma. No obstante, las críticas de la terrible *claque* no desanimaron a sus autores. El corresponsal José Alsina no extrañaba

¹⁶ *El País*, 1 de noviembre de 1906.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *El País*, 6 de abril de 1907.

tal comportamiento del público del coliseo de la calle de Capellanes. En este sentido, Alsina afirmaba que *La Vida Alegre* era hija del género de *La Gatita Blanca* pero con unas marcas todavía más exageradas y chabacanas que aquella. Además, los actores del Cómico ejecutaban los papeles que interpretaban con excesiva frescura:

“La producción que ayer vino á la vida escénica, tiene la enorme desgracia de llevar ya en la sangre la infección que tanto perjudicó á sus antecesoras. Es hija legítima de *El guante amarillo* y de *La gatita blanca*, pero su constitución, aún más débil que la de sus raquídeos progenitores, hace muy visibles los estigmas de su herencia miserable”.¹⁸

En octubre de 1907 Vicente Lleó volvió a la carga y estrenó el pasatiempo en un acto con libreto de Antonio Paso titulado *La Alegre Trompetería*. La obra llevaba el título de una Sociedad de buen humor, que elige presidente al que mayor cantidad de conquistas presente en su haber amoroso. El cargo se ha hecho vitalicio en un sujeto, y es preciso derrotarle, y abatirle ignominiosamente. Se dará dinero a un pobre diablo, feo y ridículo, para que salga en busca de aventuras y venza vergonzosamente al presidente odiado.

El argumento era idóneo para presentar en escena chicas semidesnudas, chistes grotescos y toda clase de chabacanerías típicas del género sicalíptico:

“Mucha luz, mucho traje, mucho decorado esplendoroso, muchas mujeres bonitas, muchos retruécanos, mucha despreocupación en el lenguaje; esos elementos componen la obra total, la síntesis ansiada, que

flaquearía en cuanto algo de lo citado faltase, cuando las partes no tuviesen la *ponderación* necesaria, ó cuando se mezclase lo efectivamente bello ó encomiable”.¹⁹

En esta ocasión la música de Lleó gustó mucho, en especial el terceto de señoritas toreras, caricatura de las cupletistas francesas; que fue lo más sobresaliente y original. La tiple Julia Fons cantó con mucha gracia los números de la *regadera* y de la *orquídea*.²⁰ De nuevo se hizo cargo de la decoración Muriel, quien presentó una escenografía opulenta que fue muy aplaudida.

La Alegre Trompetería se convirtió en el gran éxito de aquella campaña de 1907, representándose ininterrumpidamente en el teatro Eslava durante ocho meses seguidos, desde el 14 de octubre hasta el 31 de mayo, día en que finalizó la temporada de invierno.

La *premier* en el Eslava de la humorada en un acto y cuatro cuadros titulada *La Carne Flaca*, original de Carlos Arniches y José Jackson Veyán con música del maestro Lleó se estrenaría tres meses después en el mencionado coliseo, la noche del 21 de marzo de 1908.²¹ El templo de la sicalipsis necesitaba un estreno que llenase el aforo del teatro todas las noches y pudiese reemplazar el éxito que le había reportado *La alegre Trompetería*. *El Heraldo de Madrid* argumentaba que *La Carne Flaca* era una humorada teatral con un perfil sicalíptico y un libreto con muchas especias:

“*La carne flaca* es teatro neta, pura y genuinamente sicalíptico, apropiado para Eslava, centro al que no acuden con solemnidad, ni en día determinado, las niñas de los sábados blancos.

En el popular teatro del pasadizo, todo el que va ya sabe que las localidades, ni los

¹⁹ *El Heraldo de Madrid*, 15 de octubre de 1907.

²⁰ *El País*, 15 de octubre de 1907.

²¹ Un día antes *El Heraldo de Madrid* informaba que la humorada lírica *La Carne Flaca* se estrenaría en la sesión de las nueve y tres cuartos en punto y que Luis Muriel había pintado tres decoraciones para la obra, mientras que del lujoso vestuario se había encargado Juan Vila.

gemelos, ni las obras se toman con el papeli- to simbólico de las mayores delicadezas. Los manjares literarios, llamémoslos así, se sir- ven un poco crudos, con mucho de picantes, y bastantes clientes van, como en su tiempo declaraba, en frase inmortal y hermosa, un hoy flamante subsecretario, á templarse fie- ramente para rudas batallas de amor.

Así, pues, en Eslava nadie se llama á en- gaño cuando los autores alzan sobre la esce- na *La carne flaca*, pondré cual ejemplo y por Burila obra anoche estrenada.

Es una producción sicalíptica, franca- mente sicalíptica, con sicalipsis no encubier- ta bajo trampa ni cartón”.²²

El público despidió la obra con una estruen- dosa ovación. Hasta siete veces tuvo que levan- tarse el telón ante el entusiasmo del respetable que ovacionó a los autores y a los cantantes. La música de Lleó fue aplaudida en la totalidad de sus números.

“Lleó ha servido admirablemente las situaciones musicales que ofrece el libro, componiendo una partitura regocijada que suena muy bien al oído y con esto y con los atractivos personales de las tiples, que son muchos y que aparecen realzados por aque- llas vestiduras vaporosas y ligeras, hay bas- tante para atraer al público y para que éste salga contento de la representación”.²³

En *El Heraldo de Madrid* se destacaba la ca- lidad de la partitura del músico torrentino que demostraba su gran facilidad para crear melo- días inspiradas y su autoridad en los procedi- mientos compositivos:

“Lleó aparece más hábil cada vez en las partituras. Muy lindas son las melodías, ex- celente la armonización y absoluto el domi- nio de los procedimientos orquestales. En varios números aparece igual que los libre- tistas el compositor: sugestivo, capitoso, y señalaremos por lo cadenciosa la canción pagana de las dos paganitas con la acertada intervención del coro en la frase de ¡Pa... ga- nitas las que yo tengo de chuchurucbu!”.²⁴

El 30 de abril de 1908 Vicente Lleó y Ama- deo Vives estrenaron su revista histórica titulada *Episodios Nacionales*, en un acto, dividida en siete cuadros²⁵ original de los autores Elías Cerdá y Maximiliano Thous en el teatro de La Zarzuela. La obra no se limitaba a ofrecer de forma aisla- da una serie de cuadros que rememorarán los principales acontecimientos nacionales de prin- cipios del siglo XIX, sino que esbozaba también las costumbres y los diferentes tipos de la época.

El rotativo de *El Heraldo de Madrid* cargaba contra un buen número de valencianos ilustres que formaban parte del elenco de artistas que trabajaban en la recién estrenada revista en el coliseo de la calle de Jovellanos, al tiempo que advertía que la pieza dejaba entrever los avances de los regionalismos contra el Madrid capitali- no:

“La obra anoche estrenada revela los progresos del regionalismo invasor, del fiero espíritu de conquista que anima contra Ma- drid á ciertas provincias, y en primer térmi- no digo yo que está Valencia.

¡Pero qué simpáticos Atilas vienen sobre nosotros! ¡Qué lección para algunos desgra- ciados será ver cómo éstos llegan á la batalla

²² *El Heraldo de Madrid*, 22 de marzo de 1908.

²³ *El Arte del Teatro*, 15 de abril de 1908.

²⁴ *El Heraldo de Madrid*, 22 de marzo de 1908.

²⁵ Los distintos cuadros, –cuyos títulos eran *La leyenda dorada*, *Los gritos de independencia*, *La musa popular*, *Los sitios* o *Los Inmortales*–, ofre- cían un abanico de los más importantes hechos históricos que constituyeron la epopeya nacional de principios del siglo XIX.



Fig. 2.- Caricatura de Vicente Lleó realizada por Santana Bonilla. Fotografía tomada de la revista *El Arte del Teatro* correspondiente al 1 de abril de 1906.

con los brazos abiertos y con los brazos abiertos se les recibe!”

Esgrimen como armas terribles el talento, el arte, el ingenio, y aguardamos las furiosas embestidas con aplausos, aclamaciones y apretados abrazos.

Estos hunos que vienen de la región levantina uno y otro día para avasallar á los castellanos de Madrid van apareciendo con los nombres de Sorolla, Benlliure, Blasco Ibáñez, y los vencidos nos quedamos tan satisfechos del vasallaje.

Ayer llegó el turno de triunfar á otro grupo, de jóvenes levantinos, de chufaros horrendos, y Tous, Cerda, Lleó y Alós alcanzaron la victoria

en un estreno de la Zarzuela con la primera representación de *Episodios Nacionales*.²⁶

El 26 de septiembre de 1908 se estrenó en el Eslava la opereta en un acto y dos cuadros titulada *La República del Amor*. La crítica de la pieza en general fue buena. Gustó el vestuario con sus lujosos trajes diseñados por el señor Vila y las bellas decoraciones del escenógrafo Luis Muriel. Entre las cantantes destacaron Carmen Andrés, Juanita Manso, Antonia Sánchez Jiménez, Rosita Torregrosa y Enriqueta Blanc. Entre los actores destacaron Gamero, Gonzalito y Del Valle. De Vicente Lleó se aseguraba que había demostrado una vez más su fresca inspiración y su eficaz instrumentación.²⁷ No obstante, también hubo voces para la discordancia. Así, por ejemplo, *El Heraldo de Madrid* aseveraba que no era posible hallar en el coliseo del Pasadizo de San Ginés una obra dotada de moral y ética. En este sentido, la opereta *La República del Amor* era del mismo género sicalíptico que tantas otras que se podían ver con frecuencia en el prosceio de tan afamado teatro:

“En Eslava no hay que buscar obras por todo lo alto; nada de alturas. Pensar que en Eslava se han de ver comedias con transcendencia moral seria error tan grande como el ir al *Palais Royal*, de París, en busca de producciones escénicas sentenciosas y serias. No repudiamos, pues, por atrevida *La república del amor*, que se estrenó anoche. Cier-to que esa república da quince y raya á sus hermanas en género. Ciertísimo que hay en ella chistes, atrevimientos y frases de los que ponen rojo al más despreocupado; pero el ingenio y la originalidad suelen absolver á los atrevidos de sus audacias”.²⁸

De la música de Vicente Lleó apenas se repitió el cuplé de la “vendedora de besos” y el número de los “gatos negros”. El corresponsal

²⁶ *El Heraldo de Madrid*, 1 de mayo de 1908.

²⁷ *El Arte del Teatro*, 15 de octubre de 1908.

²⁸ *El Heraldo de Madrid*, 27 de septiembre de 1908.

José Alsina reconocía la calidad de la partitura del compositor torrentino: “La partitura del señor Lleó es muy conocida ó, por lo menos, muy influenciada, y justifica medianamente las situaciones que se esperaban y que no llegaron”.²⁹

El 21 de enero de 1910 se verificó el estreno en el teatro Eslava de la obra que mayor éxito otorgó a Vicente Lleó. Se trataba de la opereta bíblica en un acto y cinco cuadros con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios titulada *La Corte de Faraón*.

El Heraldo de Madrid se mostraba especialmente cauto y argumentaba que los autores de la zarzuela, Perrín y Palacios, habían estado afortunados con el texto, ya que se habían propuesto enseñar una parte de la historia sagrada pero con una letra amable, divertida, sin disciplinas y revestida de la encantadora sicalipsis.³⁰

El Imparcial iba un poco más lejos y aseguraba que la obra era bastante “verde” y que daría mucho de sí en el Eslava las aventuras del casto José y la mujer de Putifar:

“Perrín y Palacios conocen sus clásicos, y el triunfo que acaban de lograr es el más grande que se ha visto en el sicalíptico teatro del Pasadizo de San Ginés.

(...)

Con «La corte de Faraón», Eslava, que andaba, como el casto José, de capa caída, ha reconquistado su público y vuelto al esplendor de sus mejores tiempos.”³¹

En cuanto a la partitura, *El Heraldo de Madrid* no dudó en juzgarla como una composición “trascendental”, una especie de piedra angular del género chico. La pieza era una parodia de *Aida*, y, –al igual que esta gran ópera de Verdi–, *La Corte de Faraón* se convertiría en la obra

de referencia que sentaría las bases por las que habría que discurrir la opereta cómica española: números grandiosos en los que intervenían todos los cantantes; piezas de amplio conjunto orquestal que recordaban algunas de las más brillantes composiciones de los más grandes maestros, alternadas con formas menores como dúos o tercetos y, por último, volver a las raíces del género, realizando concesiones al gusto popular de la asistencia en forma de cuplés u otro tipo de danzas:

“Hablemos de la partitura y no vacilaremos en calificarla de obra transcendental, en vista de la impresión que produjo al público. ¿Diremos que puede ser considerada cual un *Aida* del género chico?... Bueno; vaya por *Aída*, y evítense así las discusiones. Pero por si alguno, tercamente, se empeña en entablar polémicas musicales, haremos la concesión de que sólo tiene alcance en el sentido de dar un sólido paso por el camino de la opereta cómica española.

Son los dos primeros cuadros musicales, y los artistas de Eslava se ven obligados á cantar en ellos constantemente. Vienen luego tercetos, dúos, *couplés* y *pezzos* de conjunto con amplitud orquestal, en la que, desde el tuba para arriba, se emplean hasta cincuenta profesores (!). Unos pocos más, y, si no la de Strauss, ya tiene Eslava la formación de orquesta, que en sus grandiosas obras empleó el maravilloso sordo Beethoven.

Entre números de forma y alto vuelo hace el autor las necesarias concesiones al gusto popular con cuplés *organillables* y alegres *garrotines*, y ya puede figurarse el lector de lejanas tierras el efecto producido por un Faraón y su copero danzando el garrotín.”³²

²⁹ *Idem*.

³⁰ *El Heraldo de Madrid*, 23 de enero de 1910.

³¹ *El Imparcial*, 22 de enero de 1910.

³² *El Heraldo de Madrid*, 23 de enero de 1910.

La partitura comenzaba con una marcha triunfal que, según José Alsina, el maestro Lleó había sabido llevar grandes alientos épicos. Además destacaba otros números musicales que pronto gozarían de justa fama:

“El maestro Lleó no las ha dejado pasar, sin aprovecharlas. Las pretensiones de esta partitura son grandes, y á veces van coronadas por el acierto completo. De gran efecto en la marcha que inaugura la acción, descendiendo un poco en los números sucesivos, para hacerse más asequible y pegadiza. El número de las viudas, unos «couplets» y un dúo cómico se harán populares en poco tiempo. Entre la exuberancia de ellos hay también un «garrotín» —este «garrotín», en tiempos del Faraón de José, es lo más estupendamente hilarante que recuerdo—, y produjo una loca explosión de entusiasmo. Lleó, que «ritorna vincitor», tuvo tiempo suficiente para repartirle con los libretistas. Y el éxito de *La Corte de Faraón* fué definitivo, rotundo y enorme”.³³

El diario *El Imparcial* coincidía ampliamente en este análisis y reconocía la gracia, la riqueza melódica y el dominio de la instrumentación de la opereta, al tiempo que auguraba su pronta popularidad. De Vicente Lleó refería sus múltiples facetas como hombre experto en las artes escénicas, ya que en *La Corte de Faraón* había compuesto, dirigido y concertado la partitura, además de su inestimable labor en aquella ocasión como empresario teatral:

“Por su parte, Lleó ha escrito una partitura en consonancia con el libro; ligera, graciosa, pegadiza, en la melodía, y magistralmente instrumentada. Son las piezas sobresalientes, y se repitieron por aclamación,

un terceto, un vals y una canción babilónica que heredarán inmediatamente el reinado callejero del vagabundo. El garrotín, como danza gitana, procede naturalmente del antiguo Egipto, y lo bailan Faraón y Putifar con la misma dignidad que un rigodón de honor. (...)

Lleó, empresario, director, autor, concertador, ha echado el resto... y esta vez ha ganado el envite.³⁴

Hubo grandes aplausos y llamadas a escena para todos los autores y artistas que trabajaron en la puesta en escena de *La Corte de Faraón*. En *La Correspondencia de España* se decía que la opereta había alcanzado un éxito “grande, inmenso y soberano”. *El Heraldo de Madrid* auguraba una larga permanencia de la pieza en la cartelera no sólo del teatro del Pasadizo de San Ginés, sino también en cualquier centro de enseñanza teatral de provincias que pronto inaugurarían sus temporadas con la mencionada opereta. Efectivamente, tal como había pronosticado este medio de prensa, el triunfo apoteósico de la *premier* derivó en un acontecimiento que marchaba *in crescendo* conforme se iban sucediendo las funciones. La obra llegaría a alcanzar la increíble cifra de setecientas setenta y dos representaciones, recorriendo con gran éxito todos los escenarios de España y América. Zurita explica en su libro *Historia del Género Chico* la verdadera trascendencia que supuso la aparición de *La Corte de Faraón* para el teatro lírico y para sus autores:

“La opereta iba ganando terreno, y por si algo quedaba aún por conquistar, el día 21 de enero de 1910 y en el propio Teatro del Pasadizo de San Ginés, ganaron sus partidarios la batalla decisiva. Aquel memorable día se estrenó *La Corte de Faraón*. Esta es nues-

³³ *El País*, 22 de enero de 1910.

³⁴ *El Imparcial*, 22 de enero de 1910.

tra opereta cumbre, tanto por su letra ágil y graciosa, intencionada, picaresca, como por su ambiente vistoso, teatral, atrayente, y sobre todo por su música, que es un verdadero prodigio de frivolidad y donosura”.³⁵

El 10 de febrero de 1911 se celebró en el Teatro Real una velada especial de *La Corte de Faraón* organizada por la Asociación de Prensa para la familia real bajo la dirección del propio Lleó. Las entradas se agotaron inmediatamente después de ponerse a la venta. *El Imparcial* calificó el evento como “la fiesta más variada é interesante del año”.³⁶ A hora avanzada comenzó la representación de *La Corte de Faraón*, pieza estrella del programa y en la que tomaron parte artistas del Real y del Eslava.³⁷

La Corte de Faraón es una opereta al estilo de las parisinas, no en vano se basa en una opereta francesa, *Madame Putiphar*, y caricaturiza óperas de gran boato como *Aída*. La pieza posee algunos números musicales que el escritor y periodista español Augusto Martínez Olmedilla calificó de “francamente verdes”. Antonio Barrera señala que dentro de la modalidad zarzuelo-sicalíptico con influencias de la opereta francesa aparecen previamente ya piezas de Lleó como *La Taza de Té* (1906) o *La República del Amor* (1908). No obstante, según este autor, lo que diferencia a *La Corte de Faraón* de las anteriores es que si bien la influencia zarzuelística no se encuentra superada, la revista sicalíptica ha sido sustituida por una más fina pícara insinuación, unida a un rasgo muy característico de la opereta francesa: la cómica ridiculización de figuras legendarias, en este caso el casto José, el Faraón y el general Putifar.³⁸

Pedro Manuel Villora argumentaba que la calidad de la música superaba en mucho al libre-

to; éste último muy marcado por las tipologías y características habituales del género chico. Este investigador es de la opinión que Vicente Lleó, –al contrario de lo que frecuentemente se suele aseverar–, se inspiró en la opereta francesa, en especial en la figura de Offenbach, más que en la opereta vienesa a la hora de confeccionar la partitura:

“Las ambiciones melódicas de *La Corte* superaron a las del libro, que debe contentarse con los cuernos de Putifar, los consejos de las viudas de Tebas, la calentura de las damas de Babilonia y otras perlas de la picardía *Belle Époque*. Estos elementos encajarían a *La Corte* en los límites carismáticos del género chico –¡y benditos sean!–; pero la orquestación insinúa miras mucho más altas: apunta hacia la opereta, ya que a la Grand-Opéra nunca podría. Un momento tan inspirado como el vals que se marcan Lota, la reina y el casto José hace pensar a muchos en la opereta vienesa, pero a mi juicio tiene sus antecedentes más inmediatos en Offenbach, y no tanto en el de La Grande-Buchesse de Gerolstein cuanto en el más travieso de la *Belle Hélène*”.³⁹

Vicente Lleó fue uno de los más grandes compositores del *género chico*, modalidad teatral ésta que el músico valenciano siempre luchó por dignificar. Poseedor de una inspiración innata y de una depurada técnica, –de la que despuntaba una rica orquestación y una gracia y sutileza melódica fuera de lo común–, consiguió que *La Corte de Faraón* entrase a formar parte de ese reducido y selecto elenco de obras maestras del *género chico*, quizá un tanto ensombrecida por su condición sicalíptica. Soñador,

³⁵ ZURITA, M.: *Historia del género chico*, Prensa Popular, Madrid, 1920, p. 103.

³⁶ *El Imparcial*, 11 de febrero de 1911.

³⁷ *La Correspondencia de España*, 11 de febrero de 1911.

³⁸ BARRERA MARAVER, A.: *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*, Op. Cit., p. 149.

³⁹ VILLORA, P. M.: *Teatro frívolo*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2007, p. 64.

bohemio y de una honradez irreprochable, no reparó en gastar de su propio bolsillo la ingente suma requerida para llevar a cabo las reformas más ambiciosas del teatro Eslava para hacer de él un coliseo moderno que se adaptase mejor a sus planes y objetivos artísticos. Y, cuando llegó el duro momento de su despedida del templo de la sicalipsis, no vaciló en abrazar como a un hijo el esperanzador viento que desde La Habana soplabá. Trabajador infatigable, escribió un gran número de obras, algunas de las cuales engalanan y atestiguan una de las páginas más ilustres de nuestro teatro lírico.

3 BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BARRERA MARAVER, A.: *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*, Editorial El Avapiés, S.A., Madrid, 1992.

ROGER, A.: *La Zarzuela*. Ma Non Troppo, Barcelona, 2011.

VILLORA, P.M.: *Teatro frívolo*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2007.

ZURITA, M.: *Historia del género chico*, Prensa Popular, Madrid, 1920.

4 FUENTES PERIODÍSTICAS Y HEMEROGRÁFICAS

Comedias y Comediantes, 8 de febrero de 1910.

El Heraldo de Madrid (1905-1922).

EL Imparcial (1910-1911).

El Mercantil Valenciano, 29 de noviembre de 1929.

El País (1906-1910).

El Arte del Teatro, 1 de abril de 1906.

El Arte del Teatro, 15 de abril de 1908.

El Arte del Teatro, 15 de junio de 1908.

El Arte del Teatro, 15 de octubre de 1908.

La Correspondencia de España, 11 de febrero de 1911.

Ilustración Financiera, 30 de agosto de 1910.

Mundo Gráfico, 15 de noviembre de 1911.

Mundo Gráfico, 29 de noviembre de 1922.

VIDAL CORELLA, V.: “Recuerdo y anécdota del maestro Vicente Lleó”, En: *Las Provincias*, 18 de noviembre de 1984.

5 ARCHIVOS

Hemeroteca Municipal de Valencia. Biblioteca de Compositores Valencianos.

Biblioteca Nacional de España.



Fig. 3.- Julia Fons en el papel de Lotha.
Fotografía tomada de la revista *Comedias y Comediantes*
correspondiente al 8 de febrero de 1910.



Fig. 4. Fotografía de Vicente Lleó Balbastre.
Fotografía tomada de la revista *Comedias y Comediantes*
correspondiente al 8 de febrero de 1910.

Luis Tramoyeres Blasco y la historiografía artística valenciana

Julia Herrero-Borgoñón Lorente

Máster en Patrimonio Cultural,
itinerario Conservación Preventiva,
Universitat de València

RESUMEN

El presente trabajo pretende dar a conocer la figura de Luis Tramoyeres Blasco (Valencia, 1851?-1920), así como sus aportaciones al panorama cultural valenciano y más concretamente a la historiografía de la época, y cuya labor se desarrolla entre los años 1874, año en que publica su primer artículo y, 1920, año de su fallecimiento. Dará cuenta de la importancia de la conservación del patrimonio histórico-artístico español, aunque se ocupará mayoritariamente del valenciano a través del estudio y defensa del mismo.

Palabras clave: historiografía del arte / Luis Tramoyeres Blasco / Valencia / siglos XIX - XX

ABSTRACT

This paper aims to introduce the figure of Luis Tramoyeres Blasco (Valencia, 1851?-1920), and his contributions to the Valencian cultural scene and in particular to the histography of this time. His work was developed between 1874, when he published his first article, and 1920, the year of his dead. Actually, realized the importance of the preservation of the historical-artistic spanish heritage, but it was mostly the valencian through the study and defense itself.

Keywords: art history / Luis Tramoyeres Blasco / Valencia / XIX - XX centuries

1. ORÍGENES SOBRE LUIS TRAMOYERES BLASCO

Luis Tramoyeres Blasco trabajará como periodista, archivero, museólogo, académico e historiador. Nacido en Valencia, en lo referente a la fecha de su nacimiento, se extraen dos posibles, barajándose los años 1851 y 1854. Y es que los diferentes estudios consultados no se ponen de acuerdo en el año¹. Lo cierto es que la búsqueda realizada motivada por la voluntad de esclarecer este tema, nos ha llevado a numerosa documentación fidedigna pero no coincidente². Lo que sí que sabemos con certeza, es que Tramoyeres pertenecerá a una familia numerosa. El padrón perteneciente a los años 1875-80³ nos ha permitido conocer que Tramoyeres a la edad de 26 años vivirá aún en la casa familiar y que con-

ciliará su vocación investigadora con el oficio de comerciante. Seguramente debiérase esto a que Vicenta, en su ejercicio de propietaria, pidiera a su hijo mayor que le echara una mano en el negocio familiar. Con su madre ocupada en el resto de los hermanos aún pequeños, Luis compatibilizará las cuentas y los cobros con la redacción de sus primeros artículos siendo que de estos años ya tenemos constancia de algunas de sus publicaciones⁴.

En lo que concierne a su educación, Luis estudiará Bachiller de Artes mediante estudios privados, aunque no se presentará a los exámenes. Acabará estos estudios en 1883 fecha en la que solicita que se le expida dicho documento⁵. Por otro lado, y aunque la mayor parte de la bibliografía consultada indica que estudiará Filosofía y Letras en la Universidad de Valencia, lo cierto es que el rastreo en el archivo de esta Universidad no lo confirma, puesto que no se ha encontrado expediente académico alguno a su nombre.

Tramoyeres se casará con Salvadora Bayarri Alegre con quien tendrá dos hijos. Poco se sabe de los últimos años de Tramoyeres con respecto a su vida personal. El maestro de la historiografía valenciana morirá el día 31 de octubre de 1920, a los 69 años de edad, víctima de una rápida enfermedad.

¹ Por un lado, algunos portales como el de la BDHAH (Biblioteca digital d'Historia de l'Art Hispànic), señalan 1851 como la de nacimiento de nuestro biografiado. Por otro, autores como Vicente Gascón Pelegrí en su obra *Prohombres valencianos en los últimos cien años 1878-1978* afirman que 1854 será el año en que Luis Tramoyeres venga al mundo, coincidiendo con este dato otras de las páginas web consultadas.

² Los documentos analizados (partida de nacimiento y padrones correspondientes a los años 1875-80 y 1910) coinciden en que 1854 será el año en que nazca Luis Tramoyeres, difiriendo de esta fecha la partida bautismal, que señala el año 1851.

³ 1875-80, Valencia. Padrón perteneciente a los años 1875-80 perteneciente al Cuartel del Mar. Archivo Histórico Municipal de Valencia. Legajo 286, N° Orden 27.435.

⁴ Teniendo en cuenta que el primer artículo que se le conoce será publicado en 1874 (y cuyo nombre será *La Imprenta en Valencia*), y hasta 1880 Tramoyeres habría publicado un total de siete artículos, que se le conozcan.

⁵ Dato extraído del 1851, Archivo Histórico de la Universidad de Valencia. Expedientes Académicos 435/73 N° de Expediente 3.530.790 en cuya portada se apunta, no se presentó a los exámenes.

2. LABOR DE GESTIÓN Y CONSERVACIÓN DE FONDOS DOCUMENTALES: EL ARCHIVO MUNICIPAL DE VALENCIA.

Y es que, aunque sus inicios profesionales fueran ligados al periodismo⁶, desde bien pronto despertará en Tramoyeres la afición de manejar fuentes originales. Motivado por ésta, y ya en 1887, entrará a formar parte del Archivo Municipal de Valencia en calidad de archivero auxiliar y así consta en su expediente personal⁷, oficio que no le reportará beneficio económico alguno. De esta manera, leemos en dicho documento:

“En virtud de las atribuciones contenidas por el Exc. Ayuntamiento, he acordado nombrar a V. Auxiliar temporero interino con destino al Archivo sin percibir sueldo alguno hasta tanto que en el presupuesto se consiga suma para ello”.

Esta será una de las tantas muestras del interés que Tramoyeres manifestará por la manipulación, gestión y conservación de los fondos documentales, siendo las tareas que allí desarrollaría. Pero no será hasta 1890 que gane la plaza como oficial del Archivo, como atestigua uno de los documentos del expediente personal de Tramoyeres⁸, al que se adjuntan, además, una serie de documentos que constituyen una serie de quejas del resto de opositores mostrando su desacuerdo con el resultado de las mismas.

De sus años de trabajo en este archivo, nos queda un documento de 1907 que testimonia una donación de dos ejemplares de su obra lite-

raria *Aldabones valencianos de los siglos XV y XVI* al Archivo Municipal de Valencia y con destino a la Biblioteca Municipal⁹. Asimismo, encontramos otro documento¹⁰ que constituye la aprobación por parte de la Comisión de Instrucción Pública de un dictamen redactado para la adquisición de cincuenta ejemplares más de esta misma obra, al precio de dos pesetas cada una por parte del mismo Archivo.

No podemos hablar de una manera concisa sobre la fecha en la que cesará su trabajo en el archivo puesto que no hemos encontrado documento alguno que aporte información al respecto. Suponemos que ejercerá tal cargo hasta que lo nombran primer director del Museo de Bellas Artes de Valencia en 1913, año en que mediante un Real Decreto, éste pasa a tener cierta independencia de la Academia, creándose así la necesidad de nombrar oficialmente un director.

Concluir que estos cargos le acercarán a bibliotecas y archivos, facilitándole esto su labor erudita. Será aquí donde se acerque al conocimiento del tratamiento de dichos documentos y su ordenación, donde aprenda y promueva su correcta gestión. Posiblemente también aquí realice sus primeras búsquedas con vocación investigadora aprovechando el contacto directo con las fuentes originales.

3. PERFIL ACADÉMICO: LUIS TRAMOYERES Y LAS REALES ACADEMIAS DE BELLAS ARTES

Gran parte de las aportaciones que realizará este personaje, serán desde su posición como académico. Y es que, un año después de ganar la plaza de oficial del Archivo (1891), será

6 Durante estos primeros años de carrera profesional serán ya numerosas sus colaboraciones en diversas publicaciones de carácter periódico, como en la Revista de Valencia o el diario Las Provincias (1866) y su Almanaque (1880).

7 Se nombra a Don Luis Tramoyeres Auxiliar temporero interino con destino al Archivo, expediente creado el 22 de junio de este mismo año.

8 Titulado Propuesta del tribunal de oposiciones a la plaza oficial del Archivo Municipal.

9 Se propone también en este mismo documento la adquisición de treinta ejemplares más de la ya citada monografía, acordándose que esta proposición pase a informe de la Comisión de Instrucción Pública. 1907, Valencia. Sesión ordinaria del día 27 de mayo. Archivo Histórico Municipal de Valencia, Actas 1907.D-368, Sesión ordinaria del día 27 de mayo 35, p. 252.

10 1907, Valencia. Sesión Ordinaria del día 4 de marzo. Archivo Histórico Municipal de Valencia, Actas 1907.D-368, Sesión ordinaria del día 4 de marzo 26, p. 106.

nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en calidad de Académico Numerario. Pero no solo será de ésta de la que participe, sino que también lo hará en otras instituciones del mismo carácter a lo largo del territorio español. Lo cierto es que Tramoyeres, por las exigencias que entraña la metodología de sus trabajos, tendrá manejo en gran parte de las disciplinas que abrazan la Historia del Arte. Dibujo, fotografía o paleografía son tres de las tantas ciencias auxiliares a las que Tramoyeres se acercará con el fin de arrojar luz en sus estudios. Esto, que constituye uno de los pilares de su método, junto con la reputación con la que ya cuenta en este momento, será lo que provoque que algunas de estas instituciones quieran contar con él entre sus académicos.

Estudiará con especial empatía la historia, más concretamente aquélla que ocupaba el caso valenciano. Esta preocupación por la tradición valenciana se materializará en la relación de colaboración que mantendrá con la sociedad Lo Rat-Penat, colaboración que a pesar de ser corta en el tiempo, pondrá en contacto a Tramoyeres con el círculo de la *Renaixença*¹¹. Fruto de esta relación nos quedan artículos como “*Estudi sobre la profitosa influència que la restauració de la llengua llemosina puga tindre en el progrés provincial, sens prejuí del nacional*”¹² o “*Apunts sobre el ‘Rat-Penat’*”¹³. Pero no es únicamente a la publicación de artículos de aquello que podamos hablar al referirnos a esta relación: Tramoyeres colaborará con esta sociedad participando en actividades de diversa índole: ayudará en la tarea de encontrar una sede para la misma, siendo comisionado junto con Thous y Llombart para la gestión de esta en 1874; participará en

las veladas literario-musicales que se celebrarán durante la presidencia de Felix Pizcueta y, establecidos ya en la casa de la calle Rubiols, con un discurso en homenaje al insigne humanista Juan Luís Vives; participará en las juntas en calidad de vocal, y a partir de 1880-1881 estará al frente de la biblioteca, pues será nombrado miembro de la Comisión que organice la misma. Posición que aprovechará para proponer un reglamento para sugerencias que presenta en octubre y que será finalmente aprobado el 17 de noviembre del mismo año: será desde este momento que se sucedan las donaciones para aumentar los fondos de la misma. También al frente de la biblioteca promoverá la publicación de documentos inéditos del escritor, periodista, catedrático e historiador español Vicente Boix i Ricarte (Játiva, 1813-Valencia, 1880) el cual había sido Presidente Honorario de Lo Rat-Penat y cronista oficial de la ciudad de Valencia desde el año 1848.

Como vemos, Luis Tramoyeres será un miembro activo de Lo Rat-Penat. En general, la labor desarrollada por nuestro biografiado dentro de la Sociedad le valdrá para acercarse al cuerpo ideológico de la *Renaixença* y con ello a sus máximos representantes, estableciendo vínculos de amistad que más adelante se verán reflejadas en relaciones de colaboración a lo largo de su carrera profesional. Tanto es así que podríamos establecer tal institución como nexo de unión de su relación con Roque Chabás, miembro acérrimo de la sociedad, el cual será director de algunas de sus secciones entre ellas la de Arqueología (1908-1910), si bien es cierto que no acabará aquí¹⁴. También dentro de Lo Rat-Penat colaborará en la sección de ciencias histórico-arqueológicas con diversos

¹¹ Tramoyeres publicará en Lo Rat-Penat entre los años 1875-1879, aunque lo cierto es que la relación con dicha institución no se limitará únicamente a sus publicaciones como más adelante se explica, si no que será miembro activo desde 1874 hasta 1881 aproximadamente.

¹² TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Estudi sobre la profitosa influència que la restauració de la llengua llemosina puga tindre en el progrés provincial, sens prejuí del nacional.” *Lo Rat Penat*, 1879, Valencia.

¹³ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Apunts sobre el ‘Rat-Penat.’” *Lo Rat Penat*, 1875, pp. 115-118.

¹⁴ Volverán a coincidir en la revista *El Archivo*.

estudios como pueda ser uno sobre Cerámica (junto a Nebot), La utilidad del estudio de la Arqueología o Excursiones arqueológicas en las provincias de Tarragona y Barcelona¹⁵.

Por otro lado, ya en 1891, la Academia de San Fernando se encuentra ante un problema: la falta de personal está imposibilitando su óptima organización, y así se muestra en el documento enviado por la Comisión Mixta Organizadora de las Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, al Gobernador Presidente de la Comisión Provincial de monumentos de Valencia¹⁶. En ella, los secretarios de las Reales academias que componen la Comisión exponen la precaria situación en la que se encuentra y la necesidad de poner fin a la misma con el nombramiento de más académicos que ayuden a acabar con el problema de la falta de personal. Así, y fruto de esta solicitud, Luis Tramoyeres (junto con Don Joaquín Serrano y Cañete), será propuesto por la Comisión Provincial y aprobado por la Mixta en 27 de mayo de 1891 como Académico Correspondiente de dicha Academia para miembro de la Provincial, documento fechado el 15 de mayo de 1891. Así leemos:

“...Entiende la Comisión organizadora que para poner fin de una vez a la reorganización de aquella Comisión conviene aprobar las propuestas, quedando constituido su personal de la siguiente manera...” [...] “...Y Don Luís Tramoyeres Blasco, quedando eliminado el Sr. Don José Espí Ulrich por haber manifestado el propósito a no asistir a ninguna sesión según se desprende del oficio

del Señor Gobernador de 11 de setiembre último...” [...] “...A los dos nuevos Correspondientes, Señores Serrano Cañete y Tramoyeres se les expedirán sus diplomas por la Real Academia de San Fernando y se presentarán en la comunicación que se dirige al Sr. Gobernador Presidente, que además de los correspondientes anotados son por disposición reglamentaria vocales natos de aquella Comisión Provincial de Monumentos...”¹⁷.

Será diez años más tarde, concretamente el 28 de junio de 1901, que también será nombrado académico correspondiente de la Real Academia de la Historia. Participará de esta con artículos como “Antigüedades romanas de Valencia”¹⁸ (1900), “Lo Rat-Penat en el escudo de armas de Valencia” (1901)¹⁹ o “Antigüedades romanas de Puzol”²⁰ (1917) todos ellos publicados en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Pero de lo desarrollado con anterioridad y de su vertiente como académico, destaca por encima del resto, la labor que desarrollará en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia donde será nombrado el día 15 octubre de 1891. (Figura 1). Dentro de ésta, colaborará en calidad de académico de la sección de pintura, como profesor y posteriormente como secretario-conservador. La Academia será la vía por la que consiga que el Estado se hiciera cargo del mantenimiento de dicho centro docente, siendo, uno de sus primeros triunfos. El hecho de que para entonces Academia y Museo fueran ligados, facilitó el acercamiento de Tramoyeres a este último, así como a sus colecciones. Tal fue

¹⁵ No hemos tenido acceso a las obras, impidiendo esto su correcta citación.

¹⁶ 1891, Mayo, 27. Se nombra a Luis Tramoyeres Blasco académico correspondiente de la Real Academia de la Bellas Artes de San Fernando, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Legajo 4-45-1.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Antigüedades romanas de Valencia.” *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1900, tomo 37, pp. 127-128.

¹⁹ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Lo Rat-Penat en el escudo de armas de Valencia.” *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1901, tomo 38, pp. 438-445.

²⁰ FITA COLOMÉ, Fidel; TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Antigüedades romanas de Puzol.” *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1917, tomo 71, pp. 38-57.

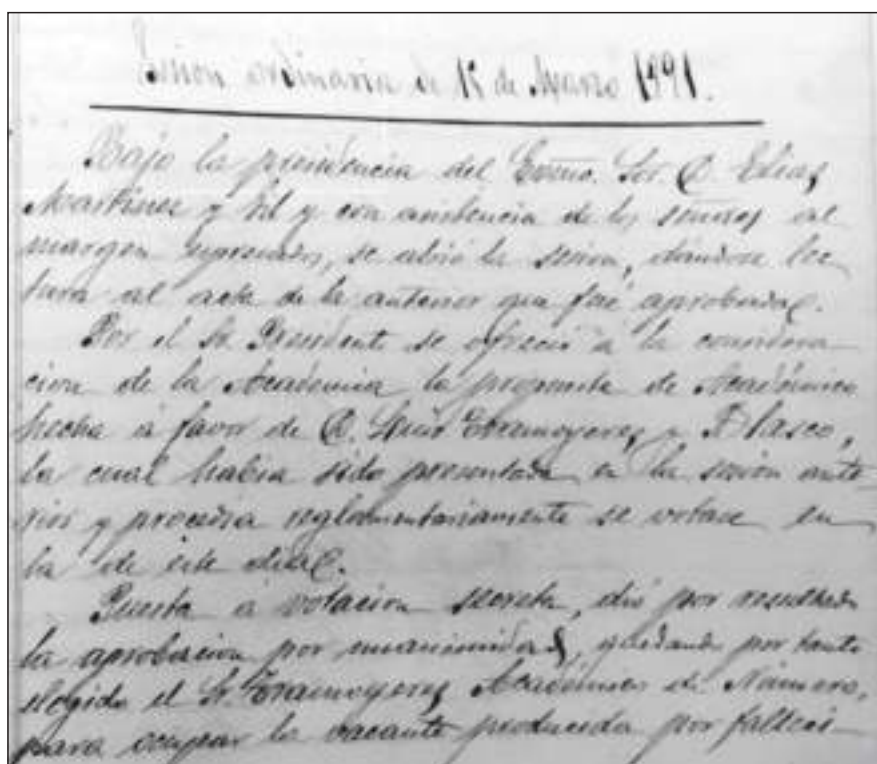


Fig. 1.- Acta de la sesión ordinaria de 19 de Marzo de 1891, donde consta el nombramiento de Luis Tramoyeres Blasco como Académico Numerario de San Carlos. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Libro de Actas, 1880-1896). Sign. 13.

el acercamiento, que cuando Academia y Museo se desligan, Luis Tramoyeres Blasco saldrá elegido primer director.

Por otra parte, y con relación a la Academia, ya en edad madura, concretamente en el año 1915, Tramoyeres fundará la revista *Archivo de Arte Valenciano*, la cual actuará como medio de difusión de los estudios realizados por sus académicos así como para la difusión de sus actividades. Numerosas personalidades del momento participarán en ella en calidad de colaboradores, como es el caso de Ignacio Pinazo Camarlench

con su “De la Ignorancia en el Arte: discurso del académico Don Ignacio Pinazo Carmarlench” (1915)²¹; José Benlliure con “Francisco Domingo: recuerdos del arte” (1916)²²; Antonio de la Torre con “La colección sigilográfica del Archivo Catedral de Valencia” (1915)²³ o las numerosas colaboraciones de Antonio Pons. También en ella se reproducirá el “Epistolario artístico valenciano” de Mariano Salvador Maella²⁴, aunque lo cierto, es que será Tramoyeres uno de los más asiduos colaboradores de su propia revista, utilizándola como plataforma para la

²¹ PINAZO CARMOLENCH, Ignacio. “De la Ignorancia en el Arte: discurso del académico Don Ignacio Pinazo Carmolench,” *Archivo de Arte Valenciano* 1915, vol. 1, n° 1, pp. 24-35.

²² BENLLIURE, José. “Francisco Domingo: recuerdos de arte.” *Archivo de Arte Valenciano*, 1916, vol. 1, n° 1, p. 18.

²³ TORRE, Antonio de la. “La colección sigilográfica del Archivo de la Catedral de Valencia.” *Archivo de Arte Valenciano*, 1915, vol. 3, n° 1, pp. 103-110.

²⁴ Véase SALVADOR MAELLA, Mariano. “Epistolario artístico valenciano.” *Archivo de Arte Valenciano*, 1918, n° 4, pp. 127-130.

difusión de su conocimiento. Testimonio de ello quedan gran cantidad de artículos que una vez más evidenciarán el interés y la constancia de nuestro personaje por estos temas. El primero de ellos será “El arte funerario ojival y del renacimiento según los modelos existentes en el Museo de Valencia (conferencia)”²⁵, (Figura 2) perteneciente al primer número publicado, y al que le seguirán un total de 25 artículos aproximadamente. Su última colaboración será en el número 5 perteneciente al año 1919 y cuyo título es “Legislación vigente en España sobre antigüedades monumentales y artísticas.”²⁶

La gestión de esta revista le mereció el reconocimiento de la intelectualidad artística, así como de la prensa del momento. Buena muestra de ello es el artículo que se publica en *Archivo de Arte Valenciano* nº2 con fecha 30 de junio de 1915²⁷. En él, se recogen una serie de artículos publicados en diferentes periódicos del momento y que hacen referencia a la actividad de la misma, siendo el reflejo de la aprobación y crítica positiva de la intelectualidad del momento. Así leemos que en *Las Provincias*, con fecha de 6 de noviembre de 1915, se publica un artículo que describe así la revista:

“Por fin cuenta Valencia con una revista de arte digna de nuestra ciudad y de nuestro tiempo. Nos referimos a la revista *Archivo de Arte Valenciano*, y en donde brilla el talento y buen saber de hombres de buena voluntad que en Valencia se ocupan del arte (especialmente en su aspecto histórico).

Esta revista cuya apariencia es de verdadero buen gusto, presenta un texto escogido, en donde como no podía menos de ser, campean un gran interés artístico y una



Fig. 2.- Luis Tramoyeres Blasco. “El arte funerario ojival y del renacimiento según los modelos existentes en el Museo de Valencia (conferencia).” *Archivo de Arte Valenciano*, 1915, vol. 1, nº 1, p. 15. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

notablísima presentación de arte valenciano más en sus genuinos aspectos”.

Además, periódicos como *El Mercantil Valenciano*, *El Pueblo*, *La Voz de Valencia* o *Diario de Valencia* también dedicarán unas palabras en sus páginas a la nueva revista. Pero no sólo los periódicos se pronunciarán al respecto, también lo harán los estudiosos del momento como es el caso del Sanchis Sivera: “Felicito sinceramente

²⁵ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “El arte funerario ojival y del renacimiento según los modelos existentes en el Museo de Valencia (conferencia).” *Archivo de Arte Valenciano*, 1915, vol. 1, nº 1, pp. 15-23.

²⁶ TRAMOYERES, Luis. “Legislación vigente en España sobre antigüedades monumentales y artísticas.” *Archivo de Arte Valenciano*, 1919, nº 5, pp. 103-104.

²⁷ ANÓNIMO. “Archivo de Arte Valenciano juzgado por la prensa y la intelectualidad artística de España.” *Archivo de Arte Valenciano*, 1915, nº 2, pp. 81-84.

a esa Real Academia por su acierto en la realización de la patriótica idea de publicar *Archivo de Arte Valenciano*”, José Rodrigo Pertegás, paleógrafo y publicista de Valencia, dice: “Consta a todos con cuanto interés esperaba la aparición de esta Revista, y hoy tengo la satisfacción de decirle que por su contenido y su presentación ha colmado por completo mis esperanzas.”²⁸ Pero no serán los únicos que dediquen unas palabras de ánimo, diferentes directores de las Reales Academias del momento también lo harán. Es el caso de José Gestoso, presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla o José María Segura, presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Granada. Por último, apuntar que Tramoyeres participará activamente de la revista como miembro fundador hasta 1920, fecha de su fallecimiento.

Testimonio de la labor como académico de la corporación nos quedan numerosas memorias de las sesiones públicas que allí se celebraron y de las que participó Tramoyeres. También en los legajos de las Comisiones Provinciales y de la Comisión Central de Monumentos Histórico-Artísticos aparece como miembro de dicha comisión de Castellón y Valencia, así como académico en calidad de descriptor onomástico y donde el 8 de noviembre de 1920 se da cuenta de su fallecimiento²⁹.

4. TRAMOYERES Y EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA: PROTECCIÓN, DIFUSIÓN Y CATALOGACIÓN DE FONDOS

El impulso definitivo para la creación del Museo había venido dado por las medidas desamortizadoras de 1836-1837 que propiciaron la formación de los museos provinciales de Bellas Artes con las obras de arte incautadas a los con-

ventos suprimidos. Hasta el momento y desde su creación el Museo estaba ligado a la Academia de San Carlos, traducéndose dicha dependencia en el encorsetamiento del Museo bajo los dictámenes de la Academia, encorsetamiento incómodo y poco práctico que se acabará traduciendo en la necesidad de trazar un plan museológico integral que permitiera mostrar las posibilidades reales del mismo.

Aunque el recurso arquitectónico fuera el idóneo y las colecciones de las que disponía fueran de gran valor, era latente esa necesidad de cambio que comprendiera el estudio de dichas colecciones, la ordenación de las mismas y un plan de conservación que las salvaguardara. Así, en 1913, mediante el Real Decreto del 24 de julio³⁰ el museo quedará oficialmente desligado de la tutela de la Academia. Será con motivo de este decreto que se nombrará por primera vez un director, el cual será responsable de la gestión de dicha institución. Como resultado de esta nueva situación será elegido para ocupar dicho cargo Don Luis Tramoyeres Blasco, cargo que conviene apuntar, ejercerá hasta su muerte en 1920.

También desde esta posición conseguirá que el Estado colabore económicamente en el mantenimiento del mismo, aunque, lo cierto es que, al principio, con ciertas dificultades, como muestra el extracto de la “Crónica Académica” publicada en la revista *Archivo de Arte Valenciano* de 1915³¹, en el que se entiende el Estado no ha abonado lo que debiera:

“...el 9 de febrero, se leyó la Memoria de 1914, redactada por el Director D. Luís Tramoyeres y remitida al Ministerio del ramo. Según dicho documento, las Corporaciones

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Archivo de la Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Relación general de académicos 1752-2013.

³⁰ Real decreto que aprueba el Reglamento para la aplicación del Real decreto de 24 de Julio último reorganizando los Museos provinciales y municipales de Bellas Artes. Publicado *La Gaceta* núm. 297, de 24 de julio de 1913, p. 199-201. Sección, I. Disposiciones generales, Ministerio de educación y hacienda. Referencia BOE-A-1913-8375.

³¹ ANÓNIMO. “Crónica académica.” *Archivo de Arte Valenciano*, 1915, nº 2, p. 84.

Provincial y Municipal, que por disposición de la ley han de contribuir al sostenimiento de los gastos de conservación y administración del Museo, dejaron en parte incumplidas estas sagradas atenciones, pues solo la Diputación ingresó en 21 de Abril de 1914, 1.000 pesetas a cuenta de las 3.000 que tiene presupuestadas; siendo la subvención de 1.500 anuales. En el primer semestre de 1915 tampoco han satisfecho suma alguna...”

Y es que, desde su recién estrenada plaza, Tramoyeres hará lo que esté a su alcance para tomar las medidas necesarias en lo que concierne a la organización del museo y demostrará pronto la voluntad de optimizar la vida del mismo con esfuerzo y la aportación de sus conocimientos. Preocupado por la conservación de dicha institución y la difusión de su patrimonio, despunta, de entre otras, la labor documental que llevará a cabo en estos años, destacando el catálogo que realiza en 1915 y que supondrá una renovación en la organización de las colecciones del mismo.

Hasta entonces los catálogos realizados habían sido muy simples y escasos de información, predominando en los mismos la falta de rigor científico, dificultando estas características la identificación de las obras. Será en 1915, ante las carencias que muestran los catálogos publicados con anterioridad que Tramoyeres decida publicar la Guía del Museo de Bellas Artes³². En ella, hará un inventario de las obras existentes en el Museo y una descripción de las mismas, intentando incluso atribuir posibles autorías. Pero no es ésta la

única novedad de dicho catálogo, pues en él, por primera vez, Tramoyeres notifica la existencia de algunas piezas de las que no se tenían noticia.

La diferencia fundamental de este catálogo con los publicados con anterioridad es que en este último se hará un estudio exhaustivo de las piezas inventariadas, pretendiendo facilitar la posible identificación de las mismas a partir de su consulta (anotará dimensiones, notas de procedencia, etc). Recurrirá a la aplicación de los principios del método positivista, cosa que se traducirá en el aumento del rigor histórico. Este catálogo significará para el museo la ordenación óptima de las colecciones y con ello de la obra, mucha hasta entonces olvidada y otra aún desconocida. Se trata de una catalogación de fondos de gran importancia porque proporciona suficientes datos para conocer el origen de muchas de las obras, especialmente las de mayor rango, que aparecen reseñadas con sus dimensiones y nombre del autor³³. Aunque lo cierto es, y no por ello Tramoyeres tiene menos mérito, que será Elías Tormo quién realice la catalogación más decisiva del Museo, ofreciéndola completa en 1932 en Valencia: *Los Museos*³⁴.

Aun así, no será el catálogo la única cosa que destaque de la labor del Tramoyeres dentro del museo. Durante estos años publicará algunos opúsculos como *Las nuevas salas de López y Muñoz Degrain (memoria descriptiva)*³⁵ o artículos de divulgación como “El Museo de Bellas Artes: su pasado y presente”³⁶, textos con los que Tramoyeres pretende dar impulso al Museo dando a conocer al público la importancia del patrimonio allí albergado.

³² TRAMOYERES BLASCO, Luis. *Guía del Museo de Bellas Artes*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, ed. Museo, 1915.

³³ ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela; DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier. *El Archivo Histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y sus fondos documentales*. Valencia: Diputación de Valencia, 2007.

³⁴ TORMO Y MONZÓ, Elías. *Valencia: los museos*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1932.

³⁵ TRAMOYERES BLASCO, Luis. *Las nuevas salas de López y Muñoz Degrain (memoria descriptiva)*. Valencia: Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos, 1914.

³⁶ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “El Museo de Bellas Artes: su pasado y presente.” *Almanaque de Las Provincias*, 1914, pp. 165-170.

También en su labor al frente del museo, más concretamente en 1912 (fecha en que aún no es oficialmente director), organizará un curso de vulgarización artística. Consistió éste en una serie de conferencias encaminadas a acercar la arqueología e historia del arte a la gente de a pie, como advierte en la apertura del mismo: “No son para las personas competentes en Arqueología o Historia del Arte. Estas, si asisten, recogerán escaso fruto, tal vez ninguno”³⁷. Se componía el curso de una serie de lecciones breves populares que se valdrán de las obras expuestas en el museo para las explicaciones. La premisa con la que se justificará esta dinámica será: “Los museos son libros abiertos para instrucción del pueblo.”

Tal fue la labor desarrollada en el museo, que además de recibir los elogios de los eruditos del momento, en 1919 Joaquín Sorolla y Bastida³⁸ le dedicará un retrato. (Figura 3). Se trata de un óleo sobre lienzo de 52 x 40 cm., que fue adquirido en 1997 por el Museo de Bellas Artes de Valencia San Pío V (donde actualmente se ubica) por la cantidad de dos millones de pesetas. Podemos tomar este hecho, como muestra de la fama de la que goza Luis Tramoyeres en el contexto cultural del momento, el reconocimiento a su profesionalidad dentro del círculo de eruditos y artistas.

5. HISTORIA Y TRADICIÓN: CONSERVACIÓN DE LA CULTURA Y LENGUA VALENCIANAS

La tarea de conservación y difusión de la cultura valenciana a partir de su colaboración con Lo Rat-Penat fue corta, es por ello que para hablar de la misma no podemos referirnos únicamente a la labor que desarrolló en dicha



Fig. 3.- Joaquín Sorolla y Bastida. *Retrato de Luis Tramoyeres*, 1919. Óleo sobre lienzo, 52 x 40 cm. Museo de Bellas Artes San Pío V (Valencia).

institución. La defensa a ultranza de los valores de la cultura valenciana y su conservación va a ser una constante desde los inicios de su carrera profesional, ocupando buena parte de sus estudios, si bien es cierto que los últimos años se ocupará más del caso artístico. Buena muestra de su simpatía por estos temas son publicaciones como “La sociedad industrial en Valencia bajo el reinado de Jaime I” (1882)³⁹, “Las cofradías de oficios en Valencia” (1883)⁴⁰, “Organización

³⁷ TRAMOYERES BLASCO, Luis. Curso de vulgarización artística. Orígenes del Cristianismo en Valencia según los monumentos coevos conservados en el Museo. Lección inaugural, 20 de Octubre de 1912. Valencia: Imprenta Domenech y Taronger, p. 3.

³⁸ (Valencia, 1863-Madrid, 1923)

³⁹ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “La sociedad industrial en Valencia bajo el reinado de Jaime I.” *Revista de Valencia*, 1882, tomo 2, p. 415.

⁴⁰ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Las cofradías de oficios en Valencia.” *Revista de Valencia*, 1883, tomo 3.

del trabajo en Valencia en las épocas romana, goda y árabe” (1883)⁴¹, “Costumbres populares. Literatura fallera” (1895)⁴² o “El juego de pelota en Valencia” (1895)⁴³.

Otra de las obras que materializará esa defensa de la cultura, y más concretamente en este caso, de la lengua llemosina, será el manuscrito *Estudi sobre la profitosa influència que la restauració de la llengua llemosina puga tindre en el progrés provincial, sens prejuí del nacional* (1879)⁴⁴, que encabezará las páginas del libro de Constantí Llobart *Los fills de la morta viva*⁴⁵, prólogo que ganará el premio de la Sociedad Lo Rat-Penat y que será publicado en *Las Provincias* el 18 de septiembre del mismo año, significando la plena adhesión de Tramoyeres al movimiento de la *Renaixença*⁴⁶.

Si hacemos un recuento general de qué lugar ocupa esta temática en el volumen total de su obra, constituyen los artículos en defensa de la cultura valenciana el grueso del trabajo de sus primeros años. Ya que desde 1874 (año del primer artículo publicado) hasta 1895, contabilizamos un total de 24 artículos, de los que 14 se consagran a la historia de la cultura valenciana, mientras que desde 1895 hasta 1920 (año de su fallecimiento) la producción aumenta notablemente alcanzando las 81 publicaciones aunque ocupando en este caso, la mayoría, el caso artístico y dedicándose únicamente 6 al tema aquí tratado.

Como ya hemos comentado, Tramoyeres acudirá a los archivos locales y se servirá de las ciencias auxiliares para resolver sus dudas.

A partir de ahí, y trabajando sobre la fuente original, elabora un discurso claro y ordenado. Esta metodología podemos verla claramente en el análisis de la obra *Instituciones gremiales su origen y organización en Valencia* (1889)⁴⁷, la cual, sin duda, constituye un claro exponente de su trabajo como historiador, en lo que a la defensa de la cultura valenciana y metodología empleada se refiere. (Figura 4).

Será en 1882 que el Ayuntamiento de Valencia ofrezca un premio al mejor trabajo sobre la historia de los gremios de la ciudad que se presentó a los Juegos Florales, organizados y celebrados por lo Rat-Penat, al mejor trabajo sobre la historia de los Gremios de esta ciudad. Como resultado, Luis Tramoyeres presentará su obra *Instituciones gremiales su origen y organización en Valencia* (cuyo prólogo fue redactado por Eduardo Pérez Pujol). (Figura 4) Resultará ésta la memoria premiada, cimentando su fama y buena reputación. En general, disposiciones legales y restos epigráficos, conformarán el cuerpo argumental de esta gran obra siguiendo la línea de su estilo. La disposición cronológica y más tarde temática facilitará la comprensión de lo expuesto. Esto, junto con la utilización de un vocabulario sencillo configura el carácter de la obra de nuestro biografiado, pudiendo aplicarse este esquema a casi toda su producción bibliográfica. No solo por ello podemos considerarlo como uno de sus grandes trabajos si no, porque además supone el estudio pionero del nacimiento de los Gremios en Valencia.

⁴¹ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Organización del trabajo en Valencia en las épocas romana, goda y árabe.” *Revista de Valencia*, 1883, tomo 3.

⁴² TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Costumbres populares. Literatura fallera.” *Almanaque de Las Provincias*, 1895.

⁴³ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “El juego de pelota en Valencia.” *Almanaque de Las Provincias*, 1895.

⁴⁴ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Estudi sobre la profitosa influència que la restauració de la llengua llemosina puga tindre en el progrés provincial, sens prejuí del nacional.” *Las Provincias*, 1879.

⁴⁵ LLOMBART, Constantí. *Los fills de la morta viva*. Valencia: Imprenta d'en Emili Pasqual, 1879.

⁴⁶ CUCÓ, Alfons. *El valencianisme polític 1874-1929*. Catarroja: Editorial Afers, 1999, pp. 60-61.

⁴⁷ TRAMOYERES BLASCO, Luis. *Instituciones gremiales su origen y organización en Valencia*. Valencia: Excmo. Ayuntamiento, 1889.

Tramoyeres seguirá desarrollando este tema posteriormente en publicaciones como “Las cofradías de oficios en Valencia” (1883)⁴⁸ o “Organización del trabajo en Valencia en las épocas romana, goda y árabe” (1883)⁴⁹.

6. HISTORIA DEL ARTE: EL CATÁLOGO MONUMENTAL DE LA PROVINCIA DE CASTELLÓN DE LA PLANA Y OTRAS INVESTIGACIONES

En su labor como historiador no solo se preocupará por la conservación del patrimonio sino que también de la ordenación de los repertorios bibliográficos como medida contra la pérdida y el olvido de los mismos, es por ello que será autor de varios catálogos. De entre ellos destaca el realizado para el Museo de Bellas Artes de Valencia, ya citado con anterioridad y el *Catálogo Monumental de la Provincia de Castellón de la Plana*⁵⁰.

En 1900, Antonio García Alix, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, atendiendo a la petición de la Real Academia de San Fernando, presenta una solicitud a la Reina regente para la elaboración de un catálogo artístico completo de España, realizado sistemáticamente con criterios científicos rigurosos. Siendo aprobada la solicitud, se pretende que los catalogadores recojan todas las riquezas monumentales y artísticas existentes en todas las provincias. Así, enterado de esto, el 4 de marzo de 1912, Tramoyeres eleva una instancia al ministro de Instrucción Pública en la que le solicita que se le conceda hacer el catálogo de Castellón, alegando que tiene la experiencia de haber redactado varios trabajos de investigación artística y arqueológica: “además de ser académico y secretario de la Real Academia de San Carlos, vocal-secretario de la Comisión Provincial de Monumentos históricos de Valencia, correspondiente de las de Historia y San Fernando”, apunta Tramoyeres en la solicitud. El 4 de marzo de 1912, la Co-

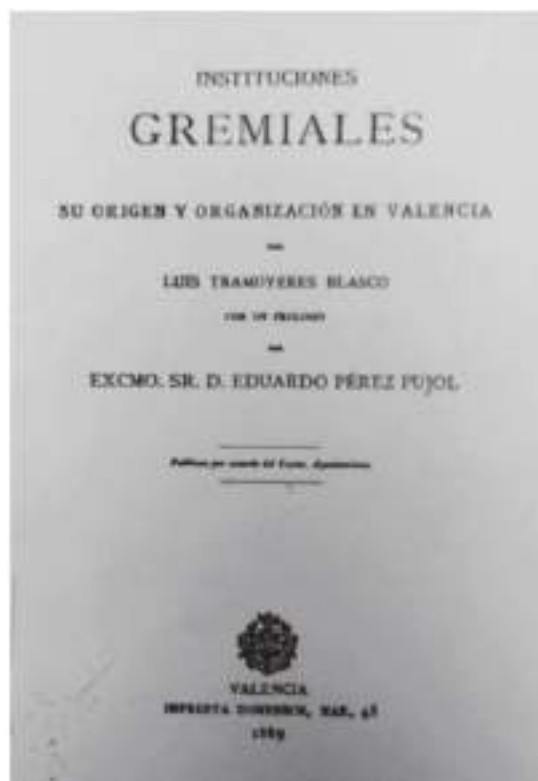


Fig. 4.- Luis Tramoyeres Blasco. *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*. Valencia: Excmo. Ayuntamiento, 1889. Bivaldi (Biblioteca Valenciana Digital).

misión aceptará su propuesta y será nombrado finalmente el día 9 de marzo siendo contratado por ocho meses percibiendo la cantidad total de ochocientas pesetas. Tras una serie de despropósitos que le impedirán entregar el catálogo en la fecha acordada, el día 18 de enero de 1919 la comisión emite un informe firmado por el presidente, Conde Cedillo, donde confirma la llegada del mismo: se trata de dos volúmenes, uno dedicado al texto y otro a la fotografía, y del que hace una buena crítica:

“...ofreciéndose tales novedades, que la consignación de muchos monumentos y objetos de arte desconocidos, sorprende por su

⁴⁸ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Las cofradías de oficios en Valencia.” *Revista de Valencia*, 1883, vol. 3.

⁴⁹ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Organización del trabajo en Valencia en las épocas romana, goda y árabe.” *Revista de Valencia*, 1883, vol. 3.

⁵⁰ TRAMOYERES BLASCO, Luis. *Catálogo monumental de la provincia de Castellón de la Plana*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1917.

existencia antes no revelada”. [...] “es la obra de un consumado erudito, cuyos juicios hay que estimar en muchos casos como definitivos...”.

De nuevo las palabras que se le dedican a Tramoyeres lo tratan como “un erudito de gran reputación”. Esto, junto con el hecho de que las instituciones públicas cuenten con él para asuntos de importancia, nos permite reafirmar en la idea de que Tramoyeres llegó a encabezar el panorama valenciano de la época.

Ya hemos visto como la preocupación de Tramoyeres por el conocimiento de la cultura valenciana caracterizó siempre su obra. Esto implicaba también preocuparse por la conservación de su patrimonio. Así, en su labor de historiador no solo realizará trabajo de archivo si no que Tramoyeres también se dará a la investigación de restos epigráficos, arqueológicos y artísticos de la región levantina, sirviéndose, en ocasiones, del conocimiento de Fidel Fita⁵¹, cuya amistad se había fraguado años antes en la revista *El Archivo*. Se acercará a la arqueología desenterrando vestigios del pasado valenciano y fotografiando los hallazgos para dar constancia de los mismos. De tan dilatada relación de colaboración en el tiempo con Fita, quedarán numerosos documentos.

Arqueólogo y epigrafista, Fidel Fita, cubría aquellas dudas que Tramoyeres podía tener con respecto a una investigación. Interesados en los mismos temas mantenían correspondencia

mediante la cual se informaban de sus hallazgos y avances o planteaban sus dudas. Es el caso de la *Carta de Luis Tramoyeres Blasco a Fidel Fita comunicando el hallazgo de una inscripción de Valencia*⁵² o *Carta de Luis Tramoyeres Blasco a Fidel Fita comunicando el hallazgo de una inscripción romana a finales de agosto de 1889 y el envío de su descripción y fotografía*⁵³, donde como indica el nombre del documento, Tramoyeres pone sobre aviso a Fita sobre el descubrimiento de una inscripción romana, tema que a Fita, como epigrafista, le incumbe. *Carta de Luis Tramoyeres Blasco a Fidel Fita agradeciendo la publicación de su informe en el Boletín. Adjunta un plano del edificio hallado entre las calles del Polo, Beato Ribera, la Paz y la Cruz Nueva*⁵⁴ muestra como la relación no solo es de colaboración sino también personal así Tramoyeres comienza el texto con un “Mi señor y amigo”. Pero aquel que constituye un claro ejemplo de la labor de nuestro biografiado en este campo, en lo que a metodología y temática refiere, así como de la relación de colaboración anteriormente citada “*Antigüedades romanas de Puzol*”,⁵⁵ colaboración para el *Boletín de la Real Academia de la Historia* publicada en 1917 y en la que se hace una recopilación de los restos arqueológicos más importantes hallados en Puzol hasta el momento por prestigiosos historiadores de la época.

Como testimonio de su ardua tarea de documentación, también encontramos *Oficio en el que se comunica el hallazgo de un mosaico en el solar propiedad de Francisco Porcar en Liria con la representación de los doce trabajos de Hércules. Anuncia*

⁵¹ Fidel Fita Colomé (Arenys de Mar, 1835 - Madrid, 1918)

⁵² 1900, Valencia. Carta de Luis Tramoyeres Blasco a Fidel Fita comunicando el hallazgo de una inscripción de Valencia. Comisión Provincial de Monumentos de Valencia, 1900. Archivo Histórico de la Provincia de Castilla de la Compañía de Jesús. Por TRAMOYERES BLASCO, Luis.

⁵³ 1889, Valencia. Carta de Luis Tramoyeres Blasco a Fidel Fita comunicando el hallazgo de una inscripción romana a finales de agosto de 1889 y el envío de su descripción y fotografía. 1889, Comisión Provincial de Monumentos de Valencia. Archivo Histórico de la Provincia de Castilla de la Compañía de Jesús. Por: TRAMOYERES BLASCO.

⁵⁴ 1900, Valencia. Carta de Luis Tramoyeres Blasco a Fidel Fita agradeciendo la publicación de su informe en el Boletín. Adjunta un plano del edificio hallado entre las calles del Polo, Beato Ribera, la Paz y la Cruz Nueva. Archivo Histórico de la Provincia de Castilla de la Compañía de Jesús. Por TRAMOYERES BLASCO, Luis.

⁵⁵ TRAMOYERES BLASCO, Luis; FITA COLOMÉ, Fidel. “Antigüedades romanas de Puzol”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1917, nº 71, pp. 31-57.

asimismo que enviará informe y fotografías sobre este descubrimiento⁵⁶ u Oficio en el que se informa sobre el hallazgo de diversos objetos arqueológicos (inscripciones, ánforas, fragmentos cerámicos, monedas) localizados en las inmediaciones de la calle de la Paz en Valencia cuando se efectuaban obras para la prolongación de la mencionada calle. Se piensa que esa zona coincidiría con la ubicación de la ciudad romana. Se adjuntan dos fotografías⁵⁷.

Pero no solo participará de esta labor por defender los intereses de los bienes históricos con la publicación de estudios histórico-artísticos, también lo hará activamente en cooperación con eruditos de la época, solicitando al Estado la toma de algunas medidas para aumentar los derechos y la protección del patrimonio. Es el caso de la *Exposición en la que se solicita que los Archivos de Protocolos sean declarados Archivos Históricos Provinciales y pasen a formar parte del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*,⁵⁸ redactada por un conjunto de catedráticos de la época como José Martínez Aloy, Luís Domenech y Montaner, Pelayo Quintero y José Gestoso, y firmada en Sevilla el 12 de octubre de 1911. En esta misma línea encontramos el artículo “*Legislación vigente en España sobre antigüedades monumentales y artísticas*,”⁵⁹ con relación a las deficiencias que sufren las leyes españolas en lo que concierne a la conservación del patrimonio español. Para la defensa de su planteamiento, Tramoyeres se sirve de un recorrido por las leyes dictadas hasta el momento en el estado español referidas a la protección del patrimonio.

También la revista *Cultura Española* contará con su colaboración entre los años 1907 y 1909. Revista universitaria de tirada trimestral catalogada como de alto rigor científico que desaparecerá en 1909 por falta de financiación. Mencionadas las revistas de mayor calado de la época en la que colaboró nuestro personaje, debemos añadir que *Revista de Valencia*, *Impresiones*, *MUSEUM*, *El Regional* o *Diario de Valencia* serán otras de las tantas publicaciones en las que colabore con artículos de carácter histórico-artístico. El factor común de todas estas, será el interés por la divulgación cultural, y las publicaciones de estos años irán direccionadas hacia la conservación de la cultura valenciana. Como curiosidad añadir que también publicó varias novelas cortas bajo el pseudónimo de Luis Blasco.

7. LUIS TRAMOYERES Y LOS ESTUDIOS DE PINTURA

De su interés por el arte, la pintura será la disciplina que más estudiará, concretamente la perteneciente a la Edad Media y principios del Renacimiento. De su gusto por ella, nos quedarán numerosos artículos en publicaciones, la mayoría de carácter periódico, si bien es cierto que también encontramos obra de carácter monográfico. Aunque estudiará el arte medieval a nivel internacional, se preocupará especialmente por el caso valenciano. A este segundo grupo temático pertenecen artículos como: “Los cuatrocentistas valencianos; el Maestro Rodrigo de Osona y su hijo del mismo nombre” (1908)⁶⁰,

⁵⁶ Valencia. Oficio en el que se comunica el hallazgo de un mosaico en el solar propiedad de Francisco Porcar en Liria con la representación de los doce trabajos de Hércules. Anuncia asimismo que enviará informe y fotografías sobre este descubrimiento. Museo Provincial de Valencia.

⁵⁷ Valencia. Oficio en el que se informa sobre el hallazgo de diversos objetos arqueológicos (inscripciones, ánforas, fragmentos cerámicos, monedas) localizados en las inmediaciones de la calle de la Paz en Valencia cuando se efectuaban obras para la prolongación de la mencionada calle. Se piensa que esa zona coincidiría con la ubicación de la ciudad romana. Se adjuntan dos fotografías. Comisión de Monumentos Históricos y artísticos de la provincia de Valencia, n.º 274.

⁵⁸ 1911, Sevilla. Manual. Exposición en la que se solicita que los Archivos de Protocolos sean declarados Archivos Históricos Provinciales y pasen a formar parte del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Por: TRAMOYERES BLASCO, Luis; ROMERO DE TORRES, Enrique; RODRIGUEZ MARÍN, Francisco; QUINTERO ATAURI, Pelayo; CARRERAS I CANDI, Francesc; DOMENECH Y MONTANER, Luis; LAGARRA, Francisco; y RODRÍGUEZ CODOLÁ.

⁵⁹ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Legislación vigente en España sobre antigüedades monumentales y artísticas.” *Archivo de Arte Valenciano*, 1919, n.º 5, vol. Único, pp. 103-104.

⁶⁰ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Los cuatrocentistas valencianos; el Maestro Rodrigo de Osona y su hijo del mismo nombre.” *Cultura Española*, 1908, n.º 9, pp. 139-156.

colaboración para la revista *Cultura Española*. Lo importante de este artículo radica en que aporta las primeras noticias del retablo del Calvario de la Iglesia de San Nicolás realizado por Osona el Viejo. También en esta línea va el artículo “Nuevas pinturas de los Joanes. Las tablas de Villatorcas y Sot de Ferrer” (1909),⁶¹ colaboración para *Las Provincias*. En él, Tramoyeres habla de retablo que lleva por título La Inmaculada Concepción o La Purísima Concepción entre San Joaquín y Santa Ana, ubicado para entonces en Sot de Ferrer el cual, apunta, carece de firma alguna.

Igual o más interesante todavía resulta “Goya en Valencia” (1900)⁶², artículo publicado en el *Almanaque de las Provincias* perteneciente al año 1900. También *Un colegio de pintores documentos inéditos para la historia del arte pictórico de Valencia en el siglo XVII* (1912)⁶³, pertenecerá a ese conjunto de artículos que se preocupen por la pintura valenciana de época más avanzada.

La aportación de Tramoyeres al conocimiento de la pintura de esta época seguirá materializándose en artículos como “*Los maestros naturalistas en la pintura valenciana. Francisco de Ribalta*” (1912)⁶⁴, “*La Virgen de la Leche en el arte*” (1913)⁶⁵

o “*La más antigua pintura existente en el maestrazgo de Morella*” (1915)⁶⁶. Mientras estos tratan el caso español, otros como “*La pintura alemana en Valencia. El retablo del Juicio Final del Convento de San Gregorio*” (1900)⁶⁷ o “*Un tríptico de Jerónimo Bosco en el Museo de Valencia*” (1916)⁶⁸, se ocuparán del internacional.

8. OTROS ESTUDIOS REALIZADOS: ARQUITECTURA, ESCULTURA Y CERÁMICA

Pero, y aunque en menor medida, no debemos obviar que Tramoyeres se acercará también a otros campos como lo son la arquitectura, la escultura o la cerámica. Dentro de sus trabajos referidos a la arquitectura podemos destacar “El renacimiento italiano en Valencia: El Patio del Embajador Vich” (1908)⁶⁹, “Castillos valencianos: Segorbe, Peñíscola, Onda”⁷⁰ o “La capilla de los Jurados de Valencia”⁷¹, aunque lo cierto es que uno de los más conocidos es “El arte funerario en el estilo ojival y del renacimiento según los modelos conservados en el Museo”⁷². Paralelo a esto, Tramoyeres investigará en el ámbito de la escultura siendo fruto de esto, artículos como “*El escultor valenciano Damiá Forment*,”⁷³ “*Cuatro estatuas perdidas*,”⁷⁴ “Museo

61 TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Nuevas pinturas de los Joanes. Las tablas de Villatorcas y Sot de Ferrer.” *Las Provincias*, 1909.

62 TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Goya en Valencia.” *Almanaque de Las Provincias*, 1900.

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

64 TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Los maestros naturalistas en la pintura valenciana. Francisco de Ribalta.” 1912.

65 TRAMOYERES BLASCO, Luis. “La Virgen de la Leche en el arte.” *MUSEUM*, 1913, pp. 79-118.

66 TRAMOYERES BLASCO, Luis. “La más antigua pintura existente en el maestrazgo de Morella.” *Archivo de Arte Valenciano*, 1915, nº1, vol. 2, p. 43-49.

67 TRAMOYERES BLASCO, Luis. “La pintura alemana en Valencia. El retablo del Juicio Final del Convento de San Gregorio.” *Las Provincias*, 1900.

68 TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Un tríptico de Jerónimo Bosco en el Museo de Valencia.” *Archivo de Arte Valenciano*, 1915, nº 1, vol. 3, pp. 87-102.

69 TRAMOYERES BLASCO, Luis. “El Renacimiento italiano en Valencia: el Patio del embajador Vich.” *Cultura Española*, 1908, nº 9-10, pp. 519-526.

70 TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Castillos valencianos: Segorbe, Peñíscola, Onda.” *Archivo de Arte Valenciano*, 1918, nº 4, pp. 48-80.

71 TRAMOYERES BLASCO, Luis. “La capilla de los Jurados de Valencia.” *Archivo de Arte Valenciano*, 1919, nº 5, pp. 73-100.

72 TRAMOYERES BLASCO, Luis. “El arte funerario ojival y del Renacimiento según los modelos existentes en el Museo de Valencia. Conferencia de vulgarización artística.” *Archivo de Arte Valenciano*, 1915, nº1, vol.1, pp. 15-23.

73 TRAMOYERES BLASCO, Luis. “El escultor valenciano Damiá Forment.” *Almanaque de Las Provincias* para el año 1903, 1903, p.122.

74 TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Cuatro estatuas perdidas.” *Almanaque de Las Provincias*, 1904.

de San Carlos. “*Fragmento de escultura romana*” (1909),⁷⁵ “Una obra de talla del siglo XV. El artesonado de la sala ‘daurada’”,⁷⁶ o “Los artesonados de la antigua Casa Municipal de Valencia: notas para la historia de la escultura decorativa en España”⁷⁷. También despertará su interés la cerámica, más concretamente la valenciana, resultado de este, encontramos artículos como “*La cerámica valenciana*”⁷⁸ o “*Cerámica valenciana del siglo XVII*”⁷⁹.

9. APORTACIONES DE LUIS TRAMOYERES BLASCO A LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA VALENCIANA

Luis Tramoyeres participará activamente en el renacimiento historiográfico del arte valenciano y estudiará su patrimonio detalladamente para darle el sitio que se merece, ayudando con esto a consolidar la memoria y pasado histórico (términos actuales).

Será de los primeros que se esmeren en acercar el arte al pueblo, en un intento de dar a conocer nuestra historia y patrimonio al público no especializado: se esforzará por despertar su interés y la concienciación del mismo por su protección. Aprovechará su posición al frente del Museo para llevar a cabo esta gran tarea de difusión mediante la realización de actividades como es el caso del curso de vulgarización artística, el cual por aquellos días acercó al pueblo llano a la institución.

Trabjará por mejorar la conservación del patrimonio mediante la ordenación de los repertorios, participando así en la sistematización de la historiografía a través de la realización de catálogos, además de luchar por mejorar las leyes de control, comercio y protección del mismo.

Luis Tramoyeres Blasco será uno de los pioneros en el estudio del arte valenciano que utilice los archivos locales como fuente directa de conocimiento, poniéndolo en práctica en sus investigaciones, evidenciando esto resultados positivos, cosa que constituirá herencia para los estudiosos posteriores, siendo este el fundamento de la historiografía moderna y sentando las bases del método del historiador de hoy día⁸⁰.

Abrazará las ciencias auxiliares relacionadas con la Historia del Arte, será el primer historiador que encarne todas las vías de profesionalización de la Historia del Arte en el caso valenciano, aportándole esto los conocimientos necesarios para poder elaborar un discurso claro y coherente. Aporta la crítica de la veracidad de las fuentes esforzándose por hacer de la historia una ciencia exacta basada en la máxima objetividad, rigurosidad de los hechos, dotándolo de un método científico, de iguales características. Es por todo lo expuesto con anterioridad que podemos afirmar que Luis Tramoyeres Blasco será el primer historiador del arte valenciano.

⁷⁵ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Museo de San Carlos. «Fragmento de escultura romana.»” *Las Provincias*, 1909.

⁷⁶ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Una obra de talla del siglo XV. El artesonado de la sala «daurada»”. *Las Provincias*, 1909.

⁷⁷ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Los artesonados de la antigua Casa Municipal de Valencia: notas para la historia de la escultura decorativa en España.” *Archivo de Arte Valenciano* 1917, nº 3, vol. I, p. 31-71.

⁷⁸ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “La cerámica valenciana.” *Las Provincias*, 1898, nº 11630.

⁷⁹ TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Cerámica valenciana del siglo XVII.” *Almanaque de Las Provincias*, 1908, p. 185.

⁸⁰ Si bien es cierto que por aquel momento, el perfil de algunos estudiosos del momento, como es el caso de José Sanchis Sivera (discípulo de Roque Chabás e inscrito en el círculo de Tramoyeres), por su metodología, se acercan al de nuestro personaje, sus trabajos evidenciarán resultados diferentes.

La reconstrucción de la iglesia de san Juan de Elche y otras empresas neobizantinas de Serrano Peral

José Antonio Martínez Prades
Universidad de Alicante

RESUMEN

Se lleva a cabo el estudio de la reconstrucción de la iglesia San Juan Bautista de Elche por Serrano Peral, a partir del análisis de los documentos custodiados en el Archivo General de la Administración del Estado correspondientes a la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales, en los que se ponen de manifiesto dos modos de entender la arquitectura por parte de un mismo autor: un primer proyecto, dentro de las características acciones reconstructivas de la posguerra, y un segundo, enmarcado en los cambios experimentados por la arquitectura española a partir de los años 50, ejemplificadores del quehacer polifacético del arquitecto ilicitano y en el que se destaca su peculiar estilo neobizantino, vinculado a otras construcciones suyas.

Palabras clave: Franquismo / reconstrucciones / bizantinismo / Elche / Serrano Peral

ABSTRACT

A study of the reconstruction works of San Juan Bautista Church in Elche was carried out by Serrano Peral after the analysis of the documents kept in the General Archive of the State Administration belonging to Rebuilding Parochial Churches. These documents highlight two ways of understanding architecture by the same author: a first project with the reconstruction characteristics of the post-war period and a second one within changes in Spanish architecture from the 50s, which shows the varied activity of the architect born in Elche. This second project emphasizes his peculiar neo-Byzantine style related to his other constructions.

Keywords: Francoism / reconstructions / Byzantinism / Elche / Serrano Peral

1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio se ha realizado a partir de fondos documentales procedentes del Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, documentos, fotografías, planos y dibujos correspondientes a la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales de la Dirección General de Regiones Devastadas (DGRD)¹. Ésta fue creada por decreto de 25 de marzo de 1938 con el objetivo de reconstruir zonas y edificios afectados por la guerra civil, y a la que se incorporó, por Orden de 25 de junio de 1941, la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales (JNRTP)².

El contexto de la obra que presentamos se incardina en una de las tres principales vías arquitectónicas barajadas al inicio del franquismo, a saber: el modelo germano-italiano (edificios oficiales); la arquitectura derivada de El Escorial, los Austrias y Juan de Villanueva, y la vertiente tradicional, tanto civil como religiosa

(reconstrucciones), siendo esta última la seguida en el edificio en cuestión.

Por otro lado, el debate teórico y la difusión de los primeros logros constructivos pueden seguirse a través de ciertas revistas especializadas de la época, como *Cortijos y Rascacielos* (1930, reanudada entre 1944-1954. Casto Fernández-Shaw), *Reconstrucción* (1940-1956. Órgano de la Dirección General de Regiones Devastadas), *Revista Nacional de Arquitectura* (Fundada en 1941. Dirección General de Arquitectura y, desde 1946, Colegio de Arquitectos de Madrid), *Gran Madrid* (1948-1954. Comisaría General para la Reconstrucción urbana de Madrid y alrededores) y *Vértice* (Diputación de Guipúzcoa, 1937, Madrid, 1939-1946. Revista Nacional de la Falange)³. Del mismo modo, aportan luz a la problemática la memoria de otros eventos como la I Asamblea Nacional de Arquitectos, patrocinada por la Falange (Teatro Español de Madrid, 1939) y los catálogos de la *Exposición de la restauración en España* (Madrid, 1940) y *Veinte años de restauración monumental en España* (Madrid, 1958), sin olvidar la labor de propaganda de la arquitectura fascista desarrollada en España por Albert Speer y Marcello Piacentini⁴.

2 LA IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA DE ELCHE, PROYECTO DE POSGUERRA Y CAMBIOS DE PLANTEAMIENTO

2.1 El primer proyecto

La antigua iglesia parroquial, datada en 1601, había sucumbido, pasto de las llamas, en febrero

¹ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo Dirección General de Regiones Devastadas. Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales (en adelante, AGA): (04) 081.001. Caja 3501, TOP 76/04.

² Sobre la DGRD, véase la tesis doctoral de MAS TORRECILLAS, Vicente Javier (2008). *Arquitectura social y estado entre 1939 y 1957. La Dirección General de Regiones Devastadas*. Tesis Doctoral. Madrid: UNED.; al respecto de la JNRTP, CERCEA CAÑIZARES, Francisco José (2012). *La Junta Nacional de Reconstrucción de Templos (1941-1939)*. En GARCÍA CUETOS, M. P, y Otros. (2012). *Historia, Restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*. Madrid: Abada Editores. Págs. 305-332.

³ Vid. VV. AA. (2012). *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*. Pamplona, 3 y 4 de mayo de 2012. Actas del Congreso.

⁴ Sobre la problemática, puede consultarse VV.AA. (2004). *Congreso Internacional Modelos alemanes e italianos para España en los años de la posguerra*. Actas, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Pamplona.

de 1936, siendo posteriormente derruida en su totalidad⁵. Sus proyectos de reconstrucción fueron firmados por Antonio Serrano Peral (Elche, 1907-t. 1935-1968), autor muy ligado a la arquitectura religiosa de la zona, pues, desde 1939, ostentaba el cargo de arquitecto diocesano del Obispado de Orihuela y, en 1941, había sido nombrado vocal de la Junta Diocesana de Reconstrucción de Templos Parroquiales, sumando, a lo largo de su carrera, numerosos proyectos de diversa tipología en la provincia de Alicante⁶.

En cuanto al primer proyecto de reconstrucción de la parroquia, con presupuesto, planos y alzados, fue firmado en Elche, en marzo de 1945 y estaba compuesto por 41 folios⁷. Esta documentación fue enviada a la JNRTP, en solicitud de las correspondientes ayudas, por el obispo de Orihuela el 28 de abril de 1945, junto con la petición del Párroco de la iglesia de San Juan y tras el previo envío del informe técnico favo-

nable del Ayuntamiento de Elche, el 27 de abril del mismo año⁸.

Este primer proyecto sigue el modelo de arquitectura tradicional, propio de la posguerra, es decir, una reconstrucción del edificio preexistente desaparecido⁹, si bien, no llegó a materializarse por problemas económicos. La acometida de dicho proyecto conllevaba el aprovechamiento de los cimientos antiguos y la reproducción de la planta primitiva, pero sustituyendo los antiguos pilares por columnas¹⁰, hecho que le conferiría al alzado interno un aspecto similar a otra obra suya, la ilicitana iglesia de San Salvador (1943-55), imitadora, a su vez, de la iglesia renacentista de San Martín, de Callosa de Segura (1535-1569)¹¹.

Así pues, el proyecto se enmarca en la línea de reconstrucciones basada en la tradición española¹², historicista para los templos y regionalista en el caso de las reconstrucciones civiles¹³.

5 Memoria del Proyecto de marzo de 1945, compuesta por 6 folios y 3 fotografías. AGA, Caja 3501. *Opus cit.*

6 Se tituló en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1935 (en 1928, como Aparejador, completando sus estudios en Barcelona) y algunos de sus proyectos tuvieron resonancia nacional; en el año 1945 publicó dos de sus actuaciones en la *Revista Nacional de Arquitectura*: SERRANO PERAL, Antonio (1945). “Santa María de Elche”. *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 37, pp. 9 y ss.; (1945). “Iglesia parroquial de Elda”. *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 43, págs. 266 y ss. Por lo que respecta a la figura del arquitecto, consúltese. CANDELA GARRIGÓS, María de los Reyes (1987). *Antonio Serrano Peral* (Tesis de Licenciatura inédita). Universidad de Sevilla; (1989). “Un arquitecto ilicitano: Antonio Serrano Peral”. *Atrio*, nº 1, págs. 61-66; (1990). *La obra arquitectónica de Antonio Serrano Peral* (1928-1968). En *Ayudas a la Investigación 1986-87. Arqueología, Arte, Toponimia*. Alacant: Institut de Cultura Juan Gil-Albert. Vol III, pp. 233-243; (2012). *La obra arquitectónica de Antonio Serrano Peral* (1928-1968). Madrid: Editorial Dykinson. Y JAÉN I URBÁN, Gaspar. (2014). *Antonio Serrano Peral* (1907-1968). *Arquitecto moderno heterodoxo*. RUA <http://hdl.handle.net/10045/40864> [cons. 18.05.15].

7 AGA, Caja 3501. *Opus cit.*

8 Documentación procedente de AGA, *Ibidem*, Caja 3501.

9 La política reconstructiva de la JNRTP en la posguerra queda reflejada en las siguientes palabras del arquitecto: «No es este el momento de justificar si es mejor para nuestro caso el seguir las tendencias restauradoras de Viollet le-Duc, D. Vicente Lampérez y otros al final del siglo pasado, o las de reparación y consolidación de la Conferencia Internacional (...) celebrada en Atenas en octubre de 1937; de mi profesor, Torres Balbás, o de las Sres. Gómez Moreno y Francisco Giner de los Ríos. En todos los casos y momentos guían nuestras decisiones estas doctrinas, las de la Escuela italiana representada por Boito y Giovannoni y las normas de la reciente Exposición de Arte Sacro de Vitoria, Arzobispado español y los Sagrados Cánones, y sobre todo el máximo respeto al monumento tal como era y el deseo sentido de restituir a Elche algo de lo que teníamos ante que la tea de los incendiarios con bastardo fin lo destruyese». SERRANO PERAL, Antonio (1945) “... Santa María de Elche”. *Opus cit.*, pp. 16-17.

10 El mismo Serrano Peral califica su futura obra de «iglesia columnaria (...) cubierta con bóvedas esféricas apoyadas en entablamento y columnas compuestas». Memoria del Proyecto, págs. 4 y 2. AGA, Caja 3501. *Opus cit.*

11 JAÉN I URBÁN, Gaspar y Otros (1999). *Guía de Arquitectura de la provincia de Alicante*. Alicante: COACV, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, p. 125.

12 CABRERA GARCÍA, M^a Isabel (2010). *El pasado como condición. Discurso artístico e identidad nacional durante el primer franquismo*. En GARCÍA CUETOS, M. P. y Otros. (2012), *opus cit.*, pp. 41-64.

13 Sirvan como ejemplo dos de los casos más significativos, publicados además en la revista *Reconstrucción*, Belchite y Brunete. MORENO TORRES, José (1941). “Congreso de Técnicos de la Reconstrucción Nacional: Zaragoza, 5 a 9 de octubre de 1941”. *Reconstrucción*, nº 16, pp. 3-20; MORENO LACASA, Manuel (1943). “Brunete”. *Reconstrucción*, nº 30, pp. 57-64.

Serrano Peral se decanta por la reproducción de una iglesia de tipo “claustal”, tipología muy extendida por levante y cubierta, en sus naves laterales, con bóvedas hemiesféricas¹⁴, como refería el propio arquitecto, y constatada en la destruida iglesia por González Simancas¹⁵. Sin embargo, parece haber ciertas incongruencias, pues, como se ha mencionado y se observa viendo el plano (Fig. 1), sustituye los pilares originales por columnas exentas, aunque en el dibujo del alzado interior (Fig. 2) sigue planteando pilares con semicolumnas adosadas, diseño similar al de otra de las grandes reconstrucciones franquistas de la provincia alicantina, la iglesia de Santa María de Alcoy, proyecto de 1942, firmado por Valls Gadea junto a otros arquitectos¹⁶ y que reproducía la planta claustal del antiguo templo. La importancia de la línea historicista en la arquitectura de la posguerra viene evidenciada por la utilización del propio modelo barroco en edificios de nueva construcción, como es el caso de la parroquia del Ángel Custodio en Valencia (1944-1946), obra de Pablo Soler Lluich¹⁷, otro de los arquitectos de Santa María del Alcoy, y con la que también presenta ciertas similitudes en el alzado.

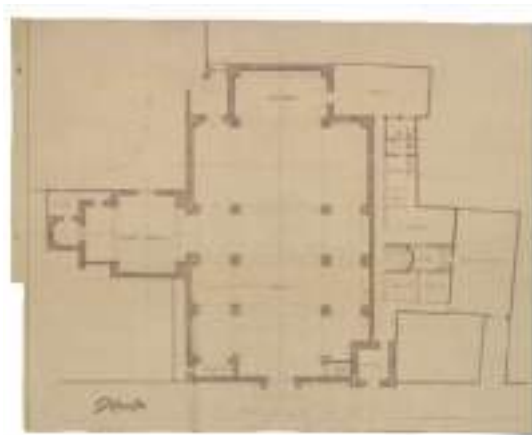


Fig. 1.- San Juan Bautista de Elche. Planta. Proyecto de 1945. [España] Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo Dirección General de Regiones Devastadas, AGA_TOP-76-II-CA-03501-00005-019.



Fig. 2.- San Juan Bautista de Elche. Alzado desde el sur. Proyecto de 1945. [España] Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo Dirección General de Regiones Devastadas, AGA_TOP-76-II-CA-03501-00005-016.

- ¹⁴ GONZÁLEZ TORNEL, P. (2011). “Un modelo romano para la arquitectura eclesiástica española del siglo XVIII: la planta claustal en Valencia”. *Quintana*, nº 10, pp. 179-193.
- ¹⁵ En sus cuadernos de notas para la redacción del desaparecido Catálogo Monumental de la Provincia de Alicante (1907-1908), en su descripción de la iglesia, habla de “capillas claustrales”. GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel (2010). *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Alicante (1907-1908)*. Alicante: Instituto Juan Gil Albert, p. 262.
- ¹⁶ MARTÍNEZ PRADES, José Antonio (2014). *Reconstrucción y transformación arquitectónica en el franquismo: la iglesia de Santa María de Alcoy (Alicante)*. En *Congreso Internacional Historia y poéticas de la memoria: la violencia política en la representación del franquismo*. Alicante: MUA. Universidad de Alicante, 20, 21 y 22 de noviembre de 2014. En prensa.
- ¹⁷ El autor llegó a publicar el proyecto en la *Revista Nacional de Arquitectura*. SOLER LLUCH, Pablo (1946). “Parroquia del Santo Ángel Custodio Valencia”. *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 49-50, pp. 19-20. Asimismo, en cuanto al edificio, consúltese SÁNCHEZ MUÑOZ, David (2011). *Arquitectura en Valencia (1939-1957)*. Tesis doctoral. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València. Pp. 221-221. Vid. también DELGADO ORUSCO, Eduardo (1999). *Arquitectura sacra española, 1939-1975: de la posguerra al posconcilio*. Tesis Doctoral. Madrid: E.T.S. Arquitectura (UPM). Ficha en Anexo final (Valencia/1946).

El primer Proyecto de San Juan no llegó a realizarse, poniéndose en marcha un nuevo escrito dirigido a la JNRTP, firmado por Jaime Vanrell, párroco de San Juan, el 2 de marzo de 1955 con el refrendo del obispo de Orihuela, fechado el 7 de abril¹⁸. En el mismo, se menciona la insuficiente donación recibida (250.000 Ptas. en 1948), la paralización de las obras por carencia de recursos y la falta todavía de 1.973.681 ptas. para la terminación de ésta, montante del presupuesto del nuevo proyecto de Serrano Peral, adjuntado a dicho escrito. Finalmente, para su conclusión, hubo de pedirse otra ayuda el 4 de febrero de 1962¹⁹. No obstante y aunque no sabemos cómo se habría materializado definitivamente, queda claro, a partir de su proyecto, que la obra de San Juan se trataba un caso típico de reconstrucción de posguerra.

Entre 1953 y 1955, Serrano Peral había modificado su antiguo proyecto, abandonando la complicada reconstrucción, más o menos fidedigna, del antiguo templo y proponiendo una simplificación de las estructuras más acorde con los nuevos tiempos²⁰.

2.2 La iglesia definitiva y el neobizantinismo

El nuevo edificio proyectado en 1955 incluía aspectos novedosos en contraposición a la arquitectura de la posguerra, como la adopción del bizantinismo y cierta modernización en el planteamiento (Figs. 2 y 3). La compleja disparidad estilística de Serrano Peral ha sido puesta ya de manifiesto a través de varias publicaciones²¹, pues su recorrido transita por diferentes caminos que pasan por el clasicismo, el casticismo y el orientalismo, jalonados de diversas influencias; incluso, tras la guerra civil, siguió practicando estilos anteriores al conflicto²² y así se evidencia en varias de sus construcciones ilicitanas: casa C/ Pere Ibarra, 1940-1945 (racionalismo), cine Alcázar, 1941 (art-déco), casa Macià, 1941-1945 (racionalismo) o casa Huertas, 1943 (racionalismo)²³.

El orientalismo neobizantino aplicado en San Juan Bautista tiene un claro precedente en su primera gran obra, la más destacada dentro de este estilo, El Sagrado Corazón de Jesús, de Elche, iglesia construida *ex novo* (1949-1952)²⁴ con planta de cruz griega y cúpula achatada de

¹⁸ AGA, Caja 3501. *Opus cit.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ “Proyecto de terminación de la iglesia de San Juan Bautista”. Elche, enero de 1955. 1.975.681.18 ptas. AGA, Caja 3501. *Opus cit.*

²¹ Reyes Candela y Gaspar Jaén han establecido las etapas evolutivas del arquitecto. CANDELA GARRIGÓS, M. R. (1989). “Un arquitecto ilicitano...” *Opus cit.*; (1987). *Antonio Serrano Peral*, Tesis de Licenciatura... *Opus cit.* (1990); *La obra arquitectónica...* Cultura Juan Gil-Albert... *Opus cit.*; (2012). *La obra arquitectónica...* *Opus cit.* Editorial Dykinson. Vid. asimismo: JAÉN I URBÁN, Gaspar (2014). *Antonio Serrano Peral (1907-1968)*... *Opus cit.*

²² Según CANDELA GARRIGÓS, quizás el hecho de que sus obras se circunscribieran a Elche y su comarca le permitió una relativa independencia. CANDELA GARRIGÓS, M. R. (1989). “Un arquitecto ilicitano...” *Opus cit.*, p. 64

²³ JAÉN I URBÁN, Gaspar y Otros (1999). *Guía...* *Opus cit.* Pp. 164, 165 y 167.

²⁴ Vid. SPAIRANI, S.; CÉSPEDES, M.F.; MORA, R.T.; CERECEDA, M.L.; SPAIRANI, Y.; HUESCA, J.A. (2009). *Estudio histórico y constructivo de la Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús en Elche*. Actas del III Congreso de Patología y Rehabilitación de Edificios, pp. 793-799. Y SPAIRANI, S. y Otros (2009). *Estudio diagnóstico de la Iglesia del Sagrado Corazón en Elche*. Actas del X Congreso de Patología Latinoamericana y X Congreso de Calidad en la Construcción. (Septiembre-Octubre) Valparaíso (Chile): CONPAT. http://www.google.es/url?sa=t&rect=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=oahUKEwiWidTv3pzMAhVMWhoKHdp5AcUQFggcMAA&url=http%3A%2F%2Frua.ua.es%2Fdspace%2Fbitstream%2F10045%2F12206%2F1%2FT2-021-E_postprint.pdf&usg=AFQjCNHwXtpbyzSPicTlg-twN05iHUwDsQ&bvm=bv.119745492,d.d24 [cons. 20.04.2016].

tipo bizantino²⁵ y por la que obtuvo la 1ª medalla de plata en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1957²⁶. En la iglesia de San Juan, incorpora la misma forma externa de cúpula, si bien difiere en la concepción espacial, en el diseño de los arcos internos y en la estructura de la torre. Dicha tendencia orientalizante se abrió paso en la trayectoria de Serrano Peral a partir de la celebración de la Exposición Comarcal de Industria, Agricultura y Artesanía de 1946, dando pie al desarrollo de formas basadas en el orientalismo populista, presente también en otros edificios realizados en paralelo a El Sagrado Corazón, como la Ermita de San Crispín (1950) o la Casa del Huerto de los Pollos (1952)²⁷, levantadas en la misma ciudad. Dicho orientalismo se justificaba por la existencia de una hipotética arquitectura tradicional local²⁸, en realidad, más bien asentada sobre la idea romántica de la ciudad que se había fraguado en antiguas descripciones literarias²⁹.

Los modelos neobizantinos habían sido utilizados con anterioridad en Madrid, ciudad en la que el arquitecto se formó, en casos tan significativos como en Panteón de Hombres Ilus-

tres (Concurso 1890, después modificado) de Fernando Arbós y Tremanti, en su Iglesia de San Manuel y San Benito (1902-1910), así como en Capilla del Cementerio de Nuestra Señora de la Almudena (1919-27) de Francisco García Nava³⁰ y, en Barcelona, con motivo de la Exposición Internacional de 1929³¹, se erigieron obras en tal sentido, como las cúpulas del Palau de les Missions, de Antoni Darder y, en especial, la del Palau de la Prensa, de Pere Domènech i Roura³².

No obstante, y aunque poco acorde con la primera arquitectura franquista, el bizantinismo también fue adoptado en plena posguerra por otros renombrados arquitectos; este es el caso de algunos edificios de Valencia, como la Capilla del Colegio Ntra. Sra. Del Pilar (1952), proyectada por Pablo Soler Lluch, a juicio del propio arquitecto, o el Oratorio Festivo Salesiano (1941), de Manuel Peris Vallbona³³. Del mismo modo, también la Capilla del Santo Espíritu del CSIC (1943-46), en Madrid, de Miguel Fisac, posee cierta influencia bizantina³⁴.

Sin embargo, el orientalismo de Serrano Peral presenta una raíz más local³⁵ y populista, y

²⁵ Vid. imágenes en el enlace de la nota anterior.

²⁶ Recoge la noticia el diario ABC, el 18 de mayo de 1957, p. 46.

²⁷ CANDELA GARRIGÓS (1989). "Un arquitecto ilicitano..." *Opus cit.*, p. 65.

²⁸ JAÉN I URBÁN (2014), *opus cit.*, p. 449.

²⁹ Consúltense algunos fragmentos de textos publicados por Gaspar Jaén: «...población puramente exótica, trasplantada de África, con toda su pompa rigurosamente oriental...» (Juan Pastor de la Roca, 1875) «El viajero que se dirige a tan bella ciudad se cree transportado a una ciudad árabe... rodeado de elevadas palmeras; sus magníficas casas de tres pisos con minaretes...» (Teodoro Llorente Olivares, 1877) «Las casas blanquísimas, todas ellas con terrados; las calles silenciosas, los bosques de palmeras gigantes... hablan más bien de una ciudad mahometana, que de una población europea...» (Guías Arco, 1908). JAÉN I URBÁN, Gaspar (1989). *Guía de l'arquitectura i l'urbanisme de la ciutat d'Elx*. Alicante: COACV, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Ajuntament d'Elx. Tomo I. Pp. 58 y 62. Compárese una fotografía de Elche, de Jean Laurent (anterior a 1887), donde puede constatarse ese tipo de arquitectura y paisaje. En Fototeca del Patrimonio Histórico. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/Visor?usarVisorMCU=true&archivo=RUIZVERNACCI/preview/VN-01017_P.jpg [cons. 18.04.16].

³⁰ URRUTIA, Ángel (1997). *Arquitectura Española del siglo XX*. Madrid: Cátedra. Pp. 129-130.

³¹ Por esas fechas, Serrano Peral estudia en Barcelona. CANDELA GARRIGÓS (1989). "Un arquitecto ilicitano..." *Opus cit.*, p. 61.

³² Fue autor de las obras más relevantes. URRUTIA, Ángel (1997). *Opus cit.*, p. 192

³³ SÁNCHEZ MUÑOZ, David (2011). *Arquitectura en Valencia (1939-1957)*... *Opus cit.* Pp. 226-228.

³⁴ José Camón Aznar, en un artículo publicado en el ABC el mismo día de su inauguración (12 de octubre de 1946), señala las influencias de la arquitectura bizantina de Rávena. Vid. también GARCÍA CUÉLLAR, Fidel (2007). *La obra de Fisac, Adsuara y Stolz en el Espíritu Santo*. Madrid: CSIC.

³⁵ El orientalismo está presente, desde principios del siglo XX, en el Bajo Vinalopó y en l'Alacantí. JAÉN I URBÁN, Gaspar (1989). *Guía...d'Elx*. *Opus cit.*, p. 258.

surge en un entorno ligado al Palmeral de Elche a partir de la susodicha Exposición de 1946. En 1943, Francisco Franco firmaba el decreto de declaración del Palmeral como Jardín Artístico³⁶. Es precisamente esta protección jurídica la que da pie a su valoración y a la ordenación producida por el arquitecto en el Huerto del Colomer para albergar la citada Exposición. Los edificios allí levantados por Serrano Peral exhibían un claro acento oriental (Pabellón de la Compañía de Riegos de Levante, Pabellón del Sindicato Vertical y Museo Municipal)³⁷, con cúpulas hemiesféricas, color blanco en sus fachadas y techados planos³⁸.

En cambio, el desarrollo de su bizantinismo, aunque dentro de esta inclinación orientalista del autor, quizás tenga su punto de partida en la Ermita de San Crispín (Carrús, Elche, 1950)³⁹, cuya construcción se realiza en paralelo a El Sagrado Corazón, edificado entre 1949 y 1952⁴⁰, con un diseño común aplicado a ambos edificios, es decir, la forma bizantina de sus cúpulas y su concepción espacial bajo la mismas, sobre idénticos arcos torales de medio punto con pechinas. Pero el modelo de San Crispín parece tomado de la obra de otro arquitecto ligado a las reconstrucciones de la posguerra, Francisco

Prieto-Moreno Pardo (Granada, 1907-t. 1931-1985).

Nacido el mismo año que Serrano Peral y asimismo titulado en Madrid, se erigió en una de las grandes personalidades de la restauración durante el franquismo. Arquitecto jefe y conservador de la Alhambra y el Generalife desde 1937, miembro del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional desde 1938, además de jefe Comarcal del Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones de Granada⁴¹, alcanzó el cargo de Director General de Arquitectura⁴² y fue condecorado con la Gran Cruz del Mérito Civil⁴³.

El edificio modelo en cuestión es su pequeña iglesia de San Isidro en Almería, que formaba parte de la dotación parroquial del proyecto de barriada para la ciudad llevado a cabo en los años 40 junto a José Luis Fernández del Amo, dentro un plan de repoblación en la provincia de Almería de la DGRD⁴⁴. La iglesia, edificada en 1944⁴⁵, presenta planta de cruz latina, cúpula bizantina con bóveda hemiesférica en el interior, apoyada en pechinas, y arcos torales de medio punto, con una proporcionalidad espacial igual a la de San Crispín; otras coincidencias llamativas se encuentran en la fachada

³⁶ El propio Franco, en el texto del decreto, destaca la relación del Palmeral con su identidad histórica. «Todo el palmeral de Elche es resto de las épocas remotas, pudiéndose decir que las magníficas palmeras que hoy recortan con sus penachos el azul mágico del cielo levantino constituyen el bonito lazo que hoy une el presente de la ciudad con su pasado medieval...» «Por ello, vistos los informes (...), dispongo... (siguen los artículos)» «Así lo dispongo por el presente decreto hecho en Madrid a veintisiete de julio de mil novecientos cuarenta y tres. Francisco Franco». Cita JAÉN I URBÁN, Gaspar (1989). *Guía... d'Elx. Opus cit.* Pp. 182-184.

³⁷ *Ibidem*. Vid fotografías en págs. 244, 245 y 248 a 251.

³⁸ Consúltese la vista fotográfica de Elche en el siglo XIX citada en la nota 29, donde se constatan los techados planos.

³⁹ Vid nota 24.

⁴⁰ Vid nota 27.

⁴¹ Consúltense las publicaciones de ROMERO GALLARDO, Aroa (2014). «Apuntes y reflexiones en torno a la obra restauradora del arquitecto Francisco Prieto-Moreno» *Revista electrónica del patrimonio artístico*. Nº 7, dic. 10. < <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero7/intervencion/estudios/articulo.php> > [cons. 22.04.2016]; (2014). *Prieto-Moreno. Arquitecto conservador de la Alhambra (1936-1978). Razón y sentimiento*. Granada: Editorial Universidad de Granada; Patronato de la Alhambra y Generalife. Sobre la Alhambra, véase la publicación del propio arquitecto: PRIETO-MORENO, Francisco (1941). «La Conservación de la Alhambra». *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 3, pp. 49 y ss.

⁴² S.A. (1946). «Don Francisco Prieto-Moreno. Nuevo director General de Arquitectura». *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 51, p. 41.

⁴³ S.A. (1948). «El gobierno concede la gran cruz del mérito civil al Director General de Arquitectura, Ilmo. Sr. D. Francisco Prieto-Moreno». *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 79, p. 258.

⁴⁴ DELGADO ORUSCO, Eduardo (1999). *Opus cit.*, pp. 149-150.

⁴⁵ *Ibidem*. Vid. ficha de la misma en Anexo final (Almería/1944).

de entrada al templo, con un planteamiento estructural muy próximo, terminada en un hastial con espadaña y puerta en arco de medio punto –si bien con un remate de corte populista en San Crispín, característico de los años 50⁴⁶– y las arquerías de medio punto de acceso al patio, junto a la puerta de la iglesia, en San Isidro, y que flanquean la entrada en San Crispín⁴⁷. Por último, remarca las vinculaciones entre la obra de los dos arquitectos otra inspiración arabisita de Serrano Peral en los jardines del Museo Municipal del Huerto del Colomer: la fuente con surtidores que emula la del Generalife⁴⁸. Prieto-Moreno fue un destacado especialista en jardines de tradición hispanomusulmana y defensor de la relación entre arquitectura y paisaje, llevando a cabo una ampliación de los Jardines Bajos o Nuevos del Generalife⁴⁹.

Volviendo al segundo proyecto reconstructorio de San Juan Bautista de Elche (1955), su precedente, como más arriba se ha mencionado, está en el binomio San Crispín-El Sagrado Corazón, en cambio, las diferencias son ostensibles y vienen dadas por los diseños parabólicos. Mientras en aquellas iglesias la cúpula bizantina es achatada por el exterior y de sección semicircular en alzado (hemiesférica), igual que en Santa Sofía de Constantinopla, la de San Juan

posee una sección parabólica (Fig. 3), siendo también parabólicos los arcos de la nave y bajo la cúpula. No obstante, a pesar de que Serrano Peral estuvo en Barcelona, no se puede asegurar que estos diseños procedan del modernismo catalán; parabólica es también la sección de la cúpula de la Capilla del Cementerio de Nuestra Señora de la Almudena (1919-27), de Francisco García Nava⁵⁰ y el mismo Miguel Fisac se valió tiempo después de este arco para estructurar los ábsides de la iglesia de Sta. Ana de Moratalaz, (1965-71)⁵¹. En los años 30, Dominikus Böhm (1880-1955) hizo del mismo modo uso del arco parabólico para concebir un gran espacio central en su iglesia de Engelbert (1930-1932) en Colonia Riehl⁵²; Böhm puso en práctica la teoría de Van Acken, expuesta en su obra de 1922, *Arte eclesial cristocéntrico. Proyecto de una concepción unitaria del arte litúrgico*, emanado de la doctrina de Pío X, que se fundamentaba en la idea de Cristo como centro dominante de la comunidad⁵³, en consonancia con el *Movimiento Litúrgico*, donde los fieles son actores de la ceremonia litúrgica y no meros espectadores⁵⁴.

Así pues, el empleo de arcos parabólicos no es una vuelta sin más a formas retardatarias del pasado, sino que supone la introducción de un elemento estructural con importantes

⁴⁶ Reyes Candela habla de un período populista en la trayectoria de Serrano Peral, incorporando elementos populares, según los dictados de Regiones Devastadas. CANDELA GARRIGÓS (1989). “Un arquitecto ilicitano...” *Opus cit.*, p. 65.

⁴⁷ Sobre San Isidro, véase también MOYA BLANCO, Luis (1960). “Larchitettura religiosa contemporanea in Spagna”. *Fede e Arte*, VII, nº 2, págs. 196-236; FERNÁNDEZ DEL AMO (1983). *Arquitectura 1942-1982*. Madrid: Ministerio de Cultura. Pp. 71-72.

⁴⁸ JAÉN I URBÁN (2014), *opus cit.*, p. 449.

⁴⁹ ROMERO GALLARDO, Aroa (2014). *Opus cit.*, p. 5. Consúltese también PRIETO-MORENO, Francisco (1952). *Los jardines de Granada*. Madrid: Cigüeña.

⁵⁰ URRUTIA, Ángel (1997). *Opus cit.*, p. 130.

⁵¹ FISAC SERNA, Miguel (1965). *Sin título*. (modelo de iglesia). Ponencia al I Seminario de Estudios Religiosos. 28 de septiembre al 2 de octubre de 1964. Madrid: Ministerio de la Vivienda. Pp. 19-32. Alzado en anexo final. Fue aplicado después a su iglesia de Sta. Ana de Moratalaz, (1965-71).

⁵² GIL, Paloma (1999). *El templo del siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 78-79.

⁵³ *Ibidem*, pp. 74-75.

⁵⁴ FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban. (2005) *El espacio sagrado en la arquitectura española Contemporánea*. Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. Pp. 205-206. Sobre el Movimiento Litúrgico, véase Plazaola, Juan (1965). *El arte sacro actual. Estudio, panorama, documentos*. Madrid: BAC. El Movimiento Litúrgico, pág. 72 y ss. Sobre la problemática en general, vid. FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban (2007). *Arquitectura religiosa contemporánea: el estado de la cuestión*. En *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, Vol. 1.

repercusiones espaciales, ya que, a partir de la gran luz que permite su diseño, puede el autor conseguir un espacio amplio y diáfano, en especial, bajo la cúpula (Fig.3) para propiciar el acercamiento de los fieles al presbiterio, en clara consonancia con los cambios en la arquitectura religiosa que se estaban produciendo en la España de la década de los años 50, inspirados en el *Movimiento Litúrgico*. El arco parabólico posee además una evidente connotación estética en el conjunto, pues refuerza el sentido orientalista del edificio⁵⁵, eliminándose, por otro lado, todo elemento decorativo de carácter historicista. Al exterior (Fig. 4), la estética neobizantina queda patente con el recurso a la susodicha bóveda y la erección de un esbelto campanario que evoca la figura de un alminar, compuesto por un cuerpo de planta cuadrada provisto de un remate cilíndrico; estética que, sin embargo contrasta con el empleo de ventanales continuos, característicos de la arquitectura moderna, en el tambor de cúpula, el remate de la torre y el cierre del rosetón, y que vienen a indicar un claro distanciamiento de la férrea línea tradicionalista marcada por el franquismo. La fachada occidental se compone de un gran arco ciego rebajado que aloja la portada en medio punto y es flanqueada por dos cuerpos de sección cuadrada, uno de los cuales, el sur, se convierte en el citado campanario. La apariencia casi racionalista de esta fachada se encuentra en la línea de renovación de la arquitectura religiosa, presente en algunos proyectos de templos a partir de mediados de los años 40⁵⁶.

Por último, cabe señalar que mientras se procedía a la reconstrucción de la iglesia de San Juan de Elche que nos ocupa, Serrano Peral se encontraba construyendo otra iglesia muy similar *ex novo* en Alicante, Nuestra Señora de los



Fig. 3.- San Juan Bautista de Elche. Alzado desde el sur. Proyecto de 1955. [España] Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo Dirección General de Regiones Devastadas, AGA_TOP-76-II-CA-03501-00005-069.



Fig. 4.- San Juan Bautista de Elche. Fachada lateral. Proyecto de 1955. [España] Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo Dirección General de Regiones Devastadas, AGA_TOP-76-II-CA-03501-00005-070.

⁵⁵ El más antiguo conservado se encuentra en el Palacio de Ctesifonte (siglo VI a.C.).

⁵⁶ Sirvan como ejemplo, los siguientes templos: Iglesia de Nuestra Señora de la Paz (Madrid, 1946) de Rodolfo García-Pablos, Concurso de la Basílica de la Merced (Madrid, 1949) de Manuel M. Chumillas y Luis Villanueva, Basílica Hispanoamericana Nuestra Señora de la Merced (Madrid, 1949) de Francisco Javier Sáenz de Oiza y Luis Loarga, y Parroquia de San Francisco Javier (Pamplona, 1952) de Miguel Gortari. Vid. las correspondientes fichas en DELGADO ORUSCO, Eduardo (1999). *Opus cit.* Anexo final.

Ángeles, firmando los planos y alzados en febrero de 1954 y el primer proyecto de edificación en marzo del mismo año, si bien las obras se extenderían hasta finales de los 50, pues, en enero de 1958, firmó un segundo proyecto de finalización⁵⁷. La iglesia alicantina, salvo por la planta —es de cruz griega, como en El Sagrado Corazón y no basilical, como en San Juan—, mantiene unas características análogas con pequeñas variaciones; las concomitancias se encuentran en la bóveda y en los arcos parabólicos (Figs. 5 y 6), modificando levemente la fachada, donde sigue utilizando arcos rebajados, y las torres, ahora dos y de planta circular.

3. CONCLUSIONES

1ª La iglesia de San Juan de Elche supone una ruptura con la tradición reconstructiva de la posguerra, que había estado orientada a la reproducción histórica de los edificios destruidos. Su propuesta, aunque orientalista, aplica la eliminación de la decoración historicista e introduce sistemas parabólicos orientados a la creación de un espacio diáfano, dentro de las nuevas corrientes del funcionalismo litúrgico, en consonancia con los cambios experimentados por el franquismo en los años 50.

2ª Se pone de manifiesto la vinculación de los primeros ensayos bizantinistas de Serrano Peral y su actuación en el Palmaral con el quehacer del arquitecto Francisco Prieto-Moreno.

3ª A pesar de sus restauraciones religiosas tradicionales como arquitecto diocesano, la trayectoria de Antonio Serrano Peral no experimentó un cambio tras la Guerra Civil, habitual en otros arquitectos, que pasaron de una arquitectura vanguardista a otra retardataria, por propia convicción o por temor. Este cambio de orientación hacia una arquitectura más tradicional puede observarse, tanto en los grandes arquitectos presentes en Madrid, como en los residentes en la periferia, como es el caso, en Levante, de Vicente Valls Gadea (Alcoy, 1895-t.1922-1974) o Pablo Soler Lluch (Valencia, 1908-t.1933-?)⁵⁸.

4ª Se constata, por último, la dedicación de grandes sumas de dinero destinadas a la reconstrucción en los años 40 y 50. Así, el presupuesto de ambos proyectos de San Juan de Elche ascendió a un total de 2.223.681 Ptas. Una pequeña aproximación a las inversiones en reconstrucción nos la pueden proporcionar algunos datos sobre actuaciones de la JN RTP en la provincia de Alicante: Santa María de Alcoy. (Vicente Valls Gadea, 1942 y 1954): 5.696.001'34 Ptas.⁵⁹; San Mauro y San Francisco de Alcoy (César Cort, 1943): 6.385.126'50 Ptas.⁶⁰; Santa María de los Ángeles de Alicante (Serrano Peral, 1954 y 1958): 3.099.018'90 Ptas.⁶¹. Estos datos pueden sugerir las ingentes sumas de dinero dedicadas a la reconstrucción religiosa en toda España durante la época de la autarquía y el racionamiento.

⁵⁷ El conjunto de planos y dibujos, en número de 7, y los dos presupuestos se encuentran en AGA, Caja 3501. *Opus cit.*

⁵⁸ MARTÍNEZ PRADES, José Antonio (2014). *Reconstrucción y transformación arquitectónica...* *Opus cit.* En prensa.

⁵⁹ AGA (04) 081.001. Caja 3500, TOP 76/04.

⁶⁰ AGA (04) 081.001. Caja 3502, TOP 76/04.

⁶¹ AGA (04) 081.001. Caja 3501, TOP 76/04.



Fig. 5.- Nuestra Señora de los Ángeles de Alicante. Proyecto de 1954. Alzado de la fachada principal. [España] Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo Dirección General de Regiones Devastadas, AGA_TOP-76-04-CA-03501-009.

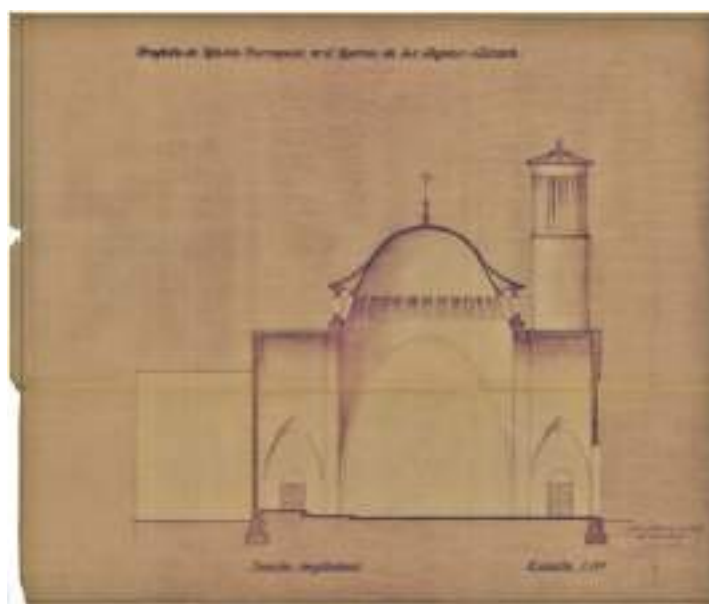


Fig. 6.- Nuestra Señora de los Ángeles de Alicante. Proyecto de 1954. Alzado. Sección longitudinal. [España] Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo Dirección General de Regiones Devastadas, AGA_TOP-76-04-CA-03501-012.



La pensión de Grabado de la Diputación de Valencia 1951: Vicente Castellano

José Manuel Sánchez del Toro

Doctor en Arte por la Universitat Politècnica de València

RESUMEN

El artículo analiza la importancia que tuvo la Pensión de Grabado de la Diputación Provincial de Valencia en la trayectoria del pintor y grabador Vicente Castellano Giner (1927-2014). En él se estudian los años de disfrute de la pensión y sus posteriores prorrogas, su paso por diferentes ciudades españolas, sus trabajos, principalmente aguafuertes, y finalmente su traslado a París donde residió junto a Eusebio Sempere en el Colegio de España. En la capital francesa conocería la vanguardia internacional y desarrollaría una importante producción que acabó derivando en la pintura abstracta. Con el final de la pensión expone toda su producción en el Salón Dorado del Palacio de la Generalidad de la ciudad de Valencia.

Palabras clave: Grabado / Pintura / Abstracción / Vanguardia

ABSTRACT

The article analyzes the Pension of Engraving of the Diputación Provincial de Valencia and its importance in the career of the painter and engraver Vicente Castellano Giner (1927-2014). The text studies the years he enjoyed the pension and its later extensions, his stay in different Spanish cities, his works, principally engraved, and finally his move to Paris where he resided with Eusebio Sempere in the College of Spain. In the French capital he knew the international vanguard and developed an important production that finished in abstract painting. When the pension expired, he exposed all his production in the "Golden Lounge" of the Palacio de la Generalidad in the city of Valencia.

Keywords: Engraving / Painting / Abstraction / Vanguard

A lo largo de la historia las pensiones, becas o ayudas institucionales para estudiantes han jugado un papel fundamental para la formación y especialización de muchos jóvenes. Es el caso de las pensiones de arte que durante años convocó la Diputación Provincial de Valencia. La concesión de estas pensiones engendró exitosas trayectorias, como la que tratamos en este artículo sobre el artista Vicente Castellano Giner (1927-2014) pensionado en el año 1951.

La convocatoria de la pensión fue publicada en el Boletín Oficial de la Provincia el 8 de julio de 1950¹ y a dicha convocatoria presentó su solicitud, además de Castellano, el pintor Juan Genovés Candel². Para la gestión de dicha oposición se nombró un tribunal el 11 de enero de 1951 que estuvo compuesto por personalidades relacionadas con el ámbito artístico entre ellas: Manuel González Martí, Antonio Gómez Davó, Ernesto Furió y Juan Chorro que actuaban como vocales, y Francisco Cerdá Reig que actuó en calidad de presidente del tribunal³. El proceso de oposición se prolongó aproximadamente dos meses, y durante este tiempo los artistas concurrentes realizaron un total de cuatro ejercicios.

Tras la constitución del tribunal el día 17 de enero, y la fijación de los temas de los ejercicios, daría comienzo la primera prueba que consistió, en la realización de un grabado, sobre plancha de cinc de 32'5 x 25 cm. cuyo tema fue la fachada de la iglesia de Santo Domingo, para su elaboración el tribunal dejó de plazo quince días hábiles, hasta el 6 de febrero, fecha en la que se entregó y se comenzó con el segundo ejercicio. Este fue un dibujo de una figura del natural en un gran formato de 1'05 m. a realizar en doce sesiones, desde el día 7 hasta el 21 de febrero, pero la entrega fue prorrogada hasta el día 26. Entregado el segundo ejercicio se procedió a realizar el tercero, en un plazo de dos sesiones de 8 horas diarias en los días 27 y 28 de febrero, siendo recogido el día 1 de marzo. Por último, el cuarto ejercicio fue otro grabado elaborado en un plazo de quince días, entre el 1 y el 17 de marzo, aunque también fue recogido en fechas posteriores el día 20 del mismo mes.⁴

Tras finalizar las pruebas, los ejercicios se expusieron al público durante los días 22, 23 y 24 de marzo de 1951. Este último día tuvo lugar la votación del tribunal y su fallo lo emitió el Sr. Furió que señaló: “Una escasa calidad de los trabajos por haber sido realizados al tiempo de la pensión de pintura (figura)”,⁵ por ello propuso que la plaza quedase desierta, puesto que en la votación Juan Genovés consiguió tres puntos y Vicente Castellano cuatro puntos. Finalmente tras consideraciones posteriores se decidió conceder la pensión al candidato con mayor puntuación.

Todo ello se le comunicó a Vicente Castellano que en un principio decidió tomar posesión de la pensión el día 9 de abril de 1951, pero tras un aplazamiento fue el 2 de julio cuando comenzó

¹ Boletín Oficial de la Provincia, 8 de julio de 1950.

² GRACÍA BENEYTO, Carmen: *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, Alfons El Magnànim, IVEI, 1985, pp. 283-287.

³ *Ídem*.

⁴ *Ídem*.

⁵ *Ídem*.

su disfrute. Castellano trasladó su residencia a la calle Luna de Madrid donde comenzó a trabajar en el estudio de Agustín Albalat. En la capital española tuvo un primer contacto directo con la tradición pictórica española, principalmente por sus visitas al Museo del Prado y a algunas de las galerías de la época como la sala Artistas de hoy, ubicada en pleno centro de la ciudad, en la Puerta del Sol o la librería-galería Buchholz en el Paseo de Recoletos, también con instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tras consumir su beca, solicitó una prórroga de su pensión, en agosto de 1952 para seguir ampliando su formación fuera de Valencia, la cual se le concedió con una dota-

ción de 8.000 pesetas anuales. El artista tomó posesión de esta prórroga en octubre de 1952 y le llevó a viajar por muchos puntos de la geografía española, pero especial vinculación tuvo con la ciudad de Segovia donde residió un tiempo.

Durante sus viajes gestó gran parte de su obra realizada para la pensión, como consta en los archivos de la Diputación, donde permanecen las entregas que el artista hizo justificando su buen aprovechamiento. Entre ellas destacan las obras que entregó como aval de los dos primeros trimestres de la primera prórroga: *Rincón típico de Segovia*, *Plaza del Azoguejo (Segovia)*, *Santa María de Alicante*, *Palmera «Imperial» de Elche*, *Fachada del Ayuntamiento de Alicante*.



Fig. 1.- Vicente Castellano: *Casas colgadas de Cuenca*, 1951, Aguafuerte, 40 x 30 cm.



Fig. 2.- Vicente Castellano: *Entrada en Jerusalem*, grabado, 1956.

Castellano, consciente en todo momento de la brecha cultural existente entre la España de Franco y Europa, sabía que sería de notable interés poder ampliar estudios en el extranjero. Por ello solicitó un aumento de pensión para poder salir a completar estudios en otro país. Dicha petición le fue denegada el 23 de enero de 1953. Tras esta negativa el artista desarrolló el trabajo final de la prórroga de pensión, que consistió por indicaciones del tribunal, en un grabado de una fachada monumental de Valencia, Vicente realizó para este cometido la obra *Portada del Palacio del Marqués de Dos Aguas*,⁶ grabado que el tribunal examinó el 15 de junio de 1955.

En esta valoración del trabajo final de prórroga, los miembros del tribunal tuvieron en cuenta la excepcional calidad de sus trabajos y reconsideraron la petición del artista para ampliar estudios en el extranjero. En consecuencia se decidió entonces conceder una segunda prórroga de pensión, que estuvo dotada económicamente de la cantidad de 12.000 pesetas anuales.⁷

El 1 de julio de 1955 tomó posesión de la segunda prórroga y marchó a París el día 12 del mismo mes, fecha siempre recordada por Castellano por coincidir con los prolegómenos de la fiesta nacional francesa. Entre sus primeros recuerdos resaltan las impresiones de las grandes

⁶ CASTELLANO, Vicente: Entrevista en *Encuentros con Vicente Castellano (1)*, [DVD], Valencia, inédita, octubre, 2012.

⁷ GRACÍA BENEYTO, Carmen: *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, Alfons El Magnànim, IVEI, 1985, pp. 283 a 287.

exposiciones organizadas en la ciudad durante ese año como: *Cinquante ans d'art aux Etats-Unis* que recogía obras de la colección del MoMa, o la exposición *Picasso œuvres de 1900 à 1955* donde admiró por primera vez el *Guernica*. Por otro lado ejercieron gran influencia sus profesores de la Escuela de Bellas Artes de París donde destacó sobre todo el profesor Edouard Goerg, litógrafo y peculiar artista expresionista “celinesco artista de los horrores de la guerra”,⁸ que escribiese Alfonso De la Torre, de este artista y maestro parisino el cual sirvió en las plazas griega, turca y serbia en la I Guerra Mundial y cuyo semblante ayudó a forjar la impronta organizativa y serena de la pintura de Castellano.

En esta época de la llegada de Vicente a París, ya residía en la capital francesa su hermano Carmelo, pero la instalación de Vicente se produjo de forma autónoma e independiente en el Colegio de España de la Ciudad Universitaria de París, uno de los lugares más propicios para su desarrollo personal y artístico. El joven estudiante entró a compartir una de las habitaciones dobles que se ofertaban a un precio más económico. Paradójicamente este hecho le llevaría a reencontrarse con Eusebio Sempere, compañero suyo en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, cuando ambos vivían en la ciudad levantina. Sempere, que ya residía en París desde 1948, entró a compartir habitación junto a Castellano, tras el fracasado proyecto de vida en común que mantuvo con la artista cubana Loló Soldevilla (Dolores Soldevilla Nieto, 1901-1971). Castellano y Sempere comenzaron en 1955 una etapa muy fructífera en la que también trabajarían conjuntamente en un estudio alquilado en la misma Ciudad Universitaria de París, todo

ello con el trasfondo del rico caudal vivencial que suponía residir en un foco cultural de tal magnitud.

Ambos, especialmente Castellano, que era el recién llegado, comprobarían y admirarían todo lo que en Valencia habían oído sobre la vanguardia europea, especialmente lo que el padre Alfonso Roig —que era de los pocos profesores de la Escuela de San Carlos que tenía verdaderos conocimientos de lo que en Europa acontecía— les mostraba en diferentes revistas y libros de arte contemporáneo, principalmente sobre Le Corbusier, Jacques Lassaigue, Vassily Kandinsky o Nicolas Schöffer entre otros artistas.⁹

La toma de contacto con la vida cultural parisina durante el período que estuvo pensionado en el *Collège d'Espagne* y matriculado en *l'École de Beaux Arts* fue de gran intensidad, y junto a compañeros españoles también residentes en la *Cité Universitaire de Paris* conoció a personajes tan relevantes en la historia del arte como Nina Kandinsky, a la que fueron a visitar personalmente Castellano y Lucio Muñoz llevados por Eusebio Sempere, que ya la había conocido anteriormente por intercesión del Padre Alfons Roig, como se deduce de la correspondencia mantenida entre ambos donde Sempere narra su primer encuentro con la viuda del pintor ruso.

Ayer por la tarde estuve en la casa de Nina Kandinsky. Antes de la Navidad no pudo recibirme porque estaba muy ocupada con la exposición de su marido. Fue como Ud. siempre decía, una tarde inolvidable. Me acompañó Loló Soldevilla, que hizo su visita como delegada cultural de su país. Mme. Kandinsky es extraordinariamente amable y estuvo hablándonos de su marido durante tres horas.¹⁰

⁸ DE LA TORRE, Alfonso: “Vicente Castellano entre la conspiración del silencio. -Un retrato desde/circa de los años cincuenta-”, en cat. exp. *Vicente Castellano. Pinturas. Exposició antològica*, 7 mayo - 5 septiembre 2010, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana y Fundación Chirivella-Soriano, 2010, p. 59.

⁹ CASTELLANO, Vicente: Entrevista en *Encuentros con Vicente Castellano (3)*, [DVD], Valencia, inédita, octubre, 2012.

¹⁰ Carta de Sempere a Alfons Roig, París 8 enero 1955, citada por FORRIOLS, Ricardo: *Eusebio Sempere, La obra gráfica, 1905-1985*, (Tesis doctoral), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2003, p. 113.

Amabilidad de Nina Kandinsky que corroboraría posteriormente Castellano en su visita junto a Muñoz y Sempere, con los que mantuvo una estrecha amistad, especialmente con el alicantino con el que convivió durante el curso 1955-1956. Del artista de Onil siempre mantendrá el recuerdo de una persona muy vital y de gran riqueza humanística: “Sempere era muy intelectual, siempre nos hablaba y en tres meses me puse al corriente”.¹¹

Eusebio Sempere fue de alguna manera el mentor de Castellano en este primer año en el que compartieron estancia en el colegio español, lugar donde Vicente empezaría a gestar sus primeras obras de parisinias, que posteriormente serían presentadas en Valencia para cumplir con las exigencias de la pensión. Así, pues, mandó a la Diputación valenciana, como justificante del buen aprovechamiento de los dos primeros trimestres de la segunda prórroga, las obras: *Montmartre*, *Parc Montsoriús*, *Pont Neuf (París)*, *París Boulevard Jourdan*, *París (Aguatinta)*, *Barrio Latino de París*, *Quai de Bercy (París)*, *París (acuarela)* y *Notre Dame (París)*.

Muchas de estas obras, antes de ser enviadas a Valencia serían exhibidas en el mismo Colegio de España, en una muestra organizada por la institución académica donde todos los pintores y artistas españoles residentes expusieron en fechas consecutivas entre el 1 de marzo y el 23 de mayo de 1956 en el “Petit salon” de dicha institución. Este período de muestras de casi dos meses fue inaugurado con las obras de Vicente Castellano que expuso del 1 al 7 de marzo y a él, le siguieron los artistas Ignacio Rived (8 - 14 marzo), Leoncio Quera (14 - 21 de marzo), Florencio Ocariz (22 - 28 marzo), Antonio Martín Romo (29 marzo - 4 abril), Lucio Muñoz (5 - 11 abril), Ignacio Ramo (12 - 18 abril), Juan Puig (19 - 25 abril), Alejandro Vargas (26 abril - 2 mayo), Santiago Prevosti (3 - 9 mayo), Eusebio Sempere

(10 - 16 mayo) y finalizaría la exposición de su hermano Carmelo Castellano exhibida entre el 17 y 23 de mayo.

Para informar de dicho acontecimiento el propio Castellano realizó un *collage* a medio camino entre la simbología cubista y la abstracción geométrica, construido mediante recortes de papel rasgado y matizado con pintura negra en un primer plano, donde discretamente aparecen las referencias y fechas de la exposición, a ello le acompañaron pequeños dípticos tamaño cuartilla a modo de invitación, donde aparecían los nombres de los participantes y las fechas en las que se colgarían las obras de cada uno de los artistas.

Para esta ocasión Castellano, además de realizar el cartel anunciador de la muestra colectiva, realizó otro de similares características técnicas, para anunciar la exhibición de sus trabajos de manera particular. Fue igualmente un *collage* pero en esta ocasión algo más sintético, donde pierde la figuración y busca la abstracción geométrica con una composición sobre fondo ocre amarillo, en la que aparece su nombre en posición vertical sobre el margen izquierdo, con una tipografía de factura manual muy poética, y las fechas y el lugar de la muestra en la parte superior e inferior respectivamente.

Este mismo mes de marzo de 1956 Castellano también expuso en el centro cultural Internacional de París junto con 53 artistas internacionales, entre ellos, el también español y compañero de Castellano, Lucio Muñoz. La exposición fue inaugurada por el que en su momento era Ministro de Educación Nacional francés René Billères en presencia del señor presidente A. François Poncet, los señores rectores J. Sarrailh y A. Marchaud, el inspector general J.-B. Piobetta, el profesor Garric y los directores de las escuelas de artes aplicadas.¹² Estuvo organizada por la propia institución universitaria.

¹¹ CASTELLANO, Vicente: Entrevista en *Encuentros con Vicente Castellano (3)*, [DVD], Valencia, inédita, octubre, 2012.

¹² *Exposition Internationale*, [cat. exp.], 5 - 25 marzo 1956, Centre Culturel International, Cité Universitaire, París, 1956.



Fig. 3.- Vicente Castellano: Cartel anunciador del exposición celebrada en París. Collage, 1956.

La etapa en el Colegio de España sería de intenso trabajo, de una gran producción artística en torno a la experimentación y la búsqueda de una nueva y personal forma de expresión, propiciada sin duda por ese ambiente tan fecundo que allí se respiraba. De hecho en esta misma institución se organizaron dos de las exposiciones más importantes del primer año de Castellano en París. Después de la muestra individual y correlativa de los pintores residentes, se celebró una colectiva en el mes de julio titulada “Exposition de Jeunes Peintres Espagnols” donde junto a Vicente Castellano también expusieron: Francisco Alcaraz, Armando Altaba, Gregorio Alonso Beti, Manuel Bonome, Carmelo Castellano, Antonio Martín Romo, Gabriel Morera, Lucio Muñoz, Florencio Ocariz, Xavier Oriach, Santiago Prevosti, Ignacio Puig, Joaquín Ramo, Ignacio Rived, Fernando Ruiz, Alejandro Vargas, y su compañero de estudios Eusebio Sempere.

Las obras ascendieron a un total de 34 piezas, dos por cada artista. Con el número nueve, Castellano colgaría la obra *Structures* y con el diez la obra titulada *Grises*. La presentación de este montaje corrió a cargo del corresponsal de la revista Goya en París, Julián Gállego que presentó a los artistas como firmes exponentes de un panorama artístico español renovador, alejado de cualquier “españolismo o tradicionalismo” de cualquier tópico que pueda asociarse con la España festiva, y folclórica.

Rien n’effraye plus l’artiste Iberique que l’Espagnolade. «La España de pandereta» es le péjoratif qui résume, por tous les espagnols, la superficie brillante et bariolée d’un peuple que ni se reconnaît que dans la passion et le silence. Il serait, donc, difficile de trouver dans ces Peintures le visage radieux, le côté de «Fiesta», cher au touriste. C’est le visage d’ombre qui domine et fait que ces artistes, abandonnam aux Etrangers le

*folklore hispanique, essayent de trouver leur Espagne dans un accent profond et solitaire.*¹³

Gállego invita desde el catálogo de la exposición a que el espectador encuentre otra realidad del arte español, a que deshaga la visión reduccionista que generalmente se tenía de España, cuya idea de lo español quedaba resumida en lo festivo, y lo festivo a su vez en toros, copla, y flamenco, idea que nació y se potenció desde el propio régimen franquista quizá en un ejercicio de mercantilización de la que ellos consideraban la “auténtica” cultura española que trasladada a un imaginario pictórico, podía encontrarse sintetizada en lienzos como los de Julio Romero de Torres y de otros muchos artistas costumbristas que prorrogaban el tradicionalismo pictórico.

Es de destacar que mientras Castellano disfrutaba de la Pensión, la Diputación de Valencia quedó enterada de la celebración de estas exposiciones, como constatan los archivos de dicha institución, que en alguna exposición recibió programa e invitación por parte de la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia.¹⁴

Fueron meses de intensa actividad, no sólo en la propia práctica pictórica sino en el enriquecimiento cultural y la continua retroalimentación artística que la metrópoli ofrecía a los artistas y que sería posteriormente reflejado en su obra. Aún así, Castellano, consciente de la realidad que acontecía en España y del gusto imperante impuesto en la nación, supo gratamente equilibrar la presentación de los nuevos trabajos que manifestaban su inquietud renovadora,

con los que había venido desarrollando hasta su llegada a París. Castellano agradeció la oportunidad brindada enviando a la Diputación de Valencia varios grabados que bien estaba seguro serían del gusto de los receptores. Estas obras continuaban con la unidad temática en torno a los pasajes bíblicos y tenían por título: *La Inmaculada concepción*, *La cena en casa de Simón el leproso* y *La Huida a Egipto*. A ellas añadió una donación voluntaria de otras 3 obras en la misma línea: *Entrada en Jerusalén*, *Muerte de la Virgen y Padua*.

Con el final de la prórroga de pensión y pasado el verano del 1956, se le comunicó a Castellano, junto a otros artistas residentes, que cumplido el plazo de sus estancias no sería posible prorrogar su alojamiento en el Colegio de España, causa por la que el artista se trasladó a vivir a un domicilio particular en la rue Rollin nº 13 en el distrito V de París, y su hasta entonces compañero de residencia Eusebio Sempere iría a vivir al Colegio de Bélgica.

Sus últimos meses en el Colegio de España de la Ciudad Universitaria de París se dedicaron a realizar el proyecto final de su segunda prórroga de pensión. El trabajo consistió en un estudio de la parte trasera de la Catedral de Notre Dame que incluía pequeños grabados, bocetos, dibujos y un cuadro al óleo que tituló *Fachada posterior de Notre Dame*. Con esta obra daría por concluida la Pensión y junto con su salida del Colegio de España y la exposición que se celebró con sus obras en Valencia, cerrará el primer capítulo de su vida parisina que se prolongaría veintiún años más.

Finalmente en noviembre de 1956 se acordó reservar y acondicionar el Salón Dorado

¹³ GÁLLEGO, Julián: “Rien n’ effraye...” en cat. exp. *Exposition de jeunes peintres espagnols*, 14 - 24 junio 1956, Ciudad Universitaria, París, Colegio de España, 1956.

¹⁴ GRACÍA BENEYTO, Carmen: *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, Alfons El Magnànim, IVEI, 1985, pp. 283 a 287.



Figs. 4-1 y 4-2.- Vicente Castellano: *Cabecera de la catedral de Nôtre Dame de París vista desde el río Sena*. Grabado y óleo, 1956.

de la Diputación Provincial de Valencia para la exposición de la obra de Vicente Castellano, realizada entre los días 30 de noviembre y 16 de diciembre, fechas en las que se expuso toda la obra producida por Vicente en los tres años que estuvo pensionado. En total se exhibieron 55 obras realizadas con las más diversas técnicas desde dibujos, pinturas, *collages* o *gouaches*, pero especialmente predominaron entre todas las obras los grabados. La muestra fue presentada en un pequeño catálogo en forma de díptico con la estimable introducción de Vicente Aguilera Cerni, al cual Castellano conoció personalmente después de las múltiples referencias que Eusebio Sempere hacía en París sobre su persona. Sería el primer texto que Aguilera Cerni escribiese sobre su obra, en el cual curiosamente no escatimó en elogios pese a su reciente presentación, cosa que hace

suponer que el crítico conocía ya con anterioridad la trayectoria de Castellano, de ahí la justificada exaltación que hace de la firme carrera del pintor:

Lo verdaderamente difícil para un artista es hallar el rumbo, encontrarse, hacerse entre las confusas solicitudes de un mundo encrespado y los peligros de la escolástica, que nos incita a la cómoda reiteración de lo ya resuelto. Hace falta poseer temple, voluntad y sincero deseo de averiguar el propio querer, para ir desentrañando el misterioso contenido emocional de las cosas, con su carga de asombro, revelación y enseñanza. Cuando el intérprete se descubre —a través de inevitables evoluciones— en posesión de esa coherencia espiritual basada sobre un propósito tenazmente perseguido, es lícito concebir las mayores esperanzas. Eso es, sin duda, el caso de Vicente Castellan.¹⁵

¹⁵ AGUILERA CERNI, Vicente: “Vicente Castellano”, en cat. exp. *Exposición Vicente Castellano*, 30 noviembre - 16 diciembre 1956, Valencia, Diputación Provincial, 1956.

Aguilera Cerni era consciente de que Castellano tenía mucho más que ofrecer que lo que en aquella muestra se pudo ver y así lo demuestra cuando continúa diciendo:

Castellano comienza a ser pintor (Grabador parece haberlo sido siempre) cuando aparece la preocupación estructural... Más tarde el veloz aumento de su estatura pictórica le hace prescindir del contorno; descubre el plano luchando por expresarle la máxima pureza; experimenta con el “collage”; persiste con los grises, que son el escollo y la posibilidad de ese París inagotable. Le fascina el inequívoco milagro de la simplicidad, cuya búsqueda grita desde cada cuadro la presencia de un refrenado aunque intenso apasionamiento. En definitiva, se aproxima irresistiblemente hacia el predominio de elementos abstractos en la organización del color, forma y espacio.¹⁶

La exposición fue inaugurada por Don Francisco Cerdá Reig, presidente en estos momentos de la entidad provincial. Le acompañaron los diputados de dicha corporación el señor Tormo y el señor Bosh Ariño que junto a numerosos asistentes críticos y artistas contemplaron la obra de Castellano. Pero especialmente encomiástico fue Cerdá Reig, quien manifestó en un pequeño discurso inaugural la “ejemplar conducta del pintor Castellano como pensionado y como artista”¹⁷ y acabó esta intervención, dejando patente el justificado acierto de la concesión de la misma, y de las dos prórrogas posteriores –hasta el límite reglamentario permitido– y su buen aprovechamiento por parte del estudiante.

No fueron elogios gratuitos las palabras de Cerdá Reig ni las de Vicente Aguilera cuando escribió en el pequeño catálogo:

La experiencia de París y Roma, en vez de adulterar el signo visible desde la primera hora, ha servido para acercarle a una robustez venturosa rápida. A pasos agigantados, ha quitado toxicidad a las influencias, dejándolas en solidas enseñanzas bien asimiladas.¹⁸

Posteriormente la crítica se encargó de corroborar todo lo afirmado anteriormente e ilustró con sus palabras el mesurado y sigiloso aire renovador que producía la obra de Castellano que fue calificado como:

Muy moderno y muy antiguo, en ese punto exacto en el que la pseudoingenuidad de los contemporáneos se encuentra con la ingenuidad autentica de los antiguos –góticos, románicos– Castellano hace de su arte un producto grato para quienes buscan en la pintura algo más que pintura: sugerencias literarias, eficacias decorativas, fuerza evocadora.¹⁹

Es palpable que las palabras anteriormente destacadas que escribió Vicente Aguilera en el catálogo de la exposición, afirmando la casi naturaleza innata de Vicente Castellano como grabador –decía Aguilera– “Grabador parece haberlo sido siempre” coinciden acertadamente con la apertura de la nota de arte de *Levante* cuando dice: “Vicente Castellano es fundamentalmente un grabador, un excelente grabador”.²⁰

La perspectiva del tiempo nos ha mostrado que Vicente Castellano no solamente fue un excelente grabador, que gozó del beneplácito de la crítica y del público, sino que también fue un excelente pintor que proyectó en sus óleos los principios que aprendió en sus años como grabador. El artista recogió posteriormente en sus pinturas los conocimientos que le proporcionó la estampación: el rigor de los trazos del

¹⁶ *Ídem*.

¹⁷ ANÓNIMO: “Inauguración de la exposición de Castellano” *Las Provincias*, Valencia, 1 diciembre 1956, p. 13.

¹⁸ AGUILERA CERNI, Vicente: “Vicente Castellano”, en cat. exp. *Exposición Vicente Castellano*, 30 noviembre - 16 diciembre 1956, Valencia, Diputación Provincial, 1956.

¹⁹ ANÓNIMO: “Notas de Arte, Vicente Castellano en el Palacio de la Generalidad”, *Levante*, Valencia, 14 diciembre 1956, p. 3.

²⁰ *Ídem*.

aguafuerte, la composición, la geometría y las formas estructuradas.

La Pensión de grabado fue el punto de partida del cual surgió una evolución coherente, que marchó del convencionalismo técnico a la liber-

tad creadora, y de la verosimilitud figurativa a las sensaciones de texturas, formas y colores. En definitiva del academicismo gráfico a la renovación plástica de la pintura.



Fig. 5.- Carné universitario de Vicente Castellano durante su estancia en París, en el curso académico 1955-1956.



Fig. 6.- Exposición de la obra del pintor Vicente Castellano en el Salón Dorado de la Diputación de Valencia en diciembre de 1956.



Las pinturas murales de Manolo Gil en el Ateneo Mercantil de Valencia

Manuel Muñoz Ibáñez

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

RESUMEN

Se presenta un análisis de los dos murales de grandes dimensiones (4,30/7m), que Manolo Gil Pérez (1925-1957), pintó en el salón columnario del Ateneo Mercantil de Valencia, realizados al fresco, y terminados entre Enero (el dedicado a la Agricultura) y Abril (el que se ocupa de las labores del Mar), de 1953. En ellos introdujo conceptos muy novedosos para la pintura del periodo: desaparición de los valores atmosféricos, abolición de la perspectiva, encuentros de planos, y composición de las figuras tras partir de formas geométricas precedentes, permitiendo un equilibrado grado de saturación intermedio. La modernidad del trabajo supuso su cuestionamiento por algunos sectores reaccionarios, que incluso plantearon la posibilidad de su demolición, lo que afortunadamente, fue descartado.

Palabras clave: pintura mural / Ateneo Mercantil de Valencia / Manolo Gil / siglo XX

ABSTRACT

An analysis of the two large mural paintings (4,30 x 7 m.) that Manolo Gil Pérez (1925-1957) performed at the columns hall of the Athenaeum of Valencia is performed. The murals were painted using the fresco technique and they were finished between January (the one devoted to agriculture) and April (the one dealing with sea tasks) of 1953. He introduced new concepts that were very innovative for the period: vanishing of weather values, elimination of perspective, meeting of planes and composition of the figures starting from precedent geometric shapes allowing for a balanced intermediate degree of saturation. The modernity of the works was eventually challenged by some reactionary sectors, that even raised the possibility of them being demolished, an idea that fortunately was disregarded.

Keywords: painting wall / Ateneo Mercantil de Valencia / Manolo Gil / XX century

La investigación sobre el trabajo de Manolo Gil supone la aproximación a uno de los periodos más interesantes de la historia del arte valenciano durante el siglo XX; años de enorme dificultad para las generaciones jóvenes, que se desarrollaron sin contacto con la historia reciente de la modernidad, en una Escuela de Bellas Artes, que apostaba por una visión retrospectiva anclada en la tradición y en los referentes del realismo. Así pues, para poder comprender el significado de estas obras, es muy importante que las situemos en su contexto histórico, porque fueron realizadas nada más la sociedad española pudo salir del periodo autárquico, tras el aislamiento de la dictadura, que comenzó a levantarse en 1951.

El precario panorama de los años posteriores a la guerra civil (1936-39) se encontró agravado por la situación del cuerpo social económicamente debilitado, preocupado fundamentalmente por los elementos necesarios para su supervivencia, entretanto en el ámbito de las artes plásticas existió un apoyo explícito hacia lo religioso, costumbrista, anecdótico y antiguo, generalizándose una adaptación a los valores estéticos del XIX y una consideración positiva del luminismo local postsorollista (1). Esta actitud oficialista condicionó la presencia de exposiciones de obras ya conocidas, con la perpetuación de unos estilos autorreferentes. Durante los años cuarenta se promovieron muestras de pinturas de Francisco Pons Arnau, Genaro Lahuer-

ta (que durante aquellos años había abandonado su modernidad de los años 30 para retornar al retrato y a la figura humana: “Idilio”, 1941; “La siesta”, 1942; o el “Retrato de Azorín”, de 1948; con el que obtuvo la 1ª Medalla en la Exposición Nacional de BB.AA. de ese año). También se ocuparon de esa figuración tradicional otros pintores destacados: Manuel Benedito Vives, discípulo de Sorolla, que durante aquel tiempo gozó de un gran éxito con retratos de tono aristocrático, carteles de la Unión Española de Explosivos, y escenas de caza. Así, en noviembre-diciembre de 1949 se celebró en los salones del Ayuntamiento de Valencia un gran exposición con 84 obras suyas, y la presencia de público fue tan numerosa que se hicieron colas para poderla ver. Otro autor que destacaba fue Salvador Tuset, que en 1943 obtuvo la Cátedra de Colorido y Composición de la Escuela de BB.AA de San Carlos de Valencia y con el que durante sus estudios, Manolo Gil tuvo fuertes discusiones. José Segrelles se ocupó de la ilustración, pero asimismo de la iconografía religiosa con pinturas para Alcoi, Carcaixent, Gandía, Adzaneta, y Agullent. Además de los citados, Ramón Stolz Viciano realizó pinturas murales de corte tradicional: en 1946 acometió la decoración del vestíbulo del Teatro Principal de Valencia; y en 1950 el “Monumento a los Mártires” con 91 figuras en Pamplona. Otros autores reconocidos en la continuidad figurativa y tradicional fueron Ricardo Verde, Pedro de Valencia, Federico Badenes, y Leopoldo García Ramón.

Esta línea peculiar se correspondía con la pintura reconocida en el resto de España (Carlos Saenz de Tejada, Benjamín Palencia, José Gutiérrez Solana, José Mª Sert, Ignacio Zuloaga y otros) (2) y con los premios de la Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (en la de 1945 se le concedió la Medalla de Honor a Solana que acababa de fallecer, y en la del 48 se la otorgaron a Daniel Vázquez Díaz, que expuso algunos cuadros de gran tamaño de temas convencionales: “La siembra”, y “El altar”) (3).

En medio de este panorama, se comienza a detectar en el ámbito del arte español un cierto interés por recuperar la evolución de la estética



Fig. 1.- Manolo Gil. *Mural de la Agricultura*. (Fotografía del autor).

contemporánea perdida tras la guerra civil. Así, en 1941 Eugenio d'Ors crea la Academia Breve de Crítica de Arte, que a partir de 1943 constituyó los “Salones de los Once”, lugar donde cada uno de sus miembros designaba a un pintor para realizar una muestra colectiva. En dichos salones quedaba reflejado, en cierto modo, el espíritu general de la Academia, apostando por un espacio artístico más abierto que el propio de las exposiciones nacionales. A ellos se incorporaron pintores significados dentro de la Vanguardia de la preguerra, como María Blanchard, Joan Miró, Salvador Dalí, Eduardo Vicente, Manolo Hugué; y otros más, que apostaban directamente por la modernidad: Cuixart, Tàpies, Joan Ponç, Antonio Saura y José Caballero (4).

Durante los años cuarenta se fueron creando en distintos puntos colectivos vinculados a una cierta reivindicación estética: en 1946 se configuró en Almería el grupo “Los Indalianos” bajo la convocatoria de Jesús de Perceval; en 1947 se fundó en Zaragoza el Grupo Pórtico, cuyo más significado representante fue Santiago Lagunas; en 1948 apareció el primer número de la revista “Dau al Set” que concitó un cierto colectivo, en el que formaron parte Tharrats, Tàpies y Cuixart, asociándose a ellos escritores y galeristas (5). Ligeramente posterior surgió la denominada “Escuela de Altamira”, aparecida en 1948 en Santillana del Mar, constituida por un conjunto de artistas e intelectuales, entre los que se hallaban personalidades muy importantes como Ricardo Gullón, Sebastián Gasch, La fuente Ferrari (6).

Para tener una idea aproximada del ambiente en el que se desarrolló el arte en España, hemos de tener presente, al menos, un sucinto esquema de algunos importantes acontecimientos políticos que sin duda alguna lo condicionaron: tras la terminación de la Guerra Civil (1936-39) se inicia una dictadura que coincide en su primera etapa con la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). En 1946 se produce la condena del régimen español en la Asamblea de la ONU, lo que acentúa la incomunicación, que sólo comenzó a atenuarse con el levantamiento de esa sanción de las Naciones Unidas en noviembre

de 1950. La situación comienza a experimentar una ligera mejoría en un período posterior, cuando en 1951 se produce el nombramiento de Joaquín Ruiz Giménez al frente del Ministerio de Educación, lo que propicia un cierto clima de tolerancia que permite en el ámbito del arte una cierta normalización estética, coincidente con la terminación del periodo autárquico.

En ese ámbito de enormes dificultades, en 1947, Manolo Gil y José Vento, aún estudiantes de Bellas Artes, constituyen el primer colectivo valenciano con espíritu modernizador, al que denominaron “Grupo Z”, que mostraba sus trabajos en la librería de lance de Salvador Faus. Con el tiempo, a sus exposiciones se añadieron otros compañeros de estudios: Eusebio Sempere, Carmelo Castellano, Jacinta Gil, Federico Montañana, y en alguna circunstancia autores más significados como Vicente Beltrán Grimal o Ernesto Furió. En aquellos años, estas muestras fueron apoyadas por los críticos de arte de la época: Adolfo Azcárraga (Radio Nacional); Felipe Garín Ortiz de Taranco (Levante) y José Ombuena (Jornada) (7).

Sin duda, la figura más importante del colectivo fue Manolo Gil (1925-1957) que durante su época de estudiante se convirtió en alumno aventajado de Ernesto Furió, porque el grabado le resultaba útil para reflejar el claroscuro que adoptó como posición y salida antisorollista. Llegando hasta tal punto en el dominio de las técnicas calcográficas, que siendo estudiante, logró la 3ª Medalla Nacional en la convocatoria de 1948. Dos años más tarde, con un óleo: “Interior del taller” consiguió la I Medalla en la I Bienal del Reino de Valencia, consagrándose como el autor más reconocido de su joven generación.

Después de trabajar como ilustrador para “El Correo Literario” (1950-51), durante ese último año se traslada a Roma con una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores, y posteriormente a París y a Londres, para cumplir como becario de otra institución: la Real Academia de BB AA de San Fernando. En la capital del Reino Unido escribe reflexiones profundas acerca de algunas obras descubiertas en la National



Fig. 2.- Fragmento de *Mural de la Agricultura*. (Fotografía del autor).

Gallery; especialmente de la “Natividad” de Piero Della Francesca (1410-1490) y asimismo de “La batalla de San Romano” de Paolo Ucello (1396-1475).

A pesar de las evoluciones estéticas que en su obra se van sucediendo (ha abandonado definitivamente el claroscuro, y la forma va quedando reconducida por una simplificación bidimensional, modelando las figuras), siente en el arte un sentido trascendente, haciéndolo partícipe de aspectos morales, atribuyéndole valor significativo para el encuentro del hombre con su propia justificación.

Unos meses antes de regresar a Valencia, Manolo Gil culminaba su estancia en Londres con una exposición inaugurada el 1 de Febrero de 1952 en la Twenty Brook Street Gallery. En el catálogo escribió: “Hace ya tiempo que mi pintura no se plantea los clásicos problemas españoles del claroscuro y la entonación... dar la forma pura con el color puro es ahora mi problema. Mi concepto del color es cada día más preciso y se aparta cada vez más del Impresionismo: No quiero la división de colores en mil matices, sino colores enteros y verdaderos que modelen las figuras de claro a oscuro sin romperse y conservándose íntegros y armónicos”. Este concepto, que se desarrollará con claridad en los frescos que ahora estudiamos, posee una gran importancia para su comprensión estética.

Una vez clausurada la muestra, regresa a la ciudad, y el 24 de Abril inaugura una exposición en la Galería Mateu, refiriendo en el texto introductorio, en alusión al arte del primer Renacimiento: “El estudio de las técnicas de los antiguos ha sido, en los últimos años, mi preocupación más honda” La colección recibe una fría respuesta crítica, a pesar de lo cuál la Junta Directiva del Ateneo Mercantil decide encargarle la realización de dos grandes pinturas a realizar al fresco para embellecer su salón columnario. El contrato es firmado el 7 de Junio y el pintor inicia los trabajos previos preparando estudios parciales de figuras aisladas, de agrupaciones, composiciones completas, e incluso con muestras realizadas sobre un muro semejante,

elaborado ex profeso en una nave facilitada por la propia entidad. Se trata de un periodo en el que Manolo Gil compone partiendo de la geometría básica, hasta llegar a la idea-forma definitiva. Tal proceder se percibe con claridad en las figuras de los dibujos preparatorios, elaborando cilindros o esferas, a través de cuya definición elabora los rostros y los cuerpos, atenuando de este modo el aspecto narrativo de la representación, pero no su concepto. Este segundo aspecto también es muy revelador para acercarnos a la estructura formal de los frescos que estudiamos, ya que el óvalo de una cabeza, o el cilindro de un cuello “preceden” a la conclusión de una fisonomía, cuyos elementos son asimismo triangulaciones, encuentro de planos, o trazos curvados; de tal suerte, que la línea adquiere una gran importancia como intersección entre superficies.

Los dos murales definitivos fueron realizados al fresco (el primero terminado en enero de 1953, y el segundo, en abril de aquel mismo año), aplicando el pigmento mineral en medio acuoso sobre el enlucido de mortero de cal y arena, superpuesto con llana de madera en sucesivas capas húmedas. Así, al secarse, una vez pintado, se integra en el muro, proporcionando un resultado de gran consistencia.

El tamaño de los murales es idéntico, de 4,30/7 m., y en el referente a la agricultura —que fue realizado en primer lugar— observamos una organización subdividida en cuatro áreas; las dos izquierdas se hallan integradas y las derechas diferenciadas en paneles superpuestos (8).

Siguiendo sus conceptos mostrados en el catálogo londinense, el color es aplicado en forma de tono; de tal modo, que cuando son aconsejables matizaciones del mismo —para configurar cierta modulación volumétrica— se perciben realizadas a través de su cambio de valor, es decir, aclarando u oscureciendo, permitiendo así un equilibrado grado de saturación intermedio, que se mantiene a través de toda la pintura, en la que predomina la gama de ocre, intercalándose áreas azules y carmines cuya saturación permite la integración, sin que lleguen a destacar por



Fig. 3.- Manolo Gil. Fragmento de *Mural de la Agricultura*. (Fotografía del autor).

su grado de frialdad o calidez. La desaparición del significado atmosférico de la luz —en escenas presuntamente ubicadas al aire libre— incluye este tratamiento modular del pigmento acuoso.

Tal y como hemos apuntado, en este periodo, Manolo Gil concede a la forma una gran importancia, proporcionándole un especial significado a través de la metodología que la determina: así, la “forma” interpreta la Naturaleza, recrea la Naturaleza; de tal suerte, que el resultado es una metafísica de las cosas con un sentido personal que las hace posibles. El espacio en su sentido representativo, alcanza en esta obra una evidente minimización, ya que la abolición de la perspectiva y la composición plana son conceptos compositivos que prevalecen sobre cualquier otra condición; lo que también está subordinado a su funcionalidad mural, por cuanto que esta transformación posibilita que todas las formas se instalen en el propio muro sin alcanzar el efecto “ventana”, que alteraría la percepción arquitectónica del lugar donde se ubica; porque a diferencia de lo que ocurre en la concepción espacial de numerosos frescos clásicos (recorremos “La Última Cena” de Leonardo da Vinci en Santa María della Grazie de Milán, o el de “La Escuela de Atenas” de Rafael en El Vaticano), lo que el autor pretende, en este caso, es que la obra “se aprecie en el mismo muro” y que no se advierta una voluntad de alterar visualmente sus concretas dimensiones.

Como podemos observar, el espacio pictórico es fruto de una especial atención, puesto que está determinado por las figuras convertidas en auténticos elementos significantes. Las cuatro partes en las que se subdivide se articulan con una confluencia central; de tal modo, que surgen en tres paneles. En el superior derecho unas barcas varadas se encuentran junto a la orilla, donde dos campesinos descansan. El espacio está cerrado —característica frecuente en las composiciones de Gil— y las figuras lo ocupan en su casi totalidad, mientras las barcas del marjal quedan a modo de friso. En este caso, aunque parezcan a simple vista elementos secundarios, contribuyen a la armonización (desde una percepción conceptual) con el segundo mural dedicado a la pesca.

Es muy significativo el ámbito izquierdo que aloja una doble escena relacionada entre sí, tanto por la estructura del suelo, como por la posición de la mano izquierda de uno de los labriegos, que se apoya sobre los cuartos traseros del animal, cuya espina dorsal curvada determina (con su reducción voluntaria) la profundidad posible de las figuras situadas en los dos planos inferiores. La línea (como concepto, más que como representación) se constituye por la intersección de los planos como consecuencia de la nitidez establecida de los contornos. Este proceder contribuye a una definitiva armonización de toda la estructura compositiva.

El conjunto de sus características técnicas determinan que la textura del fresco se halle mediada por la del mortero en el que se asienta.

Independientemente del carácter alegórico de la obra, la construcción de las formas proporciona una armonía que trasciende su valor representacional, conduciendo a una determinada estilización y que, si bien participa de aspectos comunes del muralismo del periodo, no es menos cierto, que posee una individualidad específica. Es por ello por lo que su carácter es básicamente estético, alternando significados expresivos de naturaleza poética.

El segundo de los murales posee las mismas dimensiones que el anterior: 4,30/ 7 m., y se encuentra alojado frente a él, en el mismo salón del Ateneo Mercantil, con una orientación norte. Su tema hace referencia a los trabajos del mar. El procedimiento es semejante: la pintura al fresco, y su composición permite la presencia de cierta afinidades y de otras tantas singularidades: como el precedente, el color se aplica como tono y en esta circunstancia dentro de dos gamas predominantes, de los ocre, constituida por los elementos sobre la tierra; y la de los verdes y grises, dedicada al tema del mar. Sin embargo la presencia de alternancias en ambos espacios determina su integración en la totalidad de la superficie. Como en el anterior, la presencia de la luz carece de interés y este hecho en la pintura valenciana de 1953 aún tiene su importancia, mientras en la obra realizada hasta aquel momento por Manolo Gil se constituyó

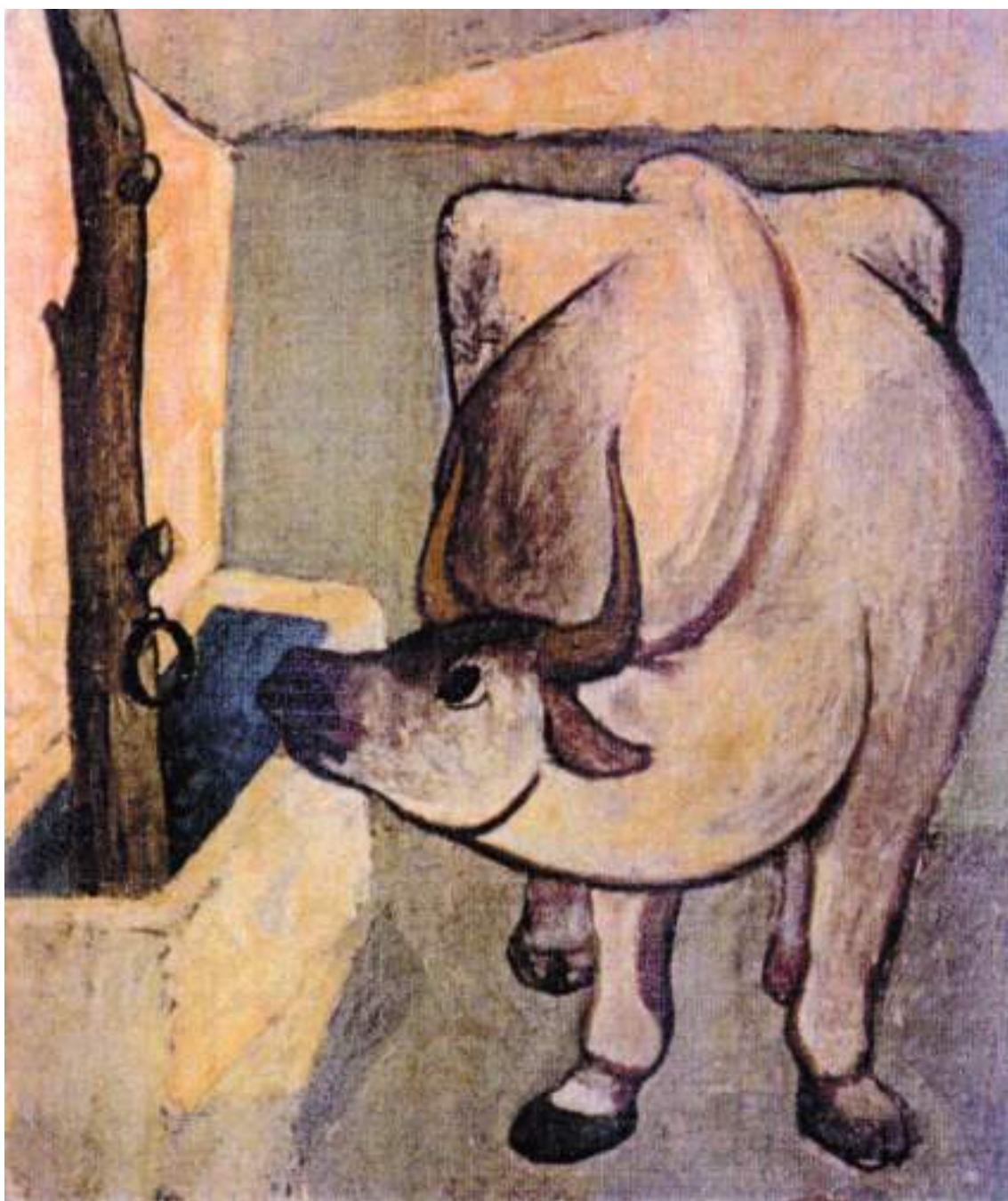


Fig. 4.- Manolo Gil. *Vaca en el establo*. Óleo sobre tabla, 1952. (Estudio previo para el *Mural de la Agricultura*).
(Fotografía del autor).



Fig. 5.- Manolo Gil. *Mural sobre los trabajos del mar*.
(Fotografía del autor).



Fig. 6.- Manolo Gil. Fragmento del *Mural sobre los trabajos del mar*. (Fotografía del autor).

en una constante, actitud que le es válida como afirmación de una posición antiacadémica, y a partir de 1951 se mantiene, porque su interés se centra en la idea-forma.

El espacio visual se encuentra, también en esta obra, cubierto por figuras, puesto que incluso el mar está constituido por pequeñas pirámides. Sin embargo la totalidad de la superficie pictórica se distribuye de un modo distinto, al ser cuatro los paneles en el lado derecho, mientras quedan unidos los izquierdos a través del área marina, que sin embargo, se extiende sobre el contorno, de tal modo, que determina la totalidad del límite superior, transformándose en un elemento integrador más. Entretanto, la línea, como ocurría precedentemente, se determina por la intersección de planos. La conjunción armónica de estos elementos constituye el equilibrio, como lo hacen otros aspectos: la distribución de las superficies segmentadas en paneles, la estilización presente en la totalidad del mural, la integración de masas de color procedentes de cada uno de los espacios en el contiguo, la unicidad conceptual de las formas, y su significado; de tal modo, que esta conjunción multifactorial, mientras se convierte en el complejo proceso de organización de la superficie pictórica, se transforma en claridad expositiva y en respeto a la superficie integrada en un espacio arquitectónico, lo que se traduce en claridad y belleza perceptiva.

En el contexto valenciano del inicio de los años cincuenta, cuando, tal y como hemos comentado, el aislamiento cultural era inimaginable ahora, estas obras, por su distanciamiento con las pinturas tradicionales al uso, fueron motivo de importantes polémicas recogidas en la prensa de la época (*Levante* 18-I-53, *Jornada* 9-IV-53), llegando a plantearse la posibilidad de su destrucción en los comentarios de algunos segmentos reaccionarios de la sociedad. Por fortuna, esta cuestión fue zanjada en un amplio

reportaje aparecido en *Jornada* (28-IV-53) en el que determinadas personalidades del ámbito cultural: Javier Goerlich, José Américo Salazar, Vicente Figuerola, Bernardo Lassala y Arturo Boix, se pronunciaron favorables a su mantenimiento. El que se planteara esta cuestión, da cuenta de la audacia y preparación del autor, y del atraso de aquellos años de la dictadura.

Manolo Gil fallecería en Valencia, años después, el 31 de agosto de 1957, tras constituirse en pieza fundamental del Grupo Parpalló (1956) y de haber sido impulsor de su órgano teórico, la revista “Arte Vivo” (1957-58).

Sin duda alguna, por su belleza y la importancia renovadora y estética que tuvo en su momento, nos hallamos ante uno de los murales valencianos más importantes entre todos los realizados en el Siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- 1.-MUÑOZ IBÁÑEZ, M. (1994): *La pintura valenciana de la posguerra*, Valencia. Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- 2.-BONET CORREA, A. (1981): *Arte del franquismo*. Madrid, Cátedra.
- 3.-PANTORBA, B de. (1970): *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Ed. Ramón García Casas.
- 4.-BOZAL, V. (1976): *España vanguardia artística y realidad social (1936-1976)*. Barcelona, Gustavo Gili.
- 5.-CIRLOT, L. (1986): *El grupo Dau al Set*. Barcelona, Cátedra.
- 6.-UREÑA, G. (1982): *Las vanguardias artísticas en la posguerra española, 1940-1959*. Madrid, Istmo.
- 7.-MUÑOZ IBÁÑEZ, M. (1977): *La pintura contemporánea del País Valenciano (1900-1977)* Valencia, Prometeo.
- 8.-MUÑOZ IBÁÑEZ, M. (1993): *Manolo Gil y su época*. Tesis doctoral. Microficha. Servei de Publicacions de la Universitat de València.



Fig. 3.- Manolo Gil. Fragmento de *Mural de la Agricultura*.
(Fotografía del autor).



Lecturas desde el Mediterráneo. La escultura en la obra de Amparo Carbonell

Maite Ibáñez

Universitat de València

RESUMEN

El presente artículo revisa brevemente la trayectoria artística de la escultora valenciana Amparo Carbonell. El desarrollo de sus proyectos combina la tradición y la tecnología, el estudio de la antigüedad y la investigación de nuevos lenguajes. Desde ese punto de vista, hemos analizado algunas de sus series agrupadas en las temáticas más recurrentes por la autora: La mujer, el cuerpo, la memoria, el hogar y la luz. En el estudio también hemos integrado el contexto del Mediterráneo como base fundamental en la lectura de todas sus historias.

Palabras clave: Escultura / Mediterráneo / Mujer / Mitología / Feminismo / Casa / Video Mapping

ABSTRACT

The present article briefly reviews the career of the Valencian sculptor Amparo Carbonell. The development of their projects combining tradition and technology, the study of antiquity and research of new languages. From that point of view, we have analyzed some of its series grouped into the most recurrent themes by the author: The woman, body, memory, home and light. In the study, we have also integrated the context of the Mediterranean as a fundamental basis in reading all your stories.

Keywords: Sculpture / Mediterranean / Female / Mythology / Feminism / House / Video Mapping

La necesidad de interpretar las historias individuales, desde el pasado y el presente, nos conduce a la reconstrucción de un entorno habitable a través de la reflexión sobre el tiempo y el espacio. La escultura de Amparo Carbonell se asienta en la materia como parte de un proceso evolutivo combinado por la tecnología y la tradición, que lleva implícito tanto el estudio de la antigüedad como el reto constante de avanzar hacia nuevos lenguajes expresivos. Afirma el profesor Juan Ángel Carrascosa que «la escultura oscila entre la mimesis y la invención, el objeto y el ambiente, la materia y la inmaterialidad [...] interrelacionando materia, espacio y tiempo.»¹ Para la artista, narrar estas historias implica caminar desde el proceso escultórico para ser conducida no sólo desde la contemplación, sino también a través de una lectura necesaria y táctil. Como expone en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, existe una necesidad de ir a los lugares donde las cosas se tocan, donde pienses en volumen, en tiempo y en espacio, y no en imágenes de volúmenes, de tiempos y de espacios. Asimismo, es fundamental para la autora incorporar el bo-

ceto y la reflexión. De esta forma, todas las piezas se acompañan de escritos; y los escritos, de dibujos. No se comprende una obra sin el otro eslabón, porque surgen de forma paralela y todo el engranaje complementa la narración. Por lo tanto, esta interpretación del espacio cambiante a través de experiencias, materiales, reflexiones y formas nos lleva a establecer un puente entre los dos mundos del sentimiento y de la percepción, y con ellos exponer una trayectoria que revisaremos, a continuación, de manera sucinta.

Los trabajos de Amparo Carbonell nos sitúan progresivamente frente a un espejo que abre ante nosotros diferentes caminos, emergidos desde un mismo punto: las formas de identidad. Mientras tanto, los materiales nos acercan al embrión de sus obras, siempre observadoras de la naturaleza humana y de nuestra presencia en la tierra. La atracción por las Venus Magdalenienses, protagonistas de su tesis de investigación, le ha llevado a preservar claramente la combinación del símbolo y la vida en la mayoría de sus proyectos.² El origen de la materia, la antigüedad, el interés por las secuencias experimentadas como germen del paso del tiempo reafirma unos lenguajes artísticos primigenios que Neruda definía en sus versos: “el hombre tierra fue, vasija, / párpado del barro trémulo, forma de la arcilla [...]”. Y con ello, toda una serie de pautas nos conducen a la génesis que revela la dimensión antropológica de sus esculturas realizadas con bronce, madera, barro o cerámica. La cuestión funcional o estética es superada para dar paso a la configuración de las peculiaridades simbólicas de la materia y el objeto, que conforman la propia existencia humana y el desarrollo de la naturaleza.

¹ BLASCO CARRRASCOSA; Juan Ángel, «El panorama de la escultura valenciana desde la democracia a la actualidad» en *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (I)*, DE LA CALLE, Román [coord.], Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2012, p. 175.

² En 2011 se localizó en Vizcaya un gran bloque de caliza que presenta en sus dos caras grabados de figuras femeninas esquemáticas, una de ellas completa a la que los arqueólogos han llamado Dama de Arlanpe. Es la primera vez que se encuentra un objeto así en España y refleja la representación esquemática de las venus magdalenienses. [Más información en revista *Oxford Journal of Archeology*, número 34, 2015, pp. 321-341] Recordamos la fórmula de esquematización, repetición y protagonismo de la mujer se incluye en la trayectoria de Amparo Carbonell.



Fig. 1.- Amparo Carbonell. *Desencuentro*, 2012.
Madera de Ayús.
Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

La fórmula para revelar estas imágenes se asienta en una especie de código personal que la artista mantiene recurrente durante toda su carrera. Desde la forma del rito, el culto, la imagen o la huella, la construcción de la simbología transcurre con el objetivo de interpretar algunas de las representaciones actuales. El valor de la memoria sirve así para asentar toda una tradición que fortalece el argumentario de la mirada del presente, porque no existe nada completamente nuevo que no pueda asociarse a una respuesta ancestral. Así, las imágenes que aparecen en las series de Amparo Carbonell establecen sus narraciones actuales desde la formulación de otras muchas historias anteriores. Y algunas de estas fuentes forman la destacada mitología que vive ordenadamente en sus piezas.

En este sentido, podemos agrupar las temáticas en cinco elementos que nos desvelarán tanto las claves de su conjunto como el desarrollo plásticos en la trayectoria de la escultora: La mujer, el cuerpo, la memoria, el hogar y la luz. Estos aspectos no nos harán perder de vista la presencia del Mediterráneo como paisaje referencial en la configuración de los relatos que se tejen desde la trama de la definición de los personajes, la composición, la textura, los colores y el recuerdo.

El culto a la fertilidad abre la etapa de los años ochenta, con la serie de *Vénus Pareidolias* realizadas en bronce y piedra y nos presenta gran parte de los temas que posteriormente se convertirán en recurrentes. La fragmentación de la figura y la dualidad de la materia no impide generar el sentido de unidad y equilibrio. La artista comienza un juego desde el ser y el parecer a través del propio efecto pareidolio donde la imagen, como alteración perceptiva, se convierte en una sugerencia para la recreación de nuestra mirada. Desde la reflexión y el estudio de la obra, la artista escribió: «La preocupación fundamental está centrada en los problemas de relaciones espaciales que devienen de la fragmentación de la figura. Se entrelazan los problemas de la representación con los de la generación de formas».

LA MUJER COMO HISTORIA UNIVERSAL

Durante los años noventa, Carbonell desarrolla diferentes miradas de la vida de la mujer en la antigüedad, desde los mitos paganos y cristianos, con la finalidad de llevar esas lecturas al momento actual para cuestionar la libertad e igualdad en nuestra sociedad. La serie *Deseo ser él* (1991) representa, en palabras de la autora, el sentido del cuerpo como vehículo y la seducción como arma. A través de una formas corporales de mujer como contenedores de elementos, la artista crea una serie de damas herméticas, de apariencia similar entre ellas, que realmente representan un único cuerpo, el de la artista. Las figuras se diferencian por su material de construcción así como por los objetos que contienen (polveras, pintalabios, frascos de perfume o peinetas). Completa la serie la silueta de un pubis como pieza de pared que, de nuevo, recuerda las venus paleolíticas. Asimismo, *La sonrisa horizontal* (1992) desarrolla una línea más claramente reivindicativa sobre la cuestión de igualdad de género. Creada para la conmemoración del día 8 de marzo, sobre unas piernas de mujer descansa una plataforma de cristal, conformando una mesa que contiene una espiral formada por la suma de 33 sonrisas de mujeres trabajadoras que parte de la escritura del título de la serie. Estas formas, tomadas directamente de la realidad, se funden en bronce a partir del negativo en escayola sobre la sonrisa de cada una de las implicadas.

Por su parte, con la serie *La mujer de Lot* (1992), la artista comienza los trabajos apoyados en relatos de la antigüedad que rememoran la consideración de la mujer en el contexto social. «Y la mujer de Lot miró atrás a espaldas de él y se volvió estatua de sal». Leemos en el capítulo del Génesis que la mujer curiosa tiene que ser castigada. En la producción de la autora «la mujer es un elemento contenedor de la esencia del Mediterráneo y transgresora de establecimientos históricos». ³ En la serie *Re-presentaciones*, creada también en los años noventa desde la

³ Recomendamos la consulta de las *Actas del Tercer y Cuarto Seminario de Estudios sobre la Mujer en la Antigüedad (SEMA)*, editado en 2002 bajo la dirección de la profesora Carmen Alfaro.



Fig. 2.- Amparo Carbonell. *Conversación*, 2014
Madera de haya y madera de mimbre.



Fig. 3.- Amparo Carbonell. *Venus de la selva*, 2012
Madera de haya y fieltro.

talla de la madera de manzonía, cerezo, ciprés o cortibé con bronce, Carbonell realiza nuevas lecturas de las imágenes míticas de las mujeres, ironizando sobre la tradición, para interpretar desde la actualidad el cuestionamiento establecido en la historia. En este sentido nos recuerda un cierto paralelismo con acontecimientos que se producen en nuestra civilización contemporánea y que la artista focaliza en este caso desde Salomé, Artemisa y Pantea o la serie *Escila* que es representada con el cuerpo cubierto de velos, salvo los ojos. Este grupo de mujeres presen-

ta un destino común, al haber sido castigadas por los dioses, casi siempre por actos de desobediencia. El desarrollo expuesto en clave de humor, crítica y de cuestionamiento desde su particular versión de los relatos, remite a las llamadas ‘comedias femeninas’ que han quedado constatadas desde Aristófanes en títulos como *Lisístrata*, *La asamblea de mujeres* o, en menor grado, en *Las mujeres en las Tesmoforias*.⁴ Posteriormente las series *Salomé*, *Escila* y *Ninfas y musas*, continúan con el argumento anterior, a través de los soportes de la escultura y el grabado. Sin

⁴ ARENAS-DONZ, Francisco, ‘Ética y literatura. La fragilidad de la moral en la comedia: Personajes femeninos en la Samia de Menandro’, *Op. cit.*, pp. 31-44.

embargo, con *Salomé*, la artista además del cuerpo, introduce uno de los elementos que más le fascinará para condensar la representación de éste en una sola imagen. El ombligo se convierte en protagonista como centro del universo, icono, estructura de vida, conducto directo con la madre o imagen de la sensualidad. La serie se completa con cuatro grabados del ombligo de Kiki de Montparnasse (Alice Prin), fotografiado por Man Ray. Esta imagen volverá a aparecer posteriormente en otras de sus series.

Por otra parte, la magia de la mitología queda simbolizada en la serie *Ninfas y musas* (1995) cuya vida habita entre los dioses. De nuevo el contexto mediterráneo aparece para situar el relato en la mujer y acercarnos la familiaridad con nuestra historia. Las obras *Hermafrodita* (de doble naturaleza, hijo de Afrodita y Hermes), *Hestia* (primogénita de Cronos y Rea y personificación del hogar) y *Hebe* (hija de Zeus y de Hera, personificación de la juventud y el respeto), son todas construidas desde la eternidad del bronce.

EL CUERPO COMO LUGAR ETERNO

El cuerpo en la obra de Amparo Carbonell se convierte en testigo de la vida y en una estructura primordial para sus proyectos. De esta forma, será el protagonista y la figura central en la mayoría de sus obras y sobre él se proyectará todo lo demás. Afirma la autora que el límite no está en el muro, sino en nuestro propio cuerpo. «Nuestra piel fronteriza está sometida a los diversos territorios de la experiencia. El cuerpo por lo tanto es el lugar donde se acota la mirada».

Como hemos revisado, desde los años noventa sus piezas se han caracterizado por la composición a modo de silueta tridimensional, que se extrae del dibujo de la propia sombra de la artista. «Es la sombra de mi cuerpo... Hace 25 años que hice su silueta y salió de esta forma

que, en efecto, recuerda una urna. Está hasta el torso, sin cabeza. Sobre esta imagen he trabajado todo el tiempo».⁵ El cuerpo será el recinto donde desarrolla el concepto y desde donde partirán las historias. Su silueta se expandirá hasta el infinito.⁶ Consecuentemente, la obra de la artista se proyectará, tal y como ella afirma, «desde un cuerpo y desde un lugar», que normalmente será un lugar femenino. Estas reflexiones nos aproximan al discurso plástico de artistas como Louise Bourgeois, quien no sólo utiliza su cuerpo como territorio de algunas obras, sino que lo hace con la finalidad de visibilizar a la mujer.⁷ Por ejemplo, el conjunto de los *Personajes*, realizados entre 1945-1955 en bronce y madera, representan la experiencia de la mujer –artista y madre– en la sociedad occidental. Las esculturas, al igual que en el caso de Carbonell, representan la combinación del cuerpo con la arquitectura. Presentada en ocasiones a tamaño natural y mayoritariamente en pequeños formatos, las esculturas de la autora francesa se sitúan en grupos o formando instalaciones, interactuando con el espacio completo. En el caso de Carbonell la composición se forma por ‘dobles damas’, siluetas de mujer convertidas en piezas que se proyectan a través de sus propios reflejos. Ambas autoras otorgan a sus esculturas una clara lectura feminista a través del símbolo del cuerpo en la mujer.

La serie *Dentro y fuera sobretodo*, (1987-88) revisa el concepto del muro, desde los ciclos vitales y el tránsito del espacio. Por ello Carbonell asocia las palabras El Mundo / El Muro / Mi Realidad, donde establece su relación con el entorno. Pero el entorno más próximo, el cuerpo, ha cambiado. La artista refleja su maternidad y así lo recoge la nueva perspectiva simbólica de la obra. El lugar del cuerpo transformará, por lo tanto, también al espacio.

5 «Amparo Carbonell. Essència d'art» en catálogo *Estudis d'art*, DOMÍNGUEZ, Martí / CÍSCAR, Jesús, Valencia, Fundación Bancaja, 2013, p. 259.

6 En este sentido comenta la autora: «La narración de ese universo proyectado en el cuerpo humano siempre es la del objeto como sujeto del espejo. La disposición vital del cuerpo es la condición misma de lo sensible».

7 «Para mí, la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura». Louise Bourgeois

Asimismo, la representación corporal tiene su estructura asociada a la silueta y su símbolo en el lugar representativo del equilibrio. De nuevo, la imagen se condensará en el símbolo del ombligo. En palabras de la artista «El ombligo como centro y su perfil como horizonte. El sentido de lo infinito concretado en la fertilidad». Y este elemento será a la tierra, lo que la luna al cielo y su proyección en la obra se realizará por ejemplo desde materiales como el cuarzo verde y la resina. De nuevo, un lugar asociado con la feminidad, la maternidad y los ciclos naturales de la vida. *En el centro de toda lejanía*, dentro de la serie *Cuerpos y lugares* (1996), el ombligo parece coronar la cresta de la duna, insertarse en la tierra para ocupar el centro de la vida. En los principios de la escultura, Rodin afirmaba: «toda vida surge de un centro y se expande de dentro afuera. Al dibujar, observa el relieve, no el perfil. El relieve determina el contorno».⁸

A la destacada representación de este icono corporal, tenemos que sumar la presencia de otro elemento expresivo dentro de la gramática de Amparo Carbonell. Incorporadas años más tarde, la artista subraya las manos como lugar de comunicación y espacio de movimiento. La multiplicidad gestual del elemento es representativo de diferentes culturas para mostrar símbolos o rituales. Por ejemplo, las mudras o posiciones de las manos hacen referencia a los pasajes de la vida Buda, en el arte del antiguo Egipto aparecen en los jeroglíficos y podemos encontrar posiciones de las manos también en la iconografía cristiana o la antigüedad clásica que algunos asocian con la influencia del teatro griego. Esta idea se encuadra en la exposición *Juegos de Manos & Actos Reflejos* que Amparo Carbonell presenta en 2008 en la Galería Kessler-

Battaglia. Las piezas se proyectan a través de un juego de espejos y de luz al que volveremos posteriormente en otro apartado. Todas las piezas construyen las relaciones con el espectador a través del gesto de una serie de manos que sujetan otras imágenes, nos muestran gestos, dibujan sombras y se representan desde la clásica estructura anatómica de madera o desde los dibujos sobre las paredes. La mano se mira al espejo, porta esferas, ojos, se articula y crea nuevas formas al acoplarse con una segunda. La mano funciona como fetiche y expresión onírica surrealista, pero también como huella del signo de la ideantidad humana que puede remitirnos, al igual que las siluetas del cuerpo, a la presencia de la propia artista que indica y dirige nuestra mirada.⁹

EL HOGAR Y LOS RITUALES DOMÉSTICOS

La casa ha llegado a ser, después del cuerpo, uno de los temas más frecuentemente utilizados para explorar las relaciones entre nuestro mundo individual y el exterior. Desde este punto de vista, Amparo Carbonell explora los fragmentos cotidianos para construir el mapa de nuestra sociedad. La autora apunta a una correlación de la sensación de hogar, desde una ingenua familiaridad con las máquinas y electrodomésticos. El frigorífico, el microondas, la lavadora... aparentemente domesticados, dominan la escenografía de cualquier casa y las vivencias que en ella se suceden, recreando recuerdos, sonidos y ambientes.¹⁰ Lo podemos revisar a partir de las series *Hogar, dulce hogar (simulacro)* (1989-1990), y *De los rituales...: Lo doméstico, lo incierto, lo habitual, lo efímero* (1990). En la segunda de ellas la autora incide principalmente en el tiempo, y por esta razón subraya la dedicación para poder llevar a cabo los rituales cotidianos (cocinar,

⁸ RODIN, Auguste, *L'Art- entretiens réunis par Paul Gsell*, Lausana (Mermod), 1946.

⁹ CERRADAS, Mónica, *La mano a través del arte. Simbología y gesto de un lenguaje no verbal*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, 2007.

¹⁰ SAIN-EXUPÉRY, A., «He descubierto una gran verdad, la de saber que los hombres habitan y que el sentido de las cosas varía para ellos según el sentido de sus casas» *Citadelle*, 1948 [Cita elegida por Amparo Carbonell para describir la serie 'Hogar, dulce hogar (simulacro)', 1989-1990].

comer, hacer la compra...), donde la velocidad es el eje fundamental para completar la liturgia doméstica. Las piezas están formadas por objetos reales, objetos encontrados, como las cajas, contenedores o mostradores de aluminio repletos de cubiertos o de números de las secciones de alimentación de los supermercados.

A través de la representación de estos iconos, extraídos de su contexto, se configura una lectura hacia nuestro presente. En esta ocasión los rutuales cotidianos recuerdan el sentido de algunas piezas del artista Mateo Maté quien nos propone acceder a los diferentes estratos de nuestro universo personal, configurado desde la interrelación de lo público y lo privado, con el refuerzo del territorio (como lugar de supervivencia). El artista recrea una serie de banderas y escudos, transformados desde los objetos del día a día: un mantel, una escoba, una bandeja. Aquellos que nos rodean diariamente en el escenario de nuestra interpretación. Como explican los catálogos del proyecto *Nacionalismo doméstico y Actos heroicos*, «Mateo Maté nos propone el siguiente reto: en la sociedad del espectáculo la única forma de recuperar la identidad de nuestros espacios, de nuestro vivir, sería convertir el propio espectáculo en un lugar doméstico, en el lugar de la cotidianeidad. [...] La obra de arte va a ser un objeto más con el que convivimos e integramos en las diferentes faenas de nuestro quehacer cotidiano, pero sin que esto suponga que su extrañeza, su radical singularidad, se haga invisible o se borre».¹¹

Desde esta línea, la artista integra la cerámica de forma más visible desde los últimos años, a partir de utensilios para servir comida (palas, cucharas) realizadas en cerámica que referencian al objeto desde el punto de vista estético y de utilidad del hogar. Asimismo, se suma a esta

función, como arquitectura cerámica, la serie de azulejos que contienen a modo de relieve nuevas figuras vinculadas al mar, cuya lectura deberá hacerse al revisar ambos lados (desde la imagen y los escritos) y cuyo correcto montaje requiera por lo tanto de un espejo. Esta experimentación con texturas y materiales acercan a Carbonell a los trabajos de la ceramista Elena Colmeiro y María Bofill, por el vínculo al minimalismo lleno de sugerencias, desde el interés por los objetos pequeños y su calidad de ejecución.

Existe una compleja pluralidad para definir todo aquello que relacionamos con habitar. Pero haciendo alusión a los espacios vividos dentro del contexto artístico y, en este caso, del espacio habitado por la autora, debemos hacer especial mención a la presencia de su estudio. Pudimos comprobar cómo el protagonismo del lugar desarrolla gran parte de su trayectoria e identifica el sentido de muchas de sus piezas. El proyecto *Estudis d'art*, coordinado por Martí Domínguez y Jesús Císcar, nos permitió revisar la relación entre entre la 'habitación y el habitar', entre el taller y la vida. Estos espacios, convertidos en algunos casos en exposición permanente, nos proporcionan una serie de ingredientes vinculados a la identidad del artista y el origen y características de su obra.

Por lo tanto, la casa, referenciada en vivienda o estudio, se convertirá para Amparo Carbonell en el centro del mundo.¹² Con claros vínculos a la construcción de la personalidad, afirma la arquitecta Pascuala Campos de Michelena sobre esta idea que "lo que más define el ser princesa es el castillo. Porque ¿cómo se puede ser princesa y no tener castillo? ¿Cómo se puede tener identidad y no tener un sitio donde poderse reconocer, un sitio donde estar y por lo tanto, ser?".¹³ Asimismo, el objeto se inserta

¹¹ BRIOSO, Jorge, «Arraigo y desarraigo en la obra de Mateo Maté», en catálogo, *Actos heroicos*, Sala La Gallera, Valencia, 2011, p. 10.

¹² «El ser humano en el mundo perdería todo apoyo si no tuviera un punto de referencia fijo al que se encuentran vinculados todos sus caminos, del que parten y al que retornan. Es la casa la que habita la que se convierte en el centro del mundo», CARBONELL, Amparo en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

¹³ CAMPOS DE MICHELENA, Pascuala / BISQUERT SANTIAGO, Adriana / BUSTOS GARCÍA-SALMONES, Pilar de, *Mujeres, espacios, arquitectura*, Universidad Jaume I de Castellón, 1998.

en la propia construcción arquitectónica. Las esculturas de Amparo Carbonell extraídas de la silueta de su cuerpo, recuerdan urnas y también sólidas columnas onduladas que sustentan los escenarios de sus historias. «Miro sus esculturas y casi todas presentan un mismo patrón, como la sublimación de un fragmento de columna salomónica».¹⁴

Por otra parte, el equilibrio de la casa y su estructura en el mundo, también proyecta nuestra mirada hacia el objeto. El proceso de ordenar es muy significativo para la comprensión del espacio concreto. Para explicar esta fórmula la artista selecciona la cita de Berguer para algunos de sus escritos: «El secreto para introducirse en el objeto y reordenar su apariencia era tan sencillo como abrir la puerta de un armario».¹⁵ Existe por lo tanto una reflexión antropológica en la selección de elementos que, además, nos conduce a las connotaciones identitarias del hogar y con ello a la memoria y el recuerdo. Acompañando esta idea, la serie *Fragmentos de memoria* responde a la selección que necesariamente haríamos al emprender un viaje, abordando las dos cuestiones básicas sobre qué elementos te acompañarían y descartarías. Para ello, la artista además define una serie de elementos museográficos contruídos a partir de cajas, peanas o vitrinas. Todo quedará reunido desde una misma mirada. Pero la selección responde a utensilios amables del entorno doméstico, donde no existe cabida para la violencia. El trayecto se realiza desde la esperanza del camino y el recuerdo de los objetos que se portan. Porque, como anunciaba el poeta Kavafis, lo importante es el viaje. Y de nuevo podríamos recordar Itaca y el Mediterráneo.



Fig. 4.- Amparo Carbonell. *Artemisa y Las tres gracias*, 2008
Madera de cerezo, madera de haya y cobre.

EL ESPACIO Y LA LUZ

Recordamos que en la serie *Hogar dulce hogar*, y concretamente en las obras *Calor de hogar* (1989-1990), comienza la integración de la luz en la obra de Amparo Carbonell. En esta ocasión el recurso se utiliza para afianzar y definir la sensación de refugio (dentro-fuera) y la correspondiente seguridad que aporta el lugar. Pero continuará desde un sentido evocador y escenográfico a través de las investigaciones del Laboratorio de Luz, que recientemente cumplió 25 años en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.

¹⁴ DOMÍNGUEZ, Martí, *Op. cit.*, p. 259.

¹⁵ BERGUER, John, *Algunos pasos hacia la pequeña teoría de lo visible*, Ardora Express, 1997, p. 38.

En una etapa de la escultura, donde las últimas tendencias y soportes incorporan a la obra nuevas tecnologías, fundamentalmente audiovisuales, Carbonell investiga también en los nuevos lenguajes escultóricos. La autora, realiza estudios desde los mismos orígenes de la luz pura, para incorporar a sus piezas de distintos formatos un estado natural. Por lo tanto, en este punto podemos afirmar que no han cambiado los signos y los símbolos; tan solo han cambiado las herramientas. La escultura continua desarrollando su concepto histórico. Los resultados de las investigaciones en torno a la luz en la escultura le permiten abordar sus proyecciones desde diferentes soportes, a partir de sus proyectos y de las arquitecturas complementarias.

Por un lado, contamos con el ejemplo del montaje de la muestra en la galería Kessler-Battaglia de 2008, anteriormente citada. En esa ocasión la artista se implica en el reto de modular la luz mediante un juego de espejos entre las piezas y el espectador. Los materiales de las obras (maderas, metales, papel y cristal) pasan a convertirse en meros soportes. El planteamiento discursivo llega desde la relación directa con el lugar. Para ello, el escenario individual de cada una de las obras se construye mediante la modulación en la iluminación y la percepción cambiante del espectador. Carbonell capta la luz del ambiente y conduciéndola a través de espejos o sencillas técnicas de sombra chinesca, la convierte en protagonista de la narración en el espacio.

Las intervenciones interdisciplinarias entre artes visuales y artes escénicas, desarrolladas desde los últimos veinte años, adquieren cada vez una dimensión más plural y experimental a través de los proyectos de vídeo mapping. Los inicios de estas creaciones en Valencia se articularon a través del grupo de investigación Laboratorio de Luz de la Facultad de Bellas Artes, de la mano de Amparo Carbonell, cuyo perfil docente e investigador le ha permitido ahondar en la teoría de estas prácticas. El desarrollo de estos procesos se exhibe desde hace años, en las fachadas de la Universidad Politécnica de Valencia, desde los proyectos de la falla experi-



Fig. 5.- Amparo Carbonell. *Juego de manos*, 2008
Madera de haya.

mental de esa universidad o la reciente exposición sobre el Año de la Luz presentada en el Palau de Cerveró, entre otros. Todos esos trabajos han contando con la participación de la artista en la elaboración y coordinación de las acciones. La animación se proyecta sobre superficies reales, aportando la creación de la profundidad y la tridimensionalidad necesarias para el efecto. Como respuesta comprobamos cómo la singularidad del mapping sirve, por una parte, de atractiva fórmula para destacar edificios con valor patrimonial, aportando un toque fantástico a la arquitectura o contando la historia de un lugar y, también, como escenografía reivindicativa dentro del espacio público.

En esta línea, la autora también ha participado en las intervenciones de mapping de los festivales Cabanyal Intim y Cabanyal Portes Obertes (2011-2015) donde realizaron varias proyecciones desde el compromiso social que revisaba el papel de la ciudadanía en su relación con el espacio urbano y la ciudad. Como Carbonell explica, el mapping es un sistema de comunicación que no nos deja indiferentes. «El juego de la luz escribe el origen de la historia del mundo.» De nuevo, comprobamos la recuperación del sentido ancestral para conectar



Fig. 6.- Amparo Carbonell. *Carga* [Serie 'Paisajes Interiores'], 2015
Madera de haya, plomo y pan de oro.



Fig. 7.- Amparo Carbonell. *Defensas*, 2015
Madera de haya y pan de oro.

con el espectador a través de las relecturas del momento actual.

Continuando con esta línea de compromiso y crítica social, que también integra los trabajos de la autora, destacamos su participación en las exposiciones 'Mar-Mar' (2014-2015) del festival Mostra Viva del Mediterrani. Haciéndose eco de la realidad de los refugiados y la tragedia en el Mediterráneo, la artista desarrolla la serie *Paisajes Interiores*, donde representa la Barca de Caronte como referencia a las pateras que zarpan buscando una vida mejor, sin otra casa que el propio destino. Desgraciadamente, los medios de comunicación nos devuelve la imagen de la tragedia y es por ello que el interior de esas barcas contiene cuerpos en forma de ur-

nas. De nuevo la evocación a la mitología nos recuerda el episodio de Caronte, barquero de Hades, encargado de guiar las sombras de los difuntos al otro lado del río tras pagar un óbolo.

Como hemos formulado a lo largo de estas páginas, el sentido del cuerpo y de la casa marca claramente una asociación con el viaje en todo el proceso creativo de la obra. Para Amparo Carbonell lo más importante será la búsqueda. Por esa razón, continua experimentando a través de la luz y los materiales proyectados en el espacio. El objetivo fundamental radica en la comprensión del contexto. Cuando la realidad se comprende, resulta más sencillo poder interpretar el espacio. Desde esta idea como afirma Michaux, «el pensamiento, antes de ser obra, es trayecto».



Fig. 7.- Amparo Carbonell. *Adiós* [Serie 'Paisajes Interiores'], 2015.
Madera de haya, madera de rojo cotibé, hueso y pan de oro.

Experiencias museográficas en torno al patrimonio cultural inmaterial y la educación artística

Román de la Calle
Universitat de València

RESUMEN

Recorrido por los planteamientos museológicos y estrategias museográficas aplicados, entre 2004-2010, al Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MuVIM), España, para adecuar el estudio del Patrimonio Cultural Inmaterial, que supone la difusión de la historia del pensamiento desde la Ilustración al presente, en sus relaciones con los medios de comunicación, con las tecnologías audiovisuales, así como sus relaciones de colaboración con el Patrimonio Cultural Material, dentro del activo programa del museo. Una etapa sumamente interesante, entre la pública consagración social e institucional del museo y la censura política que limitó su emergencia.

Palabras clave: Museo / museología / museografía / arte y educación / patrimonio cultural inmaterial / patrimonio cultural material / enlace entre la ilustración y la modernidad / relaciones museo-universidad / relaciones museo-ciudad, departamentos del museo / censura / MuVIM (Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad)

ABSTRACT

Around the sociological approaches applied strategies and museum, between 2004-2010, the Valencian Museum of Illustration and Modernity (MuVIM), Spain, to bring the study of the Intangible Cultural Heritage, which is spreading history thought from the Enlightenment to the present, in its relations with the media, with audiovisual technology and its partnerships with cultural property, within the active program of the museum. A very interesting stage, including public social and institutional consecration of the museum and the political censorship that limited its emergence.

Keywords: museum / museology / museography / art and education / link between enlightenment and modernity / museum-university relations / relations museum-city / museum departments / censorship / MuVIM (Valencian Museum of Illustration and Modernity)

Agnosco veteris vestigia flammae.
P. Virgilius. *Aeneis*. 4, 23.

He preferido convertir la intensa e inolvidable experiencia que, para mí, supuso la dirección del Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM), entre los años 2004-2010, en clave de mi intervención en este artículo, pensando siempre en que una lección *performativa*, implantada directamente en la acción, podría abordar –con mayor capacidad atractiva y fuerza didáctica– el contenido que nos ocupa, abierto a la relación entre la educación artística y la salvaguarda, estudio y transmisión del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI).

De hecho, nunca pensé –ni entraba entre mis prioridades, como profesor de filosofía, especialista en Estética y Teoría del Arte, con 36 años de docencia universitaria, entonces, a mis espaldas, en tres universidades distintas– en dirigir una institución como el MuVIM, que acabó denominándose, entre los especialistas, “Museo de las Ideas”. Un museo sin fondos propios de ningún tipo, pero con una arquitectura impresionante y poderosa, obra de Guillermo Vázquez Consuegra (Sevilla, 1945), que mereció por ello un Premio Nacional de Arquitectura (2001). El proyecto inicial surge en torno a la

propuesta política –Manuel Tarancón Fandos (Burriana, 1954-Valencia, 2004) fue su principal impulsor y valedor– de propiciar, en Valencia, los estudios en torno a la Ilustración del XVIII así como su desarrollo e influencia posterior en la Modernidad.

Tres años después de su inauguración, el centro se encontraba políticamente bloqueado y sin programa ni dirección efectiva. Contaba –eso sí– con un edificio emblemático, con un nombre sorprendente, una muestra didáctica de alta tecnología audiovisual (“La aventura de las ideas”) y una colección completa de la histórica *Encyclopédie*, con sus 35 volúmenes, incluidos los 8 tomos de los *Suplementos*. Sin duda, una joya bibliográfica. Esa era, resumido escuetamente, toda la herencia disponible para emprender el nuevo camino.

Cuando fui tentado, con el ofrecimiento formal de la dirección del museo (2004), mi especialidad, como profesor de filosofía era justamente el siglo XVIII, pero mi dedicación –como crítico de arte (Presidente de Honor de AVCA) e investigador de estética– se centraba en el arte contemporáneo. Se ve, pues, que el destino, a mis espaldas, había ido lanzando cables y continuos enlaces entre el Siglo de las Luces y la Modernidad. Además, si por una parte, era miembro de la Real Academia de Bellas Artes, fundada en 1768, de la que luego sería Presidente, hasta hace un año, por otro lado era y he seguido siendo miembro de varios Patronatos de Museos, destacados en esta Autonomía nuestra: del IVAM primero y del Museo de Bellas Arte después, pero también lo era o fui del Museu d’Art Contemporani d’Elx, del MUA, en sus principios, y del Museu d’Art Contemporani de Vil·lafamés, hace ya más tiempo. De nuevo, pues, historia y actualidad –sin que yo mismo me apercibiera– rondaban y cumplimentaban mis dedicaciones teóricas y prácticas. Y, por supuesto, el personaje político, que, entre bambalinas, actuaba como eficaz tentador, lo debía saber e insistió en su propuesta.

La oferta fue rotunda y sin condiciones: “ahí tienes el edificio, búscale un futuro y define sus

líneas museológicas y sus funciones y programas museográficos. La toma de posesión puede ser inmediata, en cuanto nos lleguen tu aceptación y las correspondientes propuestas”. Fueron, pues, días de insomnio encadenado, horas de reflexionar, soñar, consultar, padecer y decidir. Y esta es la historia que operativamente quisiera exponer como lección estratégica y metodológica, frente a las posibilidades que realmente fui barajando, en tal partida de cartas, jugada contra mí mismo, mientras iba pergeñándose –en mi cabeza y en mis papeles– la alargada sombra del nuevo museo, entusiasmado, por mi parte, en algunas ocasiones y con deseos de echar a correr, en la mayoría de ellas. Creo, por tanto, que puede ahora –años después– convertirse, al menos, en esquemática y vigente lección de estrategia museológica, a compartir con los lectores.

¿Cuál iba a ser el hilo conductor de mi programa? Con tal interrogante, marcado en la frente, fui recorriendo –aún como mero visitante– los diferentes espacios del museo, en su grandeza y rotundidad. En poco tiempo, las cosas habían cambiado y para mal, respecto al elogiado centro. Algunos de tales espacios venían siendo utilizados, casi sistemáticamente, desde el Consorcio de Museos de la Generalitat, para montar sus propias exposiciones, mientras que la zona de los despachos y otros servicios había sido también ocupada por la Institució Alfons el Magnànim. El reto estaba claro. Habría que comenzar, pues, desalojando a los numerosos inquilinos del centro. En caso contrario, ¿de qué museo iba a ser el director? Me asomé –viajero solitario– a la parte alta, diseñada como biblioteca por el famoso arquitecto. Toda una apoteosis de vacío me rodeaba, pero impresionante, sin duda, en su sorprendente espacialidad. Allí se conservaban, en la zona blindada, los famosos volúmenes de *L’Encyclopédie* y me esperaba, puntual, la nueva bibliotecaria, entre nerviosa y esperanzada, pues algo debía imaginarse de aquella repentina visita. Por mi parte, deseaba, como filósofo, tener en mis manos aquellos históricos ejemplares. Guantes adecuados, ilumina-

nación especial, mesa preparada...y más silencio sobrevenido y prolongado.

Curiosamente, había explicado, en múltiples cursos, a mis alumnos de filosofía e historia del arte, las claves de aquella aventura intelectual del Setecientos, que ahora iba a tener directamente en mis manos. Incluso –es cierto– habíamos logrado adquirir, años antes, no sin esfuerzo pecuniario, un facsímil de la obra, en el Departamento de Estética, depositándolo luego en la biblioteca de la Facultad y allí puntualmente había preparado mis clases y también un estudio sobre el tema, que luego iba a poder ampliar y publicar en el MuVIM, en su primera edición, titulado *Arte, gusto y belleza en la Enciclopedia*.

Pero entonces ni yo mismo lo sabía. La secreta emoción de ir pasando las páginas de algunos tomos, a mi ritmo –como quizás lo hicieran los históricos ilustrados–, me transformó en puntual aprendiz de bibliófilo, a mi manera. Sobre todo cuando, al centrarme en los volúmenes de los apéndices –dedicados a la sistemática mostración de tantas imágenes– me apercibí plenamente de la inmensa tarea llevada a cabo, en torno al dibujo, el grabado y la estampación, desarrollados pormenorizadamente por los ilustradores, trabajando sin duda –en paralelo, codo con codo– con los ilustrados autores de los volúmenes de textos.

Me imaginé, pues, a Diderot y D’Alembert pendientes de la importancia y trascendencia de esa genuina relación que los textos mantienen, en esa relevante obra, con las imágenes, a las que de forma reiterada remiten. Y fue justamente, entonces, cuando –de pronto– supe que había dado con la clave hermenéutica de mi proyecto para el museo, para el Museo de la Ilustración y de la Modernidad, es decir para el “Museo de las Ideas”, en aquel 9 de marzo de 2004.

Vi tremendamente claro y comprendí que los Ilustrados no hubieran logrado las metas, que históricamente, pudieron y supieron satisfacer, sin el solvente respaldo de los ilustradores. No hubieran sido los mismos, en esta aventura conjunta y conjuntada de *L’Encyclopédie*. Y en esa explícita y, a la vez, secreta alianza descubrí

que el museo –en su salvaguarda y estudio del patrimonio inmaterial de las ideas, a través del tiempo y de la historia, que desde su imaginaria tarea, le había sido asignada en su origen– debía hacer suyo el seguimiento de esa aventura trascendental que ha supuesto, para la modernidad, *la difusión y transferencia del pensamiento, a través precisamente de los medios de comunicación* –imbricados entre cadenas continuas de imágenes y de palabras en los libros– y *de sus desarrollos tecnológicos posteriores*. ¿Qué otra cosa hicieron los Ilustrados, en su época, sino aprovechar eficazmente los aportes iconográficos, facilitados por los ilustradores, para unificar y consolidar sus esfuerzos divulgadores, de transferencia del conocimiento y de su paralela y eficaz preservación, en la monumental *Encyclopédie*?

Aquella noche me fue difícil conciliar el sueño y, al día siguiente, comencé a esquematizar, enfebrecidamente, las funciones y cometidos vislumbrados, en torno a ese tránsito “de la Ilustración a la Modernidad”, que azarosamente había constituido el nombre y la vocación de la entidad, que estaba –sólo *in vitro*– en las puertas de su despegue y puesta en marcha. Una nueva etapa se iba a iniciar, pues, para el museo y también para mí.

Justamente, unos meses antes, desde mi cátedra de la Universitat de València-Estudi General, cuando aún nada –que tuviera que ver con el MuVIM– había venido a perturbar mis tareas académicas, docentes y de investigación, entre septiembre y octubre del año 2003, en París había tenido lugar la “Convención ICOM-UNESCO para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial”. Se trataba históricamente, en el contexto de la museología y la museografía, de un salto consistente, que sería decisivo. Algo comenzaba a moverse, en ese genuino ámbito de investigación e intervención, que venía a diferenciar y relacionar los campos del Patrimonio Cultural Material y Natural con la nueva consciencia y compromiso frente al aún descuidado y multidependiente Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), al que iba despertando el mundo, en sus responsabilidades históricas y contemporáneas.

La verdad es que el tema –que fui siguiendo durante semanas en los medios disponibles y que comentaba paulatinamente a los alumnos– también despertaba, cada vez más, mi interés. Pero jamás pensé que tan sólo un trimestre después, iba a enfrentarme profesionalmente, de forma inevitable, con esa estimulante bisagra, formada entre ambos dominios patrimoniales: inmaterial y material. Se trataba, ni más ni menos, de centrarnos en el estudio de determinados aspectos de la historia del Patrimonio Cultural Inmaterial, sobre todo del mundo de las ideas, y de su transmisión y reflejo diacrónicos, por medio de *los mass media*.

Era consciente, haciendo el seguimiento de la Convención de París del año 2003, de que el Patrimonio Inmaterial cubría, efectivamente, un amplísimo espectro de dominios culturales: desde la semántica y campos de acción más plurales y heterogéneos, hasta las tradiciones, técnicas artesanales y expresiones orales y escritas, desde los usos sociales más dispares, a los rituales y actos festivos, desde las ideas más abstractas a los conocimientos aplicados al entorno natural y al estudio y transformación del mundo. Recuerdo que todo eran dudas, para mí, incluso una vez lanzada la moneda al aire. ¿Cómo iba a combinar el estudio y mostración del Patrimonio Inmaterial, a través de determinados materiales culturales, articulados como medios comunicativos y eficaces palancas de educación activa? Era plenamente consciente de que había descubierto un buen hilo conductor. Pero nada más, frente a los inagotables límites de la imaginación.

En efecto, arrancando de la Ilustración –del pensamiento y las ideas–, debía ampararme esencialmente en las imágenes, en los modos culturales de intervención urbana, en la vida cotidiana, en el desarrollo de las ciencias, las técnicas y la revolución social, así como las tecnologías comunicativas y su transformación contemporánea. Por supuesto que la antropología, filosofía, sociología y otras ciencias humanas estaban allí, agazapadas y a la espera. Pero también me aguardaban la publicidad, el diseño, la imprenta, el cartelismo, el cómic, el siempre



Fig. 1.- MuVIM-Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat. Fachadas e interior.

creciente desarrollo audiovisual y su historia, es decir, la fotografía, la televisión, el cine y las estratégicas redes sociales y el complejo mundo *on line*, con sus particulares y persistentes relaciones entre textos e imágenes.

Estaba claro que necesitaría –museo sin fondos patrimoniales– estudiar y aplicar los imprescindibles intercambios entre las facetas y vertientes del Patrimonio Cultural Inmaterial –convertido, cada vez más, en ámbito de estudio, investigación y difusión museable– y los posibles recursos del Patrimonio Material, disponibles para mejor mostrar la aplicación, ejemplificación y “materialización” históricamente paulatinas de aquellos valores inmateriales, comunicados, difundidos y exteriorizados en la plural diacronía de la existencia humana.

Dicho de otro modo, era plenamente consciente de que, en mi estancia en el MuVIM, debía armonizar un obligado diálogo entre ambos dominios patrimoniales, ente lo inmaterial y lo material y, a la inversa, entre lo material y lo inmaterial. Tal era el reto que sentía, entre mis manos, como necesario y sumamente eficiente. Justo –obligado es decirlo– cuando ICOM-UNESCO se había puesto, asimismo, manos al asunto, a estudiar el tema, en toda su amplitud. Se entenderá, de inmediato, mi obligada afiliación al ICOM y mis participaciones, siempre agudamente interrogativas y directas, en sus convocatorias y asambleas más próximas a aquellas fechas. Pocas veces, en mi ciclo vital, me he sentido tan directamente conectado a la flagrante actualidad, en decisiones y propuestas referentes al museo.

Pero la cadena de interrogantes no se detenía nunca. ¿Qué tipo de museo cabría poner en marcha? Tal era la pregunta que, silenciosamente, mi mirada interrogativa seguía lanzando a los espacios vacíos de mis reiteradas visitas, que –solitario flâneur– realizaba, una y otra vez, al centro. En realidad, no hay cosa peor para un director, *in pectore*, que vivir precisamente cerca del museo, que está llamado a dirigir, toda vez que, desde ese mismo momento, va a confundir constantemente domicilio y trabajo, de forma

reiterada e inextricable. Y ahí radicaba la cuestión: en la elección del modelo de museo, que pensaba aplicar al caso concreto, que vitalmente me ocupaba.

Decidí, híbridamente, aproximarme a una doble faceta de intervención activa: (a) al conocido modelo *Kunsthall*, que sin duda era adecuado a los grandes espacios del edificio y también exigible y recomendable estratégicamente, dada nuestra carencia de fondos patrimoniales; y (b) al modelo de *Centro de Cultura Contemporánea* (C.C.C.), que tan versátiles soluciones admite y posibilita en sus flexibles programaciones. Ambas sumas de planteamientos se convirtieron, primero en cálculos y teoría, en justificaciones y estudio de posibilidades, para luego pasar a la práctica directa en la conformación de proyectos, listas de iniciativas y bases de una imaginaria programación, hasta decidirme y confirmarme –al margen de toda duda– de que esa iba a ser la mejor estrategia funcional para el renovado MuVIM.

De hecho, todas estas sugerencias entraron a formar parte, tanto de la respuesta oficial del programa que expuse ante el marco político, como en la explicación resumida, que posteriormente hice a los trabajadores, reunidos en el salón, de las primeras ideas del borrador del proyecto, cuando les fui presentado como futuro responsable del museo. La moneda había sido, por fin, echada al aire con decisión y alivio. Sin embargo, una inmediata filtración a la prensa, hizo que la noticia debiera oficializarse casi repentinamente, con lo que me vi hablando públicamente, una vez más, de estrategias proyectuales y programas, más o menos en paralelo a la propia concepción personal de los mismos. Quizás mi particular espontaneidad y, sobre todo, mi fe en lo que exponía debieron dar sólidos visos de confianza y solvencia a mis palabras, a juzgar por las esperanzadas noticias publicadas, de inmediato, en la prensa valenciana. Comenzábamos, pues, con buen pie y, efectivamente, ya no había vuelta atrás.

¿Cuál fue, en efecto, el organigrama funcional del museo? La pronto llamada “Fórmula

MuVIM” podría resumirse, dado el caso, en algunos puntos básicos, que paso a exponer:

a) La *Biblioteca* planteada como uno de los ejes fundamentales del museo. De hecho, todo proyecto expositivo, todo congreso o investigación programada debería contar, desde su inicio, con la presencia, asesoramiento y participación del personal de la biblioteca. A su vez, el servicio bibliotecario aportaría, en todo caso, actividades paralelas a cada propuesta museística, fundadas en sus fondos bibliográficos, archivos documentales e intercambios programados.

b) Como observación genérica, también la *Investigación* constituiría una de las actividades básicas y exigibles a la institución. De ahí que el personal, desde sus respectivos destinos y funciones, debería aportar anualmente su memoria de investigación, relacionada con su especialidad y encomiendas recibidas, tarea que ayudaría, por definición, a mejor conocer y propiciar las actividades programadas y a clarificar el propio contexto del hecho museístico en el que nos enmarcábamos. Una de las iniciativas del MuVIM se vincularía directamente al dominio de *publicaciones propias*, para recoger sus investigaciones colegiadas, contando para ello con el mantenimiento de diversas colecciones de libros y con el directo asesoramiento de la biblioteca, en estrecha conexión con las demás secciones del centro. Nunca debemos olvidar que *los museos son centros de investigación*, recordando, en consecuencia, que tal labor no es exclusiva ni específica del marco universitario o docente. En efecto, espacios educativos son todos aquellos que ofrecen posibilidades de aprendizaje y formación, bien sean ámbitos formales, no formales o informales. Y en esos espacios, la acción educativa implica la investigación sobre sí misma, ya que la investigación siempre forma parte inherente de la acción, como recurso preparatorio, como estímulo imprescindible y como elemento crítico y de validación.

c) El *Departamento de Exposiciones* destacaría, dado su carácter central, por su capacidad de coordinación y su necesidad de recibir colaboraciones respecto al resto de todas las vertientes

del museo (investigadoras, de publicaciones, educativas, bibliográficas, congresuales y de intercambio). La idea clave era mantener la actividad del museo a base de producciones propias, sin por ello renunciar, en ningún caso, a intercambios y coproducciones. Sin duda, este departamento debería constituir, en su materialidad, tanto la base comunicativa como la imagen del museo, a través de la palanca multiforme de sus muestras periódicas. No en vano, el Patrimonio Inmaterial estudiado siempre acabaría dialogando y traduciéndose, de alguna manera, en material visual y/o literariamente eficaz, a través de los recurrentes medios comunicativos, de las estrategias de educación, interpretación, argumentación y experiencias estéticas resultantes. Esa era la meta. El papel del Jefe de exposiciones sería clave y, con él y en su entorno, debería integrarse plenamente el equipo entero de conservadores y montadores. Dado el interés que, asimismo, deseábamos prestar a la vertiente del diseño en el museo, también como eje educativo, la incorporación temporal, según actividades concretas, de especialistas diseñadores de los montajes expositivos, no será algo extraño ni esporádico. Deseábamos hacer historia experimental en esta y en otras facetas, fomentando la investigación y la integración de soluciones novedosas. Sin duda es, en paralelo, una manera eficaz de preparar experimentalmente a los trabajadores, incorporados al museo, para su paulatina, necesaria y recomendable promoción interna.

d) El *Departamento de Congresos, Seminarios y Jornadas*, vinculado mediante convenios con distintas universidades, implicaba propiamente la base de enlaces imprescindibles con los especialistas destacados en cada materia. No hay, pues, ningún proyecto expositivo, de investigación, publicación o estudio que no conlleve asimismo la correspondiente organización especializada de un encuentro público y programado, en paralelo, al resto de actividades y que deberá generar, por cierto, las correspondientes publicaciones, en las colecciones bibliográficas del museo. Con un promedio de seis congresos nacionales y/o internacionales por curso, el equipo tendría



Fig. 2.- Cartel del "Congrès Internacional Museus i Educació Artística". 2006.



Fig. 3.- Colección de libros sobre Arte y Educación.



Fig. 4.- Portada del libro "Sobre el descrèdit de la Modernitat".

que ser el responsable directo de su organización, en todos los sentidos. De ahí su estrecha conexión, en este caso, con el *Departamento de Gestión y Economía* y con el grupo de investigación del museo. Ningún congreso se desgajaría de la programación global del centro. En realidad, la programación del museo funcionaría por bloques de actividades interrelacionadas. La transversalidad interior y la interdisciplinariedad de los contactos e intercambios exteriores deberían ser, por tanto, las dos barandillas explicativas y funcionales imprescindibles, para satisfacer los objetivos planteados.

e) El *Departamento de Educación y Mediación* debería estar concebido y conformado básicamente de cara a su creciente y directa profesionalización. En ningún caso, podrá entenderse como un sector institucional complementario, destinado simplemente a incorporar / reflejar en él, los posibles proyectos del museo, al final de su desarrollo, de cara a la didáctica. Al contrario, ya desde la inicial exposición interna de los programas a cubrir –igual que sucedería con los demás departamentos estudiados– mantendrá su puntual representación para colaborar en la visión global de cada propuesta y en la agilización de sus aportaciones, desde el ámbito edu-

cativo. Su intervención tendrá que ver, como es lógico, con los talleres educativos y el trabajo ordenador de visitas y conformación de guías didácticas, pero también con la concepción y los montajes expositivos, con el estudio programado de las claves educativas, que el museo desea facilitar necesariamente a los visitantes, adecuadas –tales claves, a su vez– a las diversas tipologías de público. (Por ejemplo, citaremos los colectivos: “El MUVIM dels majors” o “Els professionals del barri”). La figura del educador de museos, con sus tareas de mediación, no puede identificarse simplemente con unos becarios o alumnos en prácticas. Tal personal, en periodo formativo, es deseable e imprescindible, pero sin olvidar que, por lo general, su incorporación al centro es temporal y basado en el aprendizaje tutelado. Por eso los educadores profesionales “de plantilla” deberán ejercitar, asimismo, sus habilidades docentes en ese entorno tutelar. Las contrataciones externas específicas, de expertos, para la colaboración en el departamento educativo, no faltarán, según los casos pertinentes y de concreción temática o según tipologías de intervención, pero lo aconsejable y óptimo debería ser que el equipo fuese fuerte, experimentado, creciente, versátil y propio. Igualmente, la investigación en su



Fig. 4.- Portada del libro *Estudis d'art*.



Fig. 5.- Catálogo de la exposición: "Suma + Sigue del Disseny a la Comunitat Valenciana".



Fig. 6.- Portada del libro *Memoria y desmemoria del MuVIM*.

propio dominio de actuación deberá asegurarse, con la organización periódica, en colaboración con los departamentos pertinentes, de congresos interdisciplinares y monográficos, así como la programación de publicaciones específicas, manteniendo, para ello, frecuentes convenios e intercambios de perfeccionamiento. (Por ejemplo, los mantenidos con el Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas, con la Facultad de Magisterio, con el Postgrado de Educación Artística y Gestión de Museos, de la Universitat de València y con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia). Es, pues, indiscutible el "giro educativo" que, acertadamente, los museos han experimentado en la actualidad.

f) El *Departamento de Publicaciones y Comunicación* constituirá la puerta directa de contacto con la sociedad y el entorno de intercambios sustentados desde el museo. Igualmente se articulará, de forma permanente, con los departamentos que le son próximos y deberá participar en todos los niveles y partes de los procesos preparatorios de cada una de las actividades museísticas, al margen además de la elaboración de los prospectos mensuales y de los folletos individualizados por tipos de actividad. Espe-

cialmente los miembros del equipo serán coordinadores y editores de "Farem", la publicación que recopila la totalidad del programa anual y que recogerá, por apartados y ordenaciones cronológicas, todas las actividades del centro, debidamente informadas y explicadas. "Farem" será tanto una *guía* imprescindible de lo que se avecine, como una *memoria* determinante de lo ya sucedido, paso a paso. Independientemente, este departamento será también el responsable de organizar las presentaciones periódicas a la prensa, las entrevistas, los envíos cíclicos por los diferentes medios de las invitaciones, de realizar el seguimiento y recopilar el dossier pertinente de lo publicado en los medios de comunicación y también asumirá las responsabilidades de protocolo y recepción en el centro, así como la elaboración de la memoria anual, en el sector concreto de sus intereses. De hecho, la colección de los distintos "Farem" (2005-2010) constituye el mejor fondo documental de todas las actividades del Muvim, llevadas a cabo en ese periodo.

g) El *Departamento de Gerencia y seguimiento económico* es la parte oculta del iceberg que nos ocupa. Fundamental siempre, en sus diversas vertientes, es el brazo imprescindible de

la Dirección. En este caso, la dependencia del máximo responsable del sector y de su equipo de la Diputación de Valencia siempre hizo que, asegurando la información y la eficacia, mantuviera un fluido diálogo –imprescindible para el funcionamiento del museo– conmigo mismo, pero reconociendo paralelamente un distanciamiento funcional, sobre todo en las cuestiones estrictamente operativas de sus tareas de programación y control, incluidas las pertinentes y periódicas auditorias. De hecho, sería un escudo de seguridad –día a día– para la responsabilidad de la Dirección, fundamentando el principio de la transparencia. Pero esta es un área para –mejor– ser tratada ya en otros contextos, con mayor profundidad.

h) La no existencia de un *Patronato en el MuVIM*, preceptivamente impuesta esta ausencia, desde el poder político institucional, era reemplazada –se nos argumentó, en su momento, al solicitar la conveniencia de su institucionalización– por las reuniones periódicas con la *Comisión de Cultura*, formada proporcionalmente, por representantes de los distintos partidos políticos actuantes en la Diputación de Valencia, responsable y propietaria del museo. Como se podrá entender, no es lo mismo exponer los principios museológicos del centro, en su formación, o el programa museográfico anual, ante un Patronato especializado que hacerlo frente a una Comisión política de control. Pero esa misma experiencia periódica directa acabó, sin duda, potenciando estrategias de exposición pública, adecuadas retórica y argumentaciones al caso.

Planificada, pues, de forma pormenorizada esta estructura funcional, decidida para un museo sumamente específico, en la medida en que directamente nos íbamos a mover, como hemos apuntado, en torno al Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), éramos conscientes de tal especificidad, desde el momento en que no dábamos cabida, por ejemplo, a los Departamentos de Catalogación, Estudio, Conservación y Restauración de obras, siempre básicos e imprescindibles en los Museos de Patrimonio Cultural Material (PCM). Aunque, a decir verdad, de cara a nuestras exposiciones, tuvimos que arbitrar los

mínimos servicios pertinentes –en su necesidad intermitente– por contratación externa, para colaborar con la producción de las muestras y sus exigencias de control.

Teniendo en cuenta el especial perfil que el museo iba a detentar, me planteé, además la definición de dos bloques de programas, que fueron ciertamente rentables en su funcionalidad: (a) El programa modelo, que denominaremos “Museu-Universitat” y (b) el programa modelo reconocido como “Museu-Ciutat”, entendidos a modo de dos canalizaciones externas, capaces de potenciar y respaldar la propia solidez, eficacia y consagración identitaria del museo.

A) Por una parte, era sumamente consciente de que “nuestro centro” –a caballo entre la historia y la cotidianidad, entre la Ilustración y la Modernidad, como “Museo de las Ideas”– debía atender, de manera muy directa, al público especializado y concretamente al público de la universidad. Y una de mis ambiciones, quizás por deformación profesional, era que el MuVIM fuera considerado como el museo más próximo y afín a determinadas especialidades universitarias. Por eso, las relaciones con determinadas facultades se formalizaron y consolidaron muy pronto. ¿No se trataba acaso de dos instituciones –Museu / Universitat– que compartían paralelas ambiciones informativas, formativas e investigadoras? ¿No nos movíamos entre sectores de las artes y las ciencias, de la filosofía y la historia, de la comunicación y la hermenéutica, de la sociología, la antropología, la tecnología y el mundo de la literatura, el diseño, la publicidad y la imagen audiovisual? De ahí que los convenios firmados para organizar actividades, en el museo, conjuntamente con diferentes facultades de nuestros campus interuniversitarios, siempre de enseñanza pública, fueran sucediéndose de manera pautada, sin prisa, pero marcados escalonadamente por el ritmo de las colaboraciones decididamente puestas en marcha, con crecientes expectativas mutuas.

Sobre todo, los bloques de activa programación, que conjuntaban –en torno a un congreso específico, que estudiaba un determinado



Fig. 7.- Eduardo Arroyo y Román de la Calle, inaugurando la muestra “Boxa i literatura”, celebrada en el MuVIM.

tema— varias muestras expositivas, relacionadas entre sí, contando con diferentes talleres, con bloques de conferencias, mesas redondas, con ciclos de cine y diversas publicaciones, dieron lugar, casi de inmediato, a lo que se calificó, primero por la prensa y la crítica especializada y luego socialmente como “Fórmula MuVIM”. Tales experiencias, bien apuntaladas en la práctica, cruzaron exitosamente todo el sexenio de mi permanencia en el museo.

B) Por otro lado, la estrategia operativa que denominamos “Museu-Ciutat” no fue ajena, en mi experiencia ciudadana, al hecho concreto de ser vecino del propio Barri de Velluters, en Valencia, donde habíamos visto surgir, como una seta imponente, en un descampado de décadas, a un poderoso ritmo de presupuestos encadenados, el imponente edificio de Vázquez Consuegra, dando lugar a un evidente y paradójico tándem, que de hecho, relacionaba / contras-

taba, abruptamente, sin transición alguna, dos polos bien marcados: el abandono del barrio y el simbólico poder del edificio. Eran, por cierto, los años del ladrillo y de la creciente burbuja inmobiliaria. Y de esa experiencia intensa, que para la inmensa mayoría de vecinos supuso el hecho de oír —más que escuchar—, en su momento, el desarrollo inmediato y próximo de los fastos inaugurales del museo, sin ser invitados al acto, quizás derivó, pocos años después, la sólida conciencia de la necesidad que el barrio / la ciudad tenía de sentirse próxima e integrada en el MuVIM, a la vez que, igualmente, el museo echaba de menos, en su entorno, el calor y el interés de los habitantes, participando en sus actividades y convirtiéndose en sujetos activos de una educación artística, obligadamente llamada a ser puesta en práctica social, como auténtica *paideia*, en el doble sentido de realización, conocimiento, mediación, convivencia y perfeccionamiento educativos, tanto individuales /

personales como patrimonialmente colectivos / urbanos.

Se trataba de una asignatura pendiente, no sólo social y secretamente formulada, entre esa abierta dualidad y distancia –barrio-museo–, sino también psicológica y personalmente arrastrada y vivida, por mí mismo. Y esa deuda, pensé, sobre la marcha, ciertamente, podría paliarse, sacando nuestras actividades directamente a la trama urbana, colaborando, en un mismo objetivo, los espacios del museo con los espacios, repartidos por la ciudad, propios de otras instituciones culturales, públicas y privadas. Decisivos ejemplos fueron, ya en los primeros meses, la organización –desde el MuVIM– de diversas exposiciones (8), dentro y fuera del museo, por la ciudad, con carácter experimental, en torno al tema “Cartelismo y Modernidad”, respaldado además por un congreso, que hizo que los visitantes recorrieran, plano en mano, los barrios afectados, buscando acceder a los espacios programados, disfrutando de los catálogos pertinentes. La prensa nacional recogió el titular estratégicamente formulado y que hizo fortuna: “Valencia, capital europea del cartel”, pues no en vano –en aquel esfuerzo conjunto de colaboración y experiencia sobrevenida– la historia del cartelismo europeo fue abordada con tanta ambición como esperanza por nuestro centro, en el 2005.

Efectivamente, a aquel primer logro, de prueba, le siguió luego el proyecto, más generalizado aún, de periodicidad bienal “València fotográfica”, que durante dos meses, inundaba la ciudad, en las tres experiencias habidas: con 16 espacios y 25 exposiciones (en el año 2006), 18 espacios y 31 muestras (en el 2008), 14 espacios y 32 exposiciones (ya en el 2010), siempre cohesionado el proyecto en torno a un congreso central internacional, y un total inmenso e impensable de ciudadanos movilizados –plano y catálogos en mano, rastreando la ciudad– que superó siempre las más generosas previsiones, entre los 140.000 y los 150.000 controles efectuados *in situ*, en la suma global de visitas habidas, en ese tiempo de duración de las bienales.

Otras dos experiencias más se dieron en este marco “Museu-Ciutat”: un concurso fotográfico también bienal, ceñido al barrio de Velluters, financiado desde las empresas del propio barrio y, por fin, la impactante iniciativa “SIC. Societat & Cultura”, que logró editar 12 salidas de otros tantos periódicos, ceñidos siempre al compromiso con el barrio, redactados en él, repartidos en él, preparados en él, siempre contando con el epicentro del MuVIM. Hoy, aquellos periódicos, constituyen, en su conjunta colección, una memoria impagable y un documento de intervención sociológica aplicada y vivida a pie de museo, como ejemplo de que ese enlace y ese sueño *museu-ciutat* es posible, con su fuerza y capacidad expresiva de reivindicación educativa y ciudadana.

Era ya ciertamente la época de la crisis y se olían ya los primeros síntomas de corrupción, cuyos brotes y manifestaciones –expuestos, como imágenes fotográficas, en el MuVIM por la muestra “Fragments d’un any”, que venía, desde hacía años, por convenio, instalándose en el museo, por parte de la Unió de Periodistes– provocaron la cerril y prepotente censura institucional y la consiguiente dimisión del Director y el debate posterior habido. De hecho, pues, las experiencias de aquellos programas, que querían acerca la ciudad al museo y el museo al barrio, eran ciertamente peligrosas. Y así queda recogido por el pulso de la historia, de nuestra diacronía ciudadana y museística.

Educación en la libertad de expresión, dando cabida a la democracia en la existencia y desarrollo de los propios museos, fue parte de un proyecto inolvidable, que ahora estamos intentando resumir aquí, desde la órbita de la educación artística, como argumento y premisa global de toda estrategia y metodología vinculadas al museo. También de *paideia* hablábamos hace un momento, queriendo caracterizar, sintéticamente, en ese término griego la suma de los complejos efectos que –sobre los individuos y las colectividades– se derivan y ejercitan, en sus posibilidades, los museos, en el integrador diálogo que, gracias al Patrimonio Inmaterial (PCI) y Material (PCM), culturalmente, son capaces

de producir. Justo en esa charnela de tipologías patrimoniales citadas, nos hemos movido en el MuVIM, deseando ejercitar en nuestro entorno ciudadano esa suma de fomento de sensibilidades perceptivas, de conocimientos, de habilidades hermenéuticas, de experiencias estéticas y juicios de valor que críticamente, en su conjunto, pueden ser identificadas, en su idealidad, con la histórica *paideia*.

Pero además de esa puesta en práctica –de estrategias, procedimientos y metodologías, expuestos brevemente, más arriba, en torno al MuVIM: programas “Museu-Universitat”, “Museu-Ciutat”– no estará de más que se apunten, bajo la óptica educativa, que aquí nos homogeneiza, cuáles fueron los principales apartados y bloques temáticos, potenciados en las experiencias museísticas más destacadas, aunque sólo sea de forma sintética, obedeciendo a una mínima clarificación operativa, en referencia, una vez más, a los programas museográficos arbitrados.

a) Comenzaremos apuntando cómo, acertadamente, decidimos poner en valor la muestra permanente, de carácter audiovisual de alta tecnología, “La Aventura del Pensamiento”, que –con una fuerte inversión– se había habilitado, desde la misma inauguración del museo, a través de especialistas contratados. Frente a opiniones reiteradas, que apostaban, sólo unos años después, por marginarla, como un “constructo fallero” –se decía, incluso dentro del propio museo–, quizás mi formación filosófica hizo que me decantase a favor de su relectura contextual, sin intervenir, lo más mínimo, sobre ella, sólo conjugándola adecuadamente, tanto desde el punto de vista pedagógico, como en su articulación junto a otras actividades y muestras específicas emanadas del propio centro. Sigo pensando que fue esa concreta decisión de contextualizarla e integrarla en nuestros programas, dándole continuidad con el resto de las propuestas del museo, lo que la rescató socialmente, desde la prensa misma, y ayudó a redefinir su existencia y alcance funcionales en el conjunto del proyecto educativo. De hecho, hay que decir que ha sobrevivido y aún funciona, a pesar de que ya exigiría de nuevo –por los noticias que me

llegan– otra considerable inversión, para repristinarla. Es sabido que la alta tecnología envejece a una intensa velocidad y no se trata ya de meros parcheamientos sino de volver a repensarla, en sus objetivos de dar a conocer al visitante el desarrollo de la historia de la Ilustración, la conformación de las ideas modernas, la consolidación de las artes, las ciencias y las técnicas, la estructuración de la vida social, política y económica desde el XVIII a la actualidad.

Todo un ambicioso proyecto, pues, el de dar sentido y comprensión a esta muestra permanente, como uno de los ejes educativos del museo, que ha sido discutido, alabado, estudiado y hasta cuestionado intensamente, lo cual no deja de justificar –sólo por eso– su presencia. Incluso recuerdo bien que ha merecido alguna que otra puntual puesta en cuestión, desde la jerarquía eclesiástica, al rechazar su posible carácter librepensador, describiendo, quizás con suma viveza, las claves del pensamiento enciclopédico, como puerta de la modernidad. Aquellas cartas de cuestionamiento, que me fueron entregadas en mano –además de mi inmediata sonrisa– nunca tuvieron respuesta escrita. Sólo cursé verbalmente el reto de que prepararan una gran muestra para el MuVIM, que podría titularse: “Pensamiento, libertad y censura en la historia de la Iglesia”. Su silencio se unió, desde entonces, al mío.

b) Respecto al estrecho diálogo existente siempre, en el museo, entre congresos, exposiciones, publicaciones, investigaciones, talleres, ciclos de cine y otras actividades, como paradigma de nuestra fórmula más usual, sólo cabe apuntar que fue plenamente diferenciadora de nuestro perfil, frente al resto de museos de nuestro entorno. De hecho, consiguió aglutinar, en el MuVIM, una serie de segmentos de público, –dato altamente elocuente–, estando cada uno de tales sectores volcado específicamente al área que le era más afín, para satisfacer sus necesidades culturales y de conocimiento. Este curioso fenómeno fue estudiado sociológicamente desde el mismo museo y luego debidamente publicado, pudiendo ser consultada la correspondiente bibliografía, en ese sentido.

(Cfr. R. de la Calle. *MuVIM. Memoria y desmemoria*, Valencia, PUV, 2015).

c) No podemos dejar de apuntar, al menos, aunque sea en un mero juego de esquemas, los bloques en que cabe diferenciar los intereses del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), que fueron asumidos desde el museo y que –para mejor ser comunicados, estudiados y materializados en las correspondientes muestras y congresos– debieron estructurarse en bloques diferenciados, para ser abordados debidamente. Una escueta clasificación será suficiente:

(1) El seguimiento y la comunicación del pensamiento supuso la estrecha colaboración con el ámbito de la filosofía. Muestras sobre “Ciencia y técnica en la Ilustración Española”, “La representación del cuerpo humano y la investigación científica”, “El dibujo y las bellas artes”, “Los orígenes ilustrados de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos” y “Masonería e Ilustración” fueron en paralelo con congresos sobre el pensamiento de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Immanuel Kant (1724-1804), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) y Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805), así como sobre Emmanuel Lévinas (1906-1995) o Michel Foucault (1926-1984). Era, sin duda, la manera fuerte de atender a la comunicación de las ideas desde el XVIII hasta la actualidad, que nos habíamos propuesto y lograr, a la vez, que un público amplio participara en tales eventos, convirtiendo el museo en espacio educativo singular, centrado en el desarrollo del Patrimonio Inmaterial, que ha supuesto justamente la actividad del pensamiento en la historia.

(2) La antropología, la sociología y los estudios históricos también se mantuvieron en primera línea de la atención del museo, como queda claro con sólo recordar actividades del perfil de las siguientes: “La aventura Dakar-Djibouti y la antropología de principios del siglo XX”, “Viajes y viajeros, entre ficción y realidad”, “Guerra y Viajes”, “Arte y cultura en torno a la Exposición Regional Valenciana de 1909”, “La riada de 1957 en Valencia y la transformación de la ciudad” o “Historia de la Industrialización en

la Comunidad Valenciana”. He ahí, pues, numerosos ejemplos de actividades y publicaciones – en todos los casos– desarrolladas con la estrecha colaboración existente entre la universidad y el propio museo.

(3) El dominio audiovisual fue asimismo clave en esta trayectoria museográfica, especialmente en su seguimiento del mundo de la fotografía, del cine y la televisión. No en vano, estos medios de comunicación, volcados entre la industria y el arte, entre la investigación y la publicidad, han sido históricamente básicos, en la transmisión de la cultura y del conocimiento. De nuevo el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) ha sabido hermanarse con el desarrollo de estos medios, para la transformación de la modernidad y de la realidad contemporánea. Resumidamente hablando, exposiciones, ciclos, congresos y publicaciones, centrados en tales recursos audiovisuales, fueron la palanca dinamizadora del museo y de sus públicos fidelizados. Cada ciclo de cine, con sus conferencias, iba siempre acompañado de la edición de su correspondiente libro y así la colección “Cine-malMuvim” conformó, en ese concreto periodo (2004-2010), una serie de 25 volúmenes, buscando, ante todo, sistemática y prioritariamente la interdisciplinariedad. Otro tanto cabe decir en torno a la fotografía, con numerosas exposiciones, congresos, convocatorias de premios, publicaciones y bienales, materiales recogidos, todos ellos, sistemáticamente en la biblioteca del centro, de manera minuciosa. Y, en este bloque, no debe olvidarse la serie expositiva anual, asumida en el museo, “Fragments d’un any”, de infausto recuerdo y testimonio.

(4) Quizás fueron, realmente, el ámbito de la imprenta, el dibujo, el diseño gráfico, la ilustración, la tipografía o el cartelismo las parcelas más sensibles a nuestra irrupción en el MuVIM con sus enlaces con la historia y/o con la vida cotidiana. Buenos ejemplos de lo dicho pueden ser, para completar el mapa, las muestras tituladas: “La imprenta valenciana en el siglo XVIII”, “Del carboncillo al pixel”, “Los hoteles de la imaginación”, “Ramón Casas y el Cartel”, “Los carteles de Toulouse Lautrec”, “Los Ex-libris y



Fig. 8.- Exposición "Fragments d'un any".
Muestra censurada en 2010.



Fig. 9.- Encuentro con la prensa tras la dimisión
del director del MuVIM.



Fig. 10.- Protesta de la sociedad valenciana
ante el MuVIM en marzo de 2010.



Fig. 11.- Reinauguración de la exposición "Fragments d'un any",
en la Galería Tomás March en marzo de 2010.

su historia”, “D’après, versiones, ironías y divertimentos”, “El mono del Anís”, “100 carteles valencianos en el Museo de Wilanów”, “Artel: el diseño en la vida cotidiana”, “Escritos al margen”, “Los carteles de cine de Muñoz Bas”, “Los teatrillos de cartón” o “Suma y sigue del diseño en la Comunidad Valenciana”. También habría que apuntar la convocatoria de relevantes congresos como, por ejemplo, “Cartelismo y Modernidad” o “La Estética de las Imágenes”, cuyos volúmenes rememoran aquel contexto enfebrecido de actividades imbricadas entre la sociedad, los profesionales y el museo.

(5) Por último, otro apartado diferenciado fue el constituido por las investigaciones ejercitadas, desde el MuVIM, en torno a lo que nos complacía denominar “los ilustrados valencianos contemporáneos”. Personajes actuales que ayudaron ciertamente a configurar la historia valenciana, tanto en los duros momentos del franquismo como en el periodo de la transición política. Citaremos, entre ellos por ejemplo, las figuras de Joan Fuster i Ortells (1922-1992), Alfons Roig Izquierdo (1903-1987) y Juan José Estellés (1920-2012), a quienes se dedicaron congresos, exposiciones y libros, como engranajes básicos de nuestra cultura.

Efectivamente, como hemos pretendido exponer, el museo –consolidando su “Fórmula MuVIM”, debió entregarse arriesgadamente a la búsqueda de sus nuevas líneas museológicas y a la programación –en bloques calculadamente plurales– de sus diversificadas intervenciones museográficas, que hemos estructurado en bloques. Pero igualmente apostó, de manera decidida, en favor de la acción educativa, de la gestión cultural, de la investigación y de la edición. Toda una compleja metodología que nuestro equipo fue construyendo, contrastando y depurando –pausadamente– en este período inolvidable.

Recuerdo que, en aquel particular contexto, quedaron fijadas intensamente dos frases mías, que entre otras, me gustaba dejar, operativamente sentadas, en la praxis cotidiana del museo: “Cap activitat sense reflexió” y “Cap

projecte sense disseny”. Las dos formulaciones suponían la clara integración de ambos principios tanto en el proceso de *preparación* como en el de *revisión* crítica de las actuaciones emprendidas, siempre realizadas en grupo. Como algunas veces ha sido comentado, se trataba de pasar del seguro y consolidado “hacer lo que se sabe” –saltando experimentalmente– a la senda apasionante del ponderado “saber lo que se hace”. Y eso es lo que realmente intentamos, para transformar la gestión del museo.

La sociedad supo, por cierto, reconocer nuestros esfuerzos y escalonadamente fueron llegando los galardones: “Les Palmes Académiques” del Ministerio de Educación francés (2009); “La Medalla de Bellas Artes” de la Facultad de San Carlos. Universidad Politécnica de Valencia (2009); “Premio Gràffica” por el respaldo al mundo del diseño (2010); “Medalla a la Libertad de Expresión” Unión de Periodistas (2010); “Premio C. Turia” Valencia (2011); “Premio Cultura Joven” (2011); “Llama Rotaria a las Artes” (2012) y “Premio Educación y Sociedad” (2014), entre otros reconocimientos.

Éramos conscientes de que los museos debían incorporarse plenamente al ámbito de la educación e investigación artísticas. Investigar para mejor educar, sin dejar de formar(nos) para investigar con mayores posibilidades. Los museos, pues, como espacios de mediación educativa, en el sentido más amplio del término, sobre todo pensando –más allá de la *enseñanza formal*, intencional y planificada– en modelos de enseñanza *no formal* o no reglada: aquella efectuada por organismos o entidades paralelos al sistema oficial, aunque no carentes de estructuración, con sus objetivos y contenidos determinados; pero sin relegar tampoco la *enseñanza informal*, que se distiende a lo largo de la vida misma, en torno a los sujetos, en cualquier contexto y momento viable de sus experiencias e interrelaciones humanas. Se trata, al fin y al cabo, de facilitar al máximo la formación continua y la (auto)formación facilitada a los ciudadanos (*lifelong learning*) en su respectiva existencia. Y ese concepto fundamental de *la educación a lo largo de toda la vida* necesita también evidentemente de

los museos, es decir, del arte, del cine, de la música, del diseño, de la fotografía... combinando equilibradamente, en la existencia individual y colectiva, la participación en los valores propios del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) y del Patrimonio Material (PCM) y Natural (PCN).

Ayudar a los visitantes al museo a potenciar sus *experiencias estéticas* frente a los objetos artísticos, mediante la *interpretación y contextualización* de las obras expuestas, con el paralelo incremento de sus *conocimientos y emociones*. Y eso que se convierte en meta de cara a los demás ha debido, previamente, transformarse en objetivo de los educadores profesionales del museo, auténticos mediadores funcionales, incorporados a su plantilla.

En esa línea, queremos finalizar apuntando cómo, a partir del *Postgrado de Educación Artística y Gestión de Museos*, puesto en marcha hace más de tres lustros, en el Institut de Creativitat & Innovacions Educatives de la Universitat de València —que ha merecido el reconocimiento de su “Excelencia” por parte del ADEIT, Fundación Universidad-Empresa— se ha creado AVALEM (Asociación Valenciana de Educación Artística, Museos y Patrimonio), en 2013, para gestionar y defender a los profesionales de este segmento educativo, propiciando su formación, integración y perfeccionamiento. Asociación abierta a cuantos estén interesados en esta amplia y compleja tarea que correlaciona el arte y la educación, los museos, la gestión y el patrimonio. Asociación que está funcionando excelentemente.

Post escriptum

Redactado el presente texto, en la primavera del 2015, para ser expuesto en el acto de clausura del Congreso convocado por la Universidad de Alicante, en torno al tema “Museos y educación”, debemos reconocer que muchas cosas, de forma acelerada, han ocurrido en nuestro panorama político, afectando directamente al contexto de la cultura valenciana. En realidad, un cambio de gobierno, tras el 24M, abre mil diferentes posibilidades a la historia y a la vida

cotidiana, con sus interferencias y complejidades. Y, en tal sentido —aunque sea brevemente, referidas de forma directa al tema que nos ha ocupado, en relación al museo— una serie de cuestiones merecen ser apuntadas: a) Se produce, hacia mí, un acto de desagravio oficial, por parte del nuevo Diputado de Cultura, por el hecho grave de la censura habida, hace más de cinco años y que motivó mi dolorosa decisión de dimitir. b) Asimismo se me ofrece personalmente la posibilidad de volver a hacerme cargo, de nuevo, de la dirección del MuVIM. Tema que agradezco emotivamente, pero que no acepto ya, por distintos motivos personales, a la vez que ofrezco mi experiencia y consejo, si fuera necesario para la nueva etapa. c) En cualquier caso, insisto en la importancia que las relaciones entre política y cultura tienen efectivamente para la repristinación de nuestra democracia participativa y cómo “el giro pedagógico” que tanto el arte como los museos han experimentado conscientemente, en la actualidad, debe ser respaldado, de manera abierta y decidida, en la aplicación de las buenas formas. Y otro tanto cabe insistir en la exigente vigencia del *dictum* “Nulla política sine ethica”, que debería ser proyectado en todos los niveles de la existencia, incluida, como es lógico, la renovación cultural optimistamente esperada por la ciudadanía.

Tales han sido los hechos. Y abiertas quedan las esperanzas ante las gestiones dirigidas en favor de la educación artística, como asignatura que sigue pendiente, tras la prolongada crisis vivida y generalizada en nuestro contexto, hoy, por fin, con insistentes aspiraciones de cambio y de reestructuración. No en vano, quisiera retomar finalmente, de la mano de Virgilio, el “motto” inicial que ha abierto nuestras reflexiones: *Agnosco veteris vestigia flammae*. Ciertamente, en cuanto hablo del tema de la educación artística, de inmediato *reconozco las huellas de un antiguo fuego*, aquel que, durante medio siglo, ha acompañado mi constante dedicación al estudio del dominio de la estética y de sus conexiones interdisciplinarias con la educación humana.

III. Dossier

*El pintor Ignacio Pinazo Camarlench
en su centenario*



Pintores valencianos del siglo XIX. Pinazo, su vida y su obra (1849-1916).

Autor: Manuel González Martí. Imprenta: Huici, Valencia, 1920.

(Imagen: cubierta, reverso de portadilla —ilustrada con un dibujo de Pinazo propiedad del autor— y portada).

Libro adquirido por la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 2016.

Introducción

Manuel Muñoz Ibáñez
Presidente de la Real Academia de
Bellas Artes de San Carlos

Ya en el número del centenario de *Archivo de Arte Valenciano* anunciamos que en el correspondiente a 2016 era voluntad del Consejo de Redacción, dedicar un dossier a su figura. Ignacio Pinazo Camarlench fue uno de los grandes maestros de la historia del arte valenciano; pero, como pocos, sufrió largos períodos de olvido.

Tras su desaparición en 1916, careció de seguidores, e incluso su hijo José realizó una pintura distinta, delimitando los contornos, separando las figuras y las cosas, y ocultando la pincelada.

Sin duda, el éxito social y comercial de Joaquín Sorolla tuvo que pesar para que se mantuviese el extravío de su obra en las generaciones posteriores; si bien, situándolo en un lugar de prestigio, aunque desatendido. Tampoco fue muy distinto su destino entre los investigadores del arte.

Aunque su primer estudio monográfico fue precoz; Manuel González Martí publicó en 1920 una cuidada monografía, “Pinazo, (su vida y su obra)”, Imprenta Huici, Valencia; tras obtener con este trabajo el premio ofrecido por el Círculo de Bellas Artes, en los Juegos Florales de “Lo Rat Penat” de 1917; su reedición se prolongó más de cincuenta años, hasta 1971, Ed. Ayuntamiento de Valencia; y su segundo tratado no apareció hasta once años más tarde: en 1982, cuando surge la extensa monografía de Vicente Aguilera Cerni, en la que se incluyen, textos y apreciaciones personales del pintor, mostrada en Valencia por Vicent García Editores.

Entretanto, cuando en 1977 publiqué “La Pintura Contemporánea del País Valenciano 1900-1977” Ed. Prometeo, Valencia, tuve la oportunidad de dedicarle un extenso capítulo de trece páginas.

Bien es cierto, que aunque con una frecuencia escasa dada su importancia, durante estos cien años otros distintos estudiosos se ocuparon de su trabajo en inserciones en prensa y en revistas especializadas; destacando los estudios de Arturo Zabala (Ed. Diputación de Valencia, 1965) sobre su pensionado,

y apareciendo en repetidas ocasiones, en artículos de reconocidos historiadores: Camón Aznar, José Francés, García de Vargas, Garín Llombart, González Martí, Igual Úbeda, y otros.

Rastreando lo publicado en AAV durante esta centuria, me llevé una sensación inesperada: tan sólo había dos trabajos que se ocuparan de un autor tan destacado. Tras su discurso de toma de posesión como Académico de Número; un obituario, en 1916; un texto de Adrián Espí Valdés: “Lorenzo Casanova-Ignacio Pinazo. Análisis de una actitud pictórica” AAV, XLI, 1970, pp. 25-30; y una aproximación a sus textos, de Román de la Calle: “Los aforismos de Pinazo” AAV, LXVIII, 1987, pp. 93-96. Si bien es cierto que aparece incluido en el contexto general de otras intervenciones investigadoras.

En un año como el presente, donde la atención a un autor tan relevante va a tener dedicaciones especiales, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos ha decidido dedicarle la reproducción facsimilar de su Discurso de Ingreso como Académico de Número de esta Institución, publicado en 1915; al ser además, su testimonio escrito de mayor envergadura y complejidad teóricas. Acompañado, asimismo, de la aportación que publicó en su día Román de la Calle, íntimamente relacionada con el anterior, y concerniente a sus reflexiones acerca de los juicios estéticos del artista.

Es nuestro deseo, contribuir con ello a tan merecido homenaje.



Portada del primer número de la revista *Archivo de Arte Valenciano*, publicada el 31 de marzo de 1915 en Valencia y que contiene el discurso “De la ignorancia en el arte”, pronunciado por el Académico Ignacio Pinazo Camorlench leído en la sesión inaugural del curso 1896-1897 celebrada el 4 de octubre de 1896, y cuyas páginas reproducimos a continuación.

DE LA IGNORANCIA EN EL ARTE

DISCURSO

DEL ACADÉMICO

DON IGNACIO PINAZO CAMORLENCH

LEÍDO EN LA SESIÓN INAUGURAL DEL CURSO DE 1896 A 1897

CELEBRADA EL 4 DE OCTUBRE DE 1896

ILMO. SEÑOR, SEÑORES:



26. — D. IGNACIO PINAZO

GRANDE es mi osadía al ocupar hoy este sitio que debo, más que a mis propios merecimientos, bien escasos por cierto, a vuestra tradicional benevolencia. Ocupo, bien lo sé, un lugar que no me corresponde, pero sustituyo gustoso, a pesar de los apremios del tiempo, a un distinguido compañero que en día tan solemne había de llevar la voz de la Real Academia y exponer, en elocuentes conceptos, ideas y sentimientos que yo no podré reemplazar con el tosco y desaliñado lenguaje del pintor. Pero al propio tiempo que solicito vuestra benévola atención y pido disculpa ante un auditorio tan selecto, declaro, ingenuamente, que al hacer ésta, que bien pudiera llamarse mi primera presentación oficial y académica, poco o nada podré deciros que suene gratamente en vuestros oídos. Y no es modestia. Es la verdad desnuda, sin celajes que la encu-

bran y atenúen. Por esta causa me veo obligado a tratar de la *Ignorancia en el Arte*; tema que me afecta por ser, en realidad, un ignorante en el arte de bien decir, en el arte mágico de expresar en forma galana y propia, los pensamientos que se forjan en el misterioso yunque del entendimiento. Donde no llegue, pues, la palabra, llegará la intención y sirva esto de disculpa a mi atrevimiento y de súplica a todos los que forzosamente han de oír estos desaliñados párrafos.

Soy hijo entusiasta de la belleza artística que en la naturaleza se admira; voy siempre tras la línea que determina la fisonomía expresiva del mundo en su conjunto y en sus diversas manifestaciones, por lo tanto, más se adapta mi espíritu al sentimiento del color y al manejo de los pinceles, que a las formas literarias, aun cuando las siento y admiro. ¿Cómo, pues, podré pintar con letras y modelar con palabras y menos dar vida a mis ideas, si no sé el alcance de aquéllas?

Me reconozco, señores, impotente ante el asunto de suyo difícil y el cual ha de tratarse con la cuerda tirante del despecho, que hiere las fibras más sutiles del amor por el arte. No es culpa mía que el hombre no tenga siempre la abnegación de callar: alguna vez hemos de decir lo que sentimos para contrarrestar, al menos, los efectos del que habla de lo que no entiende, y a quienes el vulgo ignorante acata, haciéndose eco de los que se creen autorizados a cri-

ficar por vanidad; esto es, de los que pretenden saber más de lo que pueden abarcar, sin calcular.

¿Tengo derecho a llamar ignorantes a los que lo son? ¿Debo llamar así a los que no quieren ver? ¿Saben los ignorantes que lo son? ¿A los que no quieren aparecer como tales, sabré convencerles? ¿Lo seré yo tanto, que no sepa cuán imposible es convencer de que es cobarde al faltar de valor, y temerario a quien se mete en terreno o materia para él desconocido, como en país conquistado, alardeando de valiente y entendido?

No es culpa mía esta ignorancia: yo sólo deseo estudiar la pintura, pero la sociedad exige al pintor que sea entendido en multitud de materias, y los escritores, por ejemplo, se lamentan de que el artista no sepa escribir. Si yo poseyese este dón, no sería pintor, pues poseyéndolo, me sería más fácil expresar mis ideas y poner mejor en comunicación mi espíritu con los demás.

La literatura del pintor es el dibujo y composición, y el color, la gramática; y tanto las partes de ésta como su filosofía, existen en el desarrollo de la obra artística. Aunque esto no se exija a los hombres de saber en otros conocimientos, los cuales ni aun pueden explicarse los efectos de la luz y del claro oscuro, sin embargo, al artista se le exige esto y lo otro, lo cual daría por resultado un literato más; a pesar de ello, no siéndolo yo, procuraré exponer mis ideas lo más claras y terminantes.

Una de las cosas que más influyen en el curso del arte son las exigencias de la sociedad, pues al pretender que aquél se amolde a las tiranías de ésta, cae muchas veces también en sus vicios, arrastrado por su principal origen, el cual no es otro que la perfecta ignorancia. ¿Es acaso ésta la de aquellos que ni profesan el arte, ni tienen pretensiones de poseerlo? No; la de éstos, lejos de ser perjudicial, puede servir a veces de sana corrección; pues al llevar en sí toda persona, más o menos desarrollado, el germen de lo bello y la natural observación, con ello podrá apreciar sinceramente una obra artística, siempre que no influyan en él otras vanas preocupaciones. Por lo tanto, no es a éste a quien nos dirigimos, pues ya tiene algo de qué valerse ante el Arte, y su ignorancia no es perfecta.

En cambio, cuando el hombre por necias ilusiones quiere pasar del límite de la sencilla y natural ignorancia en arte que no profesa, y sin practicarlo ni sentirlo, pretende conocerlo, analizarlo y criticarlo, ha de valerse de medios para él desconocidos, que, por lo tanto, no ha de saber emplear y ha de forzar casi siempre su natural criterio, despreciando los medios verdaderos que su inteligencia le da por lo dudosos, que lejos de ilustrarle le han de perfeccionar en su ignorancia.

En efecto, la sociedad actual, de la propia suerte que exige al artista gran número de conocimientos, ajenos a veces a su arte, es igualmente exigente con todo aquel que pretende figurar en ella, resultando que todos los componentes se crean con el derecho de entender de todo, y como precisamente en lo que menos pueden es donde encuentran menos obstáculos, por aquello de que al artista únicamente se le permite sincerarse con sus obras y con el silencio, de donde se desprende que al que más se le oye es el que gana; y así toma más incremento la perfecta ignorancia. Veamos los medios utilizados por ésta, y con qué cuenta comparándole con el artista. Este, por de pronto, a causa de la continua observación y análisis de la naturaleza, lleva en sí, más desarrollado que nadie, el sentimiento de lo bello. Para darle forma necesita valerse de elementos materiales que únicamente el estudio concienzudo le ofrece para su interpretación. De modo que el artista dispone de los medios naturales, más desarrollados que los otros, y de los que pudiéramos llamar técnicos, hijos del estudio, y de los cuales carece el que no es artista, el cual puede apreciar con más o menos exactitud la obra artística, pero siempre con bastante certeza.

Mas el perfecto ignorante, si como ya hemos dicho, desprecia los medios de que naturalmente dispone por su inteligencia, y al mismo tiempo carece de los

del artista: ¿De cuáles se ha de valer, que no sean falsos? Estudiémosle para más claridad en sus apreciaciones y supongámosle colocado ante un cuadro, un retrato tan admirable, que cumpliera perfectamente todas las condiciones de tal, hasta el punto de tomarse como prototipo. El que ignora naturalmente, el llamado vulgo, sin atender más preocupaciones que su impresión sincera al verle, por lo regular calla, y después aparta tranquilamente la vista, como si no le gustara. ¿Es, acaso, que su ignorancia le impide apreciar su mérito? No, porque sin darse cuenta el mismo observador vulgar ha juzgado aquella obra mejor que el perfecto ignorante, con la diferencia de que el primero no la comprende, pero la siente, al paso que el segundo ni la siente, ni la comprende. Aquel retrato, al ser tan magistral, dicho se está que es el que más se aproxima a la verdad, a lo que a todas horas vemos, y que, por lo tanto, menos nos debe impresionar por la costumbre que tenemos de verlo. Para el que juzga lealmente, no hay un cuadro, hay una persona, su silencio elocuente lo dice. Si acaso emite algún juicio, será respecto a cosas ajenas al arte que lo ha creado. En cambio, el perfecto ignorante va con premeditación a verle; cree que no debe fiarse de su natural impresión, a fin de dar un juicio más *inteligente*, y desde aquel momento ya no ve más sobre aquel cuadro que líneas y colores. Se basa en ello para juzgar, y mal lo podrá hacer al no conocer dichos elementos, faltándole el estudio y sentimiento artístico. Por eso han de resultarle falsos sus juicios acerca de la total ejecución del cuadro. El vulgo siente, pero necesita traducir este sentimiento.

Este es bueno cuando calla y malo cuando aplaude o rechaza; al contrario del perfecto ignorante, que suele rechazar lo bueno y aplaudir lo falso.

En el resultado, pues, de estas apreciaciones vemos ya el principio de los efectos nocivos de la perfecta ignorancia, que son: el viciar el gusto del público y, por consecuencia, guiar por malos caminos al artista que empieza y que no tiene bastante virtud para sobreponerse a las insanas exigencias de una sociedad tan superficial y baladí, la cual acoge en su seno un vicio que tanto impera, y de una crítica orgullosa y despiadada con el artista. De tal manera quiere imponerse, que llega hasta el extremo de hacer del artista un imbécil, pues parece que únicamente pueda ser guiado por el perfecto ignorante, quien siempre tiene de su parte la contraria predisposición del vulgo respecto de las obras del arte que no comprende, ni quiere tomarse el trabajo de comprender. Así que más le conviene quedar bien con éste que con el artista, y en ocasiones desprecia una grande obra únicamente por no pasar plaza de excéntrico e incomprensible, como lo es su autor para el vulgo, que nunca alcanza a comprender lo sublime de aquella excentricidad y rareza.

Otras veces, en cambio, se declaran Mecenas de artistas de más o menos equivoco valor, pagando sus obras por lo que más les afecta en su capricho o sensualidad, no por su verdadero mérito, pues si su ignorancia no les cerrara los ojos con el oropel de aquéllos, verían cuán lejos estaban de lo justo y cuánto mal hacían al inculcar así en el vulgo la idea tan generalizada de que el valor de un cuadro es el del dinero que por él satisfacen, lo cual es causa de que muchos cuadros, siendo buenos, no son apreciados por haber sido adquiridos a bajo precio, y otros, en cambio, los tengan por obras maestras, gracias a que la perfecta ignorancia los adquirió a elevado coste.

Figurémonos el efecto desastroso que esto hará en el alma del artista al verse pospuesto al dinero, y el embrollo de ideas que engendrará entre el vulgo que ignora de buena fe.

Resulta, en consecuencia de este desconocimiento del arte, el poco respeto que le tiene el perfecto ignorante, y otro de sus tristes resultados son la multitud de obras artísticas, especialmente arquitectónicas profanadas por aquél al quererlas conservar o reponer, fiándose de su inteligencia tan lejana del verdadero arte. Y la causa de esto es que al juzgar una obra se apropia lo más notable de ella, lo hace suyo, esto es, lo juzga como si él lo pudiera hacer, y como no mide sus propias fuerzas, sus temerarias ideas han de dar por re-

sultado la exageración, tanto al juzgar y alabar lo bueno, como al vituperar y destruir lo malo. ¡Cuán fácil parece lo que otro ha hecho ya! y ¡cuántos se creen con el derecho de criticarlo de tal manera! Veamos sus efectos en las obras artísticas desnaturalizadas, como antes dije. Fijémonos en las críticas del arte, las cuales, lejos de instruir y guiar por el difícil camino del arte, lo vician y profanan hasta hacerlo falso y ridículo, dando lugar a los engendros artísticos que se aprovechan en la esfera activa del arte de lo que otros hicieron, que es, por lo regular, lo más alabado del público, ya que por desgracia más se fija la gente en quien gasta que en quien lo gana.

Por lo regular, en este mundo, se posterga al bueno. Si el artista se desvive por llegar a la meta, entonces el perfecto ignorante le tacha por haber pintado la verdad desnuda, y precisamente lo verdadero es lo que le hace pensar mal, que para lo malo no hay ignorancia, y es porque impotente en el recto juicio artístico, únicamente le impresiona la sensualidad de la obra.

Así como las grandes virtudes de la humanidad casi siempre han tenido otras anteriores, en las cuales se han inspirado, así el que busca el saber, más debe mirar hacia atrás que al presente; pues así como el Turia al pasar por nuestro país, fecunda su huerta, los ricos en conocimientos, a su paso por la vida, también fertilizan nuestra inteligencia, como los grandes artistas dejan en sus obras un sedimento precioso del cual se aprovecha el que es apto para ello; unas veces en los museos, en donde viven tantos muertos; otras, en las bibliotecas donde se encierran los tesoros del humano saber en las diversas etapas de su historia.

Gran cosa sería que los hombres de elevada inteligencia pudieran con facilidad leer en las obras maestras de la antigüedad. Díganlo sino la Filosofía, Estatuaría y Arquitectura griegas que sintetizan y han dado origen a la ciencia y arte modernos. Todos los ramos del saber debieran inspirarse en el arte, especialmente en el antiguo, que es el más sincero de todos, pues hoy día aprenderá, quien así no lo haga, los extravíos modernos, desconociendo la trascendencia de las sublimes creaciones del ayer. En éste y con los de entonces, viven los sabios; el hoy es para el perfecto ignorante, que con los de hoy vive, o con la adulación o con el robo. Hace como el ladrón que sabe únicamente el dinero que tiene su víctima en el momento de cometer el delito, sin importársele de los tesoros que antes pudo tener. ¡Cuánta perfección en la ignorancia! Habían de su ideal. ¿Cuál será éste, si a lo verdaderamente bello le llaman raro, y estrambótico y genial al plagio?

Al genio le repugna la adulación; es tímido por naturaleza, huye de las gentes y más se aparta de ellas en cuanto menos le comprenden; su vida es la abnegación, no la vanidad, ni la ostentación imprudente; es humilde, como sencillas son sus obras, sin alardes ni pretensiones.

En cambio, la ignorancia tanto se perfecciona que hasta se encuentran en ella las clases superiores, las cuales imponen su nefasta sabiduría a las inferiores, que neclamente la acatan y que al fin ven sus tristes resultados hasta en empresas que comenzaron sabiamente, si bien sucumbieron víctimas de la ignorancia. Estas, por ejemplo, son las escuelas que empezaron con el noble objeto de unir el oro al talento, y alentar así al artista de corazón. Hoy, a éste, se le hace pasar como simple aficionado por las rutinas escolares, viciándolo con el dibujo del plano, el cual, cuanto más sólo podrá hacerle un buen copista, sacrificándolo en aras del profesor, el que, en último término, hará del arte un método rutinario o un *modus vivendi*; resultado de la falta de maestros y sobra de profesores. Esto será bueno para las artes en general, pero no para el joven de gran intención.

¿En qué consiste ésta? ¿Cómo ve el que no ve? ¿Puede ver el que no sabe? No; si viera sabía. El artista estudia sólo para ver; ver es saber, es comprender los múltiples conjuntos que forman las bellezas de la naturaleza. ¿Cómo ve el que más sabe?

Ni el principio ni el fin de ese más allá, puede comprenderse, pues su idea se pierde en el infinito, aunque no lo crean así aquellos que consideran como meta del arte de dibujo *acabado* como ellos dicen, y el color más o menos *fino*. ¡Tan lejos están éstos de empezar a entender el sublime objeto del arte! ¡Tan fácil les es blasfemar de éste y profanar los nombres de Goya, diciendo que no acababa; del Greco, si estaba loco, y de Rosales y otros, criminales juicios de lesa arte! Queriéndolos justificar, presentando títulos de haber cursado, al cabo de cien años en una Academia, más de no haber terminado sus estudios al comprender su dificultad. ¡Si el arte fuera sólo difícil! Bien puede decirse que raya en lo imposible.

¿Es acaso dibujo la forma? ¿Hay color sin luz? Sin la del entendimiento y sensibilidad no hay ni forma ni color. ¿Está pintada la naturaleza? Cuando se la conoce después de estudiarla, hasta pudiera conceptuarse el ruido como expresión de color, lo mismo que la música, matizándola con sus tonos unas veces poéticos, otros dramáticos. Por eso cuando a un artista se le señala como dibujante, es que acaso sin pensar se le critica su dibujo, que adolecerá de escuela como sucede bastante en la pintura francesa. En cambio, tenemos que a nadie se le ha ocurrido señalar como dibujante al Greco ni a Velázquez, pues éstos pintaban la naturaleza tal como es, adaptándose a su forma característica y expresiva, identificándose con ella, que es el ideal a que aspiran los que hacen oficio de saber. Por eso será siempre una alabanza el que pregunte el ignorante al artista cómo es que pinta sin dibujar.

Para el verdadero artista, pues, no hay más que luz y hasta la forma, que pudiera considerarse como lo más material, es susceptible de expresarse con solo el color: la forma no se concibe sin éste, y éste, sin la luz.

Son muchos, sí, los que hacen cuadros pintados y que al vulgo le parecen de veras, y muy pocos los que pueden hacer verdaderas obras de arte, las cuales, después de todo, el vulgo no ha de comprender y las ha de considerar menos verdaderas que las anteriores. La verdad, por lo regular, no existe para los más. Cada hombre únicamente encuentra relación entre los conocimientos que posee, creyendo ajenos a los que no comprende. Mas en este mundo todo está relacionado, aunque sean distintos los medios utilizados en su ejecución por los múltiples ramos del saber humano: en su esencia, todo consiste en saber conocer, lo cual da por resultado cierto dominio del hombre sobre el hombre. Así, pues, por ejemplo, será el mejor comerciante aquel que más barato compre al mercader; mejor general el que más soldados sepa atraer y dirigir; esto es, aquel que se haga dueño del corazón. Por eso el que mejor le comprenda y conozca sus afectos y diversas fases en el desarrollo de nuestras pasiones, será el mejor artista; pues el que mejor domine la luz y la forma, éste sólo será el mejor pintor.

En efecto, el artista de genio pinta el espíritu de su época; el ilustrado, pero que carece del espíritu artístico, al no querer convencer con el sentimiento lo ha de pintar con la materialidad. El primero, va al fondo del hombre; el segundo, a la superficie. ¿Quién es más comprendido? El segundo, pues sus obras son tan exteriores que bastan los ojos materiales para comprenderlas. El otro ataca directamente al corazón, al sentimiento, a lo que únicamente podemos apreciar con los ojos del alma y, por lo tanto, más difícil de comprender, especialmente en una época como la actual, tan superficial y materializada.

La sensibilidad, pues, constituye la parte más esencial del artista, por medio de la cual une la materia a lo inmaterial, dando forma al espíritu. La educación artística bien entendida, tiende a contrarrestar el predominio de la cabeza sobre el corazón, siendo, por lo tanto, regeneradora de éste.

El arte es la chispa que se desprende del corazón; la ciencia pertenece a la cabeza. Por esto, para comprender a los grandes artistas, se necesita identificarse con ellos y sentir verdaderamente el arte, pues su modo de expresar nace del sentimiento, de suerte que no puede decirse que en las obras artísticas el asunto sea por sí de más o menos importancia, sino por la que el artista le

da. De modo que aun con motivos triviales, a veces con una sola figura, consigue dar importancia al asunto, impresionando profundamente, ya que la belleza es hija del que la siente.

No se crea, por lo tanto, que el artista da tanta importancia a la barga materialidad que sean para él de interés los apuntes superficiales, donde predomina la mayor o menor habilidad; no, aun en las más sencillas notas que tome del natural siempre ha de buscar el desarrollo de una idea; siempre encuentra en ello un más allá indicador de que no son las manos quien lo hace, sino el espíritu, el corazón. Tan lejos está el arte del servilismo material, que bien podemos afirmar que cuanto más se aparta de éste, más sublime resulta. En arquitectura, por ejemplo, la gótica que es la encarnación del sentimiento místico, es la que menos se cibe a la medida material, la que más nos hace sentir y nos eleva a regiones sublimes.

La obra artística, pues, no es otra cosa que la traducción real del espíritu del artista para poder transmitirlo a sus semejantes; por eso, aunque esté hecha hace siglos, siempre vive en ella el espíritu de su autor. Este necesita más que nadie ser sabio y poder abarcar mayor número de conocimientos que otro cualquiera. Tenemos en las grandes obras pruebas de ello en la expresión y carácter de los personajes representados, sienten tanto lo que su autor quiso expresar, que, aun en el caso de no haber existido, la imaginación los ve tal como los creó el autor.

En el famoso cuadro de *Las lanzas de Velázquez*, vemos probado este aserto: en él está perfectamente expresado aquel acto de diplomacia caballeresca, de tal manera que únicamente sintiéndolo el autor lo pudo así expresar. Para esto necesitó Velázquez tal espíritu de observación, inmiscuirse tanto en aquel hecho histórico, que no hay duda llegó a ser tan diplomático y caballero como el representado gráfica y magistralmente en su obra.

En el estudio del retrato artístico encontraremos la verdad también de esto. No hay duda que en el retratado existe la idea que pudiéramos llamar (religiosamente artística) de lo eterno, de lo imperecedero, pues no sólo desea transmitir al mundo venidero sus formas más o menos artísticas, sino que también le gusta que en el porvenir conozcan, si es posible, sus más nobles sentimientos, dejando impresa su alma en el retrato. El artista, pues, debe ser el fiel traductor de los buenos deseos del modelo y el que no tenga el talento y sentimiento que ha de menester la observación de la naturaleza; el que aun dominando la materialidad del dibujo y el color, no puede entrar en ese más allá que sentimos al ver en obras que son deficientes en la forma y a veces monstruosas, sin embargo nos hablan al alma y hasta son un ideal para nosotros; o por sus recuerdos, o por su significación, como, por ejemplo, los santos bizantinos, las estatuas y otras esculturas de épocas lejanas, que en muchos casos nos agradan, no por la forma, sino por su fondo. El que no comprenda esto no podrá nunca consignar la verdadera belleza artística en su obra, por no haber sabido interpretar el espíritu del retratado, que desearía aparecer eternamente hermoso, con esa belleza que únicamente el verdadero artista siente y hace sentir al manifestarlo, y que es como el deseo de la mujer en aparecer siempre hermosa y honesta ya que de ayo es impresionable como el artista.

Uno de los que mejor consiguieron el verdadero retrato fué el incomparable Holbein, el cual no hizo nada que no fuera hermoso.

Es, sin duda, uno de los pintores del siglo XVI que anduvo más en verdadero consorcio con lo sincero y que, por lo tanto, menos influyeron en él las viciosas corrientes del Renacimiento, que, dicho sea de paso, lejos de ser un progreso del arte fué un retroceso, pues desquició en sus cimientos la pureza de aquél con toda su sinceridad, inocencia y artística placidez, para engalanarlo y ocultar así mentidamente su verdadero espíritu. El problema de la vida está entre la juventud y la vejez. En la primera todo son iniciativas que la segunda ha de resolver. La edad media de la vida es el paréntesis de lo problemático a

lo real y razonable. En la juventud está la espontaneidad; en la edad madura, en la vejez, la gala en las formas.

El Renacimiento, por lo tanto, es la hinchazón de la Anatomía, el dominio de la forma, que al tener poco o nada de fondo que le sirva de freno, ha de resultar exagerada y viciosa. Lo único que le debemos es el haber facilitado el conocimiento del arte griego. Si no hubiese sido por otros buenos genios que nos guiaran por seguros caminos, el Renacimiento nos llevaría al caos. Aun evitando sus defectos, tenemos siempre en él la impureza que resulta de la mezcla de razas o estilos.

Los griegos no conocieron el dibujo ni detalle que pudiéramos llamar material; sus estatuas son perfectamente bellas sin los vicios del dibujo de escuela; pero con la espiritualidad de la forma que siente y expresa. Esta sublime belleza hizo abortar a Miguel Angel. Todo Renacimiento carece de fondo; tiende a la igualdad, a la anarquía en el arte. El verdadero Renacimiento consiste en la sencillez de lo justo y de lo útil, que constituye la sublime belleza. El alma, pues, de Miguel Angel hay que buscarla en la materialidad de sus obras, no en su espíritu. En sus cuadros se ve que, saliéndose de los límites que le indicaron sus maestros, por inspirarse en los modelos griegos (entre ellos el célebre torso de Belvedere), no llegando a su perfección, degeneró en el barroquismo. Su entusiasmo por aquellas perfecciones le llevó a ser injusto con lo verdadero. Aunque con sus obras puso de relieve la justa belleza del antiguo arte, siempre resultaron decorativas al compararse con las griegas.

Las estatuas de Miguel Angel caracterizan su época de transición; las de los griegos pertenecen a un mundo que vive y vivirá porque sus ideales parten del alma y no del cuerpo: son obras de genios nacidos, no de los que se forman, cuya personalidad consiste en sus defectos.

Hasta la admiración por lo bueno ha de ser con justo medio. La verdad engaña al que no sabe y éste puede perder mucho si no sabe lo que sabe.

El Renacimiento iniciado por Miguel Angel fué obra bravia de la fuerza plástica; por eso, todavía está en pie el monumento que iniciara la antigua pintura sostenida por el Greco, aunque interrumpida por el Renacimiento, que al separar el espíritu de la materia, sin su consorcio vaga por fuerzas superiores.

Miguel Angel vivirá por la fuerza, como un dictador; su genio se impone por la expresión de la carne en su movimiento muscular de contracción y por el embravecimiento de la materia. Su espíritu científico no tiene la docilidad del sentimiento artístico y tiende a la hinchazón de la forma por la influencia de sus grandes conocimientos anatómicos.

Holbein, por ejemplo, tuvo la virtud de seguir la línea recta iniciada por las puras escuelas antiguas, que es infinita. Miguel Angel la quebró y redondeó, sufriendo sus consecuencias. Los retratos de Holbein tienen tal atractivo que hacen simpáticos sus personajes, con los cuales parece que uno quisiera poder hablar. Ellos encierran la bondad del sublime arte que graba eternamente el espíritu del modelo, siempre embellecido por el corazón del gran artista que comprende el deseo de aquél en dejar tras sí perpetua y grata memoria, pues siempre el que se retrata quiere que los demás le vean como él quisiera verse y agradarse; como el que va a un baile o a una recepción o a recibir a la persona que se ama. Así como el amor es transmisible, así tiene que transmitir dichos afectos a su espíritu el artista, para fielmente interpretarlos y responder al deseo del retratado que no siempre encuentra quien le comprenda. Esto lo reconoce el artista viendo cuán difícil de conseguir es esta perfección que ambiciona, y se ha de resignar a veces a las contrariedades que le rodean y a los mezquinos apasionamientos de escuela, y contentarse no más con la esperanza de que algún día se reconozca por fin la pureza de los fines a que aspira.

Poco respetado suele ser el artista que sólo busca en la obra su valor moral, que es de donde parte la verdadera belleza, por la razón de que el

profano en arte podrá apreciar la idea de ella, pero no comprenderá la línea que la expresa.

Precisamente una de las señales para conocer si un pensamiento es grande y trascendental es el mayor o menor efecto o impresión que produce al revelarse en el vulgo; si sorprende, está al alcance de todos; si por el contrario pasa inadvertido, es que al ser tan profundo no se ha comprendido; pero su estudio, observación y análisis, harán que por fin se agrande y produzca su hermoso resultado, aunque tardío; y cuanto más se le observe más trascendencia se descubrirá en él.

Casi siempre las pasiones humanas han sido la causa de las grandes creaciones y muchas veces las desgracias han servido de estímulo al artista y han despertado su inspiración, si bien otras fueron víctimas de ellas. Esto prueba que el artista verdadero aunque siga en la forma el mismo camino que el simple aficionado, difiere, en que así como éste al tener que apropiarse ideas de otro y valerse de elementos que no son suyos, se da cuenta de ellos; y aquél ni se da cuenta de sus obras, ni las discute, pues al ser parte de su espíritu inconscientemente las crea.

Así que muchas veces se engaña creyendo que al no tener que pensar en las necesidades de la vida pintaría mejor; y sin embargo, teniendo que recurrir forzosamente a su trabajo para atender aquéllas, entonces precisamente es cuando crea sus más geniales obras. Tenemos un ejemplo en Holbêin, que si grande me parecía en sus obras, más me lo pareció cuando conocí su vida de privaciones. Es natural. Dificilmente sería comprendido por sus contemporáneos, y en su consecuencia, poco apreciado y retribuido su trabajo. ¡Siempre ha sido para los grandes hombres la desgracia su escuela! He aquí una vez más los efectos de la *perfecta ignorancia*.

Holbêin en el extranjero y Joanes aquí, representan el sentimiento de la belleza, de la silueta y de la línea; cualidades tan desconocidas hoy día, y de cuya falta tanto se resiente el arte moderno, y por lo cual, tal vez no vayamos más allá de nuestra época.

Si queremos ver la importancia del retrato en el arte, fijémonos en su historia. Las obras más notables desde el Renacimiento hasta nuestros días, son todas ellas retratos. En efecto, las mejores obras de Velázquez, del Greco y de otros artistas, así antiguos como modernos, vemos que el retrato, tanto individual como de las costumbres, ha sido la piedra de toque para conocer el mayor o menor grado de talento, observación y sentimiento de cada artista, y no nos referimos a los cuadros históricos o fabulosos, porque en ellos predomina la erudición.

Ahora bien; respecto a esto vemos también la influencia de la *perfecta ignorancia*, al pretender y no poder llegar a la perfección en el retrato, en muchos que se creen verdaderos artistas, y como de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso, de ahí que no sólo no pueden llegar a dicha perfección, sino que a causa de la carencia de conocimientos que aleja la comprensión y el buen gusto en el sentir, no comprenden a los grandes artistas que la consiguieron y se formen de ella una falsa idea. Esta ignorancia es muy general, incluso en muchos de los que cultivan el arte, que más les valiera, por bien de él, no hacer nada; pues al constituirse en artistas, ganándose un nombre por medios más o menos equívocos y pudiendo presentar títulos de ello ganados (Dios sabe cómo), dicho se está que han de enseñar falsedades artísticas al vulgo que no entiende y que únicamente sigue a aquél que más figura y más ruido mueve. Ya he dicho que al verdadero artista más le gusta el retraimiento y la soledad que no el bullicio del mundo.

En lo que dejamos consignado vemos también otros de los efectos de la *perfecta ignorancia*, que son: el influjo de ella sobre la prensa y en las Exposiciones. La prensa, que yo acato y venero cuando los que ejercen esa profesión lo hacen con verdadera ingenuidad, tiene gran culpa en el predominio de estos igno-

rantes de que vamos ocupándonos. En vez de ser, en muchos casos, guía segura para juzgar con acierto las obras de arte, conviértese en pregonera de nulidades y alabadora de trabajos menguados y ajenos al verdadero sentimiento artístico.

Ejercida así la crítica, resulta pernicioso y falso al criterio del vulgo, es decir, de los más por el número, no por el saber. La prueba de esto la encontraremos, principalmente, en el resultado de dicho influjo en las Exposiciones, de las que luego hablaremos, pasando antes a tratar de otro de los vicios que engendra la *perfecta ignorancia* y que también influye mucho en aquéllas. Esto es: el exclusivismo en general y en el arte; que en nuestra patria, por desgracia, es uno de sus más encarnizados enemigos, ya que únicamente tenemos un pedestal para colocar al que la moda o el favoritismo, cosas ajenas al verdadero criterio, indique. Diganlo sino las Exposiciones donde se premia por todas las cualidades antedichas, y la *perfecta ignorancia* se abreve, a veces, a desechar obras artísticas por el delito de no ir a la moda.

En efecto, en las Exposiciones se ve también la influencia de la *perfecta ignorancia*. Ante todo, dadas las condiciones en que en ellas se presentan las obras de arte, no es posible apreciarlas en su justo valor. ¡Cuántas veces habréis admirado un objeto cualquiera bien presentado en un escaparate!, acaso tanto os gustó que lo comprasteis, y cuando lo visteis aislado de los otros objetos y del aparato que lo rodeaba y que lo hacía lucir, conocisteis que era una simple baratilla sin valor y sin belleza alguna. ¡Cuántas también, en cambio, un objeto de verdadero valor colocado en el mismo sitio no os habrá llamado la atención confundido entre los mil que a su alrededor deslumbran con su falsa brillantez! Algo de esto sucede en las Exposiciones: en ellas, por lo regular, cuadros que gustan y que alcanzan a veces brillantes recompensas, pasado el entusiasmo del momento, vistos aislados no resultan; así como otros que pasaron inadvertidos y oscurecidos por el oropel de sus vecinos, al verlos en condiciones apropiadas, esto es, fuera del escaparate, entonces reconócese su verdadero valor. En las Exposiciones las obras malas casi siempre dañan a las buenas, sin ganar éstas nada en la comparación.

Otro de los defectos de las actuales Exposiciones, que afectan más profundamente al mérito de un cuadro, es el tiempo demasiado breve que está expuesto al examen público antes de juzgarlo; porque en efecto, si muchas de las grandes obras maestras que hoy se admiran han necesitado el transcurso de años para adquirir el sello de la inmortalidad, fácilmente se comprende que un cuadro cuyo recuerdo en la opinión pública sea tan efímero como el tiempo que permanece en una Exposición, encuentre precisamente en esta falta de tiempo el obstáculo más insuperable para alcanzar la sanción del público en armonía con el mérito que encierra.

A este propósito recordamos que cuanto más profunda y grandiosa es una obra artística, tanto más tiempo necesitamos para comprenderla y apreciarla; en cambio, si la obra carece de personalidad, sobra el tiempo que está expuesta.

Aun los mismos maestros muchas veces se equivocan al juzgar de primera impresión una obra de arte.

El éxito de un cuadro está bajo el fallo irrevocable de un jurado de Exposición formado en su mayoría por ignorantes perfectos, que son los que casi siempre ejercen el arte oficialmente. Consecuencia natural de tales jurados, es la desigualdad en la distribución de los premios, cuyo origen hay que buscarlo en el favoritismo, influencias políticas, apasionamientos, etc., etc.

Esta anarquía es por desgracia tan general que alcanza también a toda clase de concursos, juegos florales, certámenes literarios, etc. etc.

No sólo ejercen presión en un jurado las influencias antedichas, sino que también, como consecuencia de su perfecta ignorancia, que no puede alcanzar la sublimidad de un arte que no comprenden, sea impresionado por obras que, sin ser malas, o han de ser hijas del trabajo acumulado, o por modo falso se parezcan a las buenas y se les imponga lo falso a lo verdadero.

De ahí que aunque veamos obras premiadas con medallas de poca importancia en anteriores Exposiciones, siendo estas obras mucho mejores que otras que han alcanzado más altas recompensas posteriormente, queden las primeras olvidadas y las últimas las tengan por mejores la opinión.

Por consiguiente las Exposiciones, para los artistas verdaderamente geniales, suelen ser ingratas, mientras que para los que careciendo de personalidad falsifican y plagian, apareciendo como genios ante los perfectos ignorantes, representan terreno conquistado. Después de todo ¿qué importa que al cabo de más o menos años bajen los que entonces se encumbraron, si los que verdaderamente suben son comprendidos por los menos?

Las grandes obras lo son más con el tiempo.

¿Porqué para conocer y dar su verdadero valor a las grandes obras, ha de pasar siempre mucho tiempo, a veces siglos? Porque aquéllas están por encima de los apasionamientos del día, y porque sus autores ya no pueden hacer daño a nadie al tener enemigos, ni paniaguados, materia apta para incubarse en ella la perfecta ignorancia. ¿Quién sabe si esas grandes obras que hoy admiramos cuando se hicieron fueron despreciadas? La historia nos dice en muchas que sí, y en las sublimes siempre; pues al ser así han estado fuera del alcance de sus contemporáneos al no haber tenido éstos bastante tiempo para estudiarlas y comprenderlas. Si al fin las comprendemos, es por que hemos tenido más tiempo de estudiarlas viviendo sin embargo los mismos años que sus contemporáneos, pero la historia nos ha hecho vivir todo el tiempo más que aquéllos, o sea desde que se hicieron hasta nosotros.

Siguiendo, pues, en los efectos de la perfecta ignorancia respecto a los jurados de Exposiciones, si aquéllos alcanzan tanta importancia es también por que el que así juzga no se preocupa si hizo bien o mal; no le importan las consecuencias de su fallo; ha satisfecho su vanidad y capricho de momento; es de los que viviendo al día, necesita muchos motivos para emplear su tiempo, saldando sus necias cuentas diariamente. Hay quien vive toda la vida y hoy quien vive todos los días. A éste nadie le pide cuentas, ni su misma conciencia, pues carece de ella. ¡Ay! de quien la tiene, pues sufre por sí y por los demás y que encuentra más transcendencia en el pasado y en el futuro que en el presente. ¡Este es el artista: el que tiene interés en saber la verdad y más se preocupa de ella cuanto más tiempo transcurre!

Aunque para el que está constantemente en la lucha, el tiempo no pasa. Las Exposiciones son, pues, para la gente joven, para los que viven de prisa, para los que no quieren ser discípulos y discuten hasta la vejez. Sabios profundos en nada bueno, y en muy poco malo, ya que el hombre para hablar puede hacerlo siendo despreocupado. Las Exposiciones, en resumen, son para los más un negocio.

El perfecto ignorante, pues, de alguna manera ha de justificar su conducta y los resultados de ella, y en los de las Exposiciones encontramos también una vez más otro de los vicios que engendran estas falsas justificaciones, que es el negar la paternidad artística. Es natural que a personas que la perfecta ignorancia encumbra y premia injustamente, procure ensalzar de tal manera que a los ojos del público aparezcan justos y razonables los premios dados por ella. De modo que sus alabanzas, además de que han de ser exageradas, como todo lo que se basa falsamente, resaltan muchas veces despropósitos, como por ejemplo; cuando hablando de pintura, dicen, refiriéndose a alguno de sus paniaguados, que sus obras son hijas de su genio, sin haber tenido antecedentes; esto es, nieganle la paternidad. El por sí y ante sí se basta para crear obras geniales por generación espontánea sin duda. Como si el entendimiento no tuviera su engendro, su incubación, como todo lo que vive, lo que palpita; como si todos los conocimientos humanos no hubiesen tenido otros anteriores sobre los cuales se basaron y se inspiraron, siendo unos consecuencia de los otros.

Fijémonos en la historia de la pintura y veremos qué desde los pintores de

épocas más remotas hasta los de nuestros días, todos han necesitado inspirarse sucesivamente en sus anteriores, para seguir seguros el difícil camino del arte; unos perfeccionándolo, otros simplemente recorriéndolo, mas nunca creándolo. Esto en la parte material. Ahora bien, la verdadera paternidad artística donde se ve, es en el espíritu del arte; en aquellos artistas que supieron dar alma a sus obras; no en el primero que dibujó ni que pintó sino en el que con cualquiera de los procedimientos conocidos transmitió su saber, genio y espíritu artístico. Este es el verdadero artista; que el que únicamente transmitió la materialidad, la forma, solo es pintor.

Por eso las tablas primitivas, a pesar de sus incorrecciones, son padres, si no por su belleza plástica, por el sentimiento de eterna religiosidad artística que expresan.

Hace algunos años, para los críticos la pintura había llegado a su meta, no había ya más allá. Para Fortuny únicamente existía éste; él conoció la necesidad del pasado para inspirarse en el espíritu de los genios que en él existieron y así mejor comprender la naturaleza para el porvenir del arte.

Mirando a Goya, que era para él ayer, fué derecho a la luz, al mañana. Rosales, inspirándose en Holbein, creó su famoso *Testamento*. ¿Y quién duda de la influencia de Rosales y Fortuny en la marcha progresiva del arte moderno, iniciado en Francia por Meissonier?

Dígalo, por ejemplo, el cuadro de Fortuny *La Playa de Portici*, con su luz incomparable. El mismo Ferrándiz, con sus epigramáticos cuadros de costumbres, da prueba de esa influencia provechosa como expresión del chispeante y satírico carácter del país.

Varios artistas, pues, han seguido dicha iniciativa, y siendo hijos de aquéllos, serán, como eternamente sucede, padres de sus sucesores. Negar esto es ignorancia. ¿Es acaso necesario que para erigir un monumento a nuestro saber tengamos que derribar el de nuestros padres? Esto es, tras de absurdo, ingrato. El hombre podrá, sí, aumentar los caudales que su padre le legó; podrá él también a su vez ser padre de numerosa descendencia, mas nunca podrá renegar de aquel que le dió el sér y todo cuanto tiene.

Respecto a la iniciativa en el arte moderno (antes indicada), hay que separar la que con tanta fuerza influye entre la mayor parte de la juventud que se dedica al arte. Entre los que la componen, aun el más distinguido y los verdaderos padres, hay una gran distancia; por esto se necesita mucha candidez para llamarles padres, es decir, creadores, después de haber en el mundo tantas obras de mérito superior anteriores a ellos. Bien pudieran contentarse con ser de éstos dignos admiradores, como hombres, y buenos hijos, como artistas. ¡Qué más quisieran! Comprendo que se llamen padres de la fotografía instantánea, de la cual es hija la mayor parte de la pintura del día, pues muchos creen que con ella basta y no piensan que la fotografía achica el arte.

Hoy la mayor parte de los cuadros son hechos para producir efecto en el fotografiado, de modo que resultan más así que en el original, y por la ventaja que obtienen de esta manera, tanto algunos se valen de ella que hacen del arte una industria, y el pensamiento, ya de sí empobrecido por causa de los mecanismos al alcance del pasatiempo, sufre sus nocivos resultados.

A causa, pues, del progreso que es más absoluto que el mismo absolutismo, ese modernismo tan decantado, no es más en arte que las impresiones fotográficas, y los grandes premios suelen ser adjudicados a los lentes fotográficos y no a los de los ojos del artista. ¿A esto llaman no tener padre? Por causa, pues, de lo que sucede, que no es igual hacer las cosas que encontrarlas hechas, y así parece más rico el hijo que gasta el dinero, que el padre que lo ganó. ¡Bien dicen que no basta ser bueno, sino parecerlo!

A Fortuny le exigían asunto; hoy es todo un filósofo el que sorprende nada más la materialidad. ¿En qué quedamos? ¿Consiste todo en la materia, en el alma, o en las dos cosas? Y sin embargo, alardean de modernismo cuando sus

obras no son más que resultados más o menos felices del antiguo arte y pesada sabiduría. Todo lo bueno es moderno; por siglos que esté hecho es joven. Lo malo es siempre viejo y árido.

Hagamos justicia al sublime arte que, aunque produjo obras arrastrado por la desesperación y la soberbia, también otras fueron resultado de la abnegación. Estas fueron las más sublimes como producidas por la virtud; las más sentidas en su plácida sencillez. Desconfiemos de las que germinaron en la soberbia y decayeron en fastuosas, o grotescas, y que cual hijas desnaturalizadas del arte, no respondieron al verdadero fin de éste.

Admiremos más a aquéllos que supieron con él interpretar las pasiones del alma y transmitirnos la sensibilidad de su corazón, que a los inspirados en el drama de la carne con loco y peligroso entusiasmo.

No por eso olvidemos que toda obra de verdadero arte, por grotesca que sea, tiene su alma, aunque más recatada que otras y que su autor ha tenido necesidad de profundos conocimientos para conseguirla. Recordemos, por ejemplo, los caprichos de Goya. Sea nuestro norte el ideal que inspira a Holbein, al Greco y tantos otros genios cuyo espíritu aún nos ilumina en sus obras; séalo también la difícil facilidad que en las suyas consiguió nuestro gran Velázquez y queden para la *perfecta ignorancia*, la fácil facilidad, que tanto prostituye al arte y le convierte en mecanismo o industria.

La igualdad no es posible; si no hubiera espíritus de gran altura no habría ignorantes; pero éstos son los más y por la ley de la fuerza no podrán aquéllos imponerse a éstos como no sea por el poder del genio. Seamos, pues, nosotros quienes en el arte los justifiquemos, para que su luz clara y brillante nos sirva de estímulo. Honremos a los que como astros desconocidos brillaron sin ser comprendidos, aunque después otros se aprovecharan de su luz.

No nos cuidemos de las necias diatribas que la *perfecta ignorancia* nos dirige, siempre exigente en cosas que no debieran ser; dejemos que diga si aquel dibuja, si este no siente el color, o si el otro trabaja o deja de trabajar; al fin y al cabo, con decirnos que somos pintores al óleo cree haber cumplido con su cometido y al menos sólo por eso compararnos con los grandes artistas.

Felicitemos al artista que nace, mas no le abandonemos, pues sin el estudio verdadero no podría satisfacer ni perfeccionar su vocación; que si nace también necesita hacerse, es decir, aprender a traducir sus ideas y sentimientos. Agradecemos a los que ignoran, pero que sinceramente forman sus juicios a veces contradictorios respecto a nuestras obras y que siempre han de redundar en favor nuestro; despreciemos en cambio las de los perfectos ignorantes, hijos de su vanidad y vil interés, ya que sobre ellos están los ricos en entendimiento, que es moneda que al fin nunca se falsifica. Procuremos ser dignos de los grandes hombres que sin letras ni palabras, grabaron en sus obras artísticas las ideas, caracteres y costumbres de la humanidad y que como hijas del corazón, determinaron las distintas particularidades de sus pasiones y han influido, a través de los tiempos, en la vida moral e intelectual del hombre. Han sido y son el lazo de unión de los pueblos e hijos del sublime arte que, naciendo del espíritu, humanamente se desarrolla, traduce y nos transporta a su divino origen.

HE DICHO.



Ignacio Pinazo Camarlench. *Ignacito sentado*.

Óleo sobre lienzo, 85,5 x 59 cm., ca. 1888.

Donación de los hermanos José e Ignacio Pinazo Martínez, hijos del autor (1935).

Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

(Obra expuesta en el Museo de Bellas Artes de Valencia)

(Foto: Paco Alcántara).



Ignacio Pinazo Camarlench. *Una rosa*.
Óleo sobre lienzo, 26,7 x 21,5 cm., 1894.
Donación de María Aparisi Gómez, viuda de José Puig (1928)
Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
(Obra expuesta en el Museo de Bellas Artes de Valencia)
(Foto: Paco Alcántara).

"Los aforismos de Pinazo". Texto publicado en *Archivo de Arte Valenciano* (1987), por el profesor y académico Dr. Román de la Calle y cuyas páginas son reproducidas a continuación.

LOS AFORISMOS DE PINAZO

A la hora de contextualizar la figura de Ignacio Pinazo Camarlench, no sólo en su vertiente estrictamente creativa —como pintor— sino también en una más amplia faceta humana, es de sumo interés el manejo y conocimiento de lo que, de algún modo, podría entenderse como la "colección de sus escritos".

Sin duda cuando se investiga la biografía humana de un artista suele ser un buen contrapunto el hecho de poder disponer de toda una serie de textos suyos, aunque a veces en su mayoría sean meramente coyunturales, casi repentinamente en su registro y anotación, fragmentos de curiosos "diarios" personales o algo semejante a un archivo de correspondencia, mientras que —en ciertos casos— podrá tratarse también de escritos de reflexión, de autocrítica o incluso de algunos estudios referentes a otros artistas coetáneos o distintos antecesores que merecieron la predilección de sus respectivos autores.

Tales documentos de primera mano ayudan sobremanera no sólo a puntualizar ciertas claves básicas relativas a las biografías humanas sino también a justificar asimismo los propios *biografías* artísticas, estando como están tan íntimamente conectadas entre sí unas y otras.

En el caso concreto de Pinazo Camarlench, que ahora nos ocupa, podríamos clasificar los escritos suyos, que han llegado hasta nosotros, en una serie provisional de apartados diferentes. Así por una parte estarían los textos de *correspondencia*, que no sólo nos dan una idea de las relaciones familiares y sociales mantenidas por Ignacio Pinazo a lo largo de su existencia sino que, sobre todo, nos clarifican las acuciantes preocupaciones cotidianas que la vida de los Pinazo experimenta y cómo él mismo —unas veces con resignación y ascetismo y otras con no oculta vehemencia e insatisfacción— sabe o debe encajarlas y asumir las.

Por otro lado tendríamos los escritos de corte prioritariamente académico. En especial nos referimos al texto de su discurso de ingreso en la Real Academia de San Carlos de Valencia, leído en la sesión inaugural del curso de 1896-97, celebrado el día 4 de octubre, y que sin embargo no sería publicado hasta el año 1915 (en contra de lo habitual), siendo recogido, en este sentido más bien de coyuntura, en el primer número de esta misma revista académica, *Archivo de Arte Valenciano*, aparecida precisamente en ese año.

Existen, además de la versión "definitiva", dos variantes breves de dicho escrito, que, a modo de ensayos previos, ya marcan el carácter y la orientación reclusiva que iba a tener tal discurso, titulado por el mismo Pinazo *De la ignorancia en el arte*, con dura y evidente intención polémica.

Por último tenemos también un amplio repertorio de anotaciones y pensamientos, que como aforismos y repentizaciones muy variadas y heterogéneas nos dan una amplia idea tanto de sus reacciones emotivas, como de sus aspiraciones, afinidades y rechazos, donde incluso deja "manipine" en múltiples ocasiones las claves de su radical esimismo personal y especialmente su inconformismo junto a una muy particular ironía, generalizada frente a la realidad del entorno.

Registradas a menudo en los más variados soportes, muchas de estas anotaciones aparecen redactadas en recibos, sobres, márgenes de cartas, telegramas, ejemplares de prensa, etc., y raramente van fechados sus diversos contenidos, que sólo a veces gracias a los soportes mismos y teniendo en cuenta su respectivo origen pueden datarse aproximadamente.

En la oportuna y pormenorizada selección de textos, recogida por Vicente Aguilera Cerní en su fundamental monografía sobre Pinazo (1), aparecen estos escritos breves ordenados —de acuerdo con su respectiva orientación y contenido— precisamente según los siguientes epígrafes: "El yo y lo otro", "Entre tensiones y conflictos", "Arte y artistas" y "Meditaciones de un inconformista", sumando en este sentido un total de casi cuatrocientas anotaciones, que en conjunto constituye ciertamente el mejor "mosaico biográfico" de su tensión y sinceridad personal y el más adecuado espejo para desarrollar su íntimo *avoverrato*, básico y sin duda complementario —como contrapunto— de cuantos registró (numerosos, como es sabido) con su inquieta y vital paleta.

Ciertamente no se prodiga Pinazo en observaciones técnicas respecto al quehacer pictórico (como suele hacer otros artistas), ni tampoco —por lo general— en relación a planteamientos teóricos de alcance. Frente a ello su independencia, sus luchas internas y su inconformismo —como ya hemos apuntado— se mantienen constantes siempre en su pluma tanto como en sus pinceles y apuntes directos del natural. Difíciles que al igual que su libreta de dibujos no le abandonó nunca, en su constante necesidad de registrar la vida que le rodeaba, tampoco dejó de reseñar sus pensamientos en esporádicas pero insistentes anotaciones.

Incluso cabría hacer una especie de paralelismo entre las líneas fundamentales de su "duro" discurso académico y los

(1) PINAZO, Vicente Aguilera Cerní. Valencia, 1987.

diversificados contenidos que van desgarrando paulatinamente sus "aforismos". Hay perfecta coherencia entre ambos desarrollos. De este modo su sinceridad viene a ser la ventana por donde, ante todo, se hace patente el rechazo que le caracteriza frente a la situación tanto artística como social que le rodea y donde se refleja claramente su poética independencia.

En esta línea de cuestiones podemos constatar, de inmediato, el rigor con que él mismo se autocensura, consciente de que no siempre es fácil y posible enarbolar y mantener, a ultranza, la enseña de tal independencia.

Esa sinceridad se refleja, sin duda, cuando con acritud escribe: *Por una peseta he pintado medianamente y hasta mal, y me he hecho viejo antes de tener algún tiempo para pintar mis constantes observaciones. // No se puede vivir. Hay demasiados cuadros que sólo sirven para comer y beber.*

Asimismo reconoce la exigencia del estado de tensión que necesita para responder debidamente al esfuerzo creativo: *¿Quién sabe si yo, a mi modo, soy hombre de lucha! Los halagos me pierden; no sé pintar más que cuando nadie se acuerda de mí. Con elogios soy mal pintor; para pintar he de tener disgusto, nada de alegría. // Cuando se me considera un gran pintor tengo miedo de pintar; pero tengo valor cuando no. Para pintar mejor, basta que digan que lo hago mal. // Muchas veces se engañan quienes creyendo que, de no tener que pensar en las necesidades de la vida, pintarían mejor; y sin embargo teniendo que recurrir forzosamente a su trabajo para atender a aquéllas, es cuando precisamente se crean las obras más geniales.* (Fragmento, éste último, del discurso académico).

Sin embargo es en el uso de las paradojas y de la ironía donde la agudeza de Pinazo pesa a primer plano, sobre todo cuando reflexiona acerca de sí mismo en relación al dudoso reconocimiento que le brindan los demás: *He sufrido tanta gloria en este país que el infierno me debe saber a gloria. O cuando subraya: Nunca han hecho mayor elogio de mí que en un momento que me creyeran un mal pintor. // El que no tiene enemigos, está muerto. Todo se hace y se ha hecho por y para los enemigos. // Yo soy discípulo de todos. Por eso pinto mal alguna vez; soy también discípulo de los malos...*

Tampoco faltan perplejidades en este rosario de aforismos, donde se reflejan ciertamente, y quizá sobre todo, las circunstancias más difíciles: *Parece que el hombre en sí no vale nada; el valor se lo da la catina de los demás. Una obra que no tenga admiradores no vale dinero y un hombre que no tenga gente está solo.*

No obstante siempre parece resacirse de ese síndrome pesimista respaldándose en su constatado inconformismo: *Yo doy el fruto de mi tiempo, pero no cuando quieren los demás; no soy oportunista. Y no a plazo fijo como los vege-*

tales. Y es que posiblemente, ante los múltiples silencios e incomprensiones, el propio Pinazo no dejaba de apostar por el futuro: *Depositamos en las obras lo que somos, por eso la posteridad no se equivocará al juzgar, pues ha de juzgar no las "apariencias" del autor sino su "ser" cuyas perfecciones y defectos va depositando en sus manifestaciones artísticas.*

Numerosas son asimismo las ocasiones en que Pinazo hace directa referencia a la intrínseca dificultad del quehacer artístico, reiterando observaciones en este sentido tanto en el texto definitivo del "discurso académico" como en sus glosas. *El arte no sólo es difícil, bien puede decirse que raya en lo imposible, diría es aquella intervención suya, oponiendo entonces agudamente lo que él denomina la "difícil facilidad" (conseguida con la mutua unión de los medios naturales propios de la sensibilidad personal y los medios técnicos desarrollados gracias al estudio y a la preparación) frente a lo que califica de "fácil facilidad", lograda exclusivamente con la habilidad mecánica.*

Porque para Pinazo el arte es, no lo perfecto, sino lo perfectamente imperfecto, haciendo clara referencia a ese punto fundamental de lo "noa finito", capaz de captar precisamente con esa fuerza de lo inacabado la mejor expresión de la obra —como tal— concluida.

Las cosas no se deben acabar. Se deben dejar según el saber de cada uno, porque —insiste Pinazo— el arte no es perfecto, es bello. No cabe la perfección en lo que palpita, es lo que se siente. // Una cosa acabada es igual a otra, como lo perfecto. Mientras que el arte es algo mucho más infinito y sólo la intuición puede comprender el misterio de lo que no tiene fin. Un fin siempre en marcha hacia el fin de lo bello, no de lo perfecto. // Pero ni el principio ni el fin de ese más allá puede comprenderse, pues la idea del arte se respalda en el infinito, aunque no lo crean así aquéllos que consideran como meta del arte el dibujo "acabado", como ellos dicen, y el color más o menos "fino". ¿Qué lejos están éstos de empezar a entender el sublime objeto del arte! (Fragmento de la versión definitiva del discurso).

Pero es sobre todo frente al mundo académico y ante la crítica oficial contra quienes más acremente reacciona Pinazo a lo largo y ancho de todos sus textos. Así en el amplio escrito *De la ignorancia en el arte* arremete a diestro y siniestro contra críticos, académicos de turno y oportunistas, deslindando la ignorancia de los no entendidos de la otra docta ignorancia de quienes creen dominar y conocer el arte, estando totalmente lejos de ser tales conocedores, pero influyendo y dominando, desde posiciones extra-artísticas, el desarrollo del mercado, de las exposiciones nacionales y de los premios oficiales...

Como es sabido no le faltaron a Pinazo reconocimientos a su quehacer, pero extemporáneamente y "con calzador", reflejándose esta incomprensión en su curriculum, en sus escritos y en sus estrecheces domésticas. También es cierto

que con frecuencia se hizo más hincapié en sus aportaciones más "solemnas", de caño histórico o respecto a ciertos trabajos de encargo, subrayando de algún modo un virtual eclecticismo (que habría que matizar mucho, en justicia), antes que a sus auténticos valores creativos, su viveza, su capacidad de captar el costumbrismo en elaboraciones llenas de inusual fuerza y originalidad.

De este modo anota entre sus aforismos: *No quiero verme manoseado por los críticos y que me digan equivocadamente que valgo más (o menos) que fulano. Si los críticos hicieran como yo, no harían tanto mal. Yo me reconozco y pinto poco para hacer menos mal. Y este poco lo hago para comer.*

Y explicita mucho más sus pensamientos en estos párrafos: *Juzgar con sinceridad y sin apasionamiento una obra artística y particularmente un cuadro, apreciar y leer en él con claridad de entendimiento y sin prejuicios, es en la actualidad —y en pintura— un hecho tan raro como frecuentes son los elogios y alabanzas que, anumiendo formas muy diversas y a veces envueltas con el ropaje de la hipocresía o del maquinavelismo, caen como semilla bien elegida sobre la opinión pública y germinan rápidamente con el auxilio de esa palanca de poderoso esfuerzo y rápidos efectos que, removiéndola toda serie de obstáculos, llega por fin triunfante y gloriosa hasta el trono donde por doquier se rinde hoy culto a la diosa "publicidad".* (Segunda variante del discurso académico de 1896).

La ignorancia del arte cultivada en la prensa periódica produce con frecuencia frutos verdes o podridos, según las circunstancias; rara vez encontramos en ellos la madurez de juicio que exige el examen de un cuadro, y las consecuencias lamentables de semejante cultivo están en relación directa y en consonancia con la preponderancia cada día más pujante del periodismo y con la fiebre cada vez más alta del deseo de publicidad, llevada a veces hasta el ridículo por gentes ajenas o no al arte, pero con suficiente desenfado para estampar sin escrúpulo en las columnas de tal o cual revista o periódico toda suerte de ideas y frases que no tienen ni pueden tener en "pintura" la significación que quieren atribuirles, para que, unidas con gran acopio de frases laudatorias y calificativas retumbantes, formen un núcleo luminoso cuyos destellos a modo de aureola sirvan de marco laudatorio. (Ibid.).

Tampoco deja de tener particular interés el comentario de Pinazo, dirigido a cierto personaje o coleccionista de la época: *Dice que no le gusta la pintura de mengano y se gasta no obstante seis mil duros en él; puede entonces que le guste la mía, porque no se gasta en mí ni un céntimo.* // *El vulgo casi siempre está dispuesto en contra de las obras de arte, y en especial de aquellas que pasan de su alcance, pues no quieren tomarse el trabajo de procurar comprenderlas. Sin embargo como consoládose añade: Muchas obras son*

como las putas: seducen al primer momento, pero como es fácil conocerlas pasan pronto.

Otro tanto insiste Pinazo contra lo que domina la perfecta ignorancia del ilustrado: *Lo académico no es humano, es alegórico. Vive de la pose y por eso en realidad no vive. // No falta quien ha hecho del arte un método rutinario o un simple "modus vivendi". Ese es el resultado de la falta de maestros y la sobra de profesores.*

De hecho la relación de citas sería, en este sentido, prácticamente interminable, fastigando Pinazo con auténtica dureza el ámbito de la crítica, del mundo académico y el reducto de los jurados, de las exposiciones oficiales y premios institucionales de la época, por lo que ya con las aquí aportadas consideramos sobradamente ejemplificada esta actitud independiente y contestataria de Ignacio Pinazo Camarlench.

Tampoco falta en sus observaciones el sentimiento palpable de que en muchos aspectos él se consideraba precursor de lo que (tan ambigüamente en la literatura crítica de la época) se entendería como "modernista". La oposición entre "rascios" y "modernistas" aparece a menudo en sus aforismos. Pero ¿qué entendía realmente Pinazo por "modernista"? En una de sus observaciones anota: *El modernismo tiene la ciencia de la luz y de la instantánea.* No es, por tanto, difícil reconocer la subscripción de este concepto al influjo novedoso de cierto impresionismo muy sui generis.



Interior de la Alquería. Ignacio Pinazo

El mismo se explaya ampliamente: *Empecé pintando impresiones hace cuarenta años. Tuve que dejar esto porque los que hoy las hacen con aplauso de todos, fueron los que me perdieron. Y ahora no hay quien se acuerde de que fui el más modernista, cuando me llamaban rascio.* // *Instantáneas son mis tablitas. No tiene menos importancia un cuadro pequeño que uno grande. Este suele ser aparatoso, como las películas de crimenes que son las preferidas. Se*

embargo yo dejé lo preferido por lo modesto y por lo bello de nuestras costumbres y vida, porque aquí es donde surge lo imprevisible, lo que todos hacemos y vivimos sin darnos cuenta. Cuando empecé a pintar predicaba la nota de color; la nota de color, porque la forma ya estaba fotografiada. // Los colores son lo bueno del cuadro si, después de pintar, no se ven los colores. // Los que creen que el aire libre es más difícil, no saben lo que dicen. De hecho en todas partes hay aire, y la luz es lo que se pinta.

Era sin duda consciente Ignacio Pinazo no sólo de su labor artística sino también de su tarea testimonial respecto al momento en que vivía. *Costumbres de los pueblos y de las personas... Somos informadores gráficos y buscamos con los colores la luz; y en la forma rastreamos el alma, lo interno. Somos complementarios del poeta y del literato.*

De alguna manera esta especie de florilegio de citas, extraídas de los textos de Pinazo, puede habernos dado una idea aproximada de su compleja personalidad, pero quizá

cierra adecuadamente estos plenarios el fragmento que concluye una de las partes del estudio que —como monografía— Vicente Aguilera Cerni le dedica: “En sus distintas facetas, Pinazo, además de alcanzar altas cumbres, abrió horizontes que fueron desaprovechados o superficialmente explotados. Como casi nunca se amparó en el tamaño, ni en lo impactante, ni en lo estético, ni en los recursos literarios, no se le contempló con la devota y reposada atención que reclamaba su profundidad. Pintura y vida fueron en él sufrimiento y angustiada premonición. Fueron testimonio inconformista. Fueron fermento transformador en manos de un rebelde para el que lo non-finito expresaba la oculta tortura y el ansia de concebir la infinitud, como la vida intenta alcanzar la intuición de la muerte. Y es que quizá la nada y el infinito sean en realidad el último y definitivo mensaje de la poética pinaziana”.

ROMÁN DE LA CALLE



*IV. Incorporaciones
de obras de arte a las
colecciones de la
Real Academia de Bellas
Artes de San Carlos,
de Valencia,
2015-2016*

Carmen Calvo



Una cosa es la existencia del mal...

Díptico (I y II). Mixta, barro cocido y alambre sobre lienzo
150 x 400 x 9 cm.

2011-2012

(Fotografía: Paco Alcántara)

Joan Cardells



R-1075
Dibujo a grafito sobre papel
154 x 103,5 cm.
2007
(Fotografía: Paco Alcántara)

Javier Calvo



Triángulo equilátero inscrito

Acrílico sobre madera

80 x 123 cm.

1970 (restaurado en 2012)

[Firmado por el autor en el ángulo inferior derecho]

(Fotografía: Paco Alcántara)

Javier Calvo



Oquedad cataléptica
Mixta sobre lienzo
150 x 150 cm.

2014

[Firmado por el autor en el ángulo inferior derecho]

(Fotografía: Paco Alcántara)

Javier Chapa



S.T.

Acrílico sobre tela

146 x 146 cm.

2015

(Fotografía: Paco Alcántara)

José Saborit



Antártida. Isla rey Jorge (II)
Óleo sobre lienzo
150 x 300 cm.
2011
(Fotografía: Paco Alcántara)

Martí Quinto



S.T.
Collage sobre papel
76 x 100 cm.
1993
(Fotografía: Paco Alcántara)

Eva Mus



En la ventana
Óleo sobre lienzo / Collage
50 x 35 cm.
2011
(Fotografía: Paco Alcántara)

Pepe Azorín (José Díaz Azorín)



Cos d'arrel XIV

Dibujo a la barra seca sobre papel inglés Ph neutro
1350 x 1350 mm.

2007

(Fotografía: Paco Alcántara)

Rafael Armengol



Retrato de Manuel Muñoz Ibáñez
Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Óleo sobre lienzo
87,5 x 69 cm.
2016
(Firmado y fechado por el autor en el lado izquierdo
"Armengol-16")
(Fotografía: Paco Alcántara)

Ana Vernia



El sueño de Dover

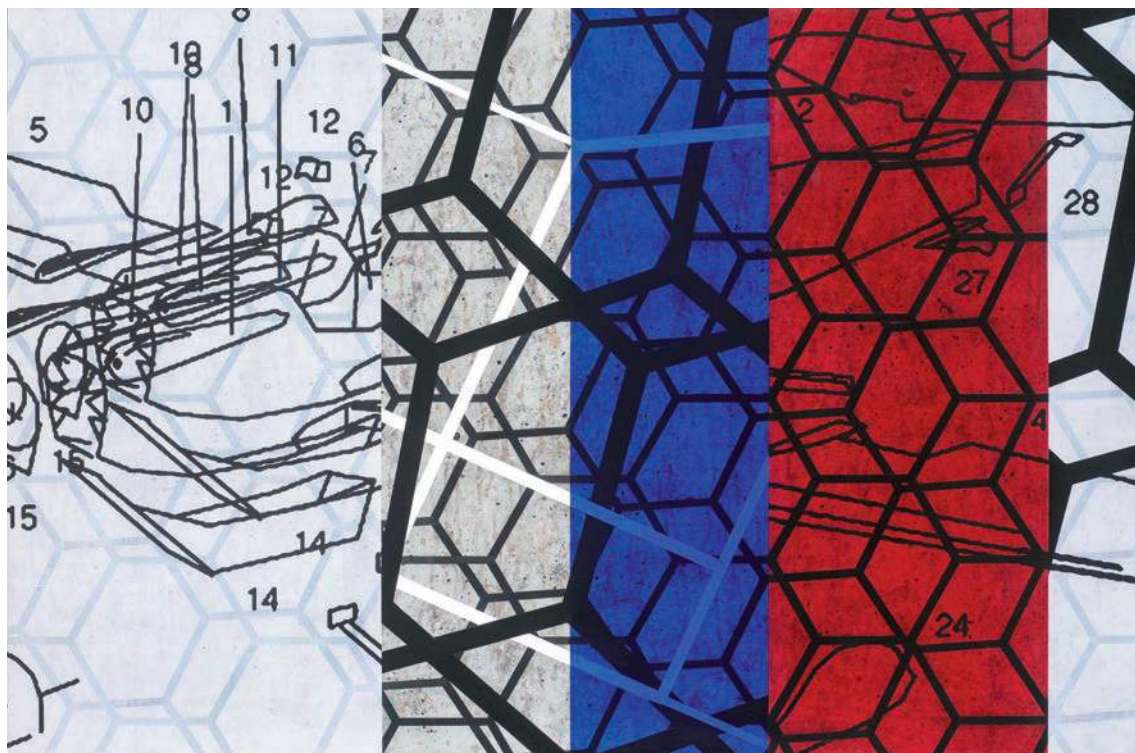
Emulsión polimérica, pigmentos y grafito sobre lienzo

195 x 195 cm.

2015

(Fotografía: Paco Alcántara)

Juan Vicente Titos



El preciso instante
Acrílico y transferencia de tóner
105 x 165,5 cm.
2015
(Fotografía: Paco Alcántara)

Rafa López



A ningún lugar cualquiera
Mixta sobre tela
195 x 150 cm.
2015
(Fotografía: Paco Alcántara)

María González Garrigues



Levitas
Técnica mixta sobre tabla
195 x 150 cm.
2016
(Fotografía: Paco Alcántara)

David Marqués Serra



Omnia in sublimi sunt

Acrílico sobre tela

200 x 200 cm.

2016

(Fotografía: Paco Alcántara)

Isidoro Moreno López



Duero
Óleo sobre lienzo
114 x 146 cm.
2016
(Fotografía: Paco Alcántara)

Joaquín Collado



Mudo y jaula (Rastro de Valencia)
1968-1970



El hombre del violón (Rastro de Valencia)
1968-1970

Joaquín Collado



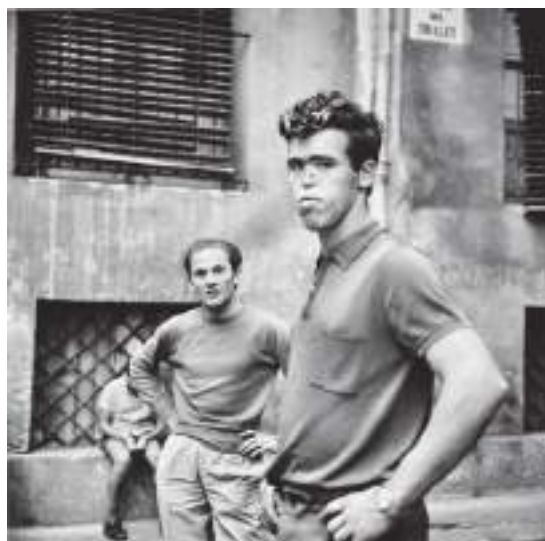
Símbolismo I (Joven muchacha en el aula)
1968-1970

Símbolismo II (Joven muchacha en el aula)
1968-1970

Joaquín Collado



Será posible (Circo)
1968-1970



Principio y fin (Plaza de San Esteban)
1968-1970

Esperando (Plaza de San Esteban)
1968-1970

Joaquín Collado



Niño gitano (A las afueras de Valencia)
1968-1970



Niño y chicle (El niño del globo)
1968-1970



Ese chupachup me lo como yo (Gitanos)
1968-1970



V. Recensiones de libros

Coordinadas por
Javier Delicado
Historiador del Arte - Universitat de València



Calle, Román de la
Memoria y desmemoria del MuVIM. Política cultural, museo y patrimonio inmaterial

Universitat de València, PUV, 2015. Colección "Oberta" nº 216.
 281 páginas, 50 ilustraciones en color.
 ISBN-978-84-370-9647-6.

Convendría empezar, casi *in media res*, contextualizando la aparición de *Memoria y desmemoria del MuVIM. Política cultural, museo y patrimonio inmaterial* dentro de una historia muy concreta. El 4 de marzo de 2010 se inauguraba en el MuVIM (Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad) la muestra «Fragments d'un any, 2009» que, desde el año 2007, venía celebrándose periódicamente en esta Institución gracias a un acuerdo entre el propio Museo y la "Unió de Periodistes Valencians". Ese 2009, y no resultará difícil recordarlo, fue el año de los trajes de Francisco Camps, del cese de Ricardo Costa, del II Gran Premio de Fórmula 1, de los bolsos de Rita Barberá... Lógicamente, tales personajes y acontecimientos estuvieron bien presentes en «Fragments d'un any, 2009», pues en ella se recopilaban, tras un proceso de selección, las imágenes más importantes y representativas del año que acababa de dejarse atrás. Pero, pese a esas para nada insólitas apariciones, tras la visita del vicepresidente de la Diputación de Valencia, Máximo Caturla, a la inauguración, Salvador Enguix —diputado de cultura— exigió al director del MuVIM

la retirada de diez de las fotografías expuestas, en concreto, aquellas en las que se retrataba ese ambiente de la "trama Gürtel" cercana al partido del gobierno¹. Este acto de censura política, además de la negativa de la "Unió de Periodistes Valencians" a mutilar la muestra, provocó la inmediata dimisión del director de Museo, Román de la Calle, así como la reubicación de la exhibición en la Galería Tomás March.

No es éste el hecho central del volumen recientemente publicado por Román de la Calle, pero quizá sí el desencadenante para que este Catedrático de Estética y Teoría de las artes haya recopilado ahora en este libro la historia del Museo durante su etapa al frente del mismo (2004-2010). El servicio de publicaciones de la Universitat de València que, desde la puesta en funcionamiento del Centro de Estudios del MuVIM con el nuevo equipo directivo, había editado los libros que recogían la actividad investigadora del Museo, satisface así el segundo caso de censura al que se vio sometido Román de la Calle, y buena parte de los coordinadores de esos volúmenes, cuando la nueva dirección del Museo (con Javier Varela al frente)

ordenó eliminar cada uno de los prólogos del antiguo director de MuVIM de todas las publicaciones aun en prensa o preparación hasta la mencionada fecha. Allí el autor había coordinado y editado títulos esenciales como *Filosofía y razón. Kant, 200 años* (2005), *El ojo y la memoria* (2006) o *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie* (2009).

Esta «guerra de los prólogos» o el «caso Caturla» constituyen, no obstante, sólo una parte de los imprescindibles temas abordados por Román de la Calle en este libro dedicado a las complejas, pero inevitables, relaciones entre cultura y política que, de ningún modo, se limitan a los vínculos del arte, en este caso, con las formaciones o partidos políticos. Como bien muestra el autor del libro, lo político apela sobre todo a lo común, a la irremplazable unión de cada ciudadano con el conjunto de la sociedad, sus acuerdos, ideas y trabajos colectivos. Y ahí, en ese espacio, la cultura debe asumir un papel fundamental, pues representa una de las formas de socialización más básicas y esenciales de nuestro entramado comunitario, contando con los museos como decisivo agente de mediación:

¹ El conjunto de las imágenes expuestas en la muestra pueden consultarse en línea a través del siguiente enlace: <http://www.lasprovincias.es/multimedia/fotos/ultimos/52197-exposicion-fragments-2009-muvim-22.html> (última fecha de acceso: 4 de noviembre de 2015).

«si la participación en la cultura debe ser libre y plural, también el acceso a las políticas culturales y sus beneficios tendrán que serlo» (p. 228). Por ello, Román de la Calle nos presenta una sutil y minuciosa reflexión sobre su particular experiencia en ese ámbito de la política cultural, a través de un detallado recorrido por las distintas etapas de concepción, implantación, desarrollo y, lamentablemente, cese de su actividad en el terreno de la museografía y la gestión del patrimonio. Un ámbito en el que el autor del libro cuenta con una dilatada experiencia, que ha sabido aproximar el terreno de la investigación y la docencia en la Universidad (durante más de cuatro décadas) con la crítica de arte y la gestión cultural. Por glosar sólo algunas de sus más importantes actividades a este último respecto, Román de la Calle ha sido director del *Institut de Creativitat i Innovacions Educatives* de la Universitat de València, del “Aula de las Artes” de la *Institució Alfons el Magnànim* desde 1998 y fundador del *Centre de Documentació d'Art Valencià Contemporani* (que desde 2006 incorpora su propio nombre al de la Institución); presidente de la *Asociación Valenciana de Críticos de Arte* a la que impulsó junto a Aguilera Cerni en los años ochenta; académico de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* y de la *Academia de Bellas Artes de San Carlos* (en la que además ha ocupado los cargos de vicepresidente –2004/2006– y presidente –2007/2015–); miembro del Consejo Rector del *Instituto Valenciano de Arte Moderno* (IVAM), así como de otros importantes patronatos, además de editor y director de imprescindibles colecciones y revistas dedicadas al arte, la estética y el pensamiento. Y, todo ello, desde una encomiable actitud: «llega un momento determinado en el que, por edad y experiencia, te toca estar en todo un conjunto de lugares y desempeñar

muchos papeles. Ningún problema si se entiende así, como algo coyuntural y transitorio» (p.151). En consonancia con una trayectoria personal y profesional como ésta, los diferentes capítulos que componen el volumen desgranar el proceso casi biográfico de la vida del MuVIM, bajo la dirección de un filósofo, a partir de un necesario ejercicio de memoria del que extraer importantes enseñanzas.

En este sentido, no deja de resultar curioso y, acaso, sintomáticamente paradójico, que sean precisamente unas imágenes (*Index Imaginum Prohibitum*) las que pusieran fin a los seis años en los que el profesor Román de la Calle y su equipo dotaran de identidad propia al MuVIM. Y es que uno de sus grandes aciertos fue el de concebir la Institución bajo un espíritu idéntico al que en la Ilustración –que da nombre al Museo desde sus inicios– mantuvieron ilustrados e ilustradores y que, ahora, en una de las Modernidades a las que hemos llegado, parece haberlos enfrentado (si es que podemos seguir dilatando el alcance de la primera categoría hasta algunos de nuestros dirigentes). Así lo rememora el autor del libro al explicar, en diferentes ocasiones y desde distintas perspectivas, el reto al que se enfrentó cuando le propusieron asumir la dirección de un Museo que desde su inauguración (en el año 2001) había sufrido distintas transformaciones y se encontraba en esos momentos sin presupuesto ni programación. Se trataba, sin duda, de un desafío, pues a esas circunstancias había que sumar dos dificultades más: el hecho de que debía competir con importantes instituciones museísticas de su entorno más cercano –como el IVAM y el Museo de Bellas Artes de Valencia– y, muy vinculado a esto último, su condición de Museo de las ideas, es decir, sin bienes materiales. Como indica el propio autor: El Museo de la Ilustración y la Moder-

nidad debía diferenciarse de los dos grandes museo próximos... Haré algo, me propuse, que no han hecho ellos, que quizá no ha hecho nadie: por una parte, cruzar la historia del pensamiento desde el XVIII hasta la actualidad, [...] pero lo haría de la mano conjunta de los ilustradores y los ilustrados. Tal era la clave inicial. [...] No había, ni hay, ningún museo que haya estudiado la historia de los medios de comunicación desde esta óptica de las ideas, y menos aún manteniendo el diálogo con la historia de la cultura cotidiana (pp. 163-164).

Ésta sería, pues, la coyuntura desde la que Román de la Calle y la plantilla del MuVIM articularan la programación del Centro en ese nuevo ciclo. Quedaba claro, entonces, que la Institución debía potenciar una serie de ejes que el autor del libro engloba bajo la «fórmula MuVIM» y que podían resumirse del siguiente modo: en primer lugar, dar una importancia capital al papel de la educación y, en concreto, de la educación artística, como ya había hecho el profesor de la Calle en *L'Educació per l'Art* (2000). Los departamentos de educación constituyen una deriva relativamente reciente –e improvisada– en las políticas museísticas de nuestro país, aunque poseen una función decisiva en el necesario acercamiento entre, especialmente, arte contemporáneo y sociedad. Por ello, el proyecto pedagógico al que se nos aproxima en este libro, a través de diferentes calas en algunos de sus postulados de trabajo, evidencia no sólo esa relevancia de la *educación estética* (en sintonía, precisamente, con uno de nuestros grandes modernos, Schiller, y a quien el MuVIM dedicó su segundo congreso en 2005), sino también las fructíferas consecuencias de una propuesta educativa que no se limitaba a las habituales “visitas guiadas” y que pretendía llegar a un espectro de público muy amplio.

De esta forma, y llegamos así a la segunda de las bases que sustentan la idiosincrasia del museo aquí desentrañado, la Institución quiso mantener siempre una estrecha colaboración con la Universidad, al entender que en esta última se halla nuestro principal referente en la producción de conocimiento. «Ninguna exposición sin reflexión» era la máxima a seguir. Así, el proyecto expositivo estuvo siempre acompañado de un conjunto de actividades paralelas (congresos profesionales y divulgativos, jornadas, talleres, ciclos, etc.) con las que dotar de mayor peso y alcance a las diferentes muestras, tanto permanentes como temporales, del Museo. Tal alcance resulta ser, a su vez, el tercero de los pilares que se trataba de perfilar: convertir al MuVIM en un espacio para la ciudadanía. Y es que «la “fórmula MuVIM” implicaba, ante todo, cambiar la imagen del mausoleo de cemento, aluminio y vidrio [...] por la deseada metáfora de la plaza cívica, abierta a muy distintos segmentos de público» (p. 220). Román de la Calle recuerda en estas páginas las iniciales reacciones ante su propuesta de dedicar el primer congreso del museo a un filósofo como Kant. «Un filósofo al año no hace daño», decía el profesor de la Calle. Nadie confiaba en poder reunir a más de quince personas pero, finalmente, el Salón de actos se llenó.

Se trata sólo de un ejemplo de cómo el MuVIM logró penetrar en la vida de la ciudad de Valencia no sólo gracias a las exposiciones, sino también con los debates, conciertos o, especialmente, los ciclos de cine («Cinema al MuVIM»). No en vano, el cine —junto a la fotografía o el diseño— es otro de los “objetos” de este Museo que, en la concepción de Román de la Calle y su equipo, buscaba poner en diálogo la Historia de las ideas con la Historia de los medios de comunicación, en función de su recíproco condicionamiento. Propósito que, justamente, permite asimismo acercar hasta nosotros el pensamiento del pasado, verdadero patrimonio inmaterial, a través de los diferentes medios gráficos y audiovisuales que han desarrollado las distintas “Modernidades” de nuestro contexto más próximo.

Pero parece evidente que todos estos objetivos —alcanzados— sólo podrían hacerse efectivos si realmente, otra vez, las ideas lograban llegar más allá de esos muros o de las cabezas que las habían concebido. La comunicación es pues, aquí, tanto una temática sobre la que reflexionar como una estrategia que poner en marcha. Por ello, sin duda, otro de los grandes éxitos de este periodo del Museo fue su gran apuesta por la difusión y transmisión de sus actividades y reflexiones. La guía anual «Farem. Programa de Actividades y textos institucio-

nales» (que ponía a disposición del público, con al menos un año de antelación, toda la programación del Centro) o las decenas de títulos publicados con las investigaciones vinculadas a la Institución son un perfecto ejemplo de ello.

Obviamente, cabría mencionar muchos otros de los importantes logros, relatados en este libro con una elegante humildad que no debe ocultar el merecido orgullo, pero se han rescatado aquí aquellas líneas y actuaciones que parecen respaldar los motivos por los que esta historia del MuVIM (2004-2010) no debería caer en la desmemoria. En este sentido, los textos reunidos en este volumen, con una procedencia y condiciones muy variadas (desde la propia carta de dimisión del director hasta ponencias dirigidas a especialistas, pasando por la exposición pública de la nueva programación de la Institución), asemejan replicar, pues, la trayectoria que Román de la Calle quiso darle al MuVIM, más allá de las habituales capacidades de patrimonialización otorgadas a los Museos: servir como fuente de documentación, formación, reflexión y mediación social. Y, aun más, nos dan la oportunidad de continuar el recorrido de su autor como extraordinario y generoso docente, reconocido investigador y esforzado gestor de nuestro particular patrimonio inmaterial.

Rosa Benítez Andrés



Castro Cuadra, Antonio
La sombra de Dédalo, el toque de Venus

Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2015.
225 páginas con ilustraciones en blanco y negro.
ISBN-978-84-15444-81-7

Imagínese el lector a un náufrago que despierta en una desolada playa de una isla perdida en medio de la nada (el náufrago podría ser un minotauro y la playa un laberinto). Solo ha logrado salvar una pequeña foto, la foto de la amada cuyo recuerdo, por el percance, se ha borrado, pero que él contempla embelesado. “Ahora no sabe de quién es imagen la imagen, pero le gusta, despierta en él sensaciones y anhelos, ¡ojalá exista algo así, tan amable!”. Ahora va a reconocer sus hermosos rasgos en todas partes, en las estrellas del cielo, en cada crepúsculo y en cada amanecer, en el rocío sobre la arena de la playa.

¿De dónde saca el amor su energía, se pregunta Antonio Castro Cuadra, autor de este libro inclasificable? ¿De su propio impulso, de su irreductible carencia e insignificancia? Este hueco es la casa que construye y habita el náufrago que somos cada uno de nosotros tras el “percance” primero que nos arrojó a la existencia. Pero este hueco no es puro hueco, este hueco crea paredes al hacerse carne, contacto, caricia; caricia primero de la madre y luego, por ventura, de la amante.

En el roce de Venus, en el que siempre se siente el aleteo de Eros, se encuentra la matriz de la casa, “esa experiencia del espacio y el tiempo que se vuelven

sensibles al contacto”. Este hueco, este espacio “siempre intermedio” se hace tiempo porque a la vez el tiempo se ha abierto al espacio, al espacio vivido que, a diferencia del espacio de los muertos, permanece todavía abierto. El deseo es el que deja-ser y mantiene despejado el espacio-tiempo de los vivos, que será arquitectónico, o no será. Eros es quien mantiene nuestra habitación como una herida abierta que ninguna creencia y ningún valor pueden cerrar; como un juego carnal que enferma y se contagia y huele, aun cuando decida (de nuevo la voluntad de poder) fingirse pureza inteligible o precisión lógico-matemática.

La sombra de Dédalo, el toque de Venus nos enseña que no podemos escapar de la arquitectura, incluso cuando soñamos, los prisioneros de la caverna, un afuera de la arquitectura: nuestro vivir, como nuestro pensar y nuestro hablar, no puede dejar de ser un ejercicio de construcción y destrucción, y reconstrucción. Los cimientos de nuestro existir son arquitectónicos, de ahí que cualquier construir humano (filosófico, artístico, político, económico, tecnológico) hable desde esa palabra que nos remite al *arqué*.

Animo al lector a que se interne en este libro singular como en un jardín manierista (como en ese laberinto de imágenes esculpidas en toba que es

el Bosque Sagrado de los Monstruos de Bomarzo); que se pierda en este espacio “que vive y habla en el tiempo y goza y sufre de las pequeñas o grandes diferencias que genera”. Se enamorará entonces de la belleza de estas páginas y, sin dejar en ningún momento de sorprenderse, verá salir plotinos de platones y platones de plotinos, con el permiso de Wittgenstein. Viajará del Panteón de Roma al corral de una casa de Almagro. Se reencontrará con Aristóteles en una de esas largas siestas de la Mancha, y podrá saludar a Giordano Bruno, que como él se habrá extraviado en el laberinto de Dédalo o en el umbral multiplicado de un templo sintoísta. El sentido del humor y los guiños autobiográficos lo acompañarán durante todo el camino. El lector tendrá que recordar que es muy fácil entrar en un laberinto, pero muy difícil salir de él. Y el autor solo le va a proporcionar para vivir esta aventura un llavín de puerta falsa.

Me permito una última recomendación al lector que se atreva con este libro tan especial: que pase sus páginas suavemente, con ese toque de Venus que “despierta belleza en las cosas, mortales e inmortales, y las vuelve amables, seductoras y sensibles”.

Luis Peñalver Alhambra



Domínguez, Martí y Císcar, Jesús
Estudis d'art

Fundació Bancaja, 2013. València.
 288 pàgines, amb il·lustracions en color
 ISBN 978-84-8471-196-4

Aquest és un llibre que, ja des del mateix títol, fa servir l'ambivalència com a recurs estilístic. I aquesta ambivalència no és, certament, una de les gràcies menors del llibre. Es publica com a catàleg d'una exposició artística, amb textos llegívols i entretinguts, però, realment, el resultat va molt més enllà, ja que forneix la historiografia de l'art valencià amb un important volum d'informació de primera mà sobre quaranta-quatre pintors i escultors del país que es trobaven actius en la primera dècada del segle XXI. Es presenta com recopilació d'un conjunt de quaranta-tres articles periodístics publicats al diari *El País* al llarg de cinc anys, amb textos de Martí Domínguez (1966) i fotografies de Jesús Císcar (1952) però, realment, parteix d'una idea global i unitària del panorama artístic valencià actual allunyada de la fragmentació habitual en els treballs periodístics. Sembla ser una mera col·lecció d'entrevistes, un llibre de caràcter periodístic, però, realment, sense ser ni un llibre de història ni un llibre d'assaig, les declaracions dels entrevistats acaben convertint-se en una intensa poètica personal sobre la seua manera de fer, gràcies a la sensibilitat artística, l'habilitat professional i el mètode de treball dels periodistes. Es titula *Estudis d'art*, tot fent referència a l'estudi o espai on treballa cadascun

dels pintors i escultors ressenyats però, en realitat, cada reportatge, tant pel que fa al text com a la fotografia i a les "confessions", és en ell mateix un breu "estudi d'art" de primera mà on s'explica com treballa cadascun d'aquests pintors i escultors. I el conjunt, a fi de comptes, deixa entreveure una panoràmica esplèndida d'una ciutat i d'un país on encara hi ha, amagats i reclosos, meravellosos racons i ambients artístics sorprenentment cultes i sensibles. Tot salvant les distàncies i el context, ens han evocat les "llars magnànimes que s'obren justament al fort dels oratges" que Foix esmentava en una tendra carta del 1962 a Papasseit, quan Foix tenia ja quasi setanta anys (i en viuria quasi vint-i-cinc més!) i Salvat en feia ja quasi quaranta que havia mort.

L'edició del volum vingué motivada per una exposició que la Fundació Bancaja presentà a la sala d'exposicions de València d'octubre del 2013 fins abril del 2014 i que tingué com a comissaris els mateixos autors del llibre. L'any passat, de novembre a desembre del 2015, gràcies a la bona gestió del Vicerectorat de Cultura, també s'ha pogut veure a la Sala Gran del Museu de la Universitat d'Alacant. I mentre escrivim aquesta ressenya s'ha inaugurat a l'Espai Metropolita d'Art de Torrent, on romandrà fins al juny del 2016. Realment, els sos-

tres massa baixets i la planta torturada de la Sala de Bancaja a València (unes estances en un pis alt on no és fàcil que res quede massa bé si no són exposicions reduïdes d'obres de petites dimensions) no permetien que es lluïssen gaire bé les virtuts del muntatge ideat per Sebastián Nicolau ni la grandiositat de les fotografies de Jesús Císcar, d'allò més ben treballades a l'estudi Paco Mora, ni la interacció de les fotografies y el text amb les obres originals de cada autor que semblava com si haguessen eixit de la mateixa foto de l'estudi. En canvi, a la sala el Cub del MUA, alta i espaiosa com la nau d'una catedral o el vestíbul d'una estació de ferrocarrils vuit-centista, feia goig recórrer visualment els panells i detenir-se a llegir el text de Martí Domínguez. Però ja sabem que, siga com siga, les exposicions son una presència efímera en el món cultural i que per a traure partit de l'immens esforç econòmic i intel·lectual que reclamen, el que cal és deixar constància impresa, en un llibre o catàleg, de l'esdeveniment com s'ha fet encertadament en aquesta ocasió.

El discurs documental d'escriptor i fotògraf s'articula al voltant d'un treball de camp, gratificant però que, per força, havia de ser lent i dilatant en el temps, ço és la visita personal que feren tot al llarg de la geografia de

les terres valencianes (i madrilenyes en dues ocasions) a cadascun dels quaranta-tres estudis on treballen cadascun dels quaranta-quatre pintors i escultors inclosos en el llibre que, d'altra banda, foren triats, no cal ni dir-ho, a banda de "deixar-se", perquè són alguns dels més significatius i valuosos del panorama plàstic valencià en el tomb del segle xx al xxi: "La nòmina d'artistes, en plena maduresa creativa, és senzillament formidable".

La base de partença ha estat també la maduresa creativa dels dos periodistes, demostrada a bastament: d'un costat, la dilatada experiència com a fotògraf de Jesús Ciscar; de l'altre, l'immens saber artístic i la mà trencada de Martí Domínguez. Una vegada instal·lats tots dos visitants a l'estudi, després d'haver travessat barris i carrers, carreteres i autopistes i d'haver tantejat els voltants i els accessos i d'haver comprovat quines eren les vistes que oferien les finestres, s'establia la conversa amb l'amfitrió sobre pintors i pintura en general, sobre pintors valencians i sobre la producció de l'autor visitat en particular. Una de les referències constants, millor o pitjor rebuda per l'artista, era la pobra i escassa presència del paisatge del país en la pintura valenciana actual que, com sabem, és una preocupació recurrent en Martí Domínguez. Mentrestant, Jesús Ciscar anava escorcollant racons i perspectives amb el seu mètode "stendhalià que no adúltera res, que tan sols 'descriu', que tan sols captura la realitat i ens la mostra, com qui passeja un espill per aquell interior". I, per acabar-ho d'adobar, a les notes de l'escriptor i a les imatges del fotògraf s'afegia encara de vegades una visió gràfica "personal i íntima" feta per l'artista en qüestió del propi estudi expressament per a l'ocasió: "una mirada en primera persona que aporta noves claus a la interpretació d'aquests espais" ja que, en efecte, "pintar el lloc de

treball és tot un gènere, amb una llarga tradició en la història de l'art on l'autor pot reflectir les penúries monetàries, la malenconia, la por o la recerca de la transcendència".

El valor del resultat dels quaranta-tres capítols del llibre (dues pintores comparteixen estudi i capítol) no és tant una sèrie estadística com un conjunt d'obres singulars. Importa menys saber quants autors tenen l'estudi brut o net, endreçat o malgirbat, buit o ple, que tenir la possibilitat d'entreveure o d'intuir la relació que s'estableix en aquell espai concret entre cada autor, la seua obra i el procés de creació que en dona origen, la interacció entre l'autor i el seu espai de treball i per quins mecanismes es pot establir una relació entre l'espai de treball i l'obra acabada. Perquè cal no oblidar-ho, l'obra acabada és allò que realment ens importa i ens atrau, encara que per a acostar-nos al cor de l'emoció que ens provoca, un lloc inefable difícilment accessible ni, per tant, verbalitzable d'una forma directa, convé fer en ocasions, com recomanava Gombrich, un recorregut en cercles concèntrics que ens acosti a la comprensió de la nostra pròpia reacció emotiva. I en aquesta aproximació cauta al centre inabastable de l'emoció artística, com insistia en les seues classes Tomàs Llorens, poden ser útils totes les dades objectivables referides a l'obra i a l'autor, siguen històriques, geogràfiques, sociològiques o polítiques. Aquesta era la intenció dels autors: "estudiar la relació de l'artista amb el seu entorn, amb la seua geografia, amb la seua realitat social: com la expressa, com li influeix, com el modula; fins a quin punt l'estudi és un lloc tancat, impermeable al que passa fora, o fins a quin punt beu i s'amera del que l'envolta i, lògicament, s'hi projecta i reverteix sobre l'obra".

És des d'aquest centre d'interès que se'ns mostren immensament atractives i valuoses les fotografies dels estudis (o

els habitatges) dels grans creadors: les fotografies de l'obra de Gaudí en el recinte del temple de la Sagrada Família fetes per Ferran (1926), després de la mort de l'arquitecte; les del taller de Picasso a Boisgeloup (1932) i al carrer de La Boétie (1933) i les dels tallers de Brancusi i de Giacometti (1933), totes elles fetes per Brassaï i publicades a la revista *Minotaure*; les de l'apartament de Le Corbusier a l'edifici de Porte Molitor (1934), a París; o encara les del taller d'Ozenfant (1922) a París projectat per Le Corbusier que Lorca, en la "Oda a Salvador Dalí" (1926) comparava a "un iceberg de mármol en las aguas del Sena" que "disipa las yedras y enfría las ventanas". I, naturalment, encara ens fascinen més i han suscitat més literatura els estudis que s'han conservat: el de Cezanne a la Provença, el de Giacometti a París, el de Claude Monet a Giverny, el de De Chirico a Roma, el de Dalí a Port Lligat, el de Bacon al Museu Municipal de Dublín o el de Miró a Mallorca, projectat per Josep Lluís Sert (1955) a la vora de l'antic mas de la hisenda, on també treballà Miró i que també s'ha conservat com taller.

Pels motius que hem esmentat, el llibre que presentem és una obra de lectura i de visió amena, bàsica per als estudiosos que tinguen el propòsit, ara o més endavant, d'acostar-se al treball de qualsevol dels quaranta-quatre pintors i escultors que aquí es presenten en roba de fer feina, i també dels dos estudiosos que ho han registrat; una obra que esdevindrà més i més valuosa a mesura que passe el temps i tot allò que el llibre relata s'allunye anys enllà, i els estudis desapareguen i desapareguen també els mateixos autors i ja només quede l'obra plàstica que van fer en vida. Per això, els estudis d'art que comentem són, si més no, "el vívid testimoni d'un moment daurat de l'art valencià", un llibre, en fi de comptes, tocat per la màgia cultíssima, enlluernadora i

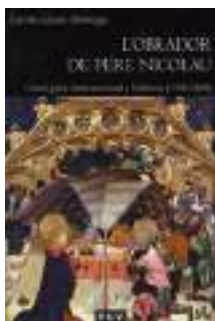
cosmopolita que Martí Domínguez sap insuflar als seus projectes culturals, artístics i literaris.

PS. Potser tinga interès a efectes documentals per a *Archivo de Arte Valenciano*, sobre tot hagut compte que hi ha inclosos en la llista nombrosos acadèmics, esmentar tots els autors dels quals es parla al llibre. Aquests

són: A. Alfaro (r.i.p.), C. Calvo, J. M. Yturralde, J. Michavila, R. Torres, W. Ramos, M. Navarro, A. Heras, J. M. Molina Ciges, F. Francés, U. Alemany, F. Mompó, M. Fuentes, N. Bayarri, J. Cardells, A. Miró, J. Díaz Azorín, R. Martí Quinto, J. Sanleón, F. Sebastián Nicolau, R. Armengol, A. Valero, V. Castellano, M. Granell, M. Boix, V. Pe-

ris, F. Sebastián Rodríguez (r.i.p.), J. Ballester, E. Mus, J. Castejón, J. Chapa, X. Amigó, H. Silva, M. Calatayud, J. Esteve Adam, A. Pina, Monjalés, C. Ferrer, E. Sepulveda, X. Mensua, A. Carbonell, V. Colom, J. Teixidor, y J. Genovés.

Gaspar Jaén i Urban



Llanes Domingo, Carme
L'obrador de Pere Nicolau. L'estil gòtic internacional a València (1390-1408)

València, Publicacions de la Universitat de València, 2014
312 páginas con reproducciones fotográficas en color y en blanco y negro
ISBN: 978-84-370-961-5
D.L.: V-2662-2014

Fruto de muchos años de investigación, el trabajo de la profesora Carme Llanes Domingo constituye un apurado estudio de la actividad documentada del pintor catalán Pere Nicolau, activo en Valencia entre 1390 y 1408, fecha de su fallecimiento. Presentado originalmente como tesis doctoral en 2011, merecedora por cierto de la máxima calificación académica, la lectura de esta monografía sorprende desde el primer momento por las sagaces valoraciones que en todo momento ha sabido extraer Carme Llanes del análisis de cada uno de los documentos que testimonian la presencia de Pere Nicolau en Valencia durante un período clave para la consolidación aquí del estilo gótico internacional y en cuya formulación su obra, como la de otros pintores coetáneos suyos con los que incluso llegó a colaborar, tales el florentino Gherardo di Jacobo *Starnina*, Esteve Rovira de Chi-pre o el flamenco Marçal de Sas, hubo de ser decisiva.

De cómo a partir de la documentación relativa a Pere Nicolau y de la única obra conservada cuya atribución se halla fehacientemente probada, el retablo de los *Siete Gozos de la Virgen* realizado en 1404 para la iglesia de Sarrión, existente en el Museo de Bellas Artes de Valencia desde 1986 en que lo adquiriera la Generalitat Valenciana (falta la tabla central), Carme Llanes ha sido capaz de reconstruir un relato convincente, el lector interesado no sólo puede disponer de una información solvente acerca de la decisiva personalidad artística de este pintor sino, además, del contexto socio-económico en que se desarrollara su actividad. La autora de este modo, abriendo nuevas vías de investigación que permiten ampliar perspectivas de todo punto novedosas, aparte de profundizar en el seguimiento del itinerario vital y de la privilegiada actividad profesional de Pere Nicolau —en la que distingue una primera etapa o período de formación (1380-1390),

una segunda de pleno asentamiento en Valencia (1400-1405), una tercera de prosperidad e intercambio con otros obradores (1400-1405) y una última de consolidación y exitosa demanda interrumpida por su trágica muerte (1406-1408)—, nos ofrece también un suculento e impagable análisis sociocultural de la Valencia de la época. Y ello a partir de un desmenuzado y exhaustivo estudio de los mecanismos y relaciones sociales, de los contratos y precios, sistemas de pagos, del *modus operandi* de obradores como el de nuestro pintor, de la demanda artística a ellos encomendada, materiales y técnicas habituales, del perfil y singularizado *status* de clientes tan diversos a los que atendiera Nicolau, sobresaliendo entre ellos instituciones y comunidades religiosas (el cabildo de la *Seu*, el *Consell de la Ciutat*, las cartujas de Vall de Christ y Porta Coeli, los conventos de San Agustín, Santo Domingo y San Julián en Valencia, determinadas parroquias, etc.),

pero también distinguidos eclesiásticos como Pere d'Orriols, Ènnec de Valterra, Bernat Carsí, Miquel del Miracle, Bernat de Remolins y Roderic d'Heredia o miembros de destacadas familias valencianas, tales Pere Soler, Peirona Llançol, Maciana de Tolsà, viuda de Martí López d'Esparça, etc.; no olvida tampoco la autora de este libro el papel desempeñado por mentores tan significados en la elaboración de coherentes programas iconográficos como el dominico Fray Antoni Canals o el franciscano Fray Francesc Eiximenis (estimo muy sugerente la mención por parte de la Dra. Llanes a la obra de Ramón Llull *La doctrina Pueril* como remoto motivo de inspiración al tema iconográfico de los *Siete Gozos*), así como el magisterio de Pere Nicolau sobre pintores como Guillem Ferri, Jaume Sarreal. Gabriel Martí o Jaume Mateu, sobrino y heredero del prestigioso taller nicolasiano.

De los diecisiete retablos que restan documentados en la producción de Pere Nicolau, desde su presencia en Valencia en 1395 hasta su fallecimiento en la misma ciudad en 1408, Carme Llanes nos presenta una reconstrucción virtual de los mismos apurando todo indicio escrituario, reforzado excepcionalmente en testimonios fotográficos, caso del retablo de los *Siete Gozos* de Albentosa (desaparecido en 1936), obra que puede atribuirse por afinidades estilísticas con el único conservado, el citado retablo en el que también se desarrolla el mismo tema pintado para la iglesia parroquial de Sarrión y cuya tabla central representando a la Virgen entronizada con el Niño entre ángeles conocemos por fotografía antigua. A la relación de obras atribuidas a Pere Nicolau, tales el retablo de Albentosa, el retablo de los *Siete Gozos* del Museo de Bellas Artes de Bilbao (acaso el pintado por Nicolau en 1401 para la parroquia de Alfafar según sostiene el investigador local Vicente Baixauli), el retablo de

Pina, la *Virgen de la Humildad* conservada en el Museo del Prado, la predela con escenas de la vida de Santo Domingo de Guzmán del Museo de Bellas Artes de Valencia, la tabla bifaz de la *Verónica de la Virgen* y *Anunciación* en el mismo museo o un retablo desca balado con escenas de la vida de San Pedro, repartidas sus tablas en diversas colecciones y museos, Carme Llanes añade, y reproduce en el libro, la pintura de *Cristo Varón de Dolores sostenido por un ángel*, compartimento central de predela conservado en el Museo de Bellas Artes de Gante. Del estudio de estas obras infiere la autora que el estilo de Pere Nicolau evidencia *una base formada en l'estil Italià present a la pintura de la fi del segle XIV, però amarat de les novetats presents a València a la primera del segle XV; la influència francesa, les novetats italianes i, sobre tot, nòrdiques apreses del contacte amb Marçal de Sas*.

Precedido el texto de Carme Llanes por la excelente introducción firmada por los profesores Joan Aliaga Morell y Amadeo Serra Desfilis, autores respectivamente de destacados trabajos acerca de la pintura y la arquitectura valenciana del siglo XV que constituyen hitos ya de su renovada historiografía, la densidad del libro que comentamos resulta avalada por un exhaustivo repertorio documental y bibliográfico, sin que falte, en una muestra de verdadera profesionalidad didáctica, una serie de tablas y cuadros sinópticos de enorme eficiencia clarificadora, resultando para mí especialmente atractivo el cuadro referido a la fortuna crítica de las obras atribuidas a Pere Nicolau por parte de historiadores del arte como E. Tormo, Ch. R. Post, L. de Saralegui, J. Gudiol o M. Hériard Dubreuil, entre otros.

De la honestidad de la autora de este libro, la profesora Carme Llanes, quiero retener sus propias palabras con las que concluye este fundamental trabajo

de investigación sobre el enigmático Pere Nicolau: *No sabem res de la seua formació; en canvi la seua historiografia demana una revisió perquè la polèmica en torn de la taula de Sarrión i el seu caràcter marcadament internacional s'adiuen poc amb la trajectòria documentada de Nicolau. Per tant, a hores d'ara queden pendents, a més del tema de la formació, aspectes documentals i les atribucions d'obres conservades*.

Miguel Ángel Catalá



Marín, Joan M. y Torrent, Rosalía
Breviario de diseño industrial. Función, estética y gusto

Colección Básicos Arte Cátedra
 Madrid, Ediciones Cátedra, 2016
 227 páginas, 70 imágenes
 ISBN: 978.84-376-3543-9

El Diseño desde que hizo su aparición de la mano de la Revolución Industrial, comparte senderos con el Arte que en ocasiones se cruzan, se solapan o discurren paralelos. Así la colección Básicos Arte Cátedra, dirigida por Estrella de Diego enriquece su propuesta con este nuevo libro dedicado al Diseño, cuyo título, *Breviario de diseño industrial*, responde al contenido que ofrece. Nos encontramos con un compendio condensado de los aspectos fundamentales que el profesional o teórico del diseño necesita conocer. Una aproximación a diferentes ámbitos, desde el diseño como producto material, hasta el diseño en la encrucijada actual, pasando por sus planteamientos estéticos o su marco teórico, etc. Aproximación que no por ello, deja de profundizar y apuntar hacia análisis interdisciplinares.

Joan M. Marín y Rosalía Torrent tienen una larga experiencia como especialistas en la materia desde la vertiente investigadora, pero también desde la vertiente comunicadora y didáctica como docentes de largo recorrido en el ámbito universitario. La colección Básicos de Arte Cátedra nació con la voluntad de acercar desde el rigor, diferentes temas relacionados con el arte y ofrecerlos tanto para un público interesado, como para que pudieran ser textos que funcionaran a modo de manuales para los y las estudiantes de niveles educativos superiores. De este modo, la exposición temática está jalonada de referencias

a productos y diseños que ayudan a la comprensión de las ideas, algunos con imágenes escogidas. Los autores construyen un sólido discurso abordado desde sus perfiles profesionales, que complementan visiones desde el campo de la Historia, la Estética y la Teoría de las Artes y el Diseño. Ambos son coautores de dos manuales sobre la Historia del Diseño Industrial en general y otro sobre la evolución de esta disciplina en el contexto español. El *Breviario de Diseño Industrial* viene a completar los aspectos teóricos, estéticos y culturales de la impronta del diseño en nuestro mundo. Esta publicación parece nacer con el objetivo de convertirse en un punto desde el que iniciar la aventura de estudiar, profundizar y analizar, una de las disciplinas profesionales más importantes de nuestra sociedad, en la que Arte y Tecnología se dan la mano y cuyos ámbitos de aplicación ya no sólo atañen a la cultura material sino también al diseño “de servicios, de estrategias y sistemas que satisfagan de un modo más eficaz y eficiente las necesidades humanas” (Marín & Torrent, 2015: 209).

La obra se organiza en diez capítulos en los que se abordan tres núcleos fundamentales de análisis: función del diseño, estética y gusto. Presentando los problemas dialécticos que han acompañado al diseño desde su nacimiento como disciplina creadora de cultura material.

El primer capítulo nos delimita el “Territorio Design”, sus fronteras, sus orígenes y antecedentes, situando al diseño como disciplina relativamente joven, analizando su genealogía y las disciplinas con las que comparte el lenguaje, los objetivos o los procedimientos.

A lo largo de los capítulos 2, 3 y 4 se tratan aspectos fundamentales de teoría del diseño al respecto de las funciones de los objetos industriales: de uso, de comunicación, simbólica, emotiva y estética. Analizando las dificultades a las que el diseño se enfrenta para lograr que dichas funciones den como resultado un producto coherente que funcione y responda a los intereses de cada momento. El omnipresente debate entre la relación forma y función no podía faltar en este trabajo, presentando una acertada reflexión en la que los autores plantean disipar confusiones comunes en torno a estos conceptos, como negar el cuidado de la forma al diseño racionalista y su goce estético, o vincular la estética exclusivamente a las cuestiones ornamentales (Marín & Torrent, 2015: 80).

Los siguientes cuatro capítulos están dedicados a las categorías estéticas y a cómo se expresan a través del producto. Siendo el análisis más profundo el dedicado a las categorías de la belleza y a la fealdad, planteando las diferentes opciones que las construyen y relacionan como antitéticas. Belleza y proporción, belleza y función, belleza y

novedad, vinculándola al concepto de la modernidad de las vanguardias que no se contraponen a lo clásico, ya que como afirman los autores «quien no haya sido *moderno* no llegará a convertirse en un *clásico*» (Marín & Torrent, 2015: 105). Interesante planteamiento y reflexión sobre la línea de tensión entre lo moderno y lo clásico, lo nuevo y lo viejo, que puede determinar la pervivencia de un producto o una marca (Marín & Torrent, 2015: 107).

Las reminiscencias de la filosofía platónica en la ideología del racionalismo se rastrean desde sus orígenes hasta la actualidad explicando cómo se asocia lo bueno, lo bello y lo justo. Otro debate imprescindible plantea el texto, al hablar del diseño como herramienta de progreso social, presupuesto ideológico del racionalismo moderno que los autores retoman cuando nos hablan de la ética y responsabilidad social y ecológica de la práctica profesional de los diseñadores, en el último capítulo dedicado a analizar la encrucijada actual de esta disciplina. Sin dejar de exponer la manera en que categorías rechazadas por el academicismo como la fealdad o lo grotesco se convierten en fenómenos de interés y experimentación para las vanguardias y el diseño posmoderno. Muchos aspectos aparecen de manera transversal, como el del nivel de conocimientos requeridos para que el público pueda valorar y comprender estos diseños experimentales, el llamado *design art* o el *kitsch*, así como también se reflexiona sobre los condicionantes y las consecuencias del consumo.

Además de la belleza y de la gracia, presentan otras categorías estéticas y su impronta en el diseño, desde la gracia, hasta lo cómico, pasando por lo sublime, lo siniestro, el humor y la ironía. Con certeros y didácticos ejemplos que ilustran los conceptos que se exponen. Los capítulos 8 y 9 están dedicados a la

difícil cuestión del gusto y sus estratos. Partiendo del uso coloquial de la palabra, los autores nos guían a través de las principales teorías sobre el gusto; su construcción a través del conocimiento y otras variables como la cultura, el género o el impacto de la globalización. Se abordan con valentía las contradicciones de los herederos de la modernidad y se nos plantean preguntas que nos obligan a reflexionar sobre lo que parece indiscutible respecto a lo que hoy se entiende como *buen gusto* por parte tanto de los diseñadores como de los consumidores (Marín & Torrent, 2015: 160).

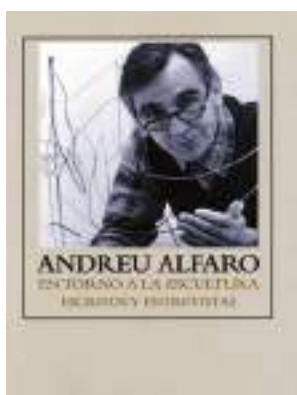
Por último los autores nos hablan del momento actual en el que el diseño ha de seguir cuestionándose aspectos como su responsabilidad social, reflexionar sobre su responsabilidad como constructor del mundo en el que vivimos y sobre su capacidad de mejorar la vida del ser humano, pero también sobre su impacto medioambiental. Todo ello teniendo presente no sólo al papel desempeñado por el diseñador, sino también el que juegan las empresas y los consumidores.

En cuanto al propio de los libros de esta colección, cabe destacar los apéndices que acompañan a cada capítulo en los que se propone una bibliografía comentada de gran ayuda para guiar nuestras futuras incursiones, y unos textos alusivos a los temas tratados. El formato y maquetación se ajusta a la coherencia del diseño de la colección en la que destacan su tamaño de fácil transporte, la legibilidad de su tipografía y los recursos de rebajar la opacidad y color de las imágenes que dan paso a cada nuevo capítulo. Así como cerrar visualmente cada uno de ellos con hojas en un gris verdoso que nos informa de que nos encontramos en el apartado donde los autores nos proponen la bibliografía comentada para profundizar en los te-

mas tratados, y unos textos seleccionados para reforzar lo analizado.

En conjunto, una acertada propuesta para la colección. Un texto en el que se nos habla de diseño desde la claridad y el conocimiento, con un discurso culto pero cercano, jalonado de numerosos ejemplos que ayudan a la comprensión de las ideas expuestas, sin renunciar a transmitir la rica complejidad de esta disciplina.

Carmen Sevilla Madrid



Martín Martínez, José / Rodríguez Cuadros, Evangelina
(Introducción y selección de textos)
Andreu Alfaro: En torno a la Escultura. Escritos y entrevistas.

Universitat de València, 2015. Colección "Paraninfo", núm. 10
 316 páginas con ilustraciones
 ISBN: 978-84-370-9714-5
 D.L.: V-2718-2015

El escultor, dibujante y diseñador Andreu Alfaro¹ (Valencia, 1929 – Rocafort, 2012) es una de las más relevantes figuras de las artes plásticas españolas del siglo XX y un referente de la cultura valenciana contemporánea. El artista participó en la creación del Grupo Parpalló y concurrió a numerosas exposiciones individuales y colectivas.

Se trata de un artista y de un intelectual que convirtieron su obra en un compromiso social, siendo autor de grandes esculturas geométricas urbanas², concebidas con vocación de integrarse en espacios públicos como verdaderos monumentos colectivos, de sorprendentes efectos ópticos y cinéticos, correspondiendo a un tipo de esculturas –sus famosas generatrices– que escrutan en el constructivismo geométrico y analítico mediante el empleo de materiales industriales (aluminio y acero) y en la renovación mediante las formas de la escultura clásica. Los grandes maestros que le habían influido fueron Constantin Brancusi, Julio González y Jorge Oteiza.

Con una presentación a cargo de los Dres. Esteban J. Morcillo, Rector de

la Universitat de València, y de Antonio Ariño, Vicerrector de Cultura e Igualdad, el ensayo que aquí se reseña constituye una recopilación de textos de Andreu Alfaro y de entrevistas, que versan sobre escultura, arte y cultura, que fueron publicados en su día en catálogos de exposiciones, revistas especializadas (*Guadalimar*), monografías sobre arte y prensa escrita (particularmente en el Diario *El País*), que han sido seleccionados por los profesores universitarios José Martín y Evangelina Rodríguez, autores además del denso capítulo introductorio, que sirve de oportuno frontispicio a la presentación de los textos, “pues evocan la controversia que opone el valor de la palabra del artista a la interpretación del exégeta”; un debate sobre el papel del creador en el estudio del arte –subrayan los autores– que era ya actual hace un siglo, cuando fue planteado por Julius von Schlosser en su tratado *La literatura artística: Manual de fuentes de la historia moderna del arte* (1924), al contraponer la perspectiva distanciada del historiador, no implicada en la creación, a la subjetiva del artista, íntimamente comprometido con ella.

Son seis los escritos de Alfaro “Sobre Escultura”, ordenados cronológicamente, que han sido agrupados en la primera parte de la presente obra y fueron preparados para intervenciones en público y dirigidos a foros diversos, desde alumnos de Bellas Artes, pasando por ciclos de conferencias organizados por universidades o museos, destinados a profesionales o interesados, hasta congresos con asistencia de artistas y expertos internacionales. De este contexto, debe destacarse principalmente –en ese su interés por la reflexión histórica–, la conferencia que impartió en uno de los seminarios de la UIMP (Santander, 1985), titulada “Todo es historia” y recogida entre las páginas 101-113 de la presente selección de textos, del que extraemos la siguiente reflexión personal del artista sobre su manera de crear, el espacio y los materiales que utilizaba:

“Comienzo dibujando, después pinto, pero, ante todo he llegado a la conclusión de que soy un dibujante y, por lo que veo, lo voy a continuar siendo siempre. Mi paso a la escultura fue un problema de espacio, dándole a la palabra espacio el significado más vulgar

¹ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco: *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. Valencia, Ed. Albatros, 1999, Tomo I, pp. 87-89.

² Entre otras obras escultóricas significativas de Andreu Alfaro hay que dejar constancia de *La veu d'un poble*, 1964-1965; *Bon dia llibertat*, Fundación Miró, Barcelona, 1975; *La puerta de la Ilustración*, Plaza Ginzo de Limia, Madrid, 1984; *Monument al Mil·lenari de Catalunya*, Barcelona; y *Adam i Eva*, Universitat de València.

que toda la gente entiende: espacio en el sentido de capacidad. Las cosas que hago se me salen del cuadro, del plano. Necesito más sitio y no tengo más alternativa, me salgo, me voy al espacio. Los medios tienen que cambiar, ya no me sirven el lápiz, los pinceles y los colores, empiezo a utilizar alambres y la hoja de lata de los botes de conserva, lo que tengo más a mano" (p. 102).

La segunda parte de este ensayo se centra en catorce reflexiones que Alfaro realiza "Sobre arte y cultura" reproduciéndose —entre otras— sus *"Reflexions després d'un viatge a Nova York"*, un artículo publicado en 1980 (páginas 145-149) que está planteado como una admonición dirigida a los europeos contra el peligro que representa la banalización de la cultura como producto de consumo, el encumbramiento de la novedad por la novedad o la destrucción de las culturas minoritarias, en una clara crítica de a la condición de la cultura en el capitalismo.

Y la tercera parte del libro compendia una modalidad específica de doce textos del escultor, titulada "Entrevistas", que tienen una naturaleza peculiar, porque no son propiamente "escritos" de

Alfaro sino la transcripción a letra impresa de sus palabras, dichas en el curso de unas entrevistas (consideradas hoy día como un género periodístico), según anotan José Martín y Evangelina Rodríguez en el exergo de su discurso. Éstas —según mencionan los referidos autores— son claros exponentes de su personalidad de conservador locuaz, que las convierte en una fuente inestimable para conocerle y captar como construye su propio personaje, en un diálogo que se convierte en monólogo y desborda a quien lo entrevista.

De entre estas entrevistas, a nuestro criterio, hay que traer a colación la densa conversación que uno de los autores del presente ensayo mantiene con Alfaro sobre el poeta y dramaturgo alemán Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), titulada "De Goethe y nuestro tiempo. Una conversación con José Martín"³ (pp. 279-294), que coincidía con la exposición del mismo nombre, celebrada en Barcelona en 1989, y fue la culminación del "ciclo goethiano" en el que Alfaro venía trabajando desde los inicios de la década de los ochenta y para el que el artista había creado un centenar de piezas, inspiradas en las

ideas, figura y obra del dramaturgo alemán, y elaboradas en la madurez del escultor.

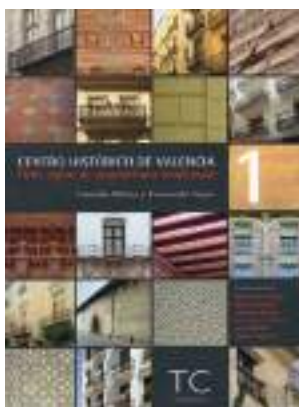
Los autores concluyen subrayando que, en su ensayo sobre el artista, han intentado buscar a Andreu Alfaro en sus palabras, privilegiándolas por encima de la amplia literatura crítica generada en torno a una obra escultórica que transcurre durante más de medio siglo de actividad; un libro recopilatorio de transcripciones realizadas que constituye un homenaje a sus escritos y conversaciones, transformándolos en materia debatible sobre su idea de la escultura como medio de transmitir belleza, ilustración histórica, sentido cívico y espíritu de libertad.

Referir, en síntesis, que el libro resumido, editado por la Universitat de València, recoge las aportaciones de Alfaro a la escultura del siglo XX, así como entrevistas al escultor y estudios que analizan su obra.

Javier Delicado

Universitat de València

3 Publicada en el Catálogo de la Exposición *Alfaro. De Goethe y nuestro tiempo*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1989.



Mileto, Camila / Vegas, Fernando. Eds.
Centro histórico de Valencia. Ocho siglos de arquitectura residencial.

Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores, Arquitectos Técnicos e Ingeniería de Edificación de Valencia (CAATIE), 2015. Cuadernos TC, 2 vols.

944 páginas de texto con fotografías y planos.

ISBN: obra completa 978-84-943475-5-9

ISBN: tomo I 978-84-943475-6-6

ISBN: tomo II 978-84-943475-7-3

Se ha repetido hasta la saciedad que la ciudad es el espacio público pero el espacio público no es un ente abstracto sino que viene fuertemente conformado y caracterizado por el entorno que lo rodea. Entorno que está constituido en su mayor parte por el tejido residencial como ya exponía el famoso arquitecto Viollet – le Duc, a finales del S. XIX: "en el arte de la arquitectura la casa es ciertamente lo que caracteriza mejor las costumbres, los gustos y los usos de un pueblo; su orden, como su distribución no se modifica si no es en un tiempo muy largo".

Y son esas casas las que a través de un cuidadoso análisis, de una incansable búsqueda documental, convenientemente contabilizada clasificada y referenciada, las que constituyen la base fundamental de la extraordinaria obra, condensada en dos volúmenes, que han realizado los profesores de la Universidad Politécnica de Valencia Camila Mileto y Fernando Vegas, como directores de un trabajo de investigación de gran entidad que se complementa con valiosos textos de Valentina Cristini, María Diodato, Federico Iborra, Luca Maioli y Vicenzina la Spina, formando un corpus extenso, extensísimo, en el que a través de más de 50.000 imágenes nos acercan al conocimiento de la ciudad de Valencia, a su más compleja comprensión, con un aporte visual sin precedentes.

La totalidad de muestras recogidas requieren por supuesto una inmensa labor de campo, un concienzudo trabajo de análisis, de reflexión y catalogación para permitir una lectura eficaz que sea de utilidad tanto para los especialistas como para los numerosos interesados en adentrarse en el intrincado proceso de la transformación de la ciudad a lo largo de su historia, en la que sea relativamente sencillo acceder al tema buscado.

La multiplicidad de temas tratados y la necesaria limitación del espacio reservado a las reseñas de los libros seleccionados, me obliga a centrarme únicamente en algunos aspectos más destacados o novedosos. Entre ellos destacaría la referencia a un hasta ahora prácticamente desconocido terremoto que se produjo en la ciudad en el año 1775 causando no pocos datos en su tejido urbano, que son debidamente localizados en la cartografía histórica.

El archivo de Policía Urbana del Ayuntamiento de Valencia contiene un importante fondo documental razonablemente completo y clasificado, pero esos datos se han cuantificado, por periodos proporcionando una visión muy aproximada de lo que acontecía en la ciudad en cada momento y proporcionan una ponderada visión de las modificaciones, tanto epidérmicas como sustantivas que se producen en la ciudad.

Sólo en el siglo XVIII se tramitan más de 3.000 expedientes en los que, lógi-

camente en su mayor parte se dedican a obras de reforma al aumento de alturas, modificaciones de fachada y otras pequeñas intervenciones entre las que cabe destacar la aparición de balcones en las fachadas que en el último tercio del siglo XVIII superan el 50% de las licencias solicitadas.

El análisis de la voluminosa transformación que generan las sucesivas actuaciones sobre los edificios se cuantifican por periodos, diferenciando los porcentajes variables de acuerdo lógicamente con las circunstancias socioeconómicas de cada momento, relacionando no sólo el tipo de obra realizada, si no evidenciando el detalle de las modificaciones efectuadas en cada una de ellas (fachadas, puertas, ventanas, aleros, cerrejerías...)

La evolución del grafismo en los proyectos es otra de las importantes evidencias que se desprenden del material inteligentemente recopilado y ordenado y muestra también una progresiva profesionalidad de los autores de los proyectos que ya a mediados del XIX suelen expresar el detalle de las carpinterías con la parte acristalada, en su caso, desde de la vivienda de una crujía hasta las que superan la veintena de balcones.

Los planos municipales muestran también, como es lógico, la evolución de su parte ornamental que esto es de los distintos estilos que se van generando, muchos de los cuales están hoy desgraciadamente desaparecidos también se

echa de menos que en la segunda mitad del 19, no se exigiese para la tramitación del expediente el estado actual del edificio, que hoy nos permitiría reconstruir las fachadas de la mayor parte de los grandes palacios que presentan en la actualidad una lectura distante de lo que fue su configuración original y que hace de calles que denominamos medievales, y no sólo por su origen, como la de caballeros, presenten hoy un carácter dieciochesco aunque oculten en su interior importantes vestigios de su pasado medieval.

La recopilación de los detalles artesanales es sin duda uno de los aspectos más importantes y novedosos del trabajo en el que a la gran cantidad de ejemplos fotografiados se añaden sus correspondientes definiciones y se ejercerá un verdadero vocabulario arquitectónico de los edificios escogiendo los ejemplos más significativos y los que mejor expresan el significado de cada una de las diferentes tipologías que fruto de la remodelación, o de la nueva planta, configuran el conjunto que hoy conocemos.

Los materiales, las técnicas empleadas, los elementos constructivos, los colores o las ornamentaciones interiores así como los herrajes son objeto de cuidadosa y esmerada selección y explicación, que en muchos casos vienen acompañadas de dibujos complementarios, en su mayoría de elaboración dos por los autores.

No estará de más resaltar que buena parte de las fotos que ilustran los dos tomos de la obra, a parte de las de edificios desgraciadamente desaparecidos son de difícil acceso, fundamentalmente los interiores por de ser de propiedad particular, y en muchos casos desconocidas en la bibliografía especializada sobre el tema lo que dota a la obra de un interés adicional.

Por último, aunque hemos puesto el acento de forma constante en la parte

gráfica de la obra, no por ello hemos de olvidar la calidad de los textos, que no son un simple relleno complementario, sino que evidencian ser consecuencia de las investigaciones previas que durante varios años han realizado sus autores y que parte de ellas se han formalizado en diversos trabajos de final de master o en tesis doctorales. Y denotan además de su elaboración teórica, una contrastada práctica profesional.

En resumen, y como se anuncia que la introducción, “la investigación realizada ha sido concebida con el objetivo de conocer para proteger conservar y restaurar. Conocer la historia construida de la ciudad y la evolución por períodos de sus técnicas constructivas y del conjunto de edificios, sus fachadas, sus interiores, sus elementos arquitectónicos. El objetivo de la protección responde a la inexistencia de un catálogo pormenorizado de cada edificio, que permite que edificios pluriseculares de gran interés se puedan demoler de forma indolente”.

Aquí es quizá donde se denuncia la falta de armonía entre nuestras normativas *urbanística* y *cultural* que en los ya largos años de trayectoria de legislación autonómica todavía no han conseguido la consecución de este instrumento específico de común protección que en otros lugares funciona ya hace tiempo con singular eficacia.

A este respecto, hay que hacer constar que ya en la LRAU, en 1994, (art. 25.2) se establecía la obligación de mantener por parte de la Generalitat un registro actualizado de todos los inmuebles catalogados con su correspondiente grado de protección. En la LUV (art. 77.5) se insistía en el tema, y hasta uno de los últimos borradores de la LOTUP se establecía que «La Generalitat mantendrá actualizado el Registro de Catálogos de Protección, sistematizando su consulta pública». Reglamentariamente se fijarán los criterios tendentes a homogeneizar la

documentación de los catálogos municipales que permita su tratamiento comparativo y estadístico a nivel regional». El mandato del mantenimiento del Registro, desgraciadamente ha desaparecido en la actual LOTUP, LEY 5/2014, de 25 de julio, de la Generalitat, de Ordenación del Territorio, Urbanismo y Paisaje, de la Comunitat Valenciana si bien nada impide que pueda crearse ese importante conveniente e indispensable instrumento de control de nuestro patrimonio arquitectónico.

Muchos son los libros que en estos tiempos actuales se publican sobre las principales ciudades europeas, explicando sus bondades y dando buena razón de sus principales monumentos, pero nunca hemos visto condensado en un libro un mayor grado de conocimiento que acoja desde la cartografía a los tratamientos de fachadas, pasando por las diversas tipologías y oficios que se van generando en los ocho siglos del periodo estudiado, hasta la distribución de las mismas, introduciendo, finalmente algunos ejemplos de edificios recientemente restaurados, mostrando las ventajas de la rehabilitación frente a la nueva planta —eso sí, desde el conocimiento contrastado— frente a las opciones comunes de vaciado y derribo que tanto se han prodigado estos últimos años.

No es un manual de restauro, no es una acumulación indiscriminada de vistas o detalles ornamentales de interés, no es un tratado de construcción, pero contiene buena parte de sus ingredientes lo que la convierte en una eficaz herramienta para el conocimiento de lo construido en el pasado y que sin duda nos ha de ayudar eficazmente a comprender mejor su futuro y realizar con mayor acierto las necesarias tareas de restauración y acondicionamiento de nuestro patrimonio arquitectónico.

Francisco Taberner Pastor



Puig, Isidro, Company, Ximo y Tolosa, Luisa
El pintor; Joan de Joanes y; su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo

CAEM Arte, Publicaciones. Edicions de la Universitat de Lleida. Lleida, 2015,
 360 páginas, con ilustraciones en blanco y negro.
 ISBN: 978-84-8409-765-5.

La fecunda actividad pictórica del taller de los Macip caracterizó la producción artística del territorio valenciano en pleno Renacimiento y llegó a condicionarla y a influirla de manera evidente, primero con la figura de Vicente Macip (h.1473/75- 1551) pero, muy especialmente, con la de su hijo Joan Vicent, conocido como Joan de Joanes (1503/05-1579), probablemente uno de los pintores más completos y mejor dotados de su centuria en todo el panorama peninsular. La literatura sobre este artista comenzó ya al poco de su muerte y, así, a partir del siglo XVII, se fue forjando el mito con la exaltación de las capacidades innovadoras y sobresalientes del pintor valenciano. Sin duda fue el más avezado pincel de la Corona de Aragón durante el siglo XVI, capaz de consolidar un estilo diferenciado, asimilando las novedades italianas y flamencas para erigirse como maestro de maestros. Así, con el objetivo de ensalzar su figura, diversos autores llegaron a especular sobre determinados aspectos biográficos, legitimándole —a veces de manera un tanto desproporcionada— como un ‘segundo Rafael’.

Mucho se ha escrito, desde entonces, sobre Joan de Joanes, su obra y su vida; en algunas ocasiones sin demasiado fundamento —recogiendo tradiciones orales más cercanas a la leyenda que la historia, o utilizando datos erróneos o sin contrastar— y, las más de las veces, para aportar nuevas

pesquisas o revisar las obras que se le atribuyen. Sin embargo, las diversas desamortizaciones eclesiásticas, los saqueos napoleónicos y los episodios bélicos nos dejaron un gran vacío documental y artístico, privándonos de una visión completa, que no permite que se pueda llegar sistematizar toda la obra del pintor, ni ligar todos los cabos sueltos, como tampoco verificar de forma total cuanto se ha dicho al respecto del artista. Así la figura de Joanes se ha construido a caballo entre la leyenda y la historia, a menudo inmersa en un mar de datos sueltos en el que todavía no se había puesto —de forma adecuada y crítica— un poco de orden. El presente libro viene a contribuir, esencialmente, en esta cuestión, reuniendo en un mismo volumen toda la documentación existente y disponible alusiva a la saga de los Macip (1473/75-1623), resultado de la continuada labor de vaciado de protocolos, con el fin de presentar a la comunidad científica, no sólo su transcripción, sino también una interpretación relacionada con los perfiles biográficos y la actividad laboral y artística del taller de dichos pintores. Esto permite entender más objetivamente los diversos roles del obrador y el contexto familiar, económico, social, y por supuesto artístico, en el que se desarrolló la actividad del taller, y no sólo de sus más preclaras figuras, sino también de ayudantes, aprendices y familiares.

En este sentido, el texto nos permite un recorrido analítico y crítico a través de la documentación, una visión panóptica del desarrollo y florecimiento del linaje de pintores más singular y relevante de la Valencia del Renacimiento, presentando con máxima objetividad un conjunto de evidencias que se atisban imprescindibles para la comprensión del fenómeno artístico en su contexto social y cotidiano. Este contexto se erige como un marco necesario para entender el desarrollo de la praxis pictórica en un territorio como el área valenciana, a través del prisma óptico de dos de sus máximos exponentes.

El libro se estructura básicamente en dos partes, que organizan y concretan una lectura que discurre entre la biografía, la actividad artística y la documentación histórica. En la primera parte se abordan las biografías y principales contribuciones artísticas de la familia Macip. En un primer capítulo se analizan los perfiles biográficos de sus miembros, comenzando por el de Vicente Macip, iniciador de la estirpe de pintores y figura bisagra entre la tradición pictórica valenciana del siglo XV (Jacomart, Reixach, o el Maestro de Perea), la innovación estilística de Los Osona, y las novedades cisalpinas que permearon en una Valencia abierta al Mediterráneo y orientada a Italia, con las aportaciones de figuras de la talla de Paolo da San Leocadio o Los Hernandos. La vida de Joan de Joanes

ocupa el centro del capítulo, ayudando a esclarecer aspectos que hasta ahora parecían confusos. Los autores no desdeñan la información biográfica del resto de miembros de la familia, mujeres hijos y nietos, lo que permite entender, de una manera más justa y neutral, como se ha apuntado, el contexto doméstico y familiar paralelo al ámbito laboral y productivo del taller de los Macip.

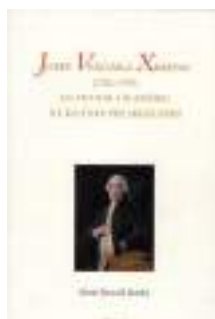
Un segundo capítulo, dentro de la primera parte, se ocupa de la actividad profesional de Vicent Macip y de su hijo, desgranado los principales encargos consignados en la documentación y que han llegado hasta nuestros días. Se aborda la realización de más de una decena de retablos, así como otras obras cruciales dentro de la trayectoria artística de Joan de Joanes y el taller familiar. La segunda parte sincretiza todas las aportaciones documentales conocidas hasta la fecha y es fruto de una compilación de diversos documentos

publicados de manera aislada, pero, sobre todo, es el resultado de una prolija labor de paciente exhumación archivística de protocolos notariales; un esqueleto documental que servirá para vertebrar, a partir de ahora, la investigación alusiva a la producción artística de esta saga. Se nos presenta una ingente relación de evidencias históricas ordenadas de manera cronológica —más de 250 documentos, de los que, al menos, un centenar son totalmente inéditos—, que abocetan, por vez primera, una biografía mucho más completa y consolidada, proyectando nuevas luces sobre la vida y obra de Joan de Joanes como heredero y continuador de la obra de su padre, y permitiendo compensar y corregir pequeños errores que la historiografía había venido arrastrando tradicionalmente acerca de estos artistas. Este *corpus* documental, revisado y ampliado constituye, pues, una renovada visión que ayuda a situar a las dos principales figuras de la familia en el

marco cronológico del devenir del siglo XVI, favoreciendo un esclarecimiento de su relación y su modo de trabajo, y ayudando a acotar y diferenciar, de una manera más sólida, las obras de padre, hijo, y taller.

Por todo ello, el presente libro supone una singular e imprescindible aportación para el estudio de la pintura valenciana —e indirectamente para el estudio de la pintura hispana— del siglo XVI, y se suma a otras contribuciones anteriores que vienen compilando la documentación existente sobre pintores o lapsos temporales de dicho territorio. Sin duda, constituirá una sólida base para perfilar las biografías de la más notable estirpe de artistas valencianos del Renacimiento y permitirá, en lo sucesivo, organizar un futuro catálogo completo y razonado de la obra de Joanes favoreciendo, además, una revisión crítica de las contribuciones historiográficas alusivas a esta saga.

Miquel Àngel Herrero-Cortell



Trescolí Bordes, Oreto

Josep Vergara Ximeno (1726-1799). Un pintor i acadèmic a l'Alcúdia del segle XVIII

L'Alcúdia, Ajuntament. Col·lecció Gent d'Ací, nº 2, 2015

105 páginas con reproducciones fotográficas en color y en blanco y negro

ISBN: 978-84-606-6679-0

D.L.: V-714-2015

Conocedor —por haber compartido con la historiadora del arte Oreto Trescolí trabajos de catalogación en alguna que otra exposición de pintores valencianos— de su preparación profesional, dotes pedagógicas y capacidad de síntesis, la monografía objeto de esta reseña

se ajusta, como no podía ser de otro modo, al rigor metodológico habitual en ella, a su conocimiento y dominio de las fuentes historiográficas sobre el pintor José Vergara y, lo que resulta sumamente gratificante al lector, a la percepción hipercrítica de la joven profesora.

Cualidad esta última evidenciada en el apurado análisis —estilístico, formal, iconológico— que de la obra pintada por José Vergara para la iglesia parroquial de l'Alcúdia aborda en esta monografía, una publicación de muy esmerada presentación, editada por su Ayuntamiento

en la *colección Gent d'Ací*, cuyo breve texto introductorio lleva la firma de Robert Martínez, alcalde a la sazón de esta bella población de la Ribera.

Acotada la personalidad y fecundidad artística del pintor José Vergara (Valencia, 1726-1799) en el primer capítulo —*un artista integral en el llindar de la modernitat, convençut de la decisiva importància del dibuix en les composicions pictòriques i preocupat pels valors de la perspectiva, la profunditat i el domini anatòmic que havia après dels clàssics*—, en justa apreciación de Oretó Trescolí, el siguiente capítulo dedicado a esbozar unos apuntes biográficos sobre nuestro pintor, destacando en él su dominio de la técnica al fresco siguiendo el ejemplo de lo pintado por Palomino en Valencia hacia 1700 pero sustituyendo la aglomeración figurativa barroquizante de las composiciones del pintor cordobés por el orden y la claridad compositiva, al reinterpretar con ingredientes clásicos sugeridos por el estudio de estampas de muchas obras de los grandes maestros del Renacimiento toda aquella retórica barroca. Resulta por ello del todo convincente la apreciación de Oretó Trescolí respecto a que en la evolución de Vergara se constata el mismo cambio experimentado en el contexto artístico valenciano de la época, evolucionar desde la grandilocuencia barroca y severa a una síntesis y ligereza compositiva, galante, personificando Vergara de algún modo los ideales estéticos de una transición que se opera entre la plástica barroca y el renovado tamiz figurativo precursor del arte neoclásico.

Juzgo del mayor interés el seguimiento que de esa misma transición formula Oretó Trescolí al dilucidar en el tercer capítulo el ambiente artístico de Valencia desde mediados del siglo XVIII, polarizado alrededor de la Academia de Santa Bárbara, fiel todavía a los ideales estéticos del barroco y, sin solución de

continuidad, de la Real Academia de San Carlos, orientada ya a la sistematización y a la concepción del arte en sentido clásico, tan ligadas una y otra institución docente a los designios de Vergara en pro de la formación del artista, apartándole de inercias gremiales y educándole en una férrea disciplina que tiene su base en el dibujo, *en l'acopiament d'estampes, estàtues i dibuixos que serviren de model per a les seues clases*.

Antes de abordar el cuarto y mollar capítulo del libro, el dedicado a explicar la significativa y ambiciosa intervención de José Vergara en la iglesia parroquial de San Andrés de l'Alcúdia, constata la autora esta reveladora realidad, a toda luces clave para entender el cambio que se estaba fraguando justo en la década de los años sesenta del setecientos, entre una y otra estética: *o el que és el mateix, entre el projecte acadèmic de Santa Bàrbara i el de Sant Carles, arriba a haver-hi un món, dues visions enfrontades en la dicotomia ornamentació-sobrietat, que prenen carta de naturalesa precisament en l'església parroquial de l'Alcúdia*, pues, siguiendo tan interesante cita, *en aquesta arrel en pocs anys ambdues tendències, materialitzades en la capella i en el temple respectivament, de la mà del mateix artífex Josep Vergara*.

Distinguiendo pues las sutiles diferentes propuestas formales entre lo plasmado en la capilla de la Comunión a partir de 1762 —las cuatro pechinas de la cúpula con las figuras de las heroínas bíblicas Ester, Judit, Miriam y Rut, dos óvalos pintados al óleo situados sobre las puertas del presbiterio con las efigies del Salvador y la Virgen, el lienzo bocaporte que cubría el nicho del altar mayor donde se representa a la *Mare de Déu de l'Oreto*, patrona de la población, pintura conservada desde antiguo en colección particular, y otras dos composiciones murales, situadas

sobre la puerta de acceso a la sacristía y sobre la de la propia capilla de la Comunión, representando respectivamente, *La imposición de la casulla de San Ildefonso por parte de la Virgen y Melquisedec ofreciendo el pan y el vino a Abraham*— (durante la guerra desaparecieron los dos lienzos de los muros laterales sobre *Las bodas de Caná* y *La última comunión de la Virgen*), de una parte, y lo comenzado a pintar dos años después en las bóvedas y pechinas de la cúpula del templo, de otra, en este caso todo un programa iconográfico dedicado a la vida y glorificación de su titular, San Andrés Apóstol, Oretó Trescolí analiza pormenorizadamente las respectivas figuras y composiciones, señalando particularidades formales y el conocimiento por parte del artista valenciano de grabados sobre composiciones de pintores como Guido Reni, Agostino Carracci, Francesco Solimena y otros cuyos temas afines a lo pintado por Vergara éste supo reinterpretar con frecuencia. Inspirándose pues en esos y otros pintores cuya obra difundiera la estampa calcográfica, a cuyo acopio dedicara tantos afanes Vergara en provecho propio y de sus alumnos, —Oretó Trescolí subraya ser tributarios los frescos de la iglesia de l'Alcúdia de lo pintado en las bóvedas de *Sant'Andrea della Valle* o de San Gregorio el Grande, ambas en Roma, por Mattia Preti y Domenichino o por este último y Guido Reni, respectivamente, sin olvidar el grabado que reproduce *La crucifixión de San Andrés*, cuadro de 1729 existente en la catedral de Milán. Respecto a las fuentes iconográficas que subyacen en todas estas pinturas, la autora nos recuerda pasajes de las Sagradas Escrituras y de la *Legenda Aurea*, especialmente, pero también del apócrifo intitulado *Hechos gnósticos*.

La convergencia en la construcción de la iglesia parroquial de San Andrés de l'Alcúdia de artistas académicos cómo

los arquitectos José Vilar de Miralles y Antonio Gilabert, el escultor Pedro Juan Guisart o el propio José Vergara no hubiera sido posible sin la decidida intervención de éste como promotor fundamental de ambas academias, la de Santa Bárbara y la de San Carlos, tan ligadas una y otra al mecenazgo del arzobispo Don Andrés Mayoral, impulsor de la construcción del grandioso templo, y a la del regidor de l'Alcúdia

Don Francisco Navarro Madra-
many, otro de los principales res-
ponsables de la consolidación de
la Academia valenciana de las Tres
Nobles Artes, circunstancias que
subraya Oreto Trescolí en su docu-
mentado trabajo y me complace
en resaltar.

Miguel Ángel Catalá



Valdivieso González, Enrique
Francisco de Herrera El Mozo. Entre Sevilla y Madrid

Diputación de Sevilla, 2015. Colección de Arte Hispalense, nº 105.
201 páginas de texto con ilustraciones
ISBN: 978-84-7798-378-1

Un nuevo y cuidado título ha aparecido dentro de la Colección de Arte Hispalense, (núm. 105) editado por el Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla.

Nos referimos a *Francisco de Herrera El Mozo. Entre Sevilla y Madrid*, del que es autor el profesor Enrique Valdivieso, que lo dedica a la memoria de Alfonso E. Pérez Sánchez, uno de los más prestigiosos historiadores del arte español de estos últimos tiempos, fallecido en el 2010.

Se trata de la primera monografía que incumbe a uno de los más importantes pintores españoles del Barroco, que, por sus dotes artísticas, la plasmación de formas plenamente barrocas, aparatosas y dinámicas, impulsó el proceso pictórico hispánico de la segunda mitad del siglo XVII.

La obra que reseñamos, se halla estructurada en cinco amplios apartados, a saber:

–Perfil biográfico, Francisco de Herrera «el Mozo» (Sevilla, 1627-Madrid, 1685), era hijo de Francisco de Herrera «el Viejo» destacado pintor sevillano, realizando su formación en el taller paterno, viajó a Roma donde estudió a los grandes maestros, en 1650 está documentado en Madrid donde establece su residencia y empieza a recibir encargos importantes, nuevamente en 1655 vuelve a su ciudad natal donde también recibe encargos importantes y donde contribuye a la fundación de una academia de pintores junto con Murillo; de vuelta a Madrid pronto se le concede el título de pintor del rey y como consecuencia la realización de trabajos y de visuras para la corona; falleció relativamente joven con 58 años y con una carrera llena de reconocimientos, sus compañeros destacaban su gran ingenio y habilidad.

–Entre Sevilla, Roma y Madrid. Se describen los ambientes artísticos que vivió

en cada una de las ciudades, cuando llega a Madrid el año 1650 trae consigo unos conceptos pictóricos totalmente renovadores, que le supusieron el reconocimiento por parte de los artistas y la corte, su obra se caracteriza por un gran dinamismo, aparatosidad, pincelada ligera, transparente y de grandes efectos lumínicos.

–Cronología de la trayectoria vital del pintor.

–Obra pictórica. Se conservan muy pocas obras, en un primer apartado el autor sitúa las firmadas, documentadas y atribuidas, así tenemos: Santa Catalina de Siena ante el papa Urbano VI, El triunfo de San Hermenegildo (1654) perteneciente al retablo mayor de la iglesia de los Carmelitas Descalzos de Madrid, El triunfo de la Eucaristía perteneciente a la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla, Éxtasis de San Francisco (1657)

perteneciente al retablo de la capilla de San Francisco de la Catedral de Sevilla, Santo Tomás de Aquino, pinturas del retablo del convento del Corpus Christi de Madrid, pinturas del retablo de Nuestra Señora del Cubillo en Aldeavieja (Ávila), pinturas del retablo de San José en la iglesia parroquial de Aldeavieja, pinturas de la capilla de Nuestra Señora de los Siete Dolores de la iglesia de Santo Tomás de Madrid, El sueño de San José (1665) procede del remate del retablo de la capilla de San José en el Colegio de Santo Tomás de Madrid, en un segundo las Obras Citadas.

-Y finalmente el dedicado a los Dibujos, muchos de ellos conservados en instituciones museísticas, destacando, entre otros, dos dibujos escenográficos de la Biblioteca Nacional de Viena, fechados en 1672, "Alegoría de Carlos II y de su madre Mariana de Austria" (1668), "Gloria de ángeles músicos".

En palabras de Enrique Valdivieso, «ha sido, por lo tanto, la permanente y

profunda admiración que siempre he tenido por la personalidad artística por Francisco de Herrera el Mozo la que me ha movido, finalmente, a dedicarle esta pequeña monografía, que resume todo lo conocido hasta ahora de este pintor y en la cual he podido añadir mis propios análisis y comentarios acumulados a través de tantos años. Como artista poco dado a la pintura, fueron muy escasas las obras que ejecutó, ya que en sus pretensiones creativas pensaba que el arte manual no era propio de gentes como él, que poseía el título de don y al ser un escalón mínimo dentro de la jerarquía de la nobleza, consideraba que no era un trabajo adecuado para una persona de su categoría. Rechazó, por lo tanto, el concepto artesanal que irremediablemente lleva la pintura y apostó por alcanzar altos principios artísticos más cercanos a la actividad intelectual, a las teorías y a los conceptos»

Ramón Ribera Gassol



NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS CIENTÍFICOS EN LA REVISTA “ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO”

Los textos se considerarán inéditos y redactados de forma definitiva, que no hayan sido publicados ni presentados para tal fin en otro medio de difusión.

Los trabajos remitidos podrán estar redactados en castellano o valenciano, aunque el consejo de redacción puede contemplar la posibilidad de aceptar trabajos en otros idiomas (inglés, francés, ...).

I. FORMATO Y EXTENSIÓN

Los originales se presentarán grabados en soporte informático (CD, DVD o Pendrive en programa word), acompañado de una copia impresa en papel normalizado DIN A-4, por una sola cara, con 30 líneas por hoja y 70 pulsaciones por línea, cuya redacción aconsejable no excederá de 15 folios (con un total de 32.000 caracteres) y de un resumen en castellano e inglés que no exceda de las 200 palabras donde se oriente sobre la temática tratada en el artículo y se incluyan los descriptores necesarios (hasta cinco palabras separadas por una barra) y que antecederá al texto origen del estudio siendo redactado por el autor. Las páginas se presentarán numeradas e impresas a doble espacio.

La entrega de originales se realizará antes del 30 de mayo del año 2017.

El título no deberá ocupar más de 80 espacios y detrás del título deberá figurar el nombre del autor y cargo profesional o filiación académica e institucional.

El número de ilustraciones admitidas no será superior a seis, siendo de óptima calidad, nítidas y contrastadas, preferiblemente diapositivas ektacrome de formato 6 x 7 cm., y en su defecto, fotografías originales en soporte de papel, que se acompañarán de un número de orden para su inserción en el texto y un pie de imagen con información relativa al título o contenido de la misma, indicando su ubicación aproximada en el texto, que se adaptará a la siguiente fórmula:

Nombre del autor de la obra, *Título*. Institución o entidad donde se conserva, Ciudad.

Ejemplo: VELÁZQUEZ, Diego: *Autorretrato*. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia).

La extensión de las reseñas críticas de libros no deberá exceder de los cuatro folios, acompañándose fotografía de la portada.

2. NORMAS TIPOGRÁFICAS DE PRESENTACIÓN DE LOS TEXTOS

Las partes del texto que tengan que imprimirse en cursiva deberán de ir de esta manera e incluirá títulos de obras de arte, títulos de publicaciones y palabras en otros idiomas diferentes al de la redacción.

Para unificar criterios de edición, que dignifican un proyecto científico y una publicación, rogamos se atengan al siguiente sistema de citación:

En obras individuales y colectivas:

– BUCHÓN, A. M^a, *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, p. 18.

– LOZANO AGUILAR, A. (ed.). *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis*. Valencia, Ediciones de la mirada, 1999.

En capítulos de libros:

– BONET SOLVES, V.E.: “El arte de pintar con la luz: Un americano en París” en ORTIZ VILLETÀ, Àurea (ed.): *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*. Valencia, MuVIM, 2007, pp. 53-67.

En ponencias y comunicaciones:

– YARZA LUACES, Joaquín: “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano”, en *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*. (Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte). Murcia, Universidad, 1988, pp. 15-47.

En fuentes auditivas y audiovisuales (discos, films, CD-Rom):

Se recomienda a los especialistas en las disciplinas de Historia de la Música e Historia del Cine, que sigan los códigos establecidos y generalizados en su propio campo.

– CLOUZOT. Henry-Georges: *El misterio Picasso (Le Mystere Picasso)*. Francia, 35 mm., 60 minutos, 1956.

Cita de artículos de revistas:

– CAMÓN AZNAR, J., “Dibujos de Goya del Museo Lázaro Galdiano”, en *Goya*, 1 (1954) 9-14.

En ningún caso serán publicados anexos de bibliografía como complemento del texto y las referencias bibliográficas se insertarán en notas a pie de página.

3. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DE LAS IMÁGENES ILUSTRATIVAS DE LOS TEXTOS

Las imágenes que deban ilustrar los artículos remitidos a la Revista para su publicación, deberán mantener las siguientes características:

Originales en diapositiva, fotografía o libro. Una vez escaneadas serán devueltos a sus propietarios si así lo solicitan.

NUNCA deberán enviarse imágenes incrustadas en documentos de word, ni powerpoint ni excel.

Las imágenes que se envíen digitalizadas deberán tener formato tif, con una resolución de 300 dpi y un tamaño mínimo de 15 cm o un máximo de 21 cm.

Pueden ser remitidas en color o en blanco y negro, según el criterio del autor.

4. OTRAS DISPOSICIONES

El Consejo de Redacción de la revista *Archivo de Arte Valenciano* y el Consejo Asesor Internacional decidirán la aceptación o devolución por consenso de los trabajos remitidos, así como su inclusión en el número que considere oportuno. También corresponde al mismo la selección de ilustraciones presentadas.

Se evitará el envío de originales por correo electrónico, a efectos de organización de los trabajos en la imprenta que competa, haciéndose éstos por correo ordinario certificado o mensajería.

La revisión de las galeras sólo incumbe al Consejo de Redacción y a los correctores de estilo designados por el mismo.

Dirigir los pedidos y la correspondencia a:

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Servicio de Publicaciones (A.A.V.)
C/ San Pío V, nº 9 – 46010 Valencia (España)

CONSEJO DE REDACCIÓN DE ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Manuel Muñoz Ibáñez, doctor en Medicina y Filosofía, director de la Revista

Álvaro Gómez-Ferrer Bayo, doctor arquitecto y miembro de honor de ICOMOS

Felipe V. Garín Llombart, historiador del arte (Universidad Politécnica de Valencia)

Aurora Valero Cuenca, pintora (Universidad Politécnica de Valencia)

Salvador Aldana Fernández, historiador del arte (Universitat de València)

Joaquín Bérchez Gómez, historiador del arte (Universitat de València)

Pilar Roig Picazo, catedrática de restauración de pintura mural (Universidad Politécnica de Valencia)

Francisco Javier Delicado Martínez, historiador del arte (Universitat de València).
Coordinador de la Revista

CONSEJO CIENTÍFICO ASESOR INTERNACIONAL

Jonathan Brown (Institut of Fine Arts, Nueva York)

Pavel Stěpánek (Universidad Palackého de Olomouc, República Checa)

Jaime Siles Ruiz (Universidad de Zurich / Universitat de València)

Elisa García Barragán-Martínez (Universidad Nacional Autónoma de México)

Ludmila Kagané (The State Hermitage Museum, Sant Petersburg, Russia)

Román de la Calle de la Calle (Universitat de València)

Enrico Fubini (Università degli Studi di Torino, Italia)

Simón Marchán Fitz (UNED, Madrid)

José Luis Molinuevo Martínez de Bujo (Universidad de Salamanca)

Víctor Margolín (University of Illinois at Chicago-UIC, USA)

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO dará cuenta en la sección bibliográfica de todo libro relacionado con las Bellas Artes, del que sus autores o editores remitan un ejemplar para la Biblioteca académica.

Redacción y administración:
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
C/ San Pio V, 9 · 46010 Valencia
Tel.: 963 690 338 · Fax: 963 934 869
<http://www.realacademiasancarlos.com>
academia@realacademiasancarlos.com

Esta publicación se edita con la colaboración de las siguientes instituciones:



