

# XCIX

## ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

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



Valencia 2018



#### Edita

Real Academia de Bellas Artes  
de San Carlos, Valencia

© de los textos, los autores

© de las fotografías, los autores

ISSN: 0211-5808

Déposito legal: V-710-1999

#### Diseño

Paco Bascuñán, 2008

#### Maquetación

Espacio Paco Bascuñán

Poeta Monmeneu 18 bj. 46009 Valencia (España)

Tel. 963 406 508

E-mail: lupe@pacobascunan.com

#### Imprime:

Imprenta Nacher, s.l.

c/ Milagro, 5 y 7 - 46003 Valencia (España)

Tel. 963 922 759

E-mail: nacherimprenta@gmail.com

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

## PRESENTACIÓN

**Manuel Muñoz Ibáñez .....5**

## I.- SECCIÓN HISTÓRICA

*Models i patrons en les pintures murals gòtiques del reconditoride la Catedral de València*

**Aurora I. Rubio Mifsud /**

**Antònia Zalbidea Muñoz.....9**

*Aproximación a la autoría y significado de la inscripción del Santo Cáliz de Valencia*

**Gabriel Songel.....23**

*Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la obra pictórica de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller*

**Miguel Ángel Herrero / Isidro Puig.....35**

*El antiguo retablo de santa María de Elche: obra de Antonio Caro y Tomás Sanchis*

**Carlos Enrique Navarro-Rico .....59**

*Iconografía americana de Sant Vicent Ferrer. Transformació de la imatge del sant valencià a l'Equador*

**Ricard Huerta /**

**Germán Navarro Espinach.....75**

*La circulación de maestros franceses entre las diócesis de Zaragoza y Tortosa durante los siglos XVI y XVII. El caso de Pedro Pizarro*

**Jorge Martín Marco.....87**

*Una Inmaculada localizada en Alicante, obra atribuida al genovés Domenico Piola*

**Joaquín Sáez Vidal.....III**

*La tipografía en la Plantificación de la imprenta... de Antonio Bordazar y en De numis hebraeo-samaritanis, impreso por Benito Monfort: dos paradigmas del libro valenciano del siglo XVIII*

**Alberto Carrere González.....121**

*Los inicios de la galería de retratos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (1753-1840)*

**Mª Victoria Alonso Cabezas.....133**

*Una talla del barroco madrileño en Gandía: el Cristo yacente del Real Monasterio de Santa Clara*

**Alberto Martínez Pascual.....145**

## II.- SECCIÓN CONTEMPORÁNEA

*La colección de pinturas del canónigo Pasqual Fita.*

*La pintura en los inventarios post mortem en la Valencia de finales del siglo XVIII y principios del XIX*

**Juan Corbalán de Celis y Durán**

**/ Carmen Corbalán de Celis y de la Villa.....159**

*Contextualización iconográfica e intervención en las pinturas murales de la Capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de san Nicolás de Bari y de san Pedro mártir en la ciudad de Valencia*

**Pilar Roig Picazo / Juana C. Bernal Navarro**

**/ José Luis Regidor Ros /**

**Lucia Bosch Roig.....183**

*Proyectos de escaleras de Goethe*

**Joan Calduch Cervera / Alberto Rubio Garrido.....209**

*Los dibujos de la Escuela de Agrimensura de Valencia. 1864 – 1885. Análisis gráfico*

**Concepción López González.....223**

*La música, “educadora de los sentimientos”.*

*El concierto como formación estéticomusical en los ámbitos pequeñoburgueses y populares en el primer tercio del siglo xx. Las sociedades musicales valencianas*

**Joan Carles Gomis Corell.....235**

*Joaquín Sorolla y su paso por el Ateneo de Madrid*

**Alfonso Herrán Acebes.....251**

*La actividad y recepción de Enrique Granados en Valencia (1893-1916)*

**Manuel Sancho García.....267**

*El monument al mestre Serrano a Sueca per Vicente Beltrán: entusiasme inicial, construcció i problemes legals*

**Enric Alforja Carbonell /**

**Aida Ferri Riera.....281**

*La obra del escultor José María Ponsoda en la Catedral y la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*

**Enrique López Catalá.....295**

*Valencia: tres casinos que no fueron*

**Antonio Gómez Gil.....315**

|  |            |
|--|------------|
| <i>Notas y materiales para la reconstrucción<br/>del Grupo Z (1946-1950)</i> |            |
| <b>Alberto Ferrer García.....</b>  | <b>337</b> |

|  |            |
|--|------------|
| <i>Prácticas artísticas colectivas en el<br/>tardofranquismo en Valencia (1964-76).<br/>(Re)lecturas desde el s. XXI</i> |            |
| <b>Teresa Marín García.....</b>  | <b>355</b> |

|  |            |
|--|------------|
| <i>Entre los hilos y el ovillo. Juan Navarro Ramón<br/>(1903-1989) y sus “poéticas” pictóricas</i> |            |
| <b>Román de la Calle.....</b>  | <b>369</b> |

### **III.- DOSSIER**

|  |            |
|--|------------|
| <i>Dstrucción, pérdida y extrañamiento del patrimonio<br/>arquitectónico valenciano: Desde la Guerra<br/>del Francés hasta la Democracia</i> |            |
| <b>Francisco Javier Delicado Martínez.....</b>   | <b>395</b> |

### **IV.- RECENSIONES DE LIBROS**

|   |            |
|---|------------|
| Coordinadas por <b>Javier Delicado.....</b> | <b>465</b> |
|---|------------|



# Presentación

**Manuel Muñoz Ibáñez**

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

En esta edición, el Consejo de Redacción ha introducido en AAV la selección crítica de los trabajos, por pares, ocultando las autorías previamente, con el fin de mejorar y de extender a más autores los mecanismos de seguimiento científico. De ello se ha derivado el conjunto que ahora presentamos, cuyo nivel investigador nos ha resultado altamente satisfactorio y que, como es tradicional en nuestra publicación, hemos agrupado en dos partes: sección histórica y sección contemporánea, si bien el dossier lo hemos centrado en un trabajo acerca del patrimonio inmueble valenciano desaparecido, resumido en un texto monográfico.

Paralelamente, durante 2018, hemos procedido a la digitalización de todos los números de la revista, desde su aparición en 1915, para que pueda ser consultada por todos los investigadores. Un trabajo que, en muy breve plazo, se hallará a disposición de los estudiosos. Ambas aportaciones renovadoras se han enmarcado en las actividades propias de la celebración del 250 aniversario de la Academia. Durante el próximo ejercicio de 2019 queremos perfeccionar aún más el sistema de selección, e incrementar la difusión de la publicación en más centros especializados, de tal suerte, que al finalizar el ejercicio, podamos comunicar a los autores, en qué bibliotecas concretas se hallan sus trabajos publicados, que, asimismo, aparecerán en abierto.

En el proyecto editorial de 2019 vamos a incluir, además de AAV en papel, un número reducido en CD con la finalidad de alcanzar una difusión mayor, iniciando una transición digitalizada que exploraremos en ejercicios próximos.

Gracias al interés que AAV supone para la investigación actual, el número de trabajos presentado ha sido alto y, dada su positiva condición, nos hemos visto obligados a mantener una cuota muy elevada de páginas, a pesar del proceso selectivo previamente comentado, habida cuenta de que en ningún caso queríamos posponer y retrasar su publicación.

Queremos agradecer a los autores, todas y cada una de sus aportaciones, y muy especialmente, su atención a aquellos que han recibido sugerencias puntuales del Consejo de Redacción tendentes a mejorar su adaptación y acercamiento a los lectores potenciales interesados en sus temas.

Para la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, *Archivo de Arte Valenciano* es uno de sus mayores activos, y tenemos la firme decisión de continuar apostando por una publicación en la que ponemos toda nuestra mayor atención para que mejore año a año.



# *I. – Sección Histórica*



# *Models i patrons en les pintures murals gòtiques del reconditori de la Catedral de València*

**Aurora I. Rubio Mifsud**

Conservadora-Restauradora

**Antònia Zalbidea Muñoz**

Departament de Conservació i Restauració, UPV

## RESUM

Aquest estudi és en part fruit de la recerca desenvolupada en la Tesi Doctoral “La pintura mural gòtica lineal a territori valencià. Statu Quo del corpus conegut. Estudi i anàlisi per a la seua conservació” per Aurora Rubio Mifsud, sota la direcció de la Dra. M<sup>a</sup> Antònia Zalbidea Muñoz. Els resultats d’algunes d’aquestes investigacions s’integren ara al projecte de recerca: *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo medieval, 1187-1388: artistas, objetos y modelos –MAGISTRI MEDITERRANEI (MICINN-HAR2015-63883-P)*.

Aquest article recull la investigació sobre les tècniques de execució pictòrica utilitzades en el reconditori de la Catedral de València, centrant-se especialment en el ús de models i patrons utilitzats juntament amb les seues pràctiques i tècniques per transportar o traspasar el dibuix al mur. Incorporant informació als estudis sobre la mobilitat dels artistes i els seus tallers, i la difusió dels dissenys medievals no sols en la pintura mural, sinó també en altres arts i suports dels inicis del gòtic a les terres meridionals de la Corona d’Aragó.

**Paraules clau:** pintura mural, gòtic lineal, Catedral de València, reconditori.

## ABSTRACT

*This study is partly the result of the research developed in her Doctoral Thesis “La pintura mural gòtica lineal a territori valencià. Statu Quo del corpus conegut. Estudi i anàlisi per a la seua conservació” by Aurora Rubio Mifsud, under the PhD. Supervisor M<sup>a</sup> Antònia Zalbidea Muñoz. The results of some of these researches are integrated now into the research project: *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo mediaeval, 1187-1388: artistas, objetos y modelos –MAGISTRI MEDITERRANEI (MICINN-HAR2015-63883-P)*.*

*This article collects the research on the technical of pictorial execution used in the reconditori of the Cathedral of Valencia. Focused especially on the use of models and patterns and the practices and techniques to transport and transpass the designs onto the wall. Adding information to the studies about the mobility of the artists, their ateliers, and the medieval designs, not only on mural paintings, but also in other arts and materials at the initial gothic period on the meridional lands of the Aragon Crown.*

**Keywords:** mural painting, linear gothic, cathedral of Valencia, reconditori.

## OBJECTIU

L'objectiu principal d'aquest estudi és confirmar l'ús de models i patrons utilitzats per a la realització de les pintures del reconditori de la catedral de València.

Estudiar, en una obra de forma particular i concreta, aquesta pràctica comuna i molt estesa entre els segles XII-XIV. El repte, és determinar la forma d'actuació que es va dur a terme en el reconditori encara que no queden testimonis físics dels patrons i models utilitzats, dels dibuixos sobre paper o pergamí, tot i que si en queden les seues empremtes i testimonis sobre el mur.

L'interès pel coneixement de les tècniques emprades en la producció artística medieval, l'ús dels models i la relació entre original i còpia, ha generat gran consideració en diferents àrees d'estudi.

L'obra d'art és sempre el producte d'un procés de treball que ve marcat per el moment i lloc on es desenvolupa, per les tècniques i tradicions assimilades per l'artista, fins i tot pel taller on realitza la seua activitat artística. L'escassetat d'exemples que han arribat als nostres dies tant dels dibuixos previs com dels preparatoris utilitzats durant el procés artístic (Scheller, 1995, pp. 10-11; Espanyol Bertran, 1997; Montero, 2013, p. 211, entre altres), ha generat moltes teories, però

és palesa la possibilitat que realment, els patrons i models, varen existir com a un fet usual i generalitzat. El fet que no haja sobreviscut el dibuix preparatori en el procés d'execució pictòric, pot deure's -entre altres teories (Scheller, 1995, p. 2)- a que per la seua natura s'haja deteriorat, o perdut durant el procés pictòric, i que no es considerés una obra que valia la pena conservar a llarg termini. Un altre factor que pot haver influenciat en la conservació dels patrons utilitzats com a models en un taller a llarg termini, pot ser el canvi de l'estilisme i en les formes pictòriques.

Sols resten els que ens ha arribat, els coneixuts com dibuixos que es troben arreplegats en els anomenats "llibres de models" que segons Schlosser (1981, p. 96-99), són el leitmotiv de la transmissió artística en la edat mitjana. Però no són l'única forma de transmissió del coneixement i tampoc l'única evidència d'aquest. Ja que s'han documentat gran part de les ferramentes utilitzades així com altres eines<sup>1</sup> (Leturque, 2017, pp. 149-165), en teoria menys rellevants, que donen informació molt valuosa dels processos que intentem reconstruir. Un altre material molt interessant que ja fa temps és fruit d'estudi, són els inventaris dels tallers, en els quals es citen sovint aquests *papers amb dibuixos* o "mostres" (Serra, 2010, p. 18; Montero, 2013; entre altres)

En aquest estudi s'evidencia l'existència i utilització de patrons i models al procés creatiu i pictòric del reconditori, tot i que no s'han conservat els dissenys i patrons, físicament queda l'empremta de la seua existència sobre la pintura, aquesta informació és especialment valuosa, i és aquella que interpretem en aquest article.

## LA CATEDRAL DE VALÈNCIA I EL RECONDITORI

El reconditori o cambra secreta de la Catedral Metropolitana de València (Fig. 1) es troba

<sup>1</sup> LETURQUE, A. "La réalisation d'un décor peint monumental: des outils, des savoirs et des savoirs-faire" en: CASTIÑEIRAS, M. Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus. El Egido, Andalucía, Ed. Círculo Rojo, 2017. 149-165. Parla sobre plantilles, modes d'execució i utensilis...



Fig. 1.- Pintures murals de la Cambra Secreta de la sagristia de la Catedral de València.

a la part de construcció més antiga del temple iniciada el 1262 (Olmos, 1946, p. 71). Aquesta cambra està molt a prop de la porta del Palau, portada pètria que presenta paral·lelismes amb la Portada dels Fillols de la Catedral de Lleida i també amb la de l'església de Sant Miquel de Foces, a Osca (Fraile, 2010, pp. 16-17).

Tota la Catedral és el producte de contínues modificacions fetes al llarg de la història, on s'han anat incloent nous elements estructurals i decoratius (Sanchis Sivera, 1990), mentre que el reconditori, també conegut com la cambra secreta, segellada durant llarg temps, s'ha conservat molt semblant al seu aspecte original.



Aquesta cambra està localitzada en alt, en una espècie d'entresòl al mur oest de l'entrada de la sagristia, on antigament s'accedia amb una escala de mà. La cambra secreta és menuda i senzilla, té planta rectangular de més de 2,5 m d'ample i 4 m d'alçada, amb volta de creueria de nervadura simple; comunica per una finestra amb la girola de l'interior de la catedral (avui coberta rere un llenç de grans dimensions). Durant molts anys, aquesta cambra es va ocultar tapiant el seu accés; es va descobrir al segle XX (Gudiol, 1980, p. 199), després que l'incendi del 21 de juliol de 1936<sup>2</sup> sofert a la catedral cremara un enteixinat de la sagristia, deixant a la vista la finestra-porta del reconditori que estava tapiada. Tota la fàbrica de carreus conserva els perfilats originals de les juntes fetes amb pigment negre sobre el morter que rebleix els carreus (és l'únic lloc a la catedral on encara la decoració de carreus es troba completa).

Les valuoses pintures murals que ens ocupen estan localitzades sobre el mur est, amb una extensió de quasi 5 m<sup>2</sup>, executades sobre el suport de carreus ja decorats amb els perfilats. Es creu que la intenció d'aquestes pintures era la de custodiar i venerar, de forma adient a la seua categoria, a l'intern del seu reliquiari una espina de la corona d'espines de Jesucrist que el rei Sant Lluís de França<sup>3</sup> va donar com a obsequi, el març de 1256, a la ciutat de València.<sup>4</sup>

No es tenen referències sobre l'autor de les pintures, i tampoc de la data d'execució, però existeixen referents paleogràfics a altres llocs de la Catedral (Rubio i Zalbidea, 2017). També existeixen altres referents, i a més, les dates que es disposen sobre la construcció del edifici i

donació de la corona d'espines (Perrot, 2007, p. 51-53). Totes aquestes, són dades, que delimiten el període d'execució de les pintures, tot i que aquesta qüestió es troba encara a hores d'ara en procés de recerca. Com s'ha comentat, es sap que, la relíquia arriba a la València el 1256 i no és fins el 1262 que comença la construcció de la Catedral;<sup>5</sup> per tant, la pintura mural de la cambra secreta s'executa posteriorment a l'arribada de l'espina i al citat perfilat de carreus, que serà la primera decoració sobre el suport mur.

Per altra banda, per les comparacions estilístiques amb obres de l'entorn del monarca Alfons Xé "*el savi*" i l'estilisme de l'art francès, 1280 podria ser una data *post quem*; i 1330 podria ser *ante quem*, per la confrontació amb les pintures de característiques semblants com són les existents a l'església de Santa Maria de Liesa, a Osca, (ca. 1300) i el retaule de Sant Pere, Brussel·les, (c. 1330). Així es pot restringir el moment de la realització de les pintures del reconditori al període entre 1280-1330.

Es més, en aquest estudi es troba que el patró utilitzat per a fer la cara de Jesucrist del reconditori, i la cara de Sant Joan Baptista, de la taula de la col·lecció particular citada per Gudiol (1980, p. 199) poden estar fetes amb el mateix patró degut a les seues similituds i coincidències (Fig. 2). El rostre del jueu que fustiga a Crist en el reconditori, te semblança i una similitud impressionant amb un dels personatges que està a la dreta de Sant Joan Baptista, probablement aquesta cara siga model i patró en la execució pictòrica del retaule de la col·lecció particular (Fig. 2).

És interessant que en el retaule de la

<sup>2</sup> En aquell incendi el reconditori que presenta una obertura a la volta inferior va operar com ho fa l'eixida de fums d'una llar, el sutge es va dipositar sobre les pintures del reconditori, al temps que el calor alterava els pigments, obscurint-los irreversiblement. Per a més informació veure: Rubio, 2015, p. 95.

<sup>3</sup> Segons Perrot (2007, p. 51-53) la relíquia va ser adquirida pel Rei en 1238 a través de Baldoví II de Constantinoble i dipositat finalment a la Saint-Chapelle de París el 1248.

<sup>4</sup> Per més informació veure: Olmos, 1946. E. Olmos recull aquesta informació i la descriu a la p. 72: «... queriendo decorar nuestra Catedral con un delicado joyel, envió a la misma con una carta suya y que todavía se guarda, fechada en París en el mes de marzo de 1256 una espina de la Corona de nuestro Señor, primera reliquia venerada en esta Santa Iglesia. Doña Constanza, Emperatriz de Grecia, falleció en nuestra ciudad en 1269».

<sup>5</sup> Aquesta teoria es deuria estudiar amb profunditat donat que si la catedral va començar a ser construïda al 1262 i la espina que devia de ser acollida en el reliquiari arribà en 1256, durant prou temps la espina es degué de custodiar i venerar en un altre lloc, i per tant es lícit preguntar-se si arribà al seu reliquiari?





Fig. 2.- Comparació dels patrons utilitzats en la Cambra Secreta de la sagristia de la Catedral de València i en la taula de Sant Joan Baptista, de col·lecció particular citada per Gudiol (1980, p. 199).

col·lecció particular de Sant Joan Baptista,<sup>6</sup> hi ha un personatge (a la esquerra de Jesucrist) que mostra gran similitud amb un soldat de la pintura de Sant Domènec de Puigcerdà que Gudiol (1955, p. 26) referència i data entre 1262 i 1369.<sup>7</sup> Probablement aquesta pintura ha agafat com a model (però no com a patró) una de les cares que trobem en la taula de la col·lecció particular de Sant Joan Baptista. És a dir, trobem que en aquest cas la pintura de València podria haver inspirat i ha seguit model de la pintura de Puigcerdà. (Fig. 3).

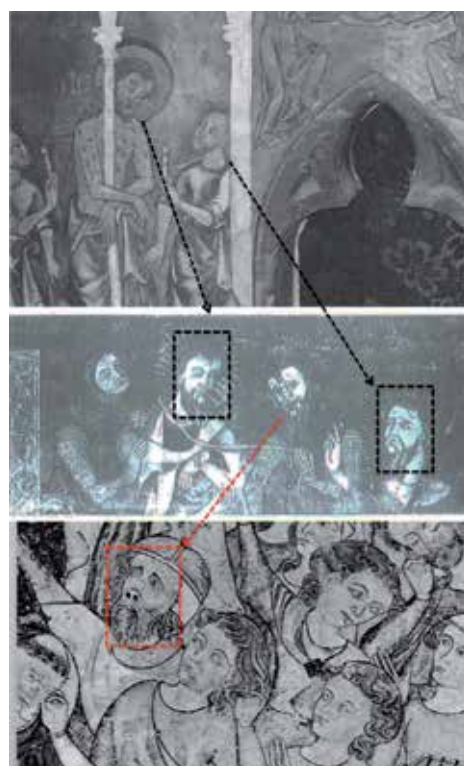


Fig. 3.- Comparació dels patrons utilitzats en la Cambra Secreta de la sagristia de la Catedral de València i en la taula de Sant Joan Baptista, de col·lecció particular citada per Gudiol (1980, p. 199), les pintures de San Domènec de Puigcerdà.

No s'havia abans reparat anteriorment en aquestes coincidències, probablement per les males condicions de conservació del reconditori que impedié apreciar correctament la fisonomia de les figures.

Les pintures de la catedral, es divideix en dos zones ben diferenciades estilística i narrativament. A la part superior les escenes figuratives narrades a les sagrades escriptures i, a la inferior la decorativa, un cortinatge que cobreix la superfície del mur. Sobre aquest cortinatge es poden veure els canvis cromàtics que ha patit

<sup>6</sup> (Gudiol, 1980, p. 199), data la pintura com a retaula d'una col·lecció particular: «... ejecutadas hacia 1300, pertenecen claramente al grupo gótico lineal sin influencia alguna del arte italiano. Es difícil precisar el origen del autor, ya que contamos con material escaso y sin ningún género de documentación, pero puede afirmarse que su estilo se aproxima al de ciertas pinturas murales conservadas en Cataluña».

<sup>7</sup> Cid Priego, p. 34: «...las pinturas de Puigcerdà son indudablemente góticas y de la primera mitad del s XIV [...] però no es fácil la inclusión absoluta en el francogótico o en el italogótico» p. 34: «...»Por esto suponemos que las pinturas de Santo Domingo de Puigcerdà podrían fecharse hacia 1340-60 ...»

tot el conjunt degut a l'anomenat incendi que va tindre lloc a la catedral durant la guerra civil espanyola. Malauradament tots els pigments han sofert un canvi de color degut a aquest incendi, obscurint-se de forma irreversible, tots excepte una zona taronja del cortinatge, que en aquell moment es trobava coberta per escombraries que van protegir els materials pictòrics de les altes temperatures, i del fum.

Tot el conjunt de la cambra del reconditori, paraments petris i pintura, varen ser restaurats de 2008 a 2010, per tècnics de l'Institut Valencià de Conservació i Restauració (Ivc+r).<sup>8</sup>

### ANÀLISI ESTILÍSTICA I FORMAL

La pintura del reconditori representa dos episodis de la Passió de Crist narrats a les sagrades escriptures, i al centre una exaltació de la corona d'espines. L'espai de les pintures es divideix en 3 escenes diferents. Aquestes escenes es separen per bandes grogues perfilades en negre, que generen una arquitectura fingida d'arcs trilobulats com si es tractàs de la maçoneria d'un retaule de fusta.

L'escena central està creada sobre la fornícula, que ha estat oberta a l'interior del mur. En aquesta escena es representen dos àngels enfrontats que sostenen una corona d'espines. A la part de dalt de la corona, apareix, des d'un núvol, la mà divina de Déu Pare beneint la representació de la relíquia. Aquesta escena es desenvolupa sobre un fons blau amb estels de vuit puntes, fons que existeix a la resta de totes les escenes figuratives. Sota la pintura, a la part central els elements metàl·lics que es conserven als marges de la fornícula indiquen l'antiga existència de portes ara perdudes que tancarien el reliquiari. Aquesta fornícula està decorada a l'interior de igual manera que el fons de base de les escenes.<sup>9</sup>

A l'esquerra de la escena central, es troba

l'escena de *la flagel·lació de Crist*, on la columna a la qual està nugat forma part de la arquitectura de l'escena. Es veuen dos botxins que flagellen Crist amb fuets de tres cordes. La figura de Crist presenta ferides per tot el cos, i manté una posició on treu un peu en primer terme, avançant-lo més enllà del marc inferior de l'escena, intentant trencar l'espai arquitectònic i generant profunditat. Aquesta intencionalitat que genera la figura de Jesucrist, és un símbol de modernitat expressada per part del pintor, que intenta generar moviment envaint el cortinatge amb el peu de la figura protagonista de la escena.<sup>10</sup>

L'escena de la dreta representa *Crist davant Pilats*, vestit de porpra, coronat d'espines, amb una canya a la mà dreta. Està dempeus davant el Sanedrí, Annàs i Caifàs, i al darrere Ponç Pilat qui ricament abillat, seu davant una arquitectura on s'obre una porta que deixa veure estels i el nom de Pilats (a les escenes laterals els personatges estan identificats amb el seu nom. Crist en aquesta representació és increpat pels jueus com diu la inscripció que apareix al fons *Asa Rex Iudeorum* (Rubio, 2015, p. 102).

Les escenes laterals, de la *flagel·lació de Crist* i *Crist davant Pilats* s'encontren emmarcades, com ja s'ha apuntat, dins una arquitectura trilobulada que està orlada amb cresteries, rosasses, i amb gablets als laterals. A la part superior es rematen amb representacions d'arquitectures de carreu, on es distingeixen edificis amb merlets, finestres, etc.; aquestes arquitectures presenten algunes contrarietats en l'execució de la perspectiva, però s'aprecia que el pintor intenta evolucionar ja que les representacions arquitectòniques són distintes segons l'escena. A l'escena en que es representa Crist nugat a la columna, a l'espai entre els dos arcs trilobulats<sup>11</sup> hi ha una rosassa (de traça flamígera), i a la part superior dos edificis simètrics, al mode que presenten les escenes de les Cantigues de

<sup>8</sup> Per més informació sobre la restauració, consultar: Pérez, 2011.

<sup>9</sup> Però l'acabat és diferent, menys treballat. Consultar: Rubio, 2015, pp. 297-299.

<sup>10</sup> Aquest recurs estilístic es utilitza per el pintor en la escena de la "vinyeta" de la dreta, també en la figura de Jesucrist. Aquest recurs també s'ha utilitzat a les pintures de Santa Maria del Monte, a Liesa, Ossa.

Santa Maria d'Alfons Xè "*el savi*". A l'escena de Crist davant Pilats l'arc trilobulat es recolza sobre dos arquitectures laterals. L'arquitectura de l'esquerra representa una torre amb merlets, i una lògia d'arcs de mig punt al pis superior, tot recolzat sobre un altre arc de mig punt que emmarca el personatge de Caifàs i el grup de jueus. Per altra banda, l'arquitectura de la part de la dreta, presenta una torre i arquitectures adossades, amb un remat semblant a l'anteriorment descrit, sobre un arc ogival. Aquest arc ogival emmarca la porta que mig oberta deixa veure el fons estrellat i l'escriptura amb el nom de Pilats.

Les figures són estilitzades, la més gran, la de Crist, té unes dimensions de 90 cm d'alçada, mentre que els personatges secundaris fan entre 42 i 78 cm. Presenten trets característics com són les mans dels qui assenyalen amb el dit índex més llarg del normal; quasi tots els rostres són bifis, amb els trets dissimulats per les barbes; els nassos són rectes o amb gepa òssia, depenent si són bons o dolents; els ulls són grans, ametllats i oberts als extrems exteriors; les orelles presenten un disseny molt senzill, i els cabells majoritàriament ondulats repeteixen model de pentinat en quasi tots els personatges, amb formes d'ones a la caiguda, i el serrall que pot ser llis o amb tres cargols. Als àngels el model de pentinat varia amb cabells també ondulats però curts, i els botxins amb poc pèl llis. També varia la indumentària; al cap porten elements distintius de cada personatge, com són barrets, turbants o els nimbus. Aquests accessoris són afegits per el pintor per generar diferències entre els rostres dels personatges, que com veurem s'han dibuixat amb 3 patrons de cares modificades subtilment.

Com a referents de models i estil del ele-

ments citats s'han localitzat entre d'altres els exemples d'obres de pintura mural i policromies sobre taula que comparteixen nombrosos trets amb la policromia del reconditori. Aquests exemples es troben a conjunts de l'antiga Corona d'Aragó: Per a la construcció del cortinatge; el de Pia Almoïna de Lleida<sup>12</sup> a la catedral vella de Lleida (Gudiol, 1955, p. 23; Fernández Somoza, 2003, p. 119), al retaule de Sant Miquel del Mestre de Soriguerola conservat al MNAC, (Gudiol, 1950, p. 177; Melero 1997, p. 26; Rubio i Zalbidea, 2017, p. 198) i la taula de San Domènec de Guzmán -també conservada al MNAC.

Pel que fa a les figures, trobem altres referents en altres pintures, com l'esmentada pintura mural de l'església de Santa Maria del Monte a Liesa -Osca- (Gudiol, 1955, p. 208; Rubio i Zalbidea, 2017, p. 197), on en la escena del martiri de Sant Vicent, el Sant està nugat a la columna de forma molt semblant a com està Crist a la representació de en el reconditori. Tot i que la representació del reconditori és més dinàmica, anatòmicament més completa i estilísticament més evolucionada, comparteix amb la pintura d'Osca el fons blau amb el mateix aspecte pel que fa a l'execució matèrica, les grafies dels noms, a més dels trets facials ulls, nassos, així com els elements capil·lars.

Altres models semblants a les pintures del reconditori, són els de l'església de Sant Joan a Daroca (Gudiol, 1955, p. 222; Rubio, 2015, p. 94), on la semblança entre un dels personatges i la figura de Pilats (del reconditori) no es mera casualitat. Encara que molt perdudes i sense restaurar, a les pintures de l'església de Sant Joan a Daroca es localitzen també trets formals afins al reconditori, com són els marcs polilobulats que rematen amb arquitectures i rosasses.

<sup>11</sup> L'absis de l'església de Sant Joan de l'Hospital de València, construït en la segona meitat del segle XIII, disposa d'aquest tipus de arcs. En la capella situada als peus d'aquest temple es voltegen creueries amb diagonals que parteixen de mènsules del tipus trilobulat, tan a l'ús en els claustres gòtics valencians del segle XV, probablement indicatiu de l'existència d'un claustre en aquest recinte que va ser juxtaposat parcialment amb la planta de l'església. Per més informació veure: Navarro Fajardo, Juan Carlos 2014, p. 60.

<sup>12</sup> Fernández Somoza (2003, p. 87-126), estudia aquestes pintures murals arrencades, on s'identifiquen diversos conjunts amb cronologies distintes des del s. XIV fins la primera meitat del s. XVI. Les més antigues s'adscriuen al primer gòtic i estan datades al voltant de 1330.

També trets narratius, com el peu de Crist que sobreïx del espai arquitectònic generant moviment amb la intenció de trencar l'espai.

Per altra banda, altres trets formals es troben com a referents al retaule de San Pere, del Musée Royal d'Art de Brussel·les (Melero, 1997, p. 25-38).<sup>13</sup> De les varies mans que s'observen com "executores", la més meticulosa és la que podria relacionar-se amb les pintures del reconditori. S'hi troben paral·lelismes en l'estilisme i execució de la pintura en les figures allargades i estilitzades amb els rostres barbuts i bífids, a l'element de la mà divina, apareguent des d'un núvol de franges concèntriques i ondulades de color.

Fora de la Corona d'Aragó s'hi troben una gran quantitat de conjunts entre els quals destaquen les similituds en decoracions estelades del fons amb les restes que queden a les pintures de l'església de San Pedro del Olmo a Zamora (Fernández Somoza, 2003, p. 87-126), o les pintures de la Capella de Sant Martí a la Catedral de Salamanca, per a la realització de les decoracions dels arcs, encara que tots dos exemples presenten un estilisme un poc més arcaic (Gutiérrez Baños, 2005, II, p. 143-153).<sup>14</sup>

### EXECUCIÓ PICTORICA

La tècnica d'execució de les pintures murals del reconditori, és molt semblant a la tècnica emprada en una pintura sobre fusta (Pérez García et al., 2011, p. 60). Es un tremp de cola i oli,

sobre una capa de preparació base de carbonat de calci i blanc de plom aglutinat amb oli de llinosa. Aquesta preparació va ser aplicada sobre un arrebossat compost d'una barreja de sulfat i carbonat càlcic de quasi 2 mm de grossària.

Sobre aquesta preparació (arrebossat) més fi és on es realitzaven les traces preliminars del dibuix de la composició figurativa de l'escena. Així doncs s'executen els contorns dels personatges o els plecs dels vestits, a mà alçada o emprant instruments i utensilis: a través de la impressió de corda, del regle i el compàs (Teòfil, 2000, cap. 22)<sup>15</sup> o d'incisions amb un estilet (Fernández Somoza, 2001, p. 93) o un material punxant<sup>16</sup> (Fig. 4).

Altres recursos utilitzats amb una clara voluntat de facilitar la tasca al pintor van ser l'ús de models, de plantilles o motlles amb dibuixos determinats, normalment geomètrics o florals, i que presentaven certa repetició. Aquestes plantilles o motlles es construïen o fabricaven amb materials molt diferents (Montero, 2013, p. 211): paper, paper i cera (Zanardi, 2002, p. 62-66), pergamí,<sup>17</sup> fusta (xiprer i boix), amb algeps (Español Beltran, 1997, p. 86), estany, plom o zinc.<sup>18</sup> De plom es conserva una plantilla (o forma) amb un dibuix d'una roseta, procedent de la abadia de Meaux (Fernández Somoza, 2001, p. 112).<sup>19</sup>

Les tècniques d'execució es poden classificar en: treball en sec (amb carbonet, llapis i diferents puntes metàl·liques), treball amb mitjans fluids

<sup>13</sup> El retaule de Sant Pere de Brussel·les que està catalogat pels seus trets formals dins el gòtic lineal de tradició anglesa, presenta un complex programa propagandístic en defensa del papat d'Avinyó.

<sup>14</sup> Gutiérrez Baños explica que la datació d'aquestes pintures es del 1262, amb autoria d'Anton Sánchez, segovià com apareixen signades. Aquestes pintures presenten les figures dins arquitectures, en escenes i com "vinyetes" igual que les del reconditori de la Catedral de València que a més presenta el nom retolat sobre el cap dels personatges.

<sup>15</sup> Teòfil esmenta l'ús de regles i compassos, d'ells diu que són instruments que serveixen per prendre les mesures i distribuir els motius i les figures. Veure SÁNCHEZ MARQUÉS, Traducció de la versió anglesa de Harthorne and Stanley, del Text de Teòfil: *Acerca de las diferentes artes. El principal tratado medieval sobre pintura, fabricación de vidrio y metalúrgia*. 2002.

<sup>16</sup> Sobre aquesta practica existeix innumerable bibliografia DOERNER, M. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Barcelona: Ed. Reverté, 1998. FERRER MORALES, A. *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995. MORA, P.; MORA, L. y PHILLIPOT, P. 1984; *Conservation Wall Paintings*, Londres; Boston Butterworths. ZALBIDEA, M<sup>a</sup> A. *Como hacer una pintura mural: un fresco*. UPV, 2004.

<sup>17</sup> Degut a la funcionalitat de estos pergamins, una vegada passat el dibuix al mur, es raspava per tornar a utilitzar-lo una altra vegada, com explica: Winfield, D.C., "Middle and Later Byzantine wall painting methods. A comparative study", en *Dumbarton Oaks Papers*, N<sup>o</sup> 25, Washington, (1968). 92-93.

<sup>18</sup> Per més informació consultar l'article de Seccaroni a la revista *Kermes: la revista del restauro*, 2006, (N.61), pp. 55-69.



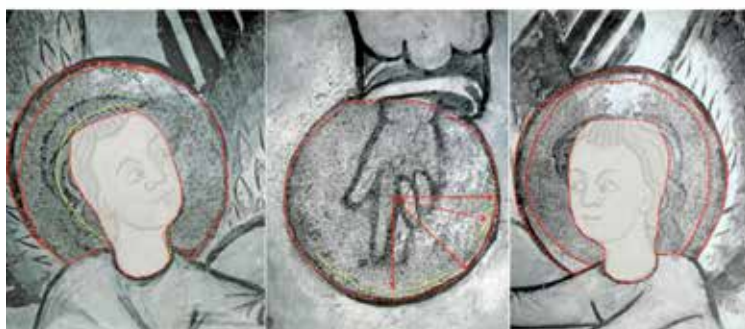
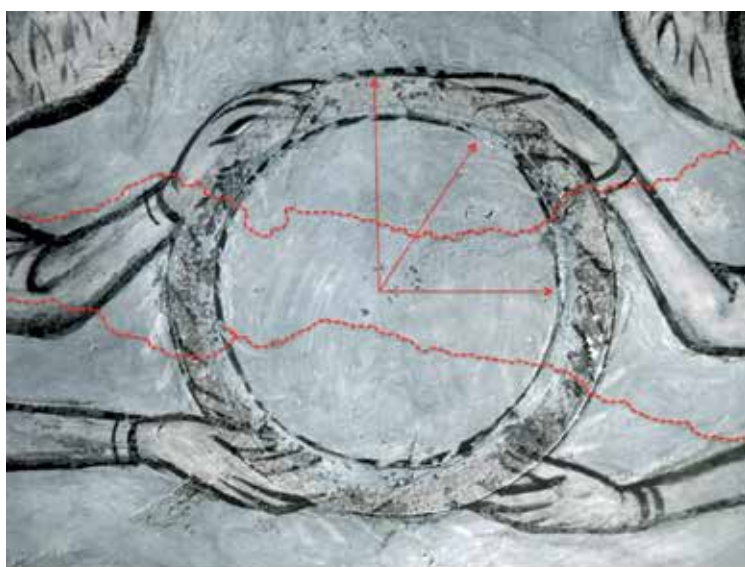


Fig. 4.- Dalt: Imatge IR; incisions realitzades amb el compàs, i marques del treball del arrebossat; Centre: Imatge IR; incisions realitzades amb el compàs, i incisió traçada amb una ferramenta punxant que marca el perfil de la plantilla utilitzada per a traspassar la forma de les cares. Baix: Imatge a llum rasant: Incisions realitzades amb plantilles en les cares, i en la arquitectura.

(aplicats amb pinzells), o treball practicant una incisió sobre la preparació (s'utilitza de manera molt localitzada en el traçat d'arquitectures, plects de tèxtils, així com superfícies daurades, etc.). Així doncs, un dibuix pot portar-se a la superfície definitiva de treball a mà alçada o mecànicament: mitjançant una quadrícula, un estergit o un calc (plantilla, forma, cartró, etc.)

El dibuix a mà alçada es feia emprant generalment un carbonet, del qual normalment no queda cap rastre visible, donat que una vegada verificada la seva correcció, l'artista esborrava lleugerament els traços esbossats per procedir a la seva definitiva fixació (Senserrich, 2010, p. 91-113). També en moltes ocasions aquest carbonet es repassava amb una línia de color negre opac que el cobria i que impedeix verificar aleshores, fins i tot amb l'ús de la llum IR, l'ús d'aquest carbonet (aquest és el cas del reconditori que ens ocupa).<sup>20</sup> El dibuix a mà alçada es podia fer directament amb un material punxant sobre l'arrebossat (Cennini, C., cap. XXX, p. 82-83)<sup>21</sup> o amb un pinzell amb el qual s'aplica la pintura lligada amb un aglutinant de caràcter orgànic (normalment cola, oli o caseïna), (Cennini, C., cap. CXXII, p. 149-150).<sup>22</sup>

El dibuix a mà alçada servia generalment per a plasmar un model -un prototip (mostra)- que serveix de referència i exemple per a tots els qui dibuixen i confeccionen productes o imatges de la mateixa naturalesa, que però no necessàriament ha de ser igual al model copiat. Encara

més, quan un pintor<sup>23</sup> usa un model, estilísticament el model serveix de referència. Així unes obres recorden a unes altres, però no son sempre fidels, no son sempre excessivament exactes o iguals, perquè l'autor interpreta, modifica i adapta a les seues necessitats i al seu criteri estilístic, el model del qual ha partit. Així models i referències van repetint-se, copiant-se i traslladant-se amb els pintors<sup>24</sup> (Ferrer Morales 1998, p. 34; Somoza, 2001, p.106) entre altres), així s'explica que es troben referències de models llunyans entre obres com són les citades anteriorment.

Una via de propagació de models fou la important anada i vinguda de còdexs il·luminats entre Itàlia, Anglaterra, Alemanya i França. També, dins la península va existir un important trànsit de manuscrits entre la zona occidental i la oriental. Altres medis de difusió i assimilació de formes i de coneixements entre professionals en aquells temps tindria lloc mitjançant explicacions verbals (Bruquetas, 1998, p. 36; Somoza, 2001, p. 106; Caimedo i Cordoba, 2004, p. 67; Montero, 2013, p. 450; entre altres). Les diferències de traçat i estilisme dins d'una mateixa obra també poden explicar-se per la intervenció de diferents mans, és a dir, a la col·laboració de diversos pintors amb diferent formació, aptituds i interpretació dels coneixements adquirits verbalment, i plasmats en l'execució pictòrica d'un mateix conjunt.

Però en el reconditori de la catedral a més

<sup>19</sup> La mateixa autora parla d'un evident exemple on es veu l'ús de plantilles de plom en la part inferior de l'hemicicle absidal de l'església de Sant Miquel de Cruïlles (Girona).

<sup>20</sup> Sobre aquest efecte parla Garrido, Carmen. "El nacimiento de una pintura", en Garrido y Bertani, El nacimiento de una pintura..., p.18.

<sup>21</sup> Veure: «*In che modo prima dei incominciare a disegnare in carta con carbone...*»

<sup>22</sup> Veure: «*Come principalmente si disegna in tavola con carbone e raferma con inchiostro*»

<sup>23</sup> Diversos estudis argumenten el caràcter artesanal dels qui són considerats, des de l'actualitat, com a artistes medievals. S'han publicat diferents estudis sobre aquest tema que ens condueixen a considerar a aquest pintor com un artesà medieval. Per més informació veure Somoza, 2001.

<sup>24</sup> Els viatges dels pintors estan també documentats i son per molts motius: des de els viatges d'estudi fins als viatges per muntatge de retaules. Per més informació veure: Íbid.



Fig. 5.- Mapa dels patrons utilitzats al reconditori; en les cares i en les vestidures dels àngels.

d'usar el dibuix a mà alçada, trobem l'ús de patrons en la confecció dels rostres. Un patró (plantilla, cartó o estergit),<sup>25</sup> és un medi que serveix de mostra per obtenir una altra cosa igual. Aquest tipus de dibuix permet al pintor dues coses: una, situar els rostres, la arquitectura i elements decoratius que ordenen l'espai (amb l'ús de formes o plantilles)<sup>26</sup> i dos: ser més eficient en la seua tasca; li permet fer amb un patró 2 o 3 rostres. Així amb 4 patrons de rostres, en el reconditori hi ha 10 cares que semblen diferents però que s'han tret del mateix patró. Semblen diferents perquè molt astutament el pintor ha rotat el patró, ha modificat lleugerament la corba del nas, i també ha jugat amb la forma dels cabell i les barbes (Fig.5).

Cal recordar que aquets canvis son lògics i

estan cercats a propòsit per a què la identificació dels rostres dels personatges siga difícil i no es detecte que s'està utilitzant un patró.

Una vegada configurat el dibuix sobre l'arrebossat primer, la següent tasca pictòrica consistia en aplicar la capa de pintura, que s'estenia sobre l'arrebossat humit i si era necessari (com és el cas del reconditori), es donaven els retocs finals, realitzats en el procés d'assecat de l'arrebossat «a secco», utilitzant imprescindiblement un aglutinant.<sup>27</sup> En el cas del reconditori, i com s'ha comentat anteriorment, el aglutinant emprat és una cola i oli de llinosa.

Hi ha una diferència pel que fa a l'aplicació de la pinzellada, que aconsegueix transparències i corporeïtat de la matèria. Aquests efectes no són possibles d'aconseguir en una pintura

<sup>25</sup> Sobre l'estergit existeix molta informació, en àmbit català s'ha identificat, al monestir de Pedralbes, entre altres, a les pintures del s. XIV de Ferrer Bassa l'ús d'estergit per a executar sanefes i elements decoratius. Per a més informació sobre aquest tema consultar Gasol (2012, p. 86). També Paul Binski, *Artesanos medievales. Pintores*. Madrid (Akal), 2000, p. 46.

<sup>26</sup> A l'àmbit Italià la plantilla usada en el patró, es coneix com a *sagoma*, sobre les que Bruno Zanardi ha publicat i estudiat minuciosament el cicle de les històries de San Francesc de la Basílica Superior de Assis. Veure: Zanardi 2002, pp. 62-66.

<sup>27</sup> Per més informació veure: Zalbidea, M<sup>a</sup> A. Como hacer una pintura mural: un seco. UPV, 2005.

mural a la calç com són la majoria que es troben a l'època. L'aplicació del color en el reconditori respon a les pautes que descriu Cennino Cennini (1988, p. 125), distingint-se a més els diferents mètodes d'aplicació d'un mateix pigment per obtenir distints efectes o per la seua natura que permet acabats distints (Rubio, 2015, p. 74-84 i 85-101).

Depenent del pigment que s'utilitza, canvia la textura de la capa pictòrica. Front a la pinzellada plana i quasi transparent del color més clar, es poden observar zones més obscures i denses com són les vestidures dels àngels, on s'empra, per tal d'aconseguir enfosquir les zones roges, un pigment d'una granulometria important, que ha estat molt poc mòlt, i s'ha amalgamat amb altres pigments.<sup>28</sup>

Com s'ha anomenat a l'inici, tot el conjunt figuratiu de la meitat superior es presenta sobre una base blava que ha patit una alteració química i actualment presenta variacions de tonalitat. Aplicada sobre un fons de pigments terra que li proporciona opacitat, i que es decora amb nombrosos estels de vuit puntes pintats intentant generar relleu. Els estels que tenen relleu estan molt perduts, a més a més, es varen perdre la major part de decoracions on es varen utilitzar elements metàl·lics (zinc i estany), com també a les aureoles de Crist i els àngels. Pel que fa als estudis de tècnica pictòrica estan encara en procés d'estudi i anàlisi.

## CONCLUSIONS

Malgrat la manca de documentació escrita sobre l'ús de transposició de models a territori valencià i en concret sobre el reconditori de la catedral de València, les empremtes que han quedat sobre el mur són testimonis que ens revelen dades molt interessants i conclusives sobre les pràctiques en el procés de treball d'execució pictòrica dut a terme a la cambra secreta. Per

tal de detectar correctament aquestes empremtes, s'han utilitzat diferents mitjans com són microscopis digitals portàtils, fotografia amb llum rasant, fotografia ultraviolada i fotografia infraroja.

És important destacar que aquestes tècniques de investigació depenen molt de la interpretació, la experiència i la capacitat de lectura que te l'estudiós en la matèria, be siga un historiador per a un estudi històric o un restaurador per conèixer els materials i tècniques emprades i plantejar una intervenció a l'obra. I a més cal incidir en el fet que aquestes tècniques no són resolutives i definitives per si mateix, s'han de compatibilitzar i acompanyar d'un estudi de les fonts documentals, essent essencial un examen visual exhaustiu de l'obra; l'observació directa és imprescindible i fonamental per tal d'arribar a extreure conclusions encertades.

Així al reconditori de la catedral s'observen l'ús de formes (plantilles) tant en el cas de rostres, com de les aureoles, havent estat traslladades aquestes mecànicament amb una incisió sobre la capa de preparació de la pintura encara tendra.

Són importants les marques trobades a l'extrem superior del conjunt, aquestes marques estan fetes pels claus amb els quals s'ancoraren els models que s'utilitzaren per traslladar els dibuixos.

Considerem que no s'ha pogut detectar l'ús del carbonet, ni del estergit, donat que la grossària de la línia negra que contorna i perfila les figures l'ha assimilat i no permet trobar aquest material, tanmateix sí que es certifica l'ús repetit de patrons per als rostres dels personatges i fins i tot de les vestidures dels àngels. Aquesta pràctica s'ha pogut corroborar amb la realització de calcs dels dissenys originals i la seua superposició; una vegada treta la informació s'han realitzat els muntatges amb un programa de re-

<sup>28</sup> La observació amb llum infraroja ha permès veure el que hi ha sota el pigment roig, i ací es diferencia l'existència d'impureses a la preparació.



toc d'imatge com és el Photoshop (c) per tal de mostrar visualment les dades. Així el rostre de Crist nugat a la columna, s'observa la seua total coincidència quan es superposa al del personatge de Crist davant Ponç Pilat. Mentre que els dos àngels s'han traspassat amb el mateix patró, usat tant en les cares, així com en la vestidura. Per últim trobem que els rostres dels personatges del jueus i els flagel·ladors també s'han traspassat tots amb un únic patró.

Així doncs és per tant evident que en el reconditori de la catedral de València s'utilitzaren patrons o calcs, tot i que no hi ha documentació escrita que ho puga corroborar. Considerem que amb els calcs que s'han fet i les dades presentades en aquest estudi, no cal un document que ho referencie per tal de certificar l'ús dels patrons.

Són importants les referències encontrades entre el rostre de Jesucrist del reconditori i el rostre de Sant Joan Baptista del retaule de la col·lecció particular valenciana, que ha permès relacionar un altra figura del mateix retaule amb un soldat de les pintures de Sant Domenech de Puigcerdà (Fig. 3).

Aquestes últimes troballes com a referents de models pictòrics obrin la porta a un nou estudi pel que fa a patrons i models utilitzats en el gòtic lineal, i es pot pensar que realment hi ha pintors que transiten o es desplacen pel territori valencià, amb un corpus documental tècnic-pictòric que porten amb ells i plasmen en els seus treballs.

Per últim, incidim en la necessitat de localitzar les peces citades per Gudiol, entre elles la taula de Sant Joan Bautista per poder estudiar de l'original les qüestions plantejades, i esclarir preguntes de escala i mesura.

## BIBLIOGRAFIA

BINSKI, P. *Artesanos medievales, Pintores*, Madrid, Akal, 2000.  
BRUQUETAS GALÁN, R. "Reglas para pintar". Un manuscrito anónimo de finales del siglo XVI", en PH, Boletín de Instituto Andaluz de

Patrimonio Histórico, N° 24. (1998) 24-44.

CAUNEDO DEL POTRO, B. CÓRDOBA DE LA LLAVE, R. "Oficios urbanos y desarrollo de la ciencia y de la técnica en la baja edad media: la corona de Castilla", en *Revista de Historia*, Vol. 17, (2004) 41-68.

CENNINI, C.; FREZZATO, F. [a cura di], *Il libro dell'arte*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2003.

ESPANYOL BERTRAN, F. "La transmisión del conocimiento artístico en la corona de Aragón (siglos XIV-XV)", en *CUADERNOS DEL CEMYR*, N° 5, (1997) 73-113.

CID PRIEGO, C. *Las pinturas murales de la Iglesia de Santo Domingo de Puigcerdà*, en *Annals d'Estudis Gironins*, N° 15, Girona, (1962) 5-101.

DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Ed. Reverté, 1998.

GASOL FARGAS, Rosa M. *La tècnica de la pintura mural a Catalunya i les fonts artístiques medievals*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona. 2012.

GUDIOL RICART, José. "Pintura Gótica", en *ARS HISPANIAE. Hª Universal del Arte*, Vol. IX, Ed Plus Ultra, Madrid, 1955.

FERNÁNDEZ SOMOZA, G. "El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón. Aspectos documentales", en *LOCVS AMOENVVS*, N° 3. (1997) 39-49.

FERNÁNDEZ SOMOZA, G. "Imágenes de la caridad catedralicia. Orígenes y evolución funcional de las pinturas de la Pia Almoína de Lleida", en *De Arte*, Vol 2, (87-126) 2003.

FERRER MORALES, A. *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995.

GARRIDO, C.; BERTANI, D. (comisarios). "El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible", [Museo de Bellas Artes de Valencia, Julio-octubre de 2010]. Valencia (Generalitat Valenciana), 2010.

FRAILE, Maria José. "La puerta romànica". en *Revista Catedral de Valencia*. N° 3, Ed. Fundices, València, 2010.

- GUDIOL RICART, J. COOK, W. "Pintura e imageria románica", en *ARS HISPANIAE*. Hª Universal del Arte, Vol. VII, Ed Plus Ultra, Madrid, 1980.
- GUTIERREZ BAÑOS, F. Aportación al estudio de la pintura del Gótico lineal en Castilla y León. Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla, 2 vols., Ed. Fundación Española, Madrid, 2005.
- LETURQUE, A. "La réalisation d'un décor peint monumental: des outils, des savoirs et des savoirs-faire" en: CASTIÑEIRAS, M. Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus. El Egido, Andalucía, Ed. Círculo Rojo, 2017. 149-165.
- MELERO MONEO, M. "La tabla de San Pedro del Museo Real de Bruselas. Nuevas aportaciones al estudio de la pintura del gótico lineal catalano-aragonés", en *LOCUS AMOENUS*, Vol 3, (1997), 25-38.
- MONTERO TORTAJADA, E. La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370- 1450. Tesis doctoral, Facultat de Geografia i Història. Departament d'Història de l'Art. Valencia, 2013.
- MORA, P.; MORA, L. y PHILLIPOT, P. Conservation Wall Paintings, Ed. Boston Butterworths, Londres, 1984.
- NAVARRO FAJARDO, JC. Bóvedas valencianas de crucería de los siglos XIV al XVI. Traza y monte, Universitat de València, Valencia, 2014.
- OLMOS i CANALDA. Los prelados Valencianos, Ed, Semana gráfica S.A., València, 1946.
- PÉREZ GARCÍA ,C. et al. "El Relicario Secreto", en *Revista Restauro*, N° 11, Edita Impremta Lugami, A Coruña, (2011), 54-63.
- PERROT, F. The Sainte Chapelle, Editions du Patrimoine, Centre de Monuments Nationaux, Paris, 2007.
- RUBIO, A. Statu quo de la pintura mural gótica en territorio valenciano, materiales y técnicas, Tesis doctoral, Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de Valencia, 2015.
- RUBIO, A. ZALBIDEA, M. A. "L'ús de models en la pintura mural gòtica lineal a la ciutat de València. La Cambra Secreta de la Catedral de València i el Palau d'En Bou", en: CASTIÑEIRAS, M. Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus. El Egido, Andalucía, Ed. Círculo Rojo, 2017. 185-203.
- SÁNCHEZ MARQUÉS, M. Traducció de la versió anglesa de Harthorne and Stanley, del Text de Teòfil, Acerca de las diferentes artes. El principal tratado medieval sobre pintura, fabricación de vidrio y metalurgia. 2002.
- SANCHIS SIVERA, J. La Catedral de Valencia. Valencia (Impremta de Francisco Vives Mora), 1909, edició facsímil de Llibreries París-Valencia, 1990.
- SECCARONI, C. "I patroni", en *Kermes: la revista del restauro*, N° 61, Milan, (2006) 55-69.
- SCHELLER, Robert W. Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450), (Amsterdam University Press), Amsterdam, (1995) 10-11.
- SENSERRICH ESPUÑES, R. "Tècnica d'execució del frontal gòtic de Sant Llorenç de Morunys: a propòsit del dibuix preparatori", en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, N° 11. (2010) 91-113.
- SERRA DESFILIS, A. "Modos de producción de retablos en la pintura gótica hispánica: Las fuentes documentales y su interpretación", en: *La pintura europea sobre tabla Siglos XV, XVI y XVII*, Ministerio de cultura, Secretaría general técnica, subdirección general de publicaciones, información y documentación, Madrid, 2010, 13-20.
- WINFIELD, D.C., "Middle and Later Byzantine wall painting methods. A comparative study", en *Dumbarton Oaks Papers*, N° 25, Washington, (1968).
- ZALBIDEA, Mª A. Como hacer una pintura mural: un fresco. (CD-Rom), Universitat Politècnica de Valencia, 2004.
- BRUNO ZANARDI, Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco, Biblioteca d'arte Skira, Milano, 2002.

# *Aproximación a la autoría y significado de la inscripción del Santo Cáliz de Valencia*

**Gabriel Songel**

Universidad Politécnica de Valencia

## **RESUMEN**

Investigaciones recientes sobre la composición del Cáliz de Valencia han aportado nuevas hipótesis sobre el significado simbólico de la inscripción que figura en dicha reliquia. Profundizando en esas hipótesis inconexas como punto de partida y aportando nuevos datos, surgen una serie de nombres de personas que podrían haber sido los autores de la inscripción. Uno de ellos, por su obra literaria documentada, ideogramas dibujados y explicados, la coincidencia en el tiempo y en el espacio con determinados personajes de la realeza aragonesa hacen pensar que era la persona más preparada cultural y teológicamente para realizar esa inscripción. Su cercanía a los reyes de Aragón y a los monjes de San Juan de la Peña le habría permitido tener acceso a la reliquia.

La nueva hipótesis planteada en este artículo encaja y da mayor sentido a hipótesis anteriores que apuntaban al uso de patrones de diseño complejos para la composición tanto de la inscripción como del conjunto del cáliz de Valencia.

**Palabras clave:** Autoría, Inscripción, Arqueología, Diseño.

## **ABSTRACT**

*Recent research on the composition of the Holy Chalice of Valencia have contributed with new hypothesis on the symbolic meaning of the inscription located in the base of the relic. Going in depth with those unconnected hypothesis as a starting point but adding new data, brings a list of possible authors of such inscription. One of them, because of his documented literature, drawn and explained diagrams, coincidences in time and space with certain characters during Aragon kingdom, seems to be the most prepared culturally and theology to make such inscription. The personal proximity to the Aragon kings and the monks on San Juan de la Peña would allow this person to have access to the relic. The new hypothesis presented in this article gives new and wider sense to existing ones that defend the fact of using complex design patterns for the composition and inscription of the chalice of Valencia.*

**Keywords:** Authorship, Inscription, Archeology, Design.

### ANTECEDENTES

Revisando las diferentes interpretaciones que se han realizado de la inscripción situada en disposición vertical sobre la base del Cáliz de Valencia se observa que no hay unanimidad en la interpretación y que la abstracción de la caligrafía cúfica utilizada permite todavía múltiples lecturas.<sup>1</sup>

La hipótesis planteada por el autor con anterioridad<sup>2</sup> apuntaban la posibilidad de una lectura especular de la inscripción dada la disposición vertical de la misma y el uso de patrones de geometría rotatoria. Esta lectura especular nos llevaría a unos tipos de letra coincidentes con escritura hebrea. Posteriormente a la publicación de esta hipótesis se realizaron varias consultas a especialistas en cultura hebrea y arábica. En primer lugar, se presentaron los resultados a los expertos en la era cristiana y bizantina del Museo de Israel en Jerusalén Dudi Mevorah y Heim Gitler, quienes manifestaron, que tratándose de hebreo español medieval en plena expansión cultural en aquella época, podría ser posible la abstracción e interpreta-

ción realizada. De hecho, por ser una posibilidad real, registraron el artículo en sus archivos como parte de su misión de documentar todo rastro de cultura hebrea en el mundo. Dada la miniatura de la inscripción de unos 15 mm., se consideró como una posible micrografía propia y característica únicamente de la cultura hebrea<sup>3</sup> y por esta razón, una segunda consulta fue realizada a la experta en manuscritos hebreos y micrografías realizados en la España medieval, la profesora de la Universidad de Münster y anteriormente de la Ben-Gurion de BeerSheva en Israel, Katrin Kogman-Appel, quien manifestó que no existían ejemplos similares, pero que, en cualquier caso, el significado o la interpretación dependía de la intención del autor. Esta afirmación llevó a considerar la inscripción más como una obra de arte que como obra literaria, y por lo tanto su estudio debería estar más orientado desde las ciencias del arte que exclusivamente desde la filología árabe o hebrea.

Aún así, una tercera consulta se realizó al experto en inscripciones árabes medievales, el profesor Haggai Misgav del Departamento de Arqueología de la Universidad Hebrea de Jerusalén, que sobre la imagen de la inscripción, aportó ocho interpretaciones diferentes a las ya generadas desde el profesor Antonio Beltrán en 1960.

### NUEVAS APROXIMACIONES

Sin embargo, un efecto inesperado surgió sobre la propuesta de interpretación en hebreo en la que el estudioso Juan Agustín Blasco<sup>4</sup> vio una transliteración en la versión en árabe interpretándola como “Ala Iejuah”, es decir Je-

<sup>1</sup> OCAÑA, Manuel. “El cúfico hispano y su evolución. Instituto Hispano-Árabe de Cultura”. Madrid, 1970.

<sup>2</sup> SONGEL, Gabriel. “Los patrones de diseño en el Santo Cáliz de Valencia”. *Revista de Bellas Artes* n° 13. Universidad La Laguna 2015-2016.

<sup>3</sup> KOGMAN-APPEL, Katrin. “La iluminación de libros hebreos en la iberia bajomedieval”. *Las Biblias de Sefard*. Biblioteca Nacional de España. Madrid, 2012, p. 119.

<sup>4</sup> BLASCO, Juan Agustín. “La doble lectura de la inscripción del pie del Santo Cáliz” *Línteum* (Revista del Centro Español de Sindonología). Valencia, 2016, pp. 13-31.

sús es Dios, exactamente igual a la traducción del hebreo “Yoshua Yaveh”. La aportación de Blasco, está razonada y basada en la escritura cúfica hallada en la lápida de Alcoy,<sup>5</sup> donde se utilizan los mismos caracteres que en la inscripción del Cáliz. Una década antes, la catedrática Carme Barceló de la Universidad de Valencia, especialista en inscripciones árabes medievales, ya había catalogado diferentes epigrafías e inscripciones en la Comunidad Valenciana donde aparecen ejemplos de lápidas de los siglos XI y XII con escritura cúfica muy primitiva.<sup>6</sup> Una de ellas, la número 6 (Fig.1) es especialmente significativa porque podría ser el único ejemplo de escritura cúfica cuadrada en la península ibérica. Y se da la circunstancia que la escritura cú-

fica cuadrada tiene la particularidad de haber sido concebida para ser leída desde los cuatro lados, lo cual requiere una habilidad especial en precisión, cálculo y planificación.<sup>7</sup> La doctora Tehnyat Majeed de la Universidad de Oxford, en su tesis “*The phenomenon of the square kufic script*” hace una magnífica recopilación de este tipo de escritura y su evolución, especialmente en oriente medio, entre los siglos X y XIII, y donde da a entender que era una disciplina extendida entre una clase cultural muy elevada.<sup>8</sup>

Es aquí donde introducimos la idea de la Arqueología del Diseño, en el sentido retrospectivo, y no prospectivo como plantea Beatriz Colomina,<sup>9</sup> cuando descubrimos que la misma problemática, intención y metodología se han

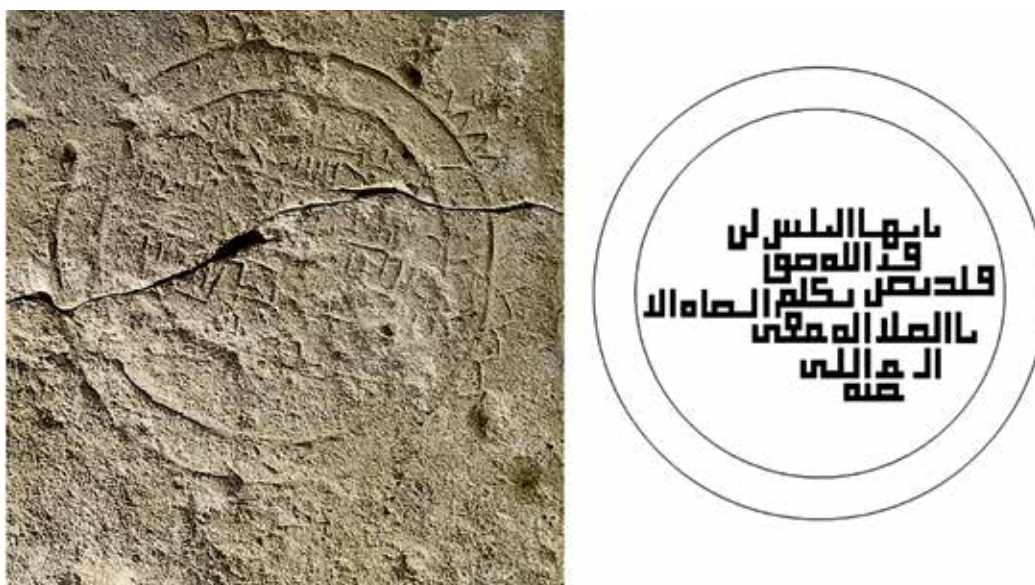


Fig. 1.- Estela funeraria de Alcoi. Museo Arqueológico de Alcoy. Pieza 6 de la catalogación de Carme Barceló. Transcripción en cúfico cuadrado según la traducción de Carme Barceló. G. Songel 2018.

- 5 MARTÍNEZ ENAMORADO, Virgilio. “Una inscripción funeraria andalusí procedente de Alcoy”. *Recerques del Museu d’Alcoi*, 15 (2006), pp. 161-164.
- 6 BARCELÓ, Carme. “La escritura árabe en el País Valenciano. Inscripciones monumentales”. Área de Estudios Árabes e Islámicos. Universidad de Valencia. Valencia, 1997. p. 118. Láminas I, IX, X, XII, XXIII, XLI, XLIX, L, LI, LII y LIII:
- 7 MOUSAVI Jazayeri, Christian L.M. “Kufic. Stone Inscription Culture, Script and Graphics”. Blautopf Publishing. Nueva York Ulm, 2013, p. 188.
- 8 TEHNYAT Majeed. Tesis “The phenomenon of the square kufic script” Universidad de Oxford. 2006
- 9 COLOMINA, Beatriz; Wigley, Mark. “Are we human? Notes on an archeology of design”. Lars Müller Publishing. Zürich 2016

planteado y utilizado los calígrafos, maquetadores y constructores de imágenes del pasado que los actuales. Hablamos de Arqueología del Diseño cuando identificamos en el pasado la necesidad de manifestar ideas o mensajes a través de composiciones gráficas, ideogramas, combinando tipografías y signos como antecedentes de las marcas actuales. Hablamos de Arqueología del Diseño cuando descubrimos la misma necesidad de estructurar y planificar un proyecto sea este gráfico, arquitectónico u objetual desarrollando criterios constructivos y compositivos propios aplicados tanto a las plantas arquitectónicas, marcas de canteros o compaginación de manuscritos. En cualquier caso, son antecedentes muy anteriores a la era industrial en los que podemos encontrar las obras de diseño como vía de comunicación para visualizar ideas y transmitir

su entendimiento y plasmar en una obra de diseño un esquema, un dibujo, una reliquia o una marca. La escritura cúfica cuadrada, representa el primer ejemplo de escritura vectorizada o escalable, por cuanto se inscribe en retículas cuadrículas y permite ser ampliada y reducida para ser aplicada fácilmente desde monedas, manuscritos o hasta la arquitectura.

### UNA INSCRIPCIÓN, MÚLTIPLES INTERPRETACIONES

Un simple contraste de la inscripción con las diferentes interpretaciones gráficas llama la atención por la variedad de caracteres utilizados, en algunos casos eliminando elementos o añadiendo otros (Fig.2). Más sorprendente parece que se hayan aceptado como traducciones literarias durante décadas y nunca se hayan estudiado como transliteraciones, logogramas o ideogra-

| INSCRIPCIÓN | TRANSCRIPCIÓN                    | INTERPRETACIÓN  | SIGNIFICADO  | INTENCIÓN                            |
|-------------|----------------------------------|---|--|--------------------------------------|
| للزاهرة     | للزاهرة<br>Beltrán 1960          | Lilzahira<br>Li-lzahirati                               | La resplandeciente<br>La brillante                       | Literaria<br>BAKARA                  |
| للزاهرة     | للزاهرة<br>Oñate / Lemoine 1972  | الرحيم  | El misericordioso<br>(Nombre de dios<br>para musulmanes) | Literaria                            |
| للزاهرة     | للزاهرة<br>Oñate / Al-Farkh 1990 | م ا م د م ل ا<br>M I R M L D G M L A<br>ALMAGD LIMARIAM |  | Literaria<br>GLORIA A MARIA          |
| للزاهرة     | للزاهرة<br>Schäfer 1985          | ألزاهرة   | ALABSIT SILIS  | Literaria<br>LAPSIT EXILLIS          |
| للزاهرة     | للزاهرة<br>A. Blasco 2016        | اله اهوه  | HAUJEI ALA<br>ALA IEJUAH                                 | Simbólico-artística<br>JESUS ES DIOS |

Fig. 2.- Síntesis de las interpretaciones de la inscripción. Recopilación de G. Songel 2018.



|               |  |
|---------------|--|
| لإلهه         | INSCRIPCION según A. Beltrán   |
| لألهه         | ABSTRACCIÓN  |
| الداهرة       | INTERPRETACION 1 según H. Misgav:<br>fenómeno  |
| دهر الداهرين  | INTERPRETACION 2 según H. Misgav :<br><b>dahra d-dahirin</b> : Para toda la eternidad      |
| الى آخر الدهر | INTERPRETACION 3 según H. Misgav :<br><b>ila akir</b> : para siempre, hasta la ultima edad |
| الدهر كله     | INTERPRETACION 4 según H. Misgav :<br><b>ad-dahra kullaha</b> : una la eternidad           |
| ادهر الدهر    | INTERPRETACION 5 según H. Misgav :<br><b>Adhur</b> : Para siempre, durante mucho tiempo    |
| الراهرة       | INTERPRETACION 6 según G. Songel<br>basado en Misgav : el evidente, el visible             |
| إلرأسرة       | INTERPRETACION 7 según G. Songel<br>basado en Misgav : A la familia, la dinastía           |
| إلى أهرة      | INTERPRETACION 8 según G. Songel<br>basado en Misgav : al fenómeno                         |

Fig. 3.- Esquema con diferentes significados de una misma escritura con caracteres cúficos.

|        |        |         |             |        |        |
|--------|--------|---------|-------------|--------|--------|
| لألهه  | لألهه  | لألهه   | لألهه       | لألهه  | لألهه  |
| الودود | المجيد | الباعث  | الشهيد الحق | المبين | الوكيل |
| القوى  | المجيد | المحصى  | المبدى      | المعيد | المحيي |
| الحى   | الغنى  | المجايد | الواجد      | الواجد | الصمد  |
| القادر | المقدر | المقدم  | الموحد      | الاول  | الآخر  |
| الباطن | المفسط | الجامع  | الغنى       | المعنى | النافع |
| الضار  | النافع | الهادى  | البدع       | المبدى | الباقي |
| الرشد  | الصبور | المنعم  | القادر      | المقدر | المحيي |
| المجيد | الباعث | الودود  | الغنى       | الراقى | الرحمن |

Fig. 4.- Interpretaciones según H. Misgav. Recopilación de G. Songel 2018.

mas. Esta es una de las contribuciones del presente artículo, al considerar el estudio de esta inscripción no exclusivamente como una expresión literaria sino como una expresión gráfica polisémica.

De hecho, la mencionada doctora Majeed en su trabajo, hace referencia a la recopilación de diferentes significados de la escritura cúfica que realizó Ahmad Al-Buni a finales del S.XII, y donde ya se demuestra que este tipo de escritura era más representativa de una estética concreta que de un significado literario específico.<sup>10</sup> (Fig. 3 y 4).

Al cruzar las interpretaciones aportadas por el profesor Misgav con la transliteración que proponía Blasco, se observó que, efectivamente la arquitectura de las tipografías utilizadas en el árabe cúfico habrían sido elegidas para propiciar ambas lecturas transliteradas en árabe y, de forma especular, en hebreo. La aportación del profesor Misgav introduce un matiz diferenciado de la interpretación de Blasco en cuanto simplifica el nombre de Jesús, más parecido a como aparece en el corán “Isa”. De esta forma nos acercamos por la transliteración a un “Ala Aisha” que respeta en mayor medida las arquitecturas tipográficas elegidas por el autor.

En esta línea, mientras que Blasco sugiere una relación (Alif/Lam/Ha – Alif/Ha/Waw/Ha) con significado transliterado “Alá Iejuah” forzando la arquitectura tipográfica para identificarla con el nombre de Alá en árabe, la síntesis basada en la propuesta de Misgav, sugiere una relación (Alif/Lam/ Alif/Shin/Ha) para facilitar la transliteración hacia “Alá Aisha” y respetando íntegramente la arquitectura tipográfica de la inscripción. La superposición o solapamiento de letras ya la habíamos propuesto en la interpretación en hebreo en la primera investigación sobre los patrones de diseño del Cáliz de Valencia.

Esta hipótesis está basada también en las contribuciones de la investigadora del CSIC María Ángeles Gallego en su estudio sobre el uso de judeo-árabe en la época medieval<sup>11</sup> y al académico de la RAE Federico Corriente sobre transliteraciones del árabe.<sup>12</sup> La primera profundiza en el árabe coloquial utilizado por los judíos españoles escritos con caracteres hebreos desde el s. IX que desarrollaron un sistema para transcribir la lengua árabe a través de una ortografía arabizada, poniendo como ejemplo como se adoptó la vinculación en un solo grafema las letras Alif/lam. La otra forma de transliterar es, según esta investigadora, la ortografía fonética que simplemente trata de buscar el equivalente fonético más similar a ambas lenguas.

El académico Federico Corriente recomienda considerar la transliteración para el estudio de epigrafías y, en los casos donde no haya una equivalencia directa, recomienda inventar un signo nuevo, agrupar signos con el significado deseado por el autor y facilitar la lectura, o reutilizar un signo existente con nuevo significado.

Vemos, por tanto, que el autor de la inscripción pudo hacer uso de todos los recursos descritos por los especialistas actuales en analizar la simbiosis entre el árabe y el hebreo hablado y escrito en la España medieval.

Con todo ello, observamos que en esta propuesta de doble transliteración, no es accidental ni casual, sino que ha sido determinante para entender la intención del autor y la podemos relacionar con otros ejemplos en la historia del pensamiento a través de ideogramas que nos permiten crear una hipótesis sobre quién podría haber sido el autor o inspirador de tal inscripción.

<sup>10</sup> TEHNYAT Majeed. *Op. Cit.* Vol. II, p. 115.

<sup>11</sup> GALLEGO, María Ángeles. “El judeo-árabe medieval”. *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*. Universidad de Granada. 2006, nº 55, pp. 538-546.

<sup>12</sup> CORRIENTE, Federico. “Acerca de la transcripción o transliteración del código grafémico árabe al latino, particularmente en su variante castellana”. *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*. Sección Árabe-Islám, ISSN 1696-5868, Vol. 51, 2002, pp. 361-368.





Fig. 5.- Interpretación matizada sobre Blasco y Misgav.

### HACIA LA IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR

Tal ingenio gráfico y tipográfico, enmarcado milimétricamente en un patrón de diseño complejo, con un mensaje universal en un lenguaje franco como era el árabe transliterado en la España medieval, nos da pistas de quién podría haber sido el autor, tal y como apuntábamos en el primer artículo de esta investigación al sugerir que sería un judío español con una gran cultura.

Efectivamente nos encontramos a una persona que sabía hebreo y árabe, con conocimientos avanzados en su tiempo de geometría y de patrones constructivos, que tenía un interés especial en defender la divinidad de Jesús, con capacidad de sintetizar las ideas con letras, formalizando auténticos ideogramas. Además para

tener acceso al cáliz debería tener una relación muy directa o bien con los monjes que custodiaban el cáliz, o bien con la realeza que garantizaban la seguridad y el bienestar del monasterio.

¿Quién podría ser esta persona? ¿En qué época deberíamos centrarnos?

Como hipótesis de partida vamos a tomar como referencia los datos que apuntábamos en el anterior estudio iconológico<sup>13</sup> en el que ubicábamos la composición del Cáliz entre los reinados de Sancho Ramírez (1063) y Ramiro II (1137).

Ya Antonio Ubieto<sup>14</sup> en su *Historia de Aragón* presentaba a esta época de expansión como de encrucijada cultural del valle del Ebro donde convivieron las tres religiones, y especialmente

<sup>13</sup> SONGEL, Gabriel. "Aproximación al estudio iconológico del Santo Cáliz de Valencia". *Revista Archivo de Arte Valenciano*. n° XCVIII. Real Academia de Bellas Artes. Valencia 2017, pp. 25-34.

<sup>14</sup> UBIETO ARTETA, Antonio. *Historia de Aragón*. Zaragoza, Anubar, 1981-1989.

los judíos a los que no afectaba las rendiciones de sus anteriores gobernantes musulmanes, o incluso buscaban refugio huyendo de los almohades.

En este periodo encontramos en el triángulo Zaragoza, Tudela, Huesca personajes como Ibn Gabirol durante la primera mitad del s. XI, filósofo y poeta hispanojudío andalusí que vivió en Zaragoza y fue conocido por sus sentencias y coincidió con el filósofo Avempace en la Aljafería de dicha ciudad. Un siglo más tarde, Abraham Ibn Ezra de Tudela fue conocido por su divulgación científica de astronomía y astrología, y estudió el astrolabio. Igualmente Abraham Bar Hiyya, fue matemático, astrónomo y filósofo judío traductor de obras en árabe que vivió entre Zaragoza y Huesca también en torno a la primera mitad del siglo XII. Otro de los posibles autores pudiera ser Pedro de Almería, que fue un judío converso establecido en la corte de Sancho Ramírez, que hablaba y escribía en árabe, latín y hebreo y, posiblemente por esta razón al ejercer como tutor del entonces infante Pedro I, éste firmaba en árabe. Llegó a ser canónigo en la catedral de Huesca entre 1100 y 1104 y acabó su vida en el monasterio de San Adrián de Sasave.

De entre todos los personajes influyentes en la realeza aragonesa destaca la figura de Moshe Sefardí, judío converso conocido como Pedro Alfonso de Huesca en honor a ambos reyes que lo apadrinaron, Pedro I y Alfonso I.

De su biografía nos detendremos en aquellos aspectos que consideramos relevantes para la hipótesis que aquí argumentamos.

Nacido en 1071 se formó en la Aljafería de Zaragoza en astronomía, astrología y medicina y siguió una formación rabínica donde se inició en el libro de la creación *Sefer Yetzirah*.<sup>15</sup> En 1097 pasó a ser médico del entonces infante Alfonso y auxiliar del obispo Esteban quien le pondría

en contacto con Pedro de Almería como canónigo de la catedral de Huesca y con los monjes de San Juan de la Peña de quienes recibió su catequesis para recibir el bautismo. Esto ocurrió en 1106, siendo bautizado por el obispo Esteban y apadrinado el mismo rey Alfonso I. Es en este tiempo donde tiene que defender su conversión al cristianismo y lo hace desarrollando y aplicando toda su sabiduría y formación judaica en argumentar con obras apologéticas la revelación que le supuso su nueva religión. En su obra literaria más conocida y traducida en su tiempo “Diálogo contra los judíos” aparece en su título VI un ideograma acompañado de una profunda reflexión sobre la trinidad combinando las letras de Yaveh.<sup>16</sup>

La trinidad es algo sutil e inefable, difícil de explicar, de la cual los profetas no han hablado sino oscura y veladamente. Mas cuando vino Cristo, que es una de las tres personas, la reveló a la mente de los fieles sólo en relación con su capacidad. Pero si te fijas minuciosamente en cómo está explicado el nombre de Dios en el *Secreta Secretorum*, ese nombre digo, se escribe con tres letras aunque los signos sean cuatro pues uno de ellos está repetido; si lo miras bien, repito, verás que el nombre mismo es uno y tres: uno por la unidad que significa, tres porque se refiere a la existencia trina de personas, pues consta ese nombre de cuatro signos o letras:

“i” [ Đ ], “e” [ Đ ], “v” [ Đ ] y “e” [ Đ ], de los cuales el primero y el segundo, es decir “i” [ Đ ] más “e” [ Đ ], constituyen un nombre. Lo mismo sucede si unes la segunda letra y la tercera, es decir, “e” [ Đ ] y “v” [ Đ ] y así tienes otro nombre. Igualmente si unes sólo la tercera y la cuarta, es decir “v” [ Đ ] y “e” [ Đ ], obtendrás el tercer nombre. Y si miras todos esos signos o letras en su orden no hallarás sino un solo nombre, como se ve en esta figura geométrica:

En este diagrama triangular se muestra como

<sup>15</sup> VIVIENTE MATEU, José L. “Pedro Alfonso y la iconografía religiosa europea”. *Revista Española de Filosofía Medieval*. 10 (2003), p. 32.

<sup>16</sup> TOLAN, John. “Los diálogos contra los judíos”. *Estudios sobre Pedro Alfonso de Huesca. Instituto de Estudios Altoaragoneses*. Huesca, 1996, p. 214.



IEVE es el nombre del único Dios compuesto de los nombres de las personas de la Trinidad: IE, EV y VE. Según Tolan, la identificación de las letras de YHWH con los nombres de las personas de la Trinidad parece ser una aportación genuina de Pedro Alfonso influenciado por ideas místicas antes de su conversión y que posteriormente se convertirían en la Cábala.

Este pequeño diagrama lo encontramos integrado en la base del texto del manuscrito n° 5080, folio 185 de la Biblioteca nacional de París,<sup>17</sup> y mide unos 17 mm. (Fig. 6)

En su faceta como científico, es muy posible que coincidiese en Huesca con Abraham Bar Hiyya, otro astrónomo importante en la cultura aragonesa que tradujo tablas astronómicas de los árabes, y se le atribuye a Pedro Alfonso a ser de los pioneros en utilizar los números arábigos en sus tablas,<sup>18</sup> utilizar astrolabios, calcular distancias y predecir fenómenos naturales. Esta persona conocía, por tanto, los sistemas geométricos complejos que rigen el firmamento y especialmente las geometrías rotatorias como podemos observar en la siguiente figura: (Fig. 7)

Nos encontramos con una persona que empieza a reunir una serie de características personales, religiosas y culturales, coincidiendo en el tiempo y en el espacio con autoridades reales y eclesiásticas, con la necesidad vital de demostrar su verdadera conversión y poner su sabiduría al servicio de la Iglesia.

Las coincidencias de los tetragramas de Pedro Alfonso con la inscripción en el cáliz las podemos encontrar en la habilidad para crear ideogramas a



Fig. 6.- Ideograma de Pedro Alfonso en el Diálogo contra judíos.

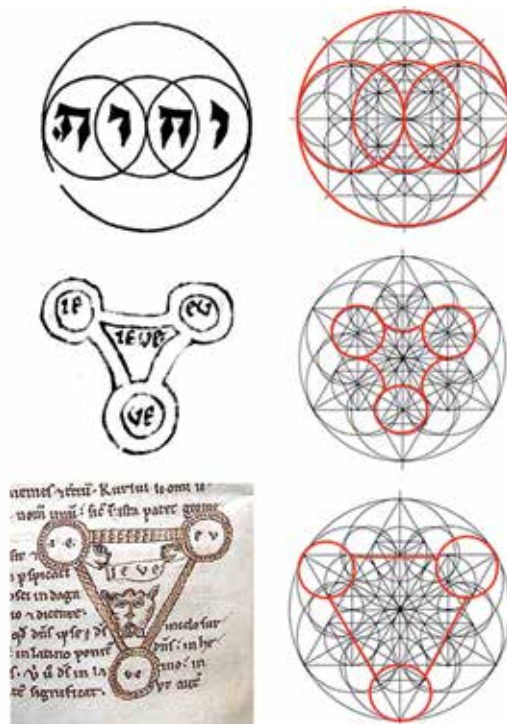


Fig. 7.- Ideogramas de Pedro Alfonso y sus patrones geométricos. G. Songel 2018.

<sup>17</sup> Eusebii Caesarensis historia. "Petri Alphonsi dialogi duodecim cum Moyse Judaeo : finis desideratur". Manuscrito n° 5080, folio 185 de la Biblioteca Nacional de París.

<sup>18</sup> LACARRA, María Jesús. *Pedro Alfonso*. Diputación General de Aragón. Zaragoza, 1991, p. 28.

través de la síntesis de palabras en letras, utilizando la transliteración habitual en el S. XII, manejando micrografías con la experimentación con patrones geométricos complejos.

Es especialmente sugerente la frase mencionada anteriormente en su Título VI sobre cómo hay que leer las letras:

Pero si te fijas minuciosamente en cómo está explicado el nombre de Dios en el *Secreta Secretorum*, ese nombre digo, se escribe con tres letras aunque los signos sean cuatro pues uno de ellos está repetido; si lo miras bien, repito, verás que el nombre mismo es uno y tres: uno por la unidad que significa, tres porque se refiere a la existencia trina de personas, pues consta ese nombre de cuatro signos o letras. (Fig. 8).

Este principio podría ser aplicado a las tres lenguas del mismo dios, donde el supuesto autor aplica el mismo criterio compositivo en los tres ideogramas. Como indica el autor, requiere fijarse minuciosamente y mirarlo bien.

Todo ello nos lleva a pensar que el posible autor o inspirador de la inscripción del Cáliz de Valencia podría haber sido el mismo Pedro Alfonso o alguien de su entorno. El tiempo en el que se pudo realizar la inscripción estaría en el traspaso de poderes a la muerte de Pedro I a su hermano Alfonso I el batallador, lo cual indicaría que el Cáliz tal y lo conocemos en la actualidad ya estaba dotado de una base similar a la copa auténtica del siglo I.

## CONCLUSIONES

Un enfoque estrictamente filológico sobre el significado de la inscripción nos había llevado a un callejón sin salida donde aún cabrían más interpretaciones según fuéramos pidiendo opiniones a diferentes expertos. Aceptando las interpretaciones hechas por unos y otros, vemos que la intervención que supone la inscripción sobre una reliquia tan valiosa por su significado no queda totalmente justificada. Un enfoque más amplio, desde el campo del Arte, nos permite realizar nuevas interpretaciones y darle un sentido de conjunto a todas y cada una de las intervenciones realizadas sobre el Cáliz de Valencia.

La confluencia de circunstancias en un colectivo científico religioso vinculado al rey Alfonso I el Batallador nos lleva a concluir que era alguien de su confianza y conocimiento el que tuvo el consentimiento o el encargo de actuar el cáliz a partir de la copa romana que se custodiaba en San Juan de la Peña.

Por el contraste y contenido espiritual, místico y apologético de las obras de Pedro Alfonso, y especialmente sus micrografías como ideogramas realizados con juegos de letras, se establece una conexión muy directa con la composición transliterada del mensaje en la inscripción, que a su vez, aporta un sentido unitario al conjunto de la reliquia.

Una vez más, desde lo que podríamos llamar la arqueología del diseño, se contribuye a otros campos de conocimiento como la paleografía, la filología, la Historia del Arte, la propia Historia del diseño, y en general, a la Historia del Conocimiento. En este caso la identificación de recursos compositivos, como fueron los patrones de diseño en la primera investigación, el estudio iconográfico en la segunda, y ahora con el análisis de la construcción de ideogramas, nos encontramos con que los antecedentes de lo conocemos actualmente como diseño, tiene claros precursores en edades mucho más tempranas a la era contemporánea. La construcción de imágenes, objetos, mensajes propios del diseño hemos podido comprobar que ya era preocupación de otros pensadores en el medioevo. De nuevo comprobamos como la innovación está en el enfoque interdisciplinar y en el reencuentro con el conocimiento del pasado.

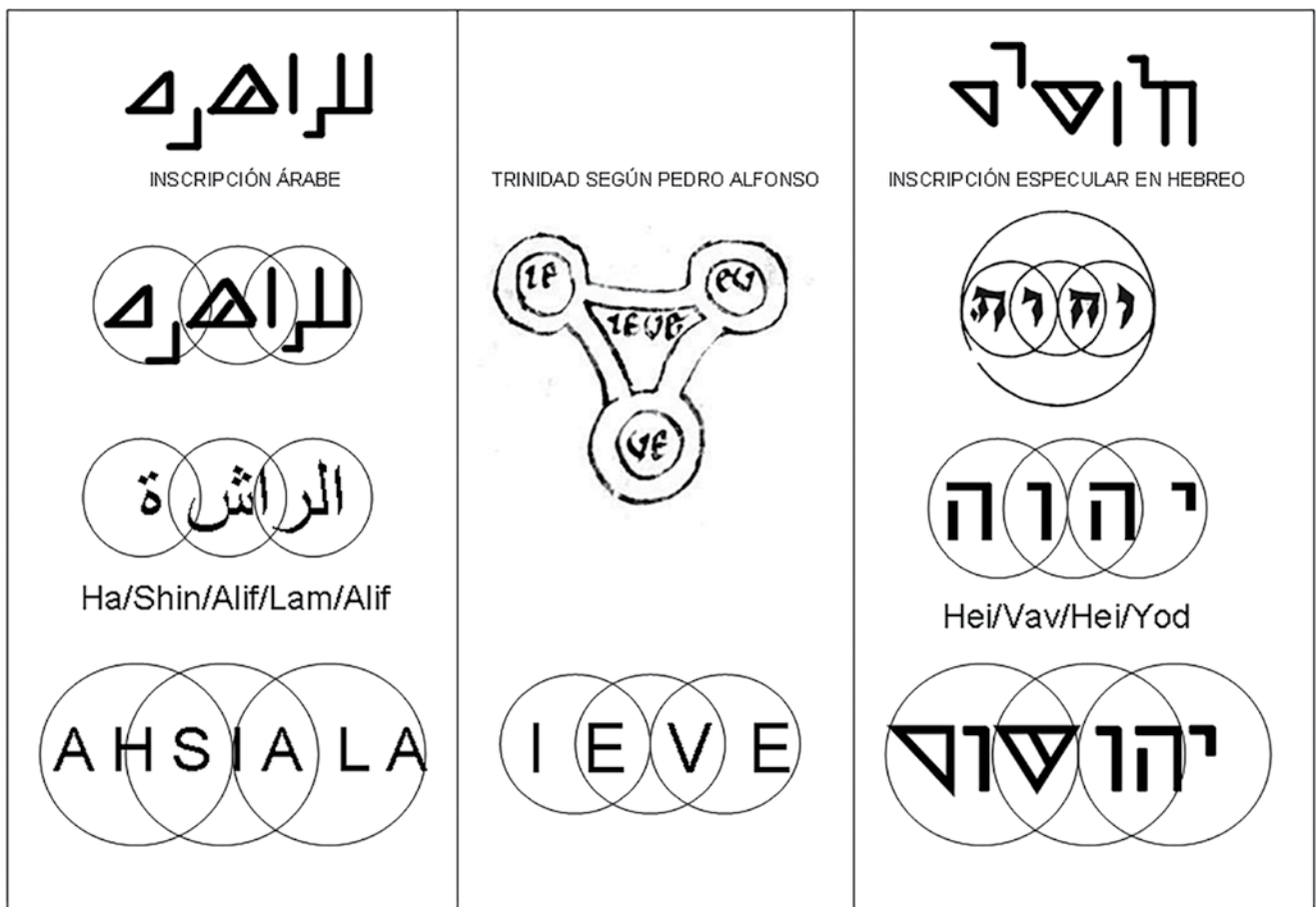


Fig. 8.- Relación de los ideogramas.





# *Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la obra pictórica de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller*

**Miguel Ángel Herrero**

Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) Universitat de Lleida

**Isidro Puig**

Universitat Politècnica de València

## **RESUMEN**

El presente artículo explora las diversas técnicas, metodologías y materiales utilizadas en la realización de dibujos subyacentes en obras del pintor valenciano Joan de Joanes. A partir de material obtenido con dispositivos de imagen infrarroja (IR) se aborda una lectura en clave procedimental de este tipo de dibujo, ahondando en su naturaleza y su finalidad. El diseño subyacente se convierte aquí en una vía de estudio para comprender los complejos mecanismos de producción que acontecían en el taller familiar, al tiempo que deviene una herramienta para la atribución y filiación de numerosas obras, al permitir la apertura de nuevas vías de comprensión del complejo 'estado del arte' de la pintura valenciana del siglo XVI. El artículo aporta numerosas imágenes inéditas obtenidas en la banda infrarroja del espectro, evidenciando la diversidad de registros gráficos del pintor, la utilización de procedimientos mecánicos, la participación del taller y la adopción de fórmulas de distribución y optimización del trabajo en el seno del taller.

**Palabras clave:** Joan de Joanes, dibujo subyacente; procedimientos de dibujo, materiales, pintura del Renacimiento, fotografía infrarroja.

## **ABSTRACT**

*This paper explores the diverse techniques, methodologies and materials used in the realization of underdrawings in works of the Valencian painter Joan de Joanes. From several infrared images (IR), a procedural interpretation of this type of drawing is addressed, delving into its nature and purpose. In fact, the systematization of these kind of underlying designs become a way of study to understand the complex mechanisms of production that took place in the family workshop, while becoming a tool for the attribution and filiation of numerous works. The study of such underdrawings allows the opening of new ways for understanding the complex 'state of the art' of Valencian renaissance painting. The article provides numerous unpublished images obtained in the infrared band of the spectrum, evidencing the diversity of graphic resources of the painter, the use of mechanical procedures, the participation of the workshop and the adoption of formulas for the distribution and optimization of work in the workshop.*

**Keywords:** Joan de Joanes, underdrawing, drawing procedures, materials, renaissance painting, infrared imaging.

## 1. INTRODUCCIÓN: UN DIBUJO ¿PARA NO SER VISTO?

El dibujo subyacente, dentro del proceso de creación de un cuadro, es el primer paso hacia la materialización del proyecto del pintor, cuando no constituye el proyecto en sí mismo. En los últimos años el estudio del diseño oculto tras las capas cromáticas abre nuevas vías para la comprensión del fenómeno pictórico, al tiempo que se convierte en una ayuda para la atribución y filiación de numerosas obras. La atención al dibujo subyacente por parte de los historiadores del arte como un dato adicional para el análisis formal ha ido en aumento, y fruto de ello son algunos coloquios y congresos, exposiciones y publicaciones académicas, en innumerables artículos y libros. Desde la tesis inédita de Taubert *Zur Kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen* (1961), considerada punto de arranque del análisis del dibujo subyacente, los avances en el campo de la imagen infrarroja han permitido la evolución de un tema considerado de crucial importancia para el estudio de los originales, las copias y las prácticas de taller.

Sin embargo, aún hoy, el examen exhaustivo del dibujo subyacente está lejos de ser algo totalmente normalizado y, en los estudios sobre pintura, se trata de una herramienta que todavía pasa tímidamente inadvertida para muchos historiadores del arte. Esto es debido básicamente a tres causas: la primera es el peso de la tradición formalista sustentada solamente en la imagen

visible; la segunda es la cierta ‘exclusividad’ que ha acompañado este tipo de análisis hasta nuestros días —situación que afortunadamente parece estar revirtiéndose con la popularización de soluciones económicas para el estudio físico de las obras de arte—; y la tercera es el gran desconocimiento en materia de producción artística (procedimientos, técnicas y materiales) parejo a las habituales dificultades de interpretación que entrañan los análisis físicos en diversas regiones del espectro electromagnético. Aun con ello, la incorporación de este tipo de exámenes y pruebas va a hacerse cada vez más frecuente en años venideros como un poderoso auxiliar en una disciplina metaformalista.<sup>1</sup>

Pero lo cierto es que entender el dibujo subyacente de una obra no siempre es tarea sencilla. Se trata de una labor que obliga a una inmersión comprensiva en el proceso de creación de la pintura, desde su génesis misma. Para un correcto y completo análisis del diseño oculto conviene no perder de vista las prácticas de obrador y sus mecanismos de funcionamiento, las relaciones entre dibujo preparatorio y dibujo subyacente, los materiales y técnicas empleados, las estrategias mecánicas para la seriación o para la optimización de tiempo y recursos, y el fin mismo del diseño sobre el estrato de preparación. Interpretar la apariencia de las líneas dibujadas en una imagen infrarroja supone un intento de análisis visual que, como se ha indicado, puede ser usado en términos atributivos, si bien no exento de limitaciones y debe abordarse considerando la complejidad de las dinámicas de producción artística.<sup>2</sup> Por ello, como primera premisa debe tenerse siempre en men-

El presente trabajo se ha beneficiado de la documentación obtenida en el Proyecto I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad: “La consolidación de la Pintura del Renacimiento en la Corona de Aragón: La extraordinaria influencia del paradigma de Joan de Joanes” (HAR2012-32199; 2013-2015), de la Universitat de Lleida, siendo también cofinanciado por el Ministerio de Educación Cultura y Deporte mediante una ayuda de Formación del Profesorado Universitario (FPU14/01768).

- <sup>1</sup> FINALDI, G.; GARRIDO, C. (eds): *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI* (catálogo exposición), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, p. 16.
- <sup>2</sup> Diversas publicaciones se adentran en este tipo de cuestiones: AMES-LEWIS, F.: *Drawing in Early Renaissance Italy*. London, 2000 (1981); THOMAS, A.: *The painter's practice in Renaissance Tuscany*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1995; BAMBACH, C.: *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600.*, Cambridge University Press, 1999; BOUBLI, L.: *L'atelier du dessin italien à la Renaissance. Variante et Variation*. Paris: CNRS. ed., 2003, SAUNDERS, D [ed.]: *The Renaissance workshop* London: Archetype, 2013, y para el caso valenciano MONTERO, E.: *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos: Valencia, 1370-1450*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2015.



te la idea del obrador cooperativo en el que el dibujo y la pintura podían deberse a manos diversas y convivir siempre en una misma obra.<sup>3</sup> La presunta atribución de una pintura basándose solamente en el dibujo subyacente puede inducir a error, pues, como sucede en muchos obradores, el dibujo puede no ser del maestro; y sin embargo todas o algunas capas de color sí, y viceversa.<sup>4</sup> El asunto se complica cuando se parte del axioma de que determinados obradores y pintores tenían vías muy estrechas de colaboración, o bien eran estructuras en las que intervenían muchas manos –incluidos discípulos y aprendices–, a veces con figuras especializadas en tareas concretas (nimbos y cenefas, ropajes, bases de color, fondos, dorados, paisajes, etc.). Por otra parte, conviene no olvidar lo que ya el propio Van Asperen; (considerado el padre de la reflectografía infrarroja), advertía: aunque el dibujo subyacente en la pintura del siglo XVI pueda aislarse con mayor facilidad que en épocas precedentes y ser estudiado así estilísticamente, las conclusiones de ese tipo de dibujo sólo son válidas en esa categoría, no pudiendo ser extrapoladas, ni a la pintura ni a otros dibujos en formatos menores.<sup>5</sup>

Pero abordar la gestación de la idea supone conocer los diversos estadios de creación gráfica, que en el caso de Joan de Joanes (ca.1503/1505-1579),<sup>6</sup> por haberse conservado en diversos ejemplos sobre papel bien merecen

un estudio pormenorizado, que lógicamente escapa del propósito del presente artículo.<sup>7</sup> La mayoría de las veces los pintores trabajaban con muestras en papel, que eventualmente devenían cartones, y eran pasadas al formato final a través de alguno de los diversos métodos de transposición, entre los que sin duda destacaba el calco de carbón, la cuadrícula o el estarcido, aunque no eran ni mucho menos los únicos.<sup>8</sup> La dependencia de cada pintor hacia este tipo de soluciones era muy variable: había quien una vez traspasado el dibujo por alguno de estos medios mecánicos (con bastante detalle), procedía directamente a pintar; había quien sólo los utilizaba para obtener algunas referencias, reelaborando posteriormente el dibujo sobre la preparación cálcica; y finalmente había quien dibujaba a mano, con o sin un referente previo, directamente sobre el estrato de *gesso*, realizando todo tipo de correcciones hasta encontrar el encaje definitivo directamente sobre el soporte final. No existía una norma predefinida para el procedimiento del dibujo, aunque mayoritariamente se tendía a configurar el encaje y definir la composición en soportes auxiliares, evitando así manchar en exceso el blanco de la preparación, que en la pintura del Renacimiento valenciano desempeñaba un papel tonal importante, al ser en realidad el auténtico el responsable de la luminosidad vibrante característica de las obras de este periodo. Joanes, como se verá,

<sup>3</sup> BOMFORD, *op. cit.*, 2002, p. 21.

<sup>4</sup> VAN ASPEREN, *op. cit.*, 1985, p. 16.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>6</sup> PUIG, I.; COMPANY, X.; TOLOSA, L.: *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*, Lleida, 2015.

<sup>7</sup> Sobre los dibujos de Joanes en papel véase: ANGULO, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *A Corpus of Spanish Drawings*, 3 vols., Londres, 1975; BENITO, F.: *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra* (catálogo de exposición), Valencia, 2000 y BENITO, F.: *Joan de Joanes un maestro del Renacimiento* (catálogo exposición). Valencia, del 3-de octubre al 26 de Noviembre, 2000; BOUBLI, L.: *Le dessin en Espagne à la Renaissance. Pour une interprétation de la trace*, Paris, Brepols, 2013; NAVARRETE, B.: *I segni del tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*. Madrid, Fundación -MAPFRE, Galleria degli Uffizi, 2016; FAIETTI, Marzia; GALLORI, Corinna, MOZATTI, Tommaso (com.): *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, 2018.

<sup>8</sup> BAMBACH, *op. cit.*, 1999; HERRERO-CORTELL, M.A.; PUIG, I.: “Evidencias de procesos mecánicos y semimecánicos de copia de pinturas de la Edad Moderna: Algunos casos prácticos”, en *A Cópia Pictórica em Portugal, Espanha e no Novo Mundo, 1552-1752*, Actas Congreso, 2018, pp. 8-18. Sobre la recepción de los procedimientos mecánicos en la tratadística del Renacimiento véase HERRERO-CORTELL, M.A.: “Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica versus repercusión práctica”, en *Revista de Humanidades*, 2018, (en prensa).

abundaba en el dibujo y en su poder de oscurecer e intensificar los perfiles y especialmente las sombras, y utilizaba este manchado como elemento potenciador del contraste en zonas de penumbra.

A pesar de que en los últimos años se han dado a conocer diversas fotografías infrarrojas y otras pruebas técnicas en diversas bandas del espectro realizadas sobre obras de Joan de Joanes<sup>9</sup> que han permitido su identificación y filiación, resulta notable la ausencia de este tipo de evidencias en los correspondientes catálogos del artista.<sup>10</sup> Es por ello que se ha creído conveniente abordar el tema como un sujeto de estudio intermedio entre el análisis gráfico y el procedimental-pictórico, pues, como se verá, el dibujo en las obras de Joanes alcanza dimensiones diversas (composicional, lumínica, pictórica, mecánica o funcional, etc.), lo que hacía necesario un estudio más pormenorizado sobre el tema.

## 2. LOS MATERIALES DEL DIBUJO SUBYACENTE EN LA OBRA DE JOANES

Hasta cierto punto, desligar técnica y material puede ser algo complejo, aunque lo sucesivo hemos preferido hacerlo así por una cuestión de operatividad, reservando para la cuestión de la técnica el desarrollo de procedimientos concretos más o menos ‘mecánicos’ que conforman

importantes evidencias de la praxis de taller. Los materiales y el modo en el que se utilizan, a fin de cuentas, nos dan importantes datos sobre la elección del artista y su modo de trabajar. No obstante, se trata de una información que debe ser siempre interpretada, contrastada y tantas veces puesta en cuarentena antes de cualquier conclusión preliminar ya que, por lo general, precisa de abundante comparación, puesto que el dibujo subyacente no siempre es tan sistemático como se le presupone.

Aunque en las últimas décadas las mejoras en la tecnología de la imagen han sido muy notables, y se han llevado a cabo diversos estudios físico-ópticos para el análisis de obras de arte (multi-banda y multiespectral),<sup>11</sup> por desgracia la identificación de los materiales utilizados en el dibujo subyacente presenta importantes dificultades que conviene no subestimar, y que se unen a los problemas conceptuales descritos en el epígrafe anterior. Las técnicas más usadas para descifrar e interpretar el diseño subyacente son las fotografías y reflectografías en el espectro infrarrojo,<sup>12</sup> sistemas que, pese a su conocida versatilidad para este fin, presentan importantes limitaciones, por la nula respuesta de algunos materiales en la banda infrarroja.<sup>13</sup> Además, las capas de pigmentos aplicados sobre un dibujo pueden resultar altamente opacas a la radiación IR y no siempre permiten la visua-

<sup>9</sup> COMPANY, X.; PUIG, I.: *Una nueva obra de Joan de Joanes: La Virgen de la Leche con el Niño Jesús, San José y los Santos Juanitos*, Lleida, 2001, y de los mismos autores: “Sagrada Familia con San Juanito. Joan de Joanes”, en *San Francisco de Borja. Grande de España. Arte y Espiritualidad en la Cultura Hispánica de los siglos XVI y XVII* (catálogo exposición), 2009, pp. 190-193; véase también PUIG, I.; HERRERO-CORTELL, M.A.: “Un San Jerónimo de Joan de Joanes, en COMPANY, X.; REGA, I.; PUIG, I. (eds.): *Miradas a la Pintura de Época Moderna. Entre España e Italia. Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones*, 2017, pp. 177-196; PUIG, I.: “Una obra de Joan de Joanes, localizada y revisada iconográficamente”, en *Ars longa: cuadernos de arte*, núm. 22, pp. 111-117.

<sup>10</sup> BENITO, *op. cit.*, 2000 y también *Joan de Joanes un maestro del Renacimiento* (catálogo exposición). Valencia, del 3-de octubre al 26 de Noviembre, 2000.

<sup>11</sup> Nos referimos a estudios en diferentes frecuencias o bandas del espectro electromagnético.

<sup>12</sup> POLDI, G.; VILLA G. C.: *Dalla conservazione alla storia dell’arte. Riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti*. Pisa, 2006; BERTANI, D.: “La Reflectografía infrarroja”, en FINALDI - GARRIDO, *op. cit.*, 2006, pp. 54-63

<sup>13</sup> Las limitaciones del infrarrojo se conocen también desde su puesta en práctica para tales fines. (VAN ASPEREN, *op. cit.*, 1985, p. 13), (HERRERO – PUIG, *op. cit.*, 2016) a pesar de que convendría un estudio de mucha mayor profundidad al respecto. Algunas materias responden mejor en un infrarrojo cercano (ca. 1100 nm), mientras que otras lo hacen mejor en un infrarrojo lejano (ca. 2000 nm). Otras materias son igualmente legibles en ambas frecuencias, como sucede con las que presentan un cierto contenido en carbón, mientras que, por último las hay totalmente invisibles en esa banda del espectro.

lización o correcta legibilidad del diseño.<sup>14</sup> En cualquier caso, la inexistencia de algún tipo de dibujo en análisis infrarrojos no puede considerarse jamás prueba determinante de su ausencia: es más, rara vez una pintura puede ejecutarse sin ningún tipo de pauta o referencia, por lo que una reiterativa falta de dibujo podría ser un signo de presencia del mismo en un material transparente en la banda IR. Aún con ello, en el corpus de dibujos subyacentes del artista que nos ocupa documentados por el CAEM<sup>15</sup> el dibujo subyacente suele estar siempre presente, en alguna de las modalidades que se abordarán en el próximo epígrafe, y con los materiales que a continuación se desglosan. Cabe mencionar que Joanes combina con frecuencia tanto técnicas secas como húmedas, y en ocasiones ambos tipos coexisten en una misma obra, incluso quizás ejecutadas con materiales diversos. Esto nos da una idea de la versatilidad procedimental del pintor, una capacidad de adaptación a múltiples registros que ya se ha advertido para su producción sobre papel.<sup>16</sup>

## 2.1 Técnicas secas

### Carbón

El carboncillo es uno de los materiales más empleados tradicionalmente en el dibujo, especialmente para esbozos preliminares, habida

cuenta de la facilidad con la que puede ser borrado. Generalmente solía prepararse con ramas de sauce o vástagos de viña, y se preferían para ello maderas suaves.<sup>17</sup> Sobre la preparación de las barras de carboncillo para su uso directo en el dibujo o su molienda para la confección de pigmento negro, habla oportunamente Cennini en el capítulo XXXIII.<sup>18</sup> Resulta importante destacar que para que el carbón adquiera su característico matiz negro es necesario un proceso de reducción sin exposición al aire, similar al que describe el propio Cennini o también el que recoge Borghini en su obra *Il Riposo*.<sup>19</sup> Sin embargo, en nuestra opinión, muchas veces se ha sobredimensionado lo que debería considerarse carbón. Las líneas de carboncillo en el dibujo subyacente pueden llegar a ser difíciles de observar, pese al alto poder de contraste que presentan en el infrarrojo, porque precisamente son trazos efímeros. El carbón se borra con mucha facilidad y, por su naturaleza magra, no permanece demasiado sobre la mayoría de soportes, pudiendo ser barrido con la aplicación de las capas de color. El dibujo realizado con este medio necesita por tanto de un fijado ulterior con otro material, o de lo contrario el fino polvo negro no es susceptible por sí mismo de permanecer sobre la preparación. Una vez que se ha repasado, cualquier eventual resto de carbón puede ser eliminado con un mano-

<sup>14</sup> Se echa de menos un estudio en profundidad sobre los diversos pigmentos y su poder opacante en el espectro infrarrojo, la relación de la pérdida de transparencia según el grosor de la película, la capacidad de bloqueo que pueden tener el número de capas que constituyan una aplicación, o la interferencia entre diversos materiales pictóricos y gráficos, son aspectos todavía bastante desconocidos. A veces, solamente la vía experimental en tests de laboratorio puede ayudar a resolver los problemas de interpretación de este tipo de dibujos. KIRBY, Jo. ASHOK, R.; SPRINK, M.: "The materials of underdrawing", en BOMFORD, David, (ed) *Underdrawings in Renaissance Paintings: Art in the Making - Catalogue to National Gallery Exhibition*, London, 2002, pp. 26-27.

<sup>15</sup> Centre d'Art d'Època Moderna de la Universitat de Lleida. <http://www.caem.udl.cat/>  
En la actualidad se dispone de imágenes infrarrojas de más de un centenar de tablas de la producción de los Macip (de Joanes y su padre Vicente) y seguidores, de las que se han tomado algunos casos característicos para ejemplificar las diversas categorías abordadas en el presente estudio. A tal efecto se han utilizado diversos dispositivos infrarrojos: una cámara *Sinarback® eVolution 75b*, (HD, con respaldo IR, 33 MP, Dalsa FTF 5066 C, CCD y sensor RGB Mosaic Filter), y una cámara digital *Nikon® D7200 DSLR* (24 MP, CMOS sensor) modificada como "full spectrum" (con sensibilidad entre 360 y 1100nm), ambas con sus correspondientes filtros IR, (*Hoya RM100* Infrared Filter 49 mm, para la primera y Heliopan RG1000, para la segunda).

<sup>16</sup> NAVARRETE, *op. cit.*, 2016, p. 24.

<sup>17</sup> BOMFORD, *op. cit.*, 2002.

<sup>18</sup> CENNINI, C.: *Il libro del Arte*. Edición digital en: <https://www.ilpalio.siena.it/5/Personaggi/CenninoCennini>.

<sup>19</sup> BORGHINI, R.: *Il Riposo*, Florence 1584, (rep. 1807), vol. I, p. 164

jo de plumas.<sup>20</sup> Esto pudo complicar mucho su identificación ya que queda como una sutil marca gris, visible en el infrarrojo solamente en determinadas condiciones, cuando los colores superpuestos no la han borrado y presentan el mayor grado de transparencia en la banda IR. Sin embargo, conviene también señalar que el carbón suele presentar en el infrarrojo un mayor contraste del que en realidad tiene en el rango visible, es decir; en el espectro infrarrojo suele manifestarse más oscuro de lo que verdaderamente es. A veces, los análisis estratigráficos de micromuestras de pintura se revelan útiles para la detección del uso del carbón al evidenciar finos depósitos de polvo del mismo entre las preparaciones y los estratos de color. En las diversas fotografías y reflectografías infrarrojas de obras de Joanes, son asimilables a trazos de carbón, eventuales manchados de un tono más claro, con reiterativa insistencia y conformando correcciones que se perfilan en un tono menos oscuro que el delineado final. En esos casos se trata probablemente restos de carbón parcialmente eliminados,<sup>21</sup> sin poder descartar tampoco que algunos de ellos sean trazas borradas de lápiz negro.

#### *Lápiz negro*

El lápiz negro es descrito ya por Cennini<sup>22</sup> y por los contemporáneos de Joanes como Vasari<sup>23</sup> o Francisco de Holanda.<sup>24</sup> Durante el Renacimiento italiano fue, sin duda, el medio seco predilecto para la realización de dibujos subyacentes y uno de los más importantes para el trabajo sobre papel. Se trata de una suerte de ar-

cilla que contiene depósitos de carbón, en forma de grafito o similar, que puede encontrarse en Venecia, Verona, en el Piamonte, en Roma, pero también en Alemania, Francia y España,<sup>25</sup> y verdaderamente se trata de un material cuya dispersión parece bastante homogénea tanto en los territorios del norte de Europa como en los del sur. Como en el caso del carbonillo, tal y como describe Cennini, el lápiz negro se tallaba y se afilaba y podía ser encastrado en la punta de una caña o cánula que hacía las veces de mango y cuya longitud dependía de la escala de la pintura. Es característico del lápiz negro un cierto trazo de intensidad homogénea, bastante oscuro, de grosor y morfología regulares que, en ocasiones, presenta un aspecto algo discontinuo y mordido. A diferencia del carbón, los trazos del negro mineral no se borran con tanta facilidad, y permanecen relativamente estables pese al efecto de fricción del pincel en la aplicación de las capas de color, acaso por ser de naturaleza más grasa que el carbón, con el que de hecho suele convivir (Figs. 1 y 2)

#### *Estilo metálico, y otros medios secos.*

Hasta el momento, el uso del estilo metálico en la obra de Joanes no ha podido ser identificado, a pesar de que no puede descartarse. Son muy pocas las radiografías que se conocen de obras del valenciano y, en general, el espectro infrarrojo no siempre es útil en la detección de este tipo de medio seco. Rafael, por ejemplo, usaba abundantemente el estilo metálico incluso en obras sobre tabla,<sup>26</sup> a pesar de no ser su técnica más común. Tampoco se puede des-

<sup>20</sup> “E se di primo tratto non ti viene bene in misura la tua storia o figura, abbi una penna, e co’ peli della detta penna, di gallina o di oca che sia, frega e spazza, sopra quello che hai disegnato, el carbone; andrà via quel disegno” (Cennini, Cap. XXX). “Poi abbi un mazzetto delle dette penne, e spazza per tutto il disegno el carbone”. (Cennini, CXXII, *Come principalmente si disegna in tavola con carbone, e rafferma con inchiostro*).

<sup>21</sup> En realidad la completa eliminación del carbón sólo es posible si la preparación de gesso se ha brufido, como recomienda Cennini, (“Essendo ben raso il gesso, e tornato a modo d’avorio”) una práctica muy habitual en el ámbito flamenco e hispanoflamenco pero que, probablemente, en la mitad del siglo XVI fuese ya bastante arcaica, habiendo caído en desuso.

<sup>22</sup> Cap. XXXIV: *D’una prieta la quale è di natura di carbone da disegnare*.

<sup>23</sup> VASARI, Giorgio: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros días*. Madrid, Cátedra, 2002.

<sup>24</sup> DE HOLANDA, F.: *De la Pintura Antigua* (1548) Madrid, Visor, 2003 (Trad. original española de M. Denis, 1563).

<sup>25</sup> BOMFORD, *op. cit.*, 2002, p. 34.

<sup>26</sup> SERACINI, M.: *Il disegno sottostante nella pittura di Raffaello: esempi dei periodi fiorentino e romano*, 2001 y BOMFORD, *op. cit.*, 2002, pp. 128-131.



Fig. 1.- Joan de Joanes. Virgen de la Esperanza (detalle), Colección de Casa Barón de Soler. Fotografía infrarroja, 1100nm.  
El dibujo subyacente está ejecutado con carbón y piedra negra. El trazo nervioso e insistente de Joanes genera una vibración en los contornos que le sirve al pintor para lograr un ulterior efecto de sfumato en la capa de color. ©Fotografía CAEM (Centre d'Art 'Època Moderna, Universitat de Lleida).



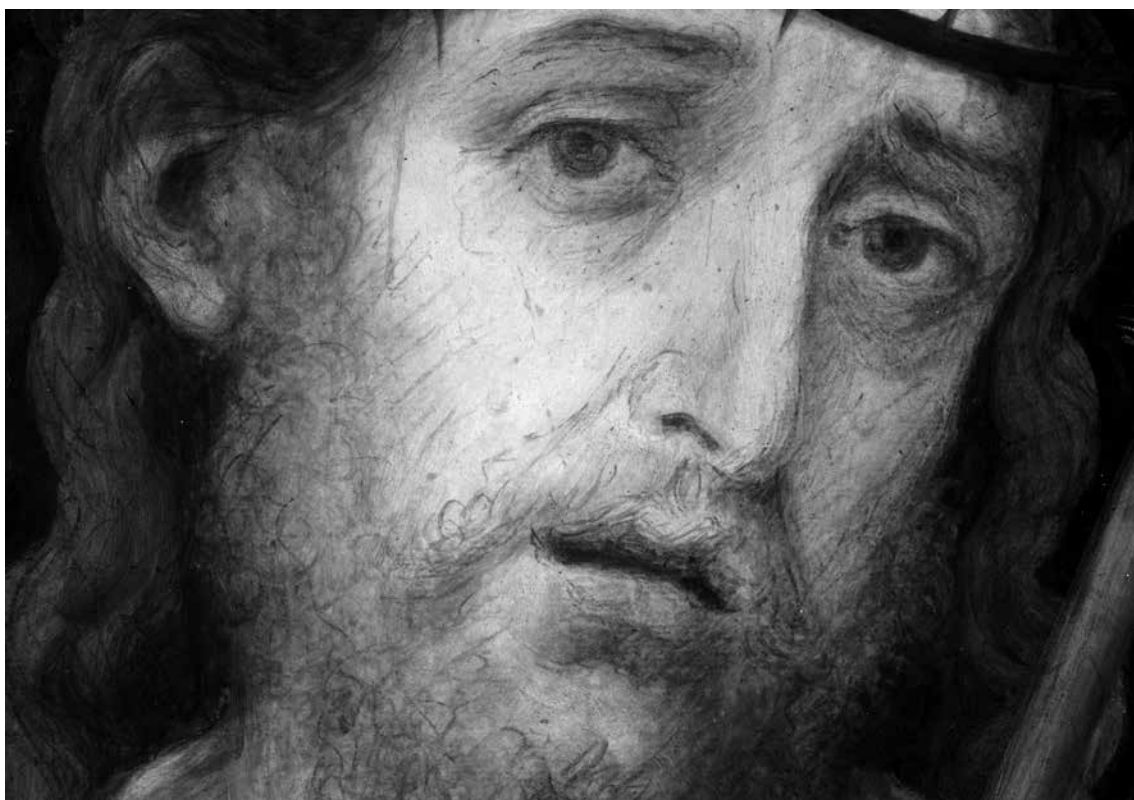


Fig. 2.- Joan de Joanes, Ecce Homo (detalle), Parroquia de San Andrés, Alcudia de Carlet. Fotografía infrarroja, 1100nm. Las líneas de mayor anchura y menor oscuridad corresponden a trazos de carbón parcialmente borrados, mientras que las de mayor oscuridad, más finas, están ejecutadas con una punta de piedra negra. El dibujo subyacente alcanza aquí grandes cotas de expresividad, relacionándose además con la planificación cromática y lumínica y con la descripción volumétrica. ©Fotografía CAEM.

cartar el uso de piedra sanguina, muy frecuente para estos propósitos en la época,<sup>27</sup> si bien tampoco hay ninguna evidencia, dada la dificultad de identificar dicho material mediante técnicas de infrarrojo.<sup>28</sup> No obstante, su posible presencia deberá rastrearse en lo sucesivo mediante otro tipo de pruebas, tales como estratigrafías.

## 2.2 Técnicas húmedas

### *Tintas de carbón*

Los medios fluidos fueron los más empleados durante los siglos XV y XVI, por su versatilidad, comodidad y economía. Las tintas de carbón, poco comunes a efectos de escritura, eran sin embargo mucho más habituales para propósi-

<sup>27</sup> GARRIDO, C.: “El trazo oculto. Dibujos subyacentes en las tablas del Museo del Prado”, en FINALDI, G.; GARRIDO, C. (eds): *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI* (catálogo exposición), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, p. 21

<sup>28</sup> BOMFORD, *op. cit.*, 2002, p. 34 y GARRIDO, *op. cit.*, 2006, p. 21.





Fig. 3.- Joan de Joanes. Pentecostés (detalle). Colección Lladró. Fotografía infrarroja, 1100nm. El dibujo lineal se caracteriza por su limpieza, limitándose a perfiles, a base de pequeños toques de pincel. La técnica de ejecución es a base de tintas, (probablemente de carbón) en diversos grados de disolución. ©Fotografía CAEM.

tos pictóricos, y probablemente constituyesen el principal medio húmedo.<sup>29</sup> El carbón era un colorante muy económico, de alto poder cubriente, fácil de pulverizar y óptimo para trabajar en soluciones acuosas. La tinta era una suspensión de partículas de carbón en medio acuoso, que a veces incorporaba además goma arábiga, para elevar la densidad y la adherencia y evitar el descolgado. El colorante podía extraerse a partir de la molienda de carboncillos u otras materias vegetales o bien podía fabricarse con candiles, siguiendo la receta del ‘negro de humo’, ya recogida, entre otros por Cennini. Durante el siglo XV gozó de una gran popularidad para propósitos de dibujo entre los pintores

flamencos e hispanoflamencos, y era también muy usado por los pintores italianos. Este tipo de tintas es particularmente visible en todas las frecuencias del infrarrojo, por su elevado contenido en carbono, que acentúa el contraste, incluso pese a estar parcialmente disueltas en agua. Las tintas de carbón tienen un característico tono negro grisáceo y frío, a veces casi azulado, y es frecuente que, por su aplicación, sea rastreable la descarga del pincel, en forma de gota oscura al final del trazo. Joanes debió hacer uso de este tipo de tintas sobre tabla, pues en algunos casos se intuye un alto poder cubriente en el IR (Fig. 3). También en su obra gráfica sobre papel se tiene eventual constancia

<sup>29</sup> GARRIDO, *op. cit.*, 2006, p. 21.

del uso de estas tintas, como parece suceder en las aguadas grises, dadas a punta de pincel para realzar los volúmenes del *San Sebastián* del Museo de la Casa de la Moneda.<sup>30</sup>

#### *Tintas metalógicas*

En el ámbito pictórico hispano las tintas metalógicas fueron también muy comunes, y con frecuencia se registran en dibujos subyacentes, del mismo modo que se registran casi de forma exclusiva en escritura,<sup>31</sup> fin para el que se elaboraban ampliamente desde la antigüedad (existiendo infinidad de recetas con múltiples variantes para su fabricación).<sup>32</sup> En este tipo de tintas los colorantes eran el resultado de la reacción química de un ácido tánico extraído de las agallas de roble y otros vegetales y una sal metálica: generalmente el sulfato de hierro (vitriolo verde) y en menor medida de cobre (vitriolo azul). Eventualmente se emplearon otros taninos vegetales como la cáscara de granada y la algarrobilla, la corteza de castaño o el espinero negro; y a estas materias básicas se añadían mordientes como vinagre, vino, agua salada, orina, sal amoniac o alumbre de roca; y aglutinantes muy variados como la goma arábiga, la almáciga, la goma adragante y eventualmente gelatinas.<sup>33</sup> Las tintas metalógicas concentradas, oscuras y

densas, eran usadas para perfilar y repasar el dibujo, previamente hecho con carbón y parcialmente borrado, tal y como indica Cennini,<sup>34</sup> a veces en una ligera disolución acuosa, aunque esta, por lo general se empleaba más bien para trazar sombras a punta de pincel, una práctica muy extendida en Italia, que también ejecutaba asiduamente Joanes. A pesar de que se han hecho importantes avances en el estudio y caracterización de este tipo de tintas, la diversidad de recetas, la variedad de ingredientes y el grado de disolución de los compuestos exigiría un estudio pormenorizado de las mismas para entender su diferente comportamiento en el espectro infrarrojo. De hecho, mientras que algunas tintas son perfectamente visibles, otras resultan transparentes en la banda IR,<sup>35</sup> lo que hace difícil su identificación generando dudas sobre la posible existencia de dibujo subyacente. En la obra gráfica de Joanes las tintas metalógicas son una constante y, habida cuenta de que eran en realidad las más comunes, puede presuponerse su uso por parte del artista en los diseños sobre tabla.<sup>36</sup>

#### *Tinturas diversas, y disoluciones oleosas*

No siempre es sencilla una identificación del material fluido utilizado para el dibujo sub-

<sup>30</sup> Inventario: 134, medidas: 215 x 111 mm: BENITO, F.: “San Sebastián”, en *Joan de Joanes: un maestro del Renacimiento* (catálogo exposición), Madrid, 2000, núm. 76, pp. 174-175.

<sup>31</sup> CONTRERAS, G.: “Componentes inorgánicos de las tintas metalógicas: su nomenclatura en las fuentes originales y algunas notas sobre su comercio y extracción”, en *MoleQla: revista de Ciencias de la Universidad Pablo de Olavide*, 2014, n. 13, pp. 24-33 y también *La tinta de escritura en los manuscritos de archivo valencianos, 1250-1600. Análisis, identificación de componentes y valoración de su estado de conservación*. Tesis Doctoral, Universitat de València, 2015.

<sup>32</sup> DIODATO, Sergio Paolo. *I buoni colori di una volta: ricettario fotografico per conoscere e fabbricare pigmenti, leganti, vernici e materiali artistici antichi, direttamente dai trattati medievali*. Firenze, 2010, pp. 124-127.

<sup>33</sup> CÓRDOBA DE LA LLAVE, R.: “Un recetario técnico castellano del siglo XV: el manuscrito H490 de la Facultad de Medicina de Montpellier”, en *La España medieval*, 2005, vol. 28, p. 31.

<sup>34</sup> “(...) staendo la fiura bene, abbi la detta penna, e va’ a poco a poco fregandola su per lo disegno, tanto che quasi ti metta giù il disegno; non tanto però, che tu non intenda bene i tuoi tratti fatti. E togli in uno vasellino, mezzo d’acqua chiara, alcune goccioline d’inchostro; e con un pennelotto di vaio puntito va’ raffermando tutto il tuo disegno. Poi abbi un mazzetto delle dette penne, e spazza per tutto il disegno el carbone. Poi abbi un’acquerella del detto inchostro, e con pennello mozzetto di vaio va’ aombrando alcuna piega e alcuna ombra nel viso. E così ti rimarrà un disegno vago, che farai innamorare ogni uomo de’ fatti tuoi”.

<sup>35</sup> BOMFORD, *op. cit.*, 2002, p. 16.

<sup>36</sup> Esto es lo que se deduce del hecho de que algunos dibujos subyacentes de Joanes sean más visibles en el rango cercano del IR (ca. 1100 nm) que en el más lejano (ca. 2000 nm). Si fuesen siempre tintas carboniosas serían perfectamente visibles en ambos, especialmente en el rango lejano.

yacente y, en ocasiones, el carbón podía estar disperso en una solución oleosa o en una emulsión (solución mixta). Además, otros pigmentos ocreos, tierras y pardos, amén de diversos colorantes podían ser utilizados para este mismo propósito,<sup>37</sup> siendo muchos de ellos difícilmente rastreables mediante técnicas fotográficas en el espectro IR.

### 2.3 Incisiones

La incisión era un método muy común para trazar formas geométricas, para delinear perspectivas, para ubicar elementos arquitectónicos, etc. y se encuentra con frecuencia en el ámbito pictórico valenciano de los siglos XV y XVI. Las incisiones en tablas Joanescas son muy vagas y se limitan a los contornos de los nimbos y partes doradas de obras de la primera época, en obras de gran dependencia del estilo de Macip. De hecho, en la obra de su padre este tipo de lineamientos son algo más habituales, aunque de nuevo se trata prácticamente de una técnica marginal, que si bien estuvo en boga durante buena parte del siglo XV, con la llegada del siglo XVI comenzaría a caer paulatinamente en desuso.

### 3. LAS TÉCNICAS DE DIBUJO SUBYACENTE DOCUMENTADAS EN OBRAS DE JOANES Y SU ENTORNO.

Como premisa para la comprensión de la dimensión gráfica del diseño subyacente en Joanes, una diferenciación importantísima ha de hacerse entre un dibujo ‘a mano alzada’ y uno que haya sido traspuesto mediante alguno de los medios mecánicos (calco, cuadrícula o estarcido). Cada metodología de dibujo deja una

serie de evidencias que permiten ser rastreadas y analizadas, aportando interesantes datos sobre el proceso creativo y la ejecución misma de la obra.<sup>38</sup> Los valores gráfico-plásticos de unos y otros, pueden ser altamente variables, y simplemente responden a métodos diversos: mientras que el dibujo ‘a mano alzada’ suele ser más sucio y requiere de constantes pequeñas modificaciones y ajustes, conocidos como *pentimenti*,<sup>39</sup> el dibujo transferido se caracteriza por una mayor seguridad, y una menor insistencia de líneas, que por lo general resultan más limpias y parecen ceñirse a contornos y perfilados, puesto que cualquier modificación se presupone ya acometida con anterioridad, sobre un soporte auxiliar. Pero lo cierto es que muchas veces ambos tipos de dibujo pueden coexistir, como sucede con frecuencia en la obra de Joanes, pudiendo haber elementos transpuestos junto con otros dibujados a mano alzada, o bien, pudiéndose dar casos en los que el dibujo general pueda resultar el fruto de un procedimiento mecánico y el desglose del mismo (sombras, luces, drapeados, detalles) resulte en cambio hecho a mano alzada.<sup>40</sup> Van Asperen ya advierte de que el uso de cartones y otras evidencias mecánicas requiere de un estudio más exhaustivo<sup>41</sup> y, lo cierto es que, salvo en casos en los que es manifiestamente flagrante el uso de estos procedimientos mecánicos, no siempre pueden rastrearse con total facilidad, al convivir con un dibujo ‘no mecánico’.<sup>42</sup>

Alejado de la corriente de líneas claras y definidas y de los trazos ordenados y sistemáticos de la tradición hispanoflamenca, los dibujos subyacentes de Joan de Joanes son manifiestamente sucios, y muy cargados de líneas (Figs.

<sup>37</sup> GARRIDO, *op. cit.*, 2006, p. 21.

<sup>38</sup> HERRERO-CORTELL; PUIG, *op. cit.*, 2018.

<sup>39</sup> Los *pentimenti* pueden ocurrir tanto antes de la fase de dibujo subyacente, (por tanto en los dibujos preparatorios sobre papel), en la misma fase de dibujo subyacente, entre esta y la fase de pintura o directamente en la fase de coloreado (BOMFORD, *op. cit.*, 2002, p. 24).

<sup>40</sup> BOMFORD, *op. cit.*, 2002, pp. 22-23.

<sup>41</sup> VAN ASPEREN, *op. cit.*, 1985, pp. 15-16.

<sup>42</sup> HERRERO - PUIG, *op. cit.*, 2018 (en prensa), pp. 115-120.

1 y 2). Se apartan además del *ductus* de otros maestros del Renacimiento valenciano,<sup>43</sup> aunque comparten con ellos determinadas características formales, como el uso constante del sombreado oblicuo –a veces casi obsesivo– o la utilización de materiales y técnicas análogas. Pero esa saturación de trazos que caracteriza buena parte los dibujos joanescos, resulta especialmente paradójica si se tiene en mente que no dibujaba ‘ex novo’ sobre la preparación: partía de dibujos elaborados y reelaborados sobre papel, y tampoco desdeñaba el uso de cartones o medios auxiliares. Aunque la cuestión de la obra gráfica de Joanes requiere un artículo en sí misma, habida cuenta de su complejidad, valga decir, que en sus abundantes dibujos de aguadas con realces de albayalde ya ubica de un modo descriptivo todas las construcciones de drapeados, *sfumature* y partes en penumbra. Por ello, *a priori*, no se entiende un uso tan insistente del sombreado a trazos en el dibujo subyacente existiendo una probada dependencia de los modelos en papel –en los que esa cuestión está ya perfectamente resuelta,– que le podrían servir para orientarse en la construcción de las luces y las sombras durante la fase de color. Sin embargo tal abuso de trazos tiene otra explicación.

Se ha planteado (a nuestro juicio demasiado dogmáticamente) que el dibujo subyacente siempre debía quedar oculto, atribuyendo su actual percepción a la pérdida de poder cubriente de las capas de pintura por su ligereza, por el paso de los años, o por restauraciones poco prudentes, lo que no siempre debió ser así.<sup>44</sup> En el caso de Joanes, como en otros muchos autores, el dibujo; es a menudo bastante perceptible bajo estratos de color manifiestamente transpa-

rentes. Aunque puede que las capas cromáticas sean hoy mucho más traslúcidas de los que en un inicio fueran, es muy probable que, ya desde su creación, el trazado de carbón, piedra negra o tinta, fuese parcialmente perceptible. De hecho parece tener una vinculación directa con la ejecución pictórica, al ayudar a modelar las sombras y especialmente al servir de base de grisalla para la consecución de partes de mayor oscuridad, ayudando a una entonación homogénea de las áreas en penumbra.<sup>45</sup>

#### *Dibujo ‘a a mano alzada’*

La categoría de dibujos a mano alzada debe ser, probablemente, la más habitual en la producción *joanesca*, sin perjuicio de que este tipo de diseño pueda acompañar en mayor o menor medida el resultante del uso de procedimientos mecánicos. Joanes utiliza el carboncillo para comenzar a esbozar sobre la preparación de sulfato cálcico, hasta que tiene prefijada la composición; posteriormente resigue las figuras, bien con líneas de aguadas o bien con el lápiz negro. Son numerosos los ejemplos que se conservan de obras que presentan un dibujo subyacente a mano alzada, de una riqueza gráfica sin parangón y de una calidad técnica difícilmente imitable (Figura 4). Sin embargo conviene notar que en las obras de su última etapa, aún elaborando dibujos ‘a mano alzada’ se advierte un descenso cualitativo notable (Figura 5).

Con un *ductus* de trazos veloces y nerviosos, es característica de su ejecución una cierta insistencia en algunas líneas, probablemente para tantear el contorno de la forma definitiva, provocando una superposición de trazos que, resultan indecisos y formalmente poco definitivos,

<sup>43</sup> PUIG - HERRERO-CORTELL, *op. cit.*, 2016, pp. 64-65; o HERRERO-CORTELL, M.A.; PUIG, I.: “Fernando de Llanos y la fortuna de la *Virgo Lactans*. Consideraciones técnicas y estilísticas para el estudio de un modelo de Virgen de la Leche en el Renacimiento valenciano”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 2017, n. 98, pp. 53-78.

<sup>44</sup> GARRIDO, *op. cit.*, 2006, p. 20.

<sup>45</sup> Esto se ha documentado, por ejemplo en obras de Albert Dürer (GARRIDO, C.: “Albert Dürer: deux manières différentes de travailler”, en VEROUSTRATAETE, H.; VAN SCHOUTE, R. (eds.): *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Le peinture dans le Pays-Bas au 16e siècle*. Colloque XI (14-16 septembre 1995), Lovaina-la Nueva, 1997 pp. 61-66, pl. 23-29).





Fig. 4.- Joan de Joanes. *Virgen Dolorosa* (detalle), Parroquia de San Andrés, Alcudia de Carlet. Fotografía infrarroja, 1100nm (izquierda), e imagen visible (derecha). En las técnicas a seco Joanes demuestra un dominio de la línea no sólo como elemento delimitador, sino que la usa en toda su potencialidad gráfica, vinculándole a la construcción volumétrica, lumínica y cromática. ©Fotografía CAEM.

generando gruesos perfilados. Habida cuenta del antedicho valor tonal que adquiere el dibujo en la obra joanesca, no es de extrañar que estas líneas de manifiesta insistencia tengan en realidad la función de generar un cierto volumen en los confines de algunos perfiles, como sucede en cabezas, mentones o contornos de manos y otras extremidades, ayudando en la fase de color a que las partes sujetas a este tipo de ejecución adquieran un característico *sfumato* (Figuras 1, 5 -7).

Cuando la tinta es el medio elegido para el dibujo subyacente, Joanes trabaja en dos modos diferentes: en primer lugar a base de trazos cor-

tos que construyen perfiles y contornos (fig. 3), y en segundo lugar a base de aguadas de grisalla, pudiéndose a veces dar ambos métodos en una misma obra (Fig. 8). Para el primer modo el pintor ejecuta pequeños toques de pincel, seguros y decididos, de recorrido corto y grosor modulante; líneas sensibles y sueltas, conformadas a base de pinceladas independientes que minimizan la carga gráfica bajo los estratos de color. De hecho, cuando el pintor opta por este método, la simplificación y limpieza del dibujo se hace evidente, si bien es un procedimiento que por su precisión, depara a obras de pequeño formato



Fig. 5.- Joan de Joanes y taller, *Sagrada Familia* (detalle). Colección particular, Madrid. Fotografía infrarroja, 1100nm. En su última época su dibujo se caracteriza por una menor limpieza, pero sobre todo por una importante pérdida de la soltura y el *ductus* veloz y libre que había caracterizado toda su producción anterior. ©Fotografía CAEM.

o a grupos de figuras de dimensiones reducidas (Fig 3.). Cuando el pintor opta por el método de la grisalla en técnica húmeda, el dibujo adquiere más bien un papel lumínico y cromático y no tanto valor formal o morfológico. El uso de este tipo de recurso pone de manifiesto un interés por la mancha como elemento vertebrador de la luz y del color: a través de escalas de grises conseguidas por el grado de disolución de las tintas, el pintor estructura las formas, como si de una acuarela se tratase. Se trata de aguadas cuyo valor cromático (siempre en la escala monocroma) guarda relación con el grado de luz que prevé en la posterior fase de color. La elección de una

tinta más o menos intensa se relaciona también en este caso con el mayor o menor brillo que desea para modular cada color (Fig. 9).

En el dibujo a mano alzada con técnicas secas, Joanes muestra su faceta más gráfica. Cuando trabaja con carbón y piedra negra abusa en ocasiones de la línea, que aunque le sirve para conseguir efectos como el antedicho perfilado *sfumato* con el que logra ganar un mayor volumen en algunas partes que de lo contrario resultarían mucho más planas, tiene la contrapartida de ensuciar mucho el estrato de preparación. De hecho, en las técnicas a seco, el dibujo subyacente *joanesco* es a veces tan complejo y cargado que su lectura deviene un poco caótica (Figs. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 10), al acentuarse en el espectro infrarrojo restos y trazas de carbón parcialmente borrados, que, si bien en realidad conformarían un sutil estrato grisáceo bajo las capa de color, adquieren una mayor intensidad resultando mucho más visibles en este tipo de imágenes por el anteriormente mencionado contraste, inherente a los materiales ricos en carbón en esta banda del espectro. No es este un hecho menor, ya que puede inducir a un error de interpretación. A pesar de ello, es cierto que la carga de líneas en sus dibujos subyacentes con técnicas secas es notable. El pintor utiliza un sombreado a base de trazos oblicuos para definir partes en penumbra, insistiendo más o menos en ellos en función del grado de luminosidad deseado, y acercando o alejando el rallado para modular la intensidad (Fig. 10). Conviene recordar que aunque se trate de un trazado lineal, su valor como base cromática para estructurar la luz y el color persiste igualmente. A veces, la direccionalidad del trazo describe también la dirección que tomará la ulterior construcción de pinceladas en la fase de color.

Como ya se ha indicado, cuando trabaja a mano alzada debe partir, necesariamente, de dibujos iniciales, bocetos y muestras. A pesar de su habilidad y facilidad para el encaje, a veces el pintor se sirve de elementos auxiliares, como





Fig. 6.- Joan de Joanes, *Tríptico de la Encarnación* (detalle tabla central). Dominicas de la Consolación, Játiva. Yuxtaposición de la imagen infrarroja y visible. Fotografía infrarroja, 1100nm. El valor tonal del dibujo puede apreciarse en el color final de la imagen. ©Fotografía CAEM.



Fig. 7.- Vicente Joanes Macip, *Resurrección* (detalle) (Retablo mayor de la parroquia de Bocairente), Palacio Real, Madrid. Yuxtaposición de la imagen infrarroja y visible. Fotografía infrarroja, 1100nm. La sutileza de la construcción de las anatomías mediante la modulación del valor tonal del dibujo tiene una correspondencia con los valores tonales y cromáticos finales de la pintura, por lo que el dibujo adquiere en estos casos una función que va mucho más allá de la que se le podría presuponer *a priori*. ©Fotografía CAEM.

líneas de plomada, para establecer correlaciones de puntos en el eje vertical, como ya ha sido descrito en algunas de sus figuras.<sup>46</sup> Se trata de elementos que le permiten una mayor precisión a la hora de interpretar un dibujo preparatorio a mano alzada en una escala diferente; pequeños trucos que, a fin de cuentas, le ayudan a ejecutar un diseño más seguro.

*Dibujo por procedimientos mecánicos: cuadrículas, calcos y estarcidos*

En un taller tan prolífico y activo como que el que dirigía Joan de Joanes, el correcto equilibrio entre trabajo y aprendizaje, la optimización de los recursos, así como la frecuente repetición

de tipos y modelos ‘de fortuna,’ exigían la adopción de estrategias que evitasen duplicar labores, procurando una simplificación de las metodologías, especialmente cuando el volumen de trabajo parecía ser siempre una constante en el seno del obrador. A tal efecto, los pintores disponían de una serie de procedimientos que facilitaban mucho la seriación y transposición de modelos: una suerte de conocimientos ‘de oficio’ que permitían reducir los tiempos de dibujo, redimensionar figuras o composiciones, reutilizarlas respetando la escala o seriarlas tanta veces como fuese necesario.<sup>47</sup> En general se trataba de recursos y procesos que eran considerados propios de artesanos por parte de la

<sup>46</sup> HERRERO-CORTELL; PUIG, *op. cit.* 2018, p. 17.

<sup>47</sup> BAMBACH, *op. cit.*, 1999. BOMFORD, 2002, 60-72; GARRIDO, 2006, 26-34

Fig. 8.- Joan de Joanes, *San Cristóbal*, del *Triptico de la Encarnación* (tabla lateral, detalle). Dominicas de la Consolación, Játiva. Fotografía infrarroja, 1100nm (Detalle). La técnica elegida en este caso es húmeda, y combina un dibujo lineal con una grisalla de manchas. ©Fotografía CAEM.



Fig. 9.- Joan de Joanes, *Pentecostés* (detalle de la cabeza de San Pedro), Colección Lladró. Fotografía infrarroja, 1100nm. La ejecución de la cabeza se ha realizado mediante manchas de aguadas de tinta, moduladas mediante grados de disolución diversos, en una suerte de acuarela monocroma. Sin embargo conviene subrayar la importancia del manchado subyacente en la modulación lumínica y cromática de la imagen visible. Como en casos anteriores, puede apreciarse una correspondencia importante entre los valores de luz en ambos estratos. ©Fotografía CAEM.



Fig. 10.- Joan de Joanes, *Descendimiento* (detalle), Retablo mayor de Fuente la Higuera. Fotografía infrarroja, 1100nm. Es característico de Joanes un cierto uso casi abusivo de la línea cuando trabaja en técnicas secas. Sin embargo conviene notar que, pese a que el pintor cuenta con dibujos preparatorios y muestras, no desdén insister en los sombreados gráficos, precisamente por el uso que hace de los mismos como moduladores de la luz y el color. ©Fotografía CAEM.





alta literatura, por lo que eran frecuentemente criticados por los tratadistas del Renacimiento, porque avalaban el carácter mecánico de la pintura, frente al estatus de intelectualidad del que se la pretendía dotar en dichos textos.<sup>48</sup>

Entre estos procedimientos cabe mencionar, en primer lugar, la cuadrícula. Cuando este reticulado se encuentra en el estrato de dibujo subyacente de una pintura, significa que un trazado análogo ha sido realizado sobre otro soporte, por lo general mucho más pequeño, por lo que la función de este recurso es la de escalar la composición para trasportarla del papel a la tabla.<sup>49</sup> Son diversos los ejemplos de cuadrículas que se han hallado en las obras del taller de Joanes (Figs. 11 y 12). A veces, como se documenta para otros contemporáneos, diversas cuadrículas parecen confluir en una misma obra, lo que indica que la composición se ha realizado a partir de elementos individuales, con cuadrículas individuales.<sup>50</sup> Las cuadrículas pueden también convivir con otras líneas auxiliares, utilizadas, por ejemplo para el trazado de elementos geométricos, arquitecturas, o construcciones perspectivas. (Fig. 13.)

El segundo recurso, vinculado a la producción de obras seriadas o la repetición de modelos es el calco. El calco es un procedimiento muy habitual documentado en los obradores a partir del Renacimiento; especialmente ligado a aquellos que producían obra seriada, que repetían modelos o que debían trabajar con retratos.<sup>51</sup> A tal efecto se utilizaban papeles embebidos de carbón o manchados con otros pigmentos en el

reverso, que se interponían entre el motivo a transferir y el soporte. Con un estilo o con una punta de hueso o madera se repasaban las contornos que se deseaba perfilar y estos se marcaban por presión, manchando la preparación del soporte.<sup>52</sup> Son características de la utilización de este método líneas regulares, de grosor e intensidad constantes, que no suelen mostrar arrepentimientos ni trazos dubitativos, que rara vez presentan correcciones, configurándose siempre como un dibujo limpiísimo, firme y decidido.<sup>53</sup> En las obras autógrafas de Joanes, este procedimiento resulta muy difícil de rastrear, pues cuando lo utiliza no lo hace de forma sistemática y extensiva a todo el dibujo, sino que se vale del papel carbón para señalar el perfil de la boca, la altura de la nariz, la ubicación de los ojos y cejas, y acaso algún elemento más que le sirve para consolidar la composición y mantenerse fiel a la misma. Sin embargo este escueto uso del calco viene inmediatamente seguido de un profuso estudio de formas y luces. Como se demuestra, parece que Joanes sentía una manifiesta preferencia por elaborar sus dibujos ‘a mano alzada’ valiéndose, acaso, de otros auxiliares, pero sin renunciar a la libertad de ajuste que le permitía el no estar sujeto de manera absoluta a un dibujo cerrado. Sin embargo, sería muy interesante poder sistematizar mucho mejor los dibujos subyacentes de obras de la escuela joanesca, comenzando por su círculo más inmediato, pues es posible que el uso del calco, sea mucho más habitual en copias y en imágenes elaboradas íntegramente por miembros del

<sup>48</sup> HERRERO 2018. ‘*Del Sacar de otras pinturas...*’

<sup>49</sup> Son muy habituales las referencias a la cuadrícula, ya desde la más temprana literatura artística, (Dürer, Leonardo, o Armenini, pero también los estudios críticos actuales han hecho hincapié en el uso de este auxiliar. Véase, por su importancia: BAMBACH, *op. cit.*, 1999.

<sup>50</sup> Esto parece suceder, por ejemplo, para el caso de Fernando Yáñez de Almedina: JOVER DE CELIS, M.; GARRIDO, C.: “Santa Ana, la Virgen, Santa Isabel, San Juan y Jesús niño (ca. 1525)”, en *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI* (catálogo exposición), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, pp. 240-249.

<sup>51</sup> No es de extrañar que se trate de un procedimiento que se documenta más en ámbito flamenco que en ámbito italiano.

<sup>52</sup> Son muy habituales también las referencias a este procedimiento, pero especialmente interesante es su mención por ejemplo en textos hispanos de fines del siglo XVI, como el llamado manuscrito de las “Reglas para pintar”. Véase de BRUQUETAS, R.: ““Reglas para pintar”. Un manuscrito anónimo del siglo XVI”, en *PH: boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, vol. 6, n. 24, 1998, pp. 33-44.

<sup>53</sup> HERRERO - PUIG, *op. cit.*, 2018, p. 15.

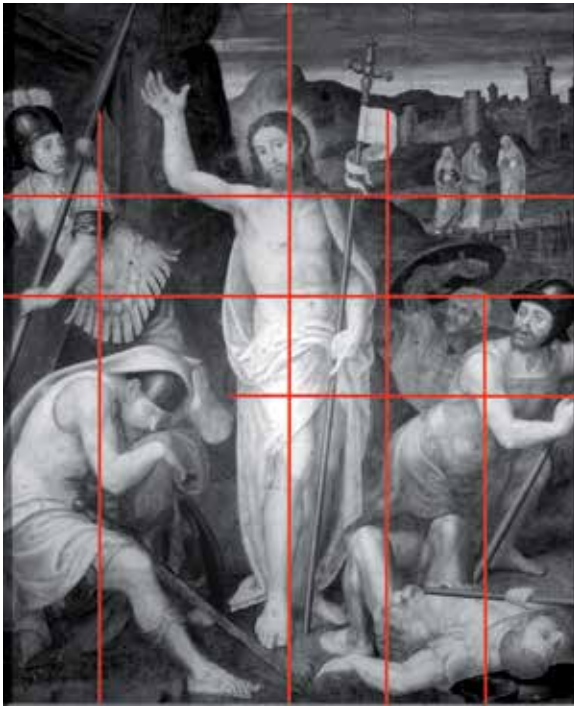


Fig. 11.- Vicente Joanes Macip, *Resurrección* (Retablo mayor de la parroquia de Bocairente), Palacio Real, Madrid. Fotografía infrarroja, 1100nm. En rojo se ha marcado la cuadrícula para su mayor comprensibilidad. ©Fotografía CAEM.

Fig. 12.- Vicente Joanes Macip, *Ascensión* (Retablo mayor de la parroquia de Bocairente), Colección particular, Madrid. Fotografía infrarroja, 1100nm. En rojo se ha marcado la cuadrícula para su mayor comprensibilidad. ©Fotografía CAEM.

Fig. 13.- Vicente Joanes Macip, *Nacimiento* (Retablo mayor de la parroquia de Bocairente), Palacio Real, Madrid. Fotografía infrarroja, 1100nm. En rojo se ha marcado la cuadrícula, mientras que en amarillo y verde otro tipo de líneas halladas, que podrían corresponder a una segunda cuadrícula parcialmente borrada y sobre todo a líneas auxiliares para el trazado de las arquitecturas. ©Fotografía CAEM.

taller y seguidores, como parece deducirse de algunos ejemplos estudiados (Fig. 14).

El último procedimiento mecánico, también vinculado a la repetición de modelos es el estarcido. Se trata de un procedimiento de gran arraigo especialmente en la tradición italiana, aunque también se utilizó de manera muy habitual en Flandes y en la península Ibérica. Es un recurso que permite utilizar una misma trepa o plantilla centenares de veces, por lo que era muy frecuente encontrarlo entre artesanos que debían repetir constantemente sus motivos gráficos. El procedimiento consiste en perforar los contornos del dibujo a marcar y estarcir por ellos polvo de color (carbón o cualquier otro pigmento), para luego unir las sucesiones de puntos resultantes. Este proceso suele dejar pocos vestigios visibles puesto que los puntos de carbón no se fijan, y el dibujo al ser repasado con otro medio borra cualquier vestigio que permita una clara identificación de esta técnica de transposición. Sin embargo, parece que en algunas obras de Joanes pudieron utilizarse trepas de esta naturaleza para su dibujo inicial. Así podría suceder (aunque con algunas reservas) en un San Vicente conservado en el Real Colegio del Corpus Christi (Valencia).<sup>54</sup>

En general el uso de este tipo de mecanismos auxiliares para el dibujo está relacionado directamente con la actividad del obrador ya que, además de suponer un claro beneficio en términos de fidelidad a la imagen matriz, permite que otras manos diversas a las del maestro puedan ir avanzando trabajo. Así, al tratarse de ejercicios ejecutados de un modo mecánico, no hacen necesario un gran talento para la consecución de unos mínimos resultados.

#### *Otras evidencias del trabajo de obrador*

La antedicha adopción de estrategias de eco-

nomía de tiempos pasaba por encontrar vías de colaboración cuando el trabajo abundaba. Si ni tan sólo el dibujo debía ser necesariamente de mano del maestro cabeza de taller, la ejecución pictórica también podía correr a cargo de otro miembro del obrador, o ser una tarea compartida, comenzada por aprendices y seguida por oficiales, en la que el maestro podría intervenir en las últimas fases para asegurar un acabado de calidad. A veces en el dibujo subyacente se concentran las evidencias que permiten entender la participación directa de otros miembros de taller. Uno de los ejemplos más interesantes es la indicación de un color en una determinada área. Esto sucede, por ejemplo, en la tabla de *La Resurrección* del retablo de la Font de la Figuera, (1548-1550) en el que probablemente Joanes consigna una serie de colores en partes concretas de la composición. A pesar de que se trata de inscripciones hechas con carboncillo, parcialmente borradas, el elevado contraste del infrarrojo con los medios ricos en carbono permite su identificación. Así, por ejemplo, en el escudo con la cabeza de Gorgona de uno de los soldados romanos se puede leer '*blan(ch)*'; en la coraza abdominal del mismo, '*violat*'; y en el faldellín, '*azur*'. Sin embargo cabe destacar que el azul se reservó para las calzas del personaje, mientras que la túnica y el faldellín fueron pintados de un rosado carmín, como se indicaba en la manga del brazo derecho del personaje donde se especifica: '*blanch e carmini*' (Fig. 15).

Pero más allá de este ejemplo de instrucción, es precisamente al confrontar las diversas evidencias obtenidas con fotografía infrarroja cuando se aprecian importantes diferencias en el *ductus*, que permiten entender mejor que incluso en el trabajo de diseño, la mano del maestro era prescindible. El antedicho soldado parece un buen paradigma de esta afirmación: además de unas anatomías ligeramente despro-

<sup>54</sup> HERRERO-CORTELL - PUIG, *op. cit.* 2018, pp. 15-16.





Fig. 14.- Joan de Joanes, *Virgen con el Niño entre San Juan Bautista y Santiago el Mayor* (detalle). Colección Lassala, Valencia. Fotografía infrarroja, 1100nm (Detalle). Las líneas finas en los contornos pueden deberse al uso de un calco para la transferencia del dibujo al soporte. ©Fotografía CAEM.



Fig. 15.- Joan de Joanes y taller (Gaspar Requena), *Resurrección* (detalles), Retablo mayor de Fuente la Higuera. Fotografía infrarroja, 1100nm (Detalle). Algunas partes del soldado, como la coraza, el faldellín, la manga o el escudo, contienen instrucciones con los colores que deben utilizarse. A la izquierda se han resaltado las inscripciones para hacerlas más visibles. A la derecha detalle de las palabras 'atzur' y 'violat'. ©Fotografía CAEM.

porcionadas, con una perspectiva de escorzo algo contrahecha, la figura no sigue en exceso el modo de trabajar de Joanes, sino que más bien parece imitarlo. Debe atribuirse necesariamente a otra mano, y aunque utiliza el sombreado en rayado oblicuo, tan propio del maestro, este grafismo parece no responder a la estructura precisa con la que él acostumbra a utilizarlo, y más bien parece percibirse un cierto desorden en su ejecución.

De nuevo, al comparar el *ductus* gráfico del dibujo subyacente de otras obras del periodo final, como la tabla de *La oración del Huerto* por ejemplo, (también del retablo de la Font de La Figuera), se percibe una factura muy diversa (Fig 16). Además de que al ampliar adecuadamente la imagen infrarroja parece percibirse el uso de un calco para los contornos de la figuras, el tratamiento gráfico interno de las mismas dista bastante del modo habitual en el que Joanes suele trabajar, si bien es cierto que el resultado final puede considerarse muy 'joanesco'. Pero al fin y al cabo se trata de una mano que parece haber aprendido el repertorio de trucos del taller, pero construye con un peso volumétrico y lumínico más contundente, como parece percibirse en los drapeados y pliegues de túnicas y ropajes, al tiempo que el tratamiento de otras partes como las anatomías o, especialmente el paisaje, resulta mucho más vago. Diversos análisis efectuados a obras del entorno directo de Joanes parecen mostrar también divergencias en la factura procedimental gráfica, por lo que en lo sucesivo será necesaria una mayor atención a estos aspectos. Si bien es cierto que, como se ha mencionado, en las obras de la última etapa se pone de manifiesto un notable descenso de la calidad gráfica en la factura joanesca, cabría, ante la duda, replantear cuánto deberíamos considerar autógrafo y cuánto no. Dejar abierta la puerta a una mayor participación de los miembros del taller parece un ejercicio de prudencia; una hipótesis que encaja bastante bien con buena parte de los resultados infrarrojos obtenidos en dibujos de este último periodo y que debe ayudar a recalibrar en qué términos se desarrollaban los

roles y responsabilidades artísticas no sólo en su obrador sino en otros talleres análogos.

En última instancia cconscientes de las limitaciones del dibujo subyacente, cualquier conclusión que pueda proferirse al respecto debe ponerse en relación con el resto de evidencias, documentales, formales, procedimentales, o científicas. Conviene, por tanto, reivindicar la utilidad de este tipo de análisis, no sólo para una mayor comprensión de cuestiones técnicas relacionadas con los procesos de creación y ejecución de la obra de arte, en su dimensión material y procedimental. Elucidar el trazo oculto puede servir para esclarecer otras cuestiones que, ocultas bajo capas que no son estratos de color, no gozan de un haz infrarrojo análogo que las revele: cuestiones de tipo social, organizativo o funcional que pueden parcialmente explicarse con este tipo de estudios.



Fig. 16.- Joan de Joanes y taller (Gaspar Requena), *La oración del huerto* (detalle), Retablo mayor de Fuente la Higuera. Fotografía infrarroja, 1100nm. Al comparar el *ductus* de este dibujo subyacente con el resto de casos expuestos puede observarse una gran divergencia, lo que induce a pensar que la ejecución de este dibujo no corresponde a Joan de Joanes, si bien el diseño compositivo es inequívocamente suyo. ©Fotografía CAEM.



# *El antiguo retablo de santa María de Elche: obra de Antonio Caro y Tomás Sanchis*

Carlos Enrique Navarro-Rico  
Universitat de València  
carlos.e.navarro@uv.es

## RESUMEN

Tradicionalmente se ha convenido en señalar que la iglesia de santa María de Elche contaba, hacia 1675, con un retablo que para algunos inauguraba la implantación de la columna salomónica en la zona alicantina. En este estudio se presenta la documentación que confirma su autoría por parte de Antonio Caro I “el Viejo”, y Tomás Sanchis, asociados para ello en compañía artística. Además, se desvela la verdadera historia de la obra en el contexto constructivo de la iglesia y se aporta nueva información sobre los escultores que de alguna manera estuvieron vinculados a ella, como José Villanueva, Pedro Juan Tahuenga o Nicolás de Bussy.

**Palabras clave** Elche / Retablo barroco / Columna salomónica / Antonio Caro / Tomás Sanchis

## ABSTRACT

*Traditionally, it has been claimed that the church of Santa María (Elche) had, around 1675, an altarpiece that for some researchers was the first in the use of the Solomonian column in the Alicante's area. This paper presents the documents that confirm its authorship by Antonio Caro I, “el Viejo”, and Tomás Sanchis. In addition, we offer the really history of the work and we provide new information about the sculptors who somehow were linked to it, such as José Villanueva, Pedro Juan Tabuenga or Nicolás de Bussy.*

**Keywords:** Elche / Baroque altarpiece / Solomonian column / Antonio Caro / Tomás Sanchis

La historia del retablo barroco en el ámbito de la archidiócesis valenciana sigue por hacer, y cualquier intento de aproximación se encontrará con lagunas y tópicos ciertamente difíciles de salvar<sup>1</sup>. Por suerte, el obispado de Orihuela-Alicante sí ha contado con la atención de adelantados investigadores, sobre todo Inmaculada Vidal y Joaquín Sáez<sup>2</sup>, y sus estudios constituyen una base metodológica e historiográfica imprescindible. En ellos coinciden en situar el origen del retablo barroco alicantino hacia 1670, vinculando su génesis al uso de la columna salomónica.

Para Sáez, siguiendo a Segado<sup>3</sup>, el pionero en el uso de este soporte en la diócesis fue el de la iglesia de santa María de Elche, el cual entonces revestiría suma importancia por su papel en la difusión del salomonismo hacia el sureste peninsular. Se basaban en la descripción que de la obra dio en 1970 el ilicitano Alejandro Ramos (1906-1984)<sup>4</sup>, en la cual afirmaba -sin especificar

las fuentes- que su construcción había quedado en manos de Antonio Caro “el Viejo” en colaboración con Tomás Sanchis, y que lo habían comenzado el 31 de mayo de 1668 por el importe total de 2500 libras.

No obstante, Vidal cayó en la cuenta de que Ramos había descrito el retablo dieciochesco que se conservó hasta 1936, confundiendo con el del XVII que había documentado, de modo que el aspecto de este era en realidad desconocido<sup>5</sup>. Que en 1673 Caro siguiera considerándose vecino de Elche fue interpretado como que seguía trabajando en esta pieza<sup>6</sup>, que todos creyeron concluida en julio de 1675, cuando acudió Nicolás de Bussy a visarla hospedándose en casa del también escultor Pedro Juan Tahuenga<sup>7</sup>. No obstante, las aportaciones documentales que siguen desvelan una historia equivocada hasta el momento, e invitan a repensar el proceso de introducción de la columna salomónica y el papel de esta obra en él.

#### LA ADJUDICACIÓN DEL RETABLO

Entre 1665 y 1667, el arquitecto Pedro Quintana había acometido sucesivas reformas en la iglesia de santa María después de que amenazase ruina en un par de ocasiones<sup>8</sup>, en especial a finales de 1666<sup>9</sup>. Estas obras de remozamiento contemplaban además la realización de un nue-

- <sup>1</sup> Así lo reconocen los pocos autores que han abordado el asunto de manera general. VILAPLANA ZURITA, M.A.: “Gènesi i evolució del retaule barroc”, en LLOBREGAT, E.A.; YVARS, J.F. (dirs.): *Història de l'art al País Valencià*. València, Tres i quatre, 1988, vol. II, pp. 209-230. BUCHÓN, A. M<sup>a</sup>: “El retablo barroco en Valencia”, en VV.AA.: *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*. Grupo Español del IIC, 2006.
- <sup>2</sup> VIDAL BERNABÉ, I., *Retablos alicantinos del barroco (1600-1780)*. Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1990. SÁEZ VIDAL, J. *Retablos y retablistas barrocos de Orihuela*. Alicante, Diputación Provincial, 1998.
- <sup>3</sup> SEGADO BRAVO, P. “El escultor-retablista Antonio Caro ‘el Viejo’ (muerto en 1678)”, en *Imafronte*, 2 (1986), pp. 83-99.
- <sup>4</sup> “Frente del camarín se halla el retablo con zócalo de mármol decorando la parte inferior de los dos pilares sobre los que hay dos columnas salomónicas y los cuatro doctores de la Iglesia...”. RAMOS FOLQUÉS, A. *Historia de Elche*. Elche, Ediciones Picher, 1987, p. 506.
- <sup>5</sup> VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos...*, op. cit., p. 127.
- <sup>6</sup> SEGADO BRAVO, P.: op. cit., p. 93.
- <sup>7</sup> Esta noticia fue reseñada por LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. “El escultor don Nicolás de Bussy”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 34 (1963), pp. 64-77, haciéndose eco de ello todas las investigaciones posteriores. En VIDAL BERNABÉ, I. *La escultura monumental barroca en la diócesis de Orihuela-Alicante*. Alicante, Diputación de Alicante, 1981, p. 31, se transcribe el texto, extraído de documentos parroquiales, donde se señala que se paga a Tahuenga por alojar a Bussy “per haver vingut a regoneixer i apreciar la faena que tenia feta Antonio Caro en lo retaule per a lo altar major...”.
- <sup>8</sup> NAVARRO MALLEBRERA, R. *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*. Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1980, pp. 37-39.
- <sup>9</sup> CASTAÑO I GARCIA, J.; MAS I MIRALLES, A. *Llibre de la fàbrica de Senta Maria de la Vila de Elig, 1592-1699*. Alacant, Universitat d'Alacant, 2015, p. 231.



vo retablo que se venía anhelando desde hacía años, pues ya en febrero de 1650 se decidió, pero no se hizo efectivo, construir uno “*com lo de sent Martí de València*”<sup>10</sup>, apreciación para nada anecdótica y que demuestra cierta dependencia o asimilación de las formas artísticas de la capital. Ahora, para este menester se solicitaba al Consell de la ciudad en junio de 1666 una limosna de 200 libras anuales durante seis años<sup>11</sup>, que en este momento no fue atendida.

A pesar de ello, el 17 de marzo de 1667 los electos de la parroquia adjudicaban la hechura del retablo “*conforme capítols y al preu de menys*”, realizándose una subasta pública<sup>12</sup> a la que acudieron Tomás Sanchis y Juan Bautista Tormos<sup>13</sup>, procedentes de Valencia y cuya presencia no es de extrañar, dado que los electos tenían puesta la mirada en la retablistica valenciana. También estaban presentes José Villanueva<sup>14</sup> y Antonio Caro, se celebró en la lonja de Elche, y la abrieron Tormos y Sanchis valorando el trabajo en 6000 y 5800 libras respectivamente. Tras las primeras ofertas intervinieron Villanueva y Caro, y progresivamente todos fueron reduciendo la cifra hasta que el encargo se remató definitivamente a favor del último por valor de 2520 libras, cantidad nada despreciable y que revelaría

un proyecto ambicioso, del cual desgraciadamente desconocemos las capitulaciones.

Unos meses después, en concreto el 10 de julio, este escultor acudía ante notario para obligarse a realizar el retablo junto con Tomás Sanchis<sup>15</sup>. La importancia del contrato y el cuidado que los electos pusieron en él nos la confirma el hecho de que el retablista hubiera de acudir con múltiples fiadores que prometían, por una fianza de 700 libras, “*que lo dit Antoni Caro, prinsipal en lo remat de dita fàbrica del sobredit quadro, y el dit Tomàs Sanches, admès a la part de dita fàbrica per lo dit Antoni Caro, compliran lo promès que tenen otorgat en la present obligació bé i complidament*”. Por si fuera poco, la esposa del artista se veía obligada también a firmar todas las cláusulas del acuerdo, involucrando la economía familiar en que esta obra saliera adelante “*conforme el tenor dels capítols*”, mencionados seguidos de un espacio en blanco donde debería especificarse quién los rubricó, lo cual no habría sido posible todavía por la ausencia del valenciano.

Este no suscribió dicha obligación hasta el 7 de octubre, cuando regresó a Elche para comparecer ante el mismo notario y regularizar su compromiso laboral con Caro, ambos como “*escultors de son art*”<sup>16</sup>. En primer lugar,

<sup>10</sup> CASTAÑO I GARCIA, J.; MAS I MIRALLES, A., *op. cit.*, p. 169.

<sup>11</sup> Archivo Histórico Municipal de Elche [AHME], *Contestador de consells dels anys 1663-1668*, sig. a44, s/f.

<sup>12</sup> Transcrita en CASTAÑO I GARCIA, J.; MAS I MIRALLES, A., *op. cit.*, pp. 233-234.

<sup>13</sup> Hijo del también escultor y retablista Jerónimo Tormos, quien realizó el retablo de la iglesia del Salvador de Valencia, concertado en 1666 y que desarrollaba un barroco que Sánchez-Rojas atribuyó a la participación encubierta de Nicolás de Bussy. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M<sup>a</sup> C. “A modo de presentación”, en SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C. (et. al), *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*. Murcia, Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, 2005, p. 12. Juan Bautista Tormos realizó los retablos laterales de la misma iglesia del Salvador a partir de 1673. LÓPEZ AZORÍN, M<sup>a</sup> J. “Valencia, principio y fin de la biografía de Bussy en España”, en MONTOJO MONTOJO, V. (coord.). *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, p. 60. En 1672, este escultor contrata el retablo de la capilla de la comunión de la iglesia de san Martín de Valencia, que no pudo concluir por morir el año siguiente. PINGARRÓN, F. *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998, p. 255.

<sup>14</sup> Activo al menos desde 1657, fue uno de los escultores más importantes del último tercio del siglo XVII alicantino. De origen posiblemente castellano, trabajó en 1657 en el camarín de la parroquial de Biar, y posteriormente talló la sillería del coro y el retablo mayor de la iglesia de san Nicolás, y el camarín de la Santa Faz, ambas en Alicante. Véase VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos...*, *op. cit.*, p. 46, 73-82. También SÁEZ VIDAL, J. “Retablo de san Nicolás” y “Sitiales pertenecientes a la sillería del coro”, en VV.AA. *La luz de las imágenes. La Faz de la Eternidad*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, p. 306 y 324-325; y HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. “Bussy y sus colegas en Alicante”, en MONTOJO MONTOJO, V. (coord.). *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, p. 73-82.

<sup>15</sup> AHME, *Protocolo del notario Andrés Parres, 1666-1667*, sig. SHPN 352, f. 269v-271v. Véase documento anexo n° 1.

<sup>16</sup> AHME, *Protocolo del notario Andrés Parres, 1666-1667*, sig. SHPN 352, f. 311-314v. Véase documento anexo n° 2.

acordaban que Sanchis cobraría por anticipado por “*plantejar el dit retaule, dar els perfils y fer los dibuixos per a la talla y dar modelos per a la escultura*”; la hechura de “*tota la qual (escultura)*” y de algunas tarjas, además, quedaba en exclusiva a su cargo, realizándola en su taller de Valencia por serle así conveniente. Por este trabajo de talla, y por todos aquellos que realizase tanto en la capital como en Elche destinados a esta fábrica, cobraría seis reales castellanos por día invertido. En las mismas condiciones trabajaría Antonio Caro, que aun sin especificarse en el texto se encargaría de la carpintería, de tallar la estructura arquitectónica y algunos motivos decorativos, y de ensamblar el conjunto. Todo ello con la colaboración de dos oficiales, uno de ellos su sobrino Manuel Caro, que ganaría cuatro reales diarios. También del total se le había de entregar a Sanchis el dinero necesario para comprar y transportar la madera, y para cubrir sus viajes entre Valencia y Elche, así como se obligaba a su socio a acoger en su casa ilicitana a los oficiales implicados en la obra y al propio maestro valenciano cuando acudiera a la villa.

El 18 de noviembre Caro reconocía haber recibido de los electos para la fábrica del retablo un pago consistente en 240 libras, recaudadas gracias a las limosnas de diferentes parroquianos. De estas, doscientas se enviarían al valenciano para comprar la madera, y las restantes las cobraría el maestro principal de la obra “*a conte de sos journals*”<sup>17</sup>. Además, los electos remitieron al Consell una memoria donde le solicitaban

la exención del pago de las sisas que habían prometido a Caro y a Sanchis, lo cual les fue concedido el 21 de diciembre del mismo 1667. No ocurrió así, no obstante, con la limosna que suplicaban para la construcción de la obra, esta vez de 200 ducados anuales, lo cual dejaban “*per delliberar per estar imposibilitada la present villa*”<sup>18</sup>.

#### CARO, SANCHIS Y EL ALCANCE DE SU COMPAÑÍA ARTÍSTICA

De Antonio Caro I<sup>9</sup>, llamado “el Viejo” para diferenciarle de su primogénito Antonio Caro Bernabé, desconocemos su actividad previa a 1661, cuando concluyó el retablo de la parroquial de Monóvar, a donde fue desde Castalla<sup>20</sup>. En 1662 andaba ya por Elche, pues compró una sepultura en la iglesia del Salvador por 42 libras<sup>21</sup>, pero carecemos de más noticias suyas hasta la adjudicación de la obra que nos ocupa. Cabe pensar que llegaría a ella siendo un artista formado, teniendo en cuenta que llevaba años trabajando de manera independiente, la importancia del encargo conseguido, y que poco después fue contratado en otros lugares como “un maestro perito en su arte”<sup>22</sup>. Además, contaba con taller y oficiales, dado que en la documentación se menciona como tales a su sobrino Manuel Caro y a Sebastián Chamorro<sup>23</sup>, mientras que su hijo Antonio también se formó con él.

En cuanto a Tomás Sanchis, fue uno de los retablistas y escultores más afamados de la segunda mitad del siglo XVII en Valencia, aunque

<sup>17</sup> AHME, *Protocolo del notario Andrés Parres, 1666-1667*, sig. SHPN 352, f. 335v-336v.

<sup>18</sup> AHME, *Contestador de consells dels anys 1663-1668*, sg. a44, s/f.

<sup>19</sup> En 1658 había casado con Mariana Bernabé, y fallecida esta, contrajo segundas nupcias en 1660 con María Martínez, con la cual concibió a otros seis hijos, entre ellos a los también escultores Ignacio y José. Murió en 1678. Estos y más datos sobre este artista en SEGADO BRAVO, P. “El escultor-retablista Antonio Caro...”, op. cit. Asimismo, VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos...*, op. cit., p. 46-48; SÁEZ VIDAL, J. *Retablos y retablistas barrocos...*, op. cit., p. 27-49 y DE LA PEÑA VELASCO, C. *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena 1670-1785*. Murcia, Asamblea Regional, 1992, pp. 47-48 y 503-504.

<sup>20</sup> Dicho retablo, iniciado en 1658 por José Hernández, desapareció en el siglo XVIII. VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos...*, op. cit., p. 65. No puede pasar desapercibido que Caro podría haber conocido en Castalla a Pedro Quintana, que por aquellos años trabajaba en la casa consistorial (BÉRCHEZ, J.; JARQUE, F. *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia, Bancaixa, 1993, p. 38) y que era maestro de obras de santa María de Elche cuando se remató el retablo a su favor.

<sup>21</sup> Así lo confiesa en AHME, *Protocolo del notario Diego de Torres, 1672*, sig. SHPN 444, fs. 159-160.

<sup>22</sup> SEGADO BRAVO, P., op. cit., p. 85.

<sup>23</sup> Chamorro aparece como testigo en la obligación del 10 de julio de 1667. Véase el documento nº 1 del anexo.

su figura se encuentre aún hoy muy indefinida<sup>24</sup>. La tradición le hizo autor de las primeras columnas salomónicas vistas en Valencia<sup>25</sup> y este extremo, aunque ya cuestionado<sup>26</sup>, no deja de revelar la impronta innovadora que tuvo su labor. Al respecto, es imprescindible recordar la presencia en su taller, desde enero de 1662, del estrasburgués Nicolás de Bussy, escultor con trayectoria europea pero que no podía actuar como maestro sin antes trabajar como oficial<sup>27</sup>. Sanchis aprovecharía y aprendería de su bagaje internacional al menos hasta agosto de 1668, cuando aquel obtuvo la maestría y pudo trabajar de manera independiente, trasladándose poco después a Alicante.

Si Caro y el valenciano se conocían antes de la subasta es una incógnita, así como si la relación que entablaron a raíz de su compromiso laboral fue más o menos estrecha. Sea como fuere, Caro le dio a Sanchis un importante protagonismo al cederle el papel de tracista y diseñador, así como de escultor imaginero, aunque los motivos son algo imprecisos. Cabría pensar que, siguiendo el proceso habitual, las trazas de Sanchis se presentaron y eligieron con anterioridad a la adjudicación del contrato, y que estas habían regido la subasta junto con las capitula-

ciones; de hecho, así se sugiere en la visura de 1675<sup>28</sup>. Sin embargo, podría indicar otro orden de los acontecimientos el hecho de que en el texto de dicha puja no se hiciera mención alguna a las trazas, sino solo a los capítulos, y que en el compromiso entre artistas todavía parecen por hacer. De ser así, quizá fueron los electos los que insistieron en esta compañía, dado su especial interés en los ejemplos valencianos y que Sanchis era parroquiano de la iglesia de san Martín, cuyo retablo habían querido imitar años antes.

En cualquier caso, Sanchis salía muy favorecido al ser reconocido como beneficiario de la obra al mismo nivel que Caro, permitiéndosele enviar todo su trabajo desde Valencia. Sin duda, en ello debió influir su prestigio<sup>29</sup>, pero la circunstancia también podría revelar que Caro no era tan diestro o tan valorado como tracista e imaginero. Con la compañía, este y la parroquia conseguían una traza y esculturas de calidad, firmadas por un artista renombrado, y que les aseguraban un grado de innovación que quizá nuestro escultor no podía ofrecer en esos momentos. Aprendió bien la lección de los diseños y dibujos recibidos, pues en su producción posterior se observan dependencias respecto a las formas utilizadas en la ciudad de Valencia<sup>30</sup>.

<sup>24</sup> La documentación aportada por Buchón confirma la existencia de al menos dos escultores homónimos, activos durante el siglo XVII. El que nos ocupa sería el identificado como Tomás Sanchis II, que se examinó de maestro en el gremio de carpinteros el 21 de mayo de 1657. BUCHÓN CUEVAS, A. M<sup>a</sup>. *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, p. 28-30. Sobre este escultor es imprescindible consultar las aportaciones de PINGARRÓN, F. “La música a la parròquia de Sant Martí de València (s. XVI-XX)”, en *Cabanilles*, 2-3 (1982).

<sup>25</sup> ORELLANA, M.A. *Biografía pictórica valentina*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1967, pp. 348-349.

<sup>26</sup> La popularización del fuste salomónico en Valencia se ha vinculado, por parte de algunos autores, al pintor, arquitecto y escenógrafo José Caudí, que ya las utilizó en sus diseños para los altares y carros que protagonizaron las fiestas inmaculistas de 1662. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. “José Caudí, un olvidado artista, decorador de Calderón”, en *Goya*, 161-162 (1981), p. 255-273. MÍNGUEZ, V.; GONZÁLEZ TORNEL, P.; RODRÍGUEZ MOYA, I. *La fiesta barroca. El reino de Valencia (1599-1802)*. Castelló, Universitat Jaume I, 2010, pp. 82-83.

<sup>27</sup> BUCHÓN CUEVAS, 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*, 76 (2000), p. 161-168. Sobre Nicolás de Bussy la bibliografía es extensísima pues son muchas las publicaciones que, de una manera más o menos parcial, han abordado su presencia y actividad en Madrid, Valencia, Alicante y Murcia; las más destacadas para el asunto que nos compete se citan a lo largo del texto.

<sup>28</sup> “...per quant en los capítols se declara que el mestre que treballara dita obra, no sent el que aguera fet la trasa, tinga obligació de pagar trenta lliures en que es justificà la trasa son preu, es per convenio, y se elegí la de Tomás Sanches, fos aquella la que se executàs, com se a executat fins lo estat en que es troba dita obra...”. AHME, *Protocolo del notario Miguel Ángel Botella, 1675-1676*, sig. SHPN 194, f. 32. Véase documento n° 4 del anexo documental.

<sup>29</sup> En aquellos momentos Sanchis trabajaba en obras tan destacadas como el retablo mayor de la nueva capilla de la Virgen de los Desamparados. PINGARRÓN, F. “El retablo mayor de la iglesia parroquial de san Valero y san Vicente en Ruzafa”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 79 (1994), p. 61. VILAPLANA ZURITA, D. “Los retablos y el camarín de la basílica de la virgen de los Desamparados de Valencia”, en: BÉRCEZ, J.; GÓMEZ-FERRER, M.; SERRA, A. (coords.) *El Mediterráneo y el arte español*. Madrid, CEHA, 1998.

<sup>30</sup> SEGADO. P., *op. cit.*, pp. 91-92.

## PARALIZACIÓN Y SUSPENSIÓN DE LA OBRA

Regresando al hilo de los graves problemas del templo, ya en enero de 1668 la junta parroquial señalaba la necesidad de nuevas reparaciones, para las cuales hubo de hacerse una derrama<sup>31</sup>. En este contexto es lógico que la obra del retablo avanzase lentamente, y dos años después -el 15 de enero de 1670- reconocía Antonio Caro haber recibido hasta el momento 1200 libras, correspondientes con tres pagas<sup>32</sup>. Los problemas económicos continuaron y en diciembre el fabriquero de la parroquia manifestó ante el Consell la crítica situación del trabajo de Antonio Caro “por falta de dinero”, obteniendo así una puntual limosna municipal de 200 libras<sup>33</sup>.

No obstante, los ingresos eran insuficientes y el 6 de septiembre de 1671, Caro presentó un memorial a los electos en el que “suplicante dice que allándose sin poder proseguir la obra del retablo que para santa María tiene empujada por falta de algunas cantidades que se le están deviendo, a concertado azer hun retablo para la villa de Totana, y para trabajarle y acudirse mientras ustedes buscan el dinero que se le deve, suplica a ustedes sean servidos de concederle licencia” para atender el encargo. La parroquia accedió a la solicitud, con la condición de que volviera en cuanto fuera llamado a proseguir la obra<sup>34</sup>. Efectivamente, Caro había

sido requerido para realizar el retablo mayor de la iglesia totanera de Santiago (Fig. 1), y allí seguía en junio de 1672 cuando la Hermandad del Rosario de aquella parroquia le solicitaba las trazas para el suyo propio, que fue contratado con el escultor en agosto del mismo año<sup>35</sup>.

Entre tanto, las reformas recientes de Pedro Quintana apenas habían aliviado los problemas de santa María, y finalmente en 1672 esta entró en estado de ruina al derrumbarse dos tramos de la nave tras unos fuertes aguaceros acaecidos en mayo<sup>36</sup>. Por ello, en junio el Consell acordó imponer sisas cuya recaudación iría destinada a la obra de la iglesia, y también a la conclusión de su retablo mayor<sup>37</sup>. Sin embargo, el 19 de julio los encargados de aquel reconocían que la reparación del templo era más urgente que el trabajo de Caro, y que dado que “no li resta més que un any” para finalizarlo, “li fan espera de dos anys”, suspendiendo así temporalmente la obra, cuyas partes acabadas corrían riesgo de deteriorarse<sup>38</sup>.

En aquellas primeras semanas tras el derrumbe parece que los electos pretendían sólo reparar la fábrica<sup>39</sup>, pero finalmente el templo se comenzó a demoler bajo las órdenes del arquitecto genovés Francisco Verde, y tras su fallecimiento en abril de 1674 se puso de nuevo al frente de la construcción Pedro Quintana, que renovó y amplió los planes de aquel<sup>40</sup>.

<sup>31</sup> CASTAÑO I GARCIA, J.; MAS I MIRALLES, A., *op. cit.*, pp. 238-240.

<sup>32</sup> AHME, *Protocolo del notario Diego de Torres*, 1670, sig. SHPN 442, f. 9-9v. Inmediatamente después de esta, Diego Ruiz, electo de la parroquia para la fábrica del retablo, firma un ápoca por la que reconoce haber recibido de Caro 23 libras que le debía el escultor, que al parecer en ese momento estaba “de la dita villa absent”. AHME, *Protocolo del notario Diego de Torres*, 1670, sig. SHPN 442, f. 9v-10.

<sup>33</sup> AHME, *Contestador de consells dels anys 1670-1671*, sig. a46, s/f.

<sup>34</sup> AHME, *Protocolo del notario Máximo Ferrández*, 1671, sig. SHPN 234, f. 86-87. Puede ser significativo que Caro se expresara en castellano. Por otro lado, antes de marcharse a Totana, el día 26 de septiembre cedió poderes al notario Máximo Ferrández, con la intención de que le representara y cobrara él las deudas que tenía pendientes. AHME, *Protocolo del notario Diego de Torres*, 1671, sig. SHPN 443, f. 237-238v.

<sup>35</sup> SEGADO, P., *op. cit.*, p. 92-93. DE LA PEÑA VELASCO, C., *op. cit.*, pp. 157-161.

<sup>36</sup> JAÉN URBÁN, G. *La vila i el Raval d'Elx: arquitectura i urbanisme*. Alicante, Instituto Juan-Gil Albert, 1999, p. 265.

<sup>37</sup> AHME, *Índice de remisiones a cabildos y sitiadas*, t. II, f. 398-399.

<sup>38</sup> AHME, *Protocolo del notario Diego de Torres*, 1672, sig. SHPN 444, f. 158v-159: “... y sent present lo dit Antoni Caro requerex a dits elets se entreguen de la obra questi feta per a dit retaule, per estar acabada y estar en part incómoda...”

<sup>39</sup> JAÉN URBÁN, G. *La vila i el Raval d'Elx...*, *op. cit.*, p. 265.

<sup>40</sup> NAVARRO MALLEBRERA, R. *Los arquitectos del...*, *op. cit.*, p. 41-47. CAÑESTRO DONOSO, A. *Arquitectura y programas artísticos en la provincia de Alicante durante la Edad Moderna*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015, p. 190.





Fig. 1.- Retablo de Santiago de Totana, reformado tras 1936, incorporando como ático el retablo del Rosario de la misma parroquia. (Foto del autor).



Inmediatamente después de la suspensión de la obra y ante el mismo notario, Caro, “*habitador de la villa de Totana*”, cobraba la deuda que tenía pendiente por la venta de la sepultura en la iglesia del Salvador que había adquirido en 1662<sup>41</sup>. Quizá acabar sus días en Elche ya no entraba en sus planes, y es que en el municipio murciano estaba cosechando tanto éxito que en octubre concertaba otra obra, el retablo de la capilla de santa Lucía. Aun así y como ya dijimos al principio, en 1673 se declaraba “vecino de Elche”<sup>42</sup>. Tiempo después, el 2 de julio de 1675<sup>43</sup> actuaba como testigo en el complejo proceso de compra, por parte de la fábrica de santa María, de unas casas grandes y suntuosas situadas en el lado norte de la antigua iglesia, y cuyos terrenos necesitaría Quintana para hacer realidad sus nuevos planes constructivos. Desconocemos las intenciones que tenía este para el presbiterio, dado que el que se construyó y se conserva es fruto de un diseño posterior<sup>44</sup>. No obstante, tanto arquitecto como retablista eran conscientes de que “*la obra de dit retaule que se avia de fer no pot venir bé en la capella major que se a de fer*”, cuya construcción además podría demorarse “*per més temps de trenta anys*”<sup>45</sup>.

Así se declaraba en el acta de concordia que canceló los trabajos del escultor, y que tuvo lugar el 17 de julio<sup>46</sup>. En ella, los administradores de la parroquia y el propio Caro acordaban que dos expertos supervisarían el trabajo realizado hasta el momento y el restante según las trazas

originales, y lo valorarían para dirimir cuál de las partes estaba en deuda con la otra, siendo su dictamen definitivo y de obligado cumplimiento. Los expertos elegidos por parroquia y escultor fueron, respectivamente, Nicolás de Bussy –“Bousí”- y José Villanueva, por entonces ciudadanos de Alicante.

#### LA VISURA DE BUSSY Y VILLANUEVA

Como vemos, aquella famosa noticia de la inspección por parte del estrasburgués del retablo realizado por Antonio Caro estaba lejos de responder, como se creía hasta el momento, a la conclusión de la obra. Alojado Bussy en casa del escultor Pedro Juan Tahuenga<sup>47</sup>, es posible que Villanueva se hospedara con Caro, al tener que correr este con los gastos de su desplazamiento. En cualquier caso, hubo contacto entre todos ellos, y en algunos se documenta hasta una amistosa relación. Caro y Villanueva se conocían desde la puja del retablo en 1667, si no de antes, e incluso se les han atribuido trabajos conjuntos<sup>48</sup>. El segundo parece que colaboró de manera estrecha con Bussy para realizar su célebre obra en la iglesia de san Nicolás, de Alicante<sup>49</sup>. Y por su parte, el mencionado Tahuenga había contado con Caro como testigo en algunas gestiones de carácter personal y familiar<sup>50</sup>, y finalmente fue, junto con Pedro Quintana –otra de las personalidades de esta urdimbre de artistas-, testigo del final de esta historia.

Pero antes, el 24 de julio, Bussy y Villanueva

<sup>41</sup> AHME, *Protocolo del notario Diego de Torres*, 1672, sig. SHPN 444, f. 159-160.

<sup>42</sup> SEGADO, P., *op. cit.*, pp. 92-93.

<sup>43</sup> Por entonces “habitador de la villa de Elda”. AHME, *Protocolo del notario Miguel Ángel Botella*, 1675-1676, sig. SHPN 194, fs. 17-22.

<sup>44</sup> Realizado por Juan Fauquet, sobrino de Francisco Verde. CAÑESTRO DONOSO, A., *op. cit.*, p. 191.

<sup>45</sup> Estas apreciaciones pudieron ser apuntadas por el propio Pedro Quintana, que como testigo estuvo presente en la concordia de la que se extraen y que a continuación se refiere.

<sup>46</sup> AHME, *Protocolo del notario Miguel Ángel Botella*, 1675-1676, sig. SHPN 194, f. 25-29v. Véase documento anexo nº 3.

<sup>47</sup> Este retablista, del que tan poco se ha escrito, es uno de los protagonistas de la renovación estilística barroca en Murcia, donde se le documenta en 1677. Allí realizó, entre otros, los retablos de las iglesias de san Nicolás y del convento de santa Isabel. DE LA PEÑA VELASCO, C., *op. cit.*, p. 167-170.

<sup>48</sup> Como el retablo mayor de la iglesia conventual de san José, de Elche. VIDAL BERNABÉ, I., *Retablos alicantinos...*, *op. cit.*, pp. 69-71.

<sup>49</sup> HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *op. cit.*, p. 74.

<sup>50</sup> AHME, *Protocolo del notario Joseph Medina*, 1668-1670, sig. SHPN 326, fs. 47-49.

realizaron la visura para la que fueron requeridos, que aporta una valiosa y certera información sobre el aspecto de la obra de Sanchis y Caro<sup>51</sup>. Se trataba de un conjunto de un cuerpo con seis “*colunes salamòniques*”, probablemente talladas con hojas de parra y racimos de uva, con seguridad tres a cada lado de una calle única. Que faltara “*tornejar les bases de les colunes grans*” resulta algo impreciso; podría indicar quizá que la traza las presentaba con el tercio inferior acanalado en espiral, cosa curiosa pues creemos que Sanchis no utilizó este recurso, pero en cambio Bussy, trabajador del valenciano cuando se realizaron los diseños, sí lo utilizó posteriormente en la magnífica portada principal de esta misma iglesia, realizada a partir de 1681<sup>52</sup> (Fig. 2).

El sagrario era una pieza muy destacada que además Caro había “*millorat de conforme la traça*”, pero al que todavía le faltaba una tarja, un pelícano y “*quatre niños*” o querubines. Además, se había previsto una tramoya para que, abriéndolo por atrás, se pudiera manifestar la Eucaristía gracias a la acción de un torno<sup>53</sup>. Así como los detalles escultóricos del sagrario, también faltaban por hacer los del resto del retablo y el ático, que los expertos valoraban en 250 libras. Por tanto este trabajo, que había sido adjudicado a Sanchis, debió quedar sin enviar desde Valencia.

Villanueva y Bussy ajustaron en 1619 libras el valor del retablo inacabado. Caro había cobrado hasta el momento al menos 1240 de aquellas monedas, según las dos épocas de 1667 y 1670 que hemos referido; además, hubo de recibir algún otro pago residual del que no tenemos constancia, pues el día siguiente de la visura la parro-

quia declaraba que “*baxades les quantitats que dit Antoni Caro té rebudes y ajustat lo conte, ha estat devent dita fàbrica al dit Antoni Caro trescentes y sixanta dos lliures, dos sous*”<sup>54</sup>. Los administradores de santa María se obligaron entonces a pagarle en tres pagas iguales a lo largo de tres años, dado que “*de present no es troba ab diner prompte per a poder fer dita paga*”. Así, con Tahuenga y Pedro Quintana como testigos, se daba por anulado completamente el compromiso y los capítulos firmados para realizar el retablo “*tal manera com si fets no fossen*”, frustrándose definitivamente la realización de esta pieza.

Los ilicitanos tuvieron que esperar hasta bien entrado el siglo XVIII para ver finalizado el nuevo templo de santa María, y no fue hasta 1730 que el escultor José Artigues I (+ 1733) diseñó un nuevo retablo y camarín para la titular de la parroquia y patrona de Elche, la Virgen de la Asunción (Fig. 3).

Los hallazgos presentados no solo revelan cuál fue la verdadera historia del primitivo retablo y ciertos aspectos sobre el devenir constructivo de este destacado templo; también contribuyen a la puesta en valor de Antonio Caro, de Tomás Sanchis y del diseño valenciano del momento, pues ejercieron una influencia hacia el sur que ahora es más fácil calibrar. Además, y sin descartarse su posible uso previo, queda fehacientemente documentada la presencia de las columnas salomónicas en 1667 en el medio retablístico alicantino, aunque sólo fuera en condición de proyecto y no tuviesen acomodo definitivo en una obra que, como tantas otras, encontró insalvables dificultades.

<sup>51</sup> AHME, *Protocolo del notario Miguel Ángel Botella*, 1675-1676, sig. SHPN 194, f. 29v-32v. Véase documento n° 4 del anexo documental.

<sup>52</sup> Bussy comienza a trabajar para esta parroquia en 1680, realizando la portada de san Agatángelo. VIDAL BERNABÉ, I., *La escultura monumental...*, op. cit., pp. 29-36.

<sup>53</sup> Sobre el valor del sagrario y las tramoyas eucarísticas véase MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Sagrario y manifestador en el retablo barroco español”, en *Imafronte*, 12 (1998), pp. 25-50.

<sup>54</sup> AHME, *Protocolo del notario Miguel Ángel Botella*, 1675-1676, sig. SHPN 194, f. 35-36v.

<sup>55</sup> VIDAL BERNABÉ, I. *La escultura monumental...*, op. cit., p. 17, 105-110. VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos...*, op. cit., pp. 49, 127-131. Sobre los Artigues, véase también NAVARRO-RICO, C.E. “Escultores alicantinos del siglo XVIII: Artigues, Mira y Castell a su paso por Monóvar”. En CAÑESTRO DONOSO, A. (ed.). *Estudios de escultura en España y Europa*. Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 2017, pp. 257-278.



Fig. 2.- Portada principal de santa María de Elche. (Foto: António Passaporte. Archivo Loty, IPCE, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte).



Fig. 3.- Presbiterio de santa María de Elche con el retablo diseñado por Artigues. (Foto: António Passaporte. Archivo Loty, IPCE, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte).

## ANEXO DOCUMENTAL

### Documento nº 1

1667, julio 10. Elche. *Obligación otorgada por Antonio Caro y otros a los electos del retablo de Santa María*. Archivo Histórico Municipal de Elche [AHME]. *Protocolos de Andrés Parres*, 1667-1668, sig. SHPN 352, f. 269v-271v.

*Dictis die et anno*

*Yn Dey nomine Amen*. Com Antoni Caro, escultor, abitador en la present villa de Elig, prinsipal en lo remat de la obra y fàbrica del quadro que se a de fer per a lo altar major de la parròquia de senta Maria de dita villa; y Andreu Peres de Alcaras, de la villa de Asp, atrobat de present

en la present villa de Elig, fent fianza y principal obligat per lo tot qui ara fermen; y Maria Martines, muller del dit Antoni Caro; y Tomàs Sanches, escultor de la ciutat de València, qui entra a la part en la fàbrica de dit quadro admés per lo dit Antoni Caro qui a pres, fermaràn *omnes simul et yn solidum gratis etta. cum presentes etta*. prometen y se obliguen a lo doctor mossén Pere Ripoll, prevere vicari foràneo de la present villa; mossèn Laureano Roys, prevere curat de dita parròquia de senta Maria; don Juan Caro, don Pedro Soler de Cornellà, don Andreu Soler de Cornellà, don Diego Roys, y a don Claudiano Conjunt lo suystitut de don Melchor Perpiñà,

tots elets nomenats en parròquia plena per a la administració y bon govern de la fàbrica de dit quadro =

Que faran aquell des de son principi fins son remat, conforme el tenor dels capítols que per a dit efecte tenen fets y fermats per [en blanco] y que no faltaran a lo contés en aquells *pro quibus omnibus etta.* obliguen *simul et yn solidum* ses persones y béns *etta. ibique etta.*, e per a més y major fermetat de dites cosses donen per fianxes y principals obligats en cantitat de cet (sic) centes lliures de moneda reals de València, so es: a Juan Massià de Ribera en dos centes lliures, a Andreu Mateu de Palomares en dos centes lliures, a Diego Eredia alvañil en cent lliures, els sobredits presents y acceptant dita obligació y fianza; y Fransés Sempere de Canals qui a pres fermarà en dos centes lliures de dita moneda. Que totes les sobredites partides acomulades en una fan y prenen la dita suma de set centes lliures de dita moneda. E tots los sobredits cascú per lo quels toca en les cantitats supradites y els altres per lo tot prometen que lo dit Antoni Caro, prinsi-pal en lo remat de dita fàbrica del sobredit quadro, y el dit Tomàs Sanches, admés a la part de dita fàbrica per lo dit Antoni Caro, compliran lo promès que tenen otorgat en la present obligació bé i complidament *pro quibus omnibus etta.*, cascú per sa part ses persones y béns obliguen *etta. ubique etta.* e renuncien a la *de partida actio* y al fur de València *de principali pius conueniendo etta.*, y a offerta de béns (¿seents?) y a estimació de aquells etta. y a tots drets etta., y volen lo present acte sia executori en la present villa *et omni ali etta. fiat large etta. actum Elig ut supra.*

Testes foren presents mossén Jusep Uverna, prevere, y Jusep Ochoa, pintor de Elig, veyns y abitadors.

[Margen:] Ferma.

Y a la ferma de la dita Maria Martines y de Caro, muller de Antoni Caro, y aquell present qui en vint y dos dies del mes de juliol del present any mil sis cents sexanta y set ferma en dita

e present obligació, y es sosmet a totes les clàusules de obligacions, promisions y renunciacions en aquella aposades, y sertificada per mi lo notari jura y renuncia (¿?) que etta. y a tots els drets etta. Foren presents per testimonis Geroni Roys, siutadà, y Sebastià Chamorro, oficial del dit Antoni Caro, de Elig veyns y abitadors.

[Margen:] Ferma.

Y a la ferma del dit Tomàs Sanches qui en set dies del mes de octubre del present any mil sis cents sexanta y set fermà en la sobredita y present obligació y es sotsmet so totes les clàusules de obligacions, promicions y renunciacions en aquella aposades.

Foren presents per testimonis mossèn Geroni Seva, prevere; y Geroni Tàrrega, cavaller, de Elig veyns y abitadors.

#### Documento nº 2

1667, octubre 7. Elche. *Compromiso entre Antoni Caro y Tomás Sanchis*. AHME. *Protocolos de Andrés Parres*, 1667-1668, sig. SHPN 352, f. 311-314v.

*Dictis die et anno.*

*Yn Dey nomine, Amen.* Com Antoni Caro, de la present villa de Elig abitador; y Tomàs Sanches, de la siutat de València, atrobat de present en la present villa de Elig, escultors de son art; attés i considerat que lo dit Antoni Caro es rematà la fàbrica y obra del retaula que se a de fer per a lo altar major de la parròquia de Santa Maria de dita villa, y que aquell acull a la part així a la pèrdua com a la ganància al dit Tomàs Sanches per a fer y fabricar dit retaule, y per apartar tot gènere de plet y letigi entre aquells en lo esdevenidor ab los presents escrits *gratis cum presentis etta.*, declaren lo tractat y concordat entre aquells per lo tenor següent:

Primerament, es concorden en que el dit Tomàs Sanches a de pendre a son càrrech y a de córrer per son conte el plantejar el dit retaule, dar els perfils y fer los dibuixos per a la talla y dar modelos per a la escultura, tota la qual a de<sup>56</sup> fer el dit Tomàs Sanches sent tot lo desús

<sup>56</sup> Tachado: “estar (...) y córrer per son conte (...)”

dit conforme les capitulacions que estan fetes per a la dita fàbrica y per cada pesa que fera de escultura o talla, així tarxes com les garres de la difinició del dit retaule, que per serli conuinient farà en la ciutat de València, aja de passar el dit Antoni Caro per los dies que el dit Tomàs Sanches dirà per sa simple paraula que a treballat y per cascun dia de son treball<sup>57</sup> així dels que trebal·le en la ciutat de València com pels que treballarà en la present dita villa de Elig, se li a de contar sis reals castellans treballant en les pessés de dit retaule. Y així mateix es concorden en quel dit Antoni Caro guañe per cascun dia que treballarà en la hobra de dit quadro altres sis reals castellans, y Manuel son nebot quatre reals castellans, y lo altre oficial que an de buscar al propòsit per a dita obra serà conforme es consertarà, tots los quals jornals com gran treballant an de exir de monto del diner en que es rematà el dit Antoni Caro lo dit retaule.

Y així mateix es concorden en que ans y primerament aja de traure el dit Tomàs Sanches de monto de dit diner huitanta lliures, estes antesipades a part de sos jornals, per lo treball y cuydado que se li seguix en dar tots los dibuixos que seran menester per a la talla y modelos per la escultura, y sugetarse a treballar aquella ab lo mateix jornal que guana el dit Antoni Caro, y perquè a son càrrech queda el consertar, comprar y fer portar la madera a la present villa donantli diner de dit monto per a dites compres y ports y per so treball de venir de València a la present villa a guiar y dispondre la dita obra y fàbrica de dit quadro y així mateix se an concordat en que els officials que vendran a treballar en dita fàbrica y el dit Tomàs Sanches el temps que estaran en dita present villa ajén de abitar en casa del dit Antoni Caro, pues la té de franch per temps de sis anis per rahó de dita fàbrica, y que així mateix el dit Tomàs Sanches goge de la mateixa franquia de les sisses quel dit Antoni Caro tot lo temps que per rahó de dit retaule estarà en la present villa.

Y que si, lo que Déu no vulla, algú dels dos sobredits Antoni Caro y Tomàs Sanches morís

y passàs de la present vida a la eterna, lo altre que sobreviurà tinga obligació de acabar la dita obra y la fàbrica de dit retaule, vist y regonegut en tal cas per un terser o dos lo fet y treballat fins que faltà el tal morint, el útil ho pèrdua que ay en lo treballat, per a que a cascú se li done lo ques seu.

Y finalment concorden y convenen en que al fi de dita fàbrica, acabat que sia dit retaule, avent tret de la quantitat de moneda en que fonch rematat les huitanta lliures sobredites que a de traure lo dit Tomàs Sanches antemà; y los jornals de tots, compres y ports de madera y tots los demás gastos que es poran offerir en dita fàbrica fins son últim fi y remat, [si] sobrara diner en dit monto de la quantitat en ques rematà lo dit retaule, dites sobres e o ganància si aja de fer dos parts e mitats eguals, la una per a lo dit Antoni Caro y l'altra per a lo dit Tomàs Sanches, sens que lo u aja més que lo altre cosa alguna. Y així mateix si els faltàs i sels acabàs lo sobredit diner en que fonch rematat lo sobredit retaule e o tenguessen alguna pèrdua agen de contrabuyr els dits Tomás Sanches y Antoni Caro miggerament com en la ganància de tal manera que sempre sien yguals així en la ganància com en la pèrdua.

E per atendre y complir dites coses cascuna y sengles de aquelles la una part a l'altra y l'altra a la una *ad yn vissem et vissisem* obliguen ses persones y bens avuts y per aver etta., volent lo present acte sia executori en la present villa, *de quibus etta. fiat large etta. actum Elig ut supra.*

Testes foren presents mossèn Geroni Seva, prevere; y Geroni Tàrrega, cavaller, de Elig veyns.

#### Documento nº 3

1675, julio 17. Elche. *Concordia entre Antonio Caro y la parroquia de santa María*. AHME. *Protocolos de Miguel Ángel Botella*, 1675-1676, sig. SHPN 194, f. 25v-29v.

*Die XVII mensis july anno a nativitate Domine MDLXXV*

<sup>57</sup> Taxtat: "que sia en la ciudad de València, que sia"



*Sit omnibus notum* que los nobles don Melchor Antoni Perpiñà y don Carlos Ortiz de la present villa de Elig, en nom de elets y administradors que son de les rendes de la fàbrica de senta Maria de dita villa, de una part. Y de altra Antoni Caro, escultor habitador en la villa de Elda, y de present atrobat en dita villa, considerat que lo dit Antoni Caro es rematà la fàbrica y obra del quadro y retaule per a lo altar major de dita parroquial de senta Maria que se avia de fer en cantitat de dos mil singcentes y vint lliures de moneda, davall los pactes e condicions aposats en los capítols que per a lo dit efecte foren fets segons consta per lo dit acte de remat rebut per lo Joseph Anton notari en deset de mars mil siscentos sexanta set y dits capítols els quals manà fer, y per a son degut efecte lo dit Antoni Caro, feu acte de obligació y promisió e donà fermanses segons (¿?) per dit acte rebut per Andreu Parres, notari, en deu de juliol mil sis cents sexanta set, y havent posat en execució lo dit Antoni Caro la fàbrica de dit retaule y fet part de aquell a a sugsehit que nostre Señor es estat servit que la dita yglesia de senta Maria se aja caygut la major part de aquella, per lo que y per ser la demás obra que restava en dita yglesia, no ser aquella suficient per a poder tornar a fabricar sobre aquella, es estat nesesari fer planta y moure de nou la dita obra de dita yglesia, y segons aquella, y la obra de dit retaule que se avia de fer no pot venir be en la capella major que se a de fer, per la qual rahó no es pusible dit Antoni Caro puga proseguir en acabar lo dit retaule, y de la mateixa manera el haver de pasar més temps de trenta anys per a poder fer dit retaule en la forma que convendrà segons se farà la dita capella major, majorment estant obligat lo dit Antoni Caro y ses fiances *tantum* durant la vida de aquell, per tot lo qual, per a apartar tots plets e inconvenients, y que les dites fiances y dit Antoni Caro resten fora de la dita obligació, se an havengut y concordat dites parts en lo mode y forma següent:

Primerament, que per dos persones experts en lo dit art de escultoria, nomenadores una per cascuna de dites parts, per aquestes veges y regoneguen la obra y treball que lo dit Antoni

Caro te fet en lo dit retaule, y apresien y declaren son valor segons lo prinsipal arrendament, remat e capítols (¿?) per cantitat declaren la cantitat que val lo que té treballat lo dit Antoni Caro en dit retaule i si lo fet en aquell està segons art y segons dits capítols.

Item, que lo que declararan i faran relació los dits experts, hagen de pasar per ello les dites parts, y contra aquella no puixen venir ni fer venir per si ni per inter posibles persones en manera alguna, ans aquella tinga forsa de sentència difinitiva posada en cossa jutjada.

Item, que segons la dita cantitat que fora estimada dita obra feta en dit retaule, baxades les cantitats que dit Antoni Caro té rebudes, si restara divent alguna cantitat la dita fàbrica la haja de satisfer y pagar al dit Antoni Caro en contants.

Item, que si lo dit Antoni Caro restara alcansat en alguna cantitat, se (¿?) dita fàbrica tanta madera de la que lo dit Antoni Caro tenia y té comprada per a dit retaule bastant a la dita cantitat y només y si no fora bastant la madera que tendrá dit Antoni Caro per al dit alcans, lo que restara haja de pagar dit Antoni Caro en contants, lo qual dita madera hagen de pendre en aquella cantitat que será estimada per dits experts.

Item, que ajustat e pagat la una part a l'altra, l'altra o altres haja de restar (¿?) la dita obligació e promisió, capítols e remat cansellat e anullat de tal manera com si fets no fosen, restant les dites parts les respectives lliures e sens obligació alguna.

Item, que lo gasto de dits experts, haja de pagar cascuna de dites parts el que nomenarà.

Item, que per a la execució y compliment de tot lo desús dit, pactat, avengut y concordat, los dits elets nomenen per sa part per expert a Nicolás Bousí, de la ciudad de Alacant escultor, y lo dit Antoni Caro nomena per sa part per expert a Joseph Villanova, escultor de dita ciutat de Alacant.

E per execució i compliment de tot lo desús dit, capitulat e concordat, los dits nobles don Melchor Perpiñà y don Carlos Ortiz en lo dit

nom de elets e administradors de les rendes de la fàbrica de senta Maria (...), e lo dit Antoni Caro (...) lloen, ratifiquen y aproven tot lo capitulat, avengut y concordat segons (¿?) està declarat en los (¿?) dits capítols de (¿?). (...) La una part a l'altra e l'altra a l'altra *ad vissem et visum* es comprometen e fan acte de compromís en les persones dels dits Nicolás Bousí y Juseph Villanova, escultors de la dita ciutat de Alacant, experts nomenats per dites parts per a la execució y compliment de lo pactat, havengut y concordat en dits capítols. E prometen posar y aver per ferm lo que per aquells serà apresiat e declarat segons dits capítols. Et *etiam* que ajustats e satisfets la una part a l'altra de les cantitats que serà alcansat segons es dit en dits capítols, ab lo present, ara i per entonces i entonces per ara, volen haver per cansellats e anulats los dits capítols, remat e promisió y obligació de tal manera que a ninguna de les parts respectives puixa (¿... reclamar?) com si fets no fosen. Et ultimament prometen la una part a l'altra e l'altra a la una *ad in vissem et visum* que en rahó de tot lo desús dit, pactat, havengut y concordat no vendran, ni venir faran per si ni per inter possibles persones, ara ni en lo esdevenidor, ans bé volen que sent lo contrari, qualsevol de dites parts tota audiència los siga denegada e ells e los seus executors. (...)

Testes foren presents don Antoni Perpiñà y Pedro Quintana, mestre major de la obra de santa Maria de Elig.

#### Documento nº 4

1675, julio 24. Elche. *Visura de Nicolás de Bussy y José Villanueva*. AHME. *Protocolos de Miguel Ángel Botella*, 1675-1676, sig. SHPN 194, f. 29v-32v.

#### Relació de experts escultors

*Die XXIII mensis july, anno a nativitate Domini MDCXXV*

Joseph Villanova y Nicolás Bousi, escultors de la ciutat de Alacant, atrobats en la present villa de Elig, experts nomenats per los elets y administradors de les rendes de la fàbrica de senta Maria de dita villa y per Antoni Caro, escultor, per a fi y efecte de fer visura y relació de

la obra que té treballada dit Antoni Caro en lo retaule de dita yglesia de senta Maria, lo valor de aquella y la que resta per fer segons lo capitulat, avengut y concordat en lo acte de concòrdia, e an promés, fet e otorgat per dites parts en deset del corrent mes e any, los quals medio juramento que prestaren en poder de mí lo notari infraescrit (...), en execució de lo pactat y concordat en dita concòrdia rebuda per mi lo infraescrit notari, fan relació en la forma y mode següent:

Primo, per el sòculo, pedestal y urna de norma del pedestal ab sos niños y tarjes ensanbelat (sic), conforme capítols y traça de Tomàs Sanches, se a justificat y tasat en quatrecentys setanta sis lliures ..... 476 lliures.

Item, per el sagrari conforme traça y millorat de conforme la traça, se a justificat son valor en quatrecentys y sexanta lliures ..... 460 lliures

Item, les (¿sis?) columnes salamòniques ab sos capitells y bases se a tasat y ajustat son valor en quatrecentys y vint lliures ..... 420 lliures

..... 1356 lliures

Item, les pilastres vaclesides (sic.) encapitelades y ses bases (¿seys?) y se an tasat en cent y sinquanta lliures ..... 150 lliures

Item, la cornisa major que està feta se a tasat y justificat en valor en dos centes y huitanta lliures conforme capítols y trasa ajustada ..... 280 lliures

..... 1786 lliures

Lo que falta per fer en dita obra executada en el primer cos es lo següent:

Primerament, se a tasat per la tarja que falta damunt la porta del sagrari setze lliures de moneda ..... 16 lliures

Item, per los quatre niños que falten en el sagrari damunt de los remats y al costat de la tarja, quaranta lliures de moneda ..... 40 lliures

Item, per el pelícano de damunt lo sagrari se li relleven sis lliures ..... 6 lliures

Item, per el tornejat les bases de les colu-

nes grans y per el (¿agrótera?) que falta en la cornisa gran se li baxen quinse lliures ..... 15 lliures

..... 77 lliures

Item, per el andami o escaleta de darrere del retaule del primer cos, se li lleven i baxen quinze lliures de moneda ..... 15 lliures

Item, per la coluna que falta per acabar que està en casa de Pedro (¿justícia?), per el tallar la talla vint i cinc lliures ..... 25 lliures

Item, per los carrerons que havia de entabacar per a posar altre sagrari, vint lliures ..... 20 lliures

Item, per la porta que havia de fer per a darrere del sagrari ab dos pilastriques y el fusell de torn per a muntar y baxar el torn, vint lliures ..... 20 lliures

Item, per la glòria que havia de haver posat dins lo tabernàculo, se li lleven deu lliures ..... 10 lliures.

167 lliures

Per a rematar lo retaule de tot punt falta lo següent:

Primo, la obra que resta per fer conforme trasa, ajust y concert se li tassa, a los estípises (sic) que resten per fer en el primer cos, la guarnició y (¿?) a los estípites y entre cases, se li apresiat setenta lliures y a la guarnició trenta que fan suma de cent lliures ..... 100 lliures

Item, se a tasat conforme capítols y trasa per el remat quatrecentes lliures sens la escultura ..... 400 lliures

Item, se a tasat segons capítols y trasa la escultura que queda a fer sens los niños del pedestal y el sagrari excepto de los resaltos del sagrari, los serafins ques comprenen en la suma de la escultura, en doscentes y siquanta lliures ..... 250 lliures

A les quals ajustades les cent y seixanta set lliures que al dit mestre se li lleven de lo que falta en la seua obra tasada resten per al remat noucentes y deset lliures per a dit lo compliment de dita obra ..... 917 lliures

Y axí fan relació haverlo visurat y justificat,

ajustantse a ses consències y conforme el concert tenia dit mestre conforme trasa ajustantse ab los capítols y preu, y sobre aixó prestaren jurament conforme es dit en poder de mi, dit notari.

Y ultimament feren relació que, per quant en los capítols se declara que el mestre que treballara dita faena, no sent el que aguera fet la trasa, tinga obligació de pagar trenta lliures en que es justificà la trasa, son preu es per convenio, y se elegí la de Tomàs Sanches, fos aquella la que se executàs, com se a executat fins lo estat en que es troba dita obra sin de sentir no acabar el retaule Antoni Caro y sens de son perjuhý, no deu pagar la mitat pues los elets tenen el (¿altra?).

En quant a la obligació en que estava dit Antoni Caro de sentar el retaule a sa costa, y la fàbrica y elets el fer los andamis o dar la madera al dit mestre tengut asentat lo pedestal, sagrari i sòculo, y per no poder haver-li subvengut les obres per a poder acabar el primer cos, no està obligat a sentarlo sent de (¿?) apresio que tot el treball major es sentar sòculos, sagrario y pedestals, y ací (¿?) de sentir y comuna plàtica (sic) entre mestres.

La qual relació fan e volen haver fet fi e segons la que tenen feta y fermada de la sua mà y lletra y entregada a cascuna de les parts la qual y esta volen sia tot una matexa cossa (...).

Testes foren el doctor Agustí Miquel en medesina y Joseph Galiano, espardeñer de Elig.



# *Iconografia americana de Sant Vicent Ferrer. Transformació de la imatge del sant valencià a l'Equador*

**Ricard Huerta**

Universitat de València

**Germán Navarro Espinach**

Universidad de Zaragoza

## **RESUM**

En el context de la cultura popular del sud d'Europa, la imatge del sant valencià per excel·lència està lligada a la posició del seu dit en alt, a la vestimenta de l'hàbit dominic i un rostre de personatge amb una cara d'eterna joventut i aspecte de persona afable. Un clar exemple d'aquest escenari icònic serien els quadres signats per Alonso Cano amb el títol *La predicació de Sant Vicent Ferrer*. No obstant això, i atenent-nos a la important presència política del personatge en la seva època, com a orador apassionat i molt amant dels discursos apocalíptics, observem que la realitat iconogràfica del sant en l'Equador està més lligada a aquesta tradició que el vincula amb el sever càstig diví, recolzant-se en trompetes i ales que l'acosten més al concepte de arcàngel resolutiu. Presentem alguns exemples d'aquesta imatgeria vicentina encara molt present a l'Equador.

**Paraules clau:** Iconografia / cultura visual / Sant Vicent Ferrer / Equador / exvots

## **ABSTRACT**

*In the context of popular culture in southern Europe, the image of the best-known Valencian saint is related to the position of his finger, to the dress of the Dominican habit and to the face of a character with an eternal youth and the appearance of an affable person. A clear example of this iconic scenario are the paintings signed by Alonso Cano with the title The Preaching of San Vicente Ferrer. However, and taking into account the important political presence of San Vicente in his time, as a passionate speaker of apocalyptic, the iconographic reality of the saint in Ecuador is more linked to this tradition that links him with the severe divine punishment, relying on trumpets and wings that bring him to the concept of a resolute archangel. Here we present some examples of this Vincentian imagery, very present in Ecuador.*

**Keywords:** Iconography / Visual Culture / San Vicente Ferrer / Ecuador / Ex-voto



“Es uno de los santos más grandes de la Orden Dominicana y de la Iglesia. Fue portento de virtudes. Dios le distinguió con el don de milagros y de profecía. Fue doctor en Ciencias y Letras; ilustre orador sagrado; hábil político; destacado teólogo; confesor de Reyes y Papas. En Ecuador es uno de los santos más populares y queridos. Nació en Valencia-España el 23 de enero de 1350. A la edad de 17 años ingresó a la Orden de Predicadores. Murió en Vannes-Francia el 5 de abril de 1419. Fue canonizado por el Papa Calixto III el 29 de junio de 1455”.

#### ICONOGRAFIA AMERICANA DE SANT VICENT FERRER. TRANSFORMACIÓ DE LA IMATGE DEL SANT VALENCIÀ A L'EQUADOR

La figura de Sant Vicent Ferrer està actualment vinculada a una tradició ancestral que l'uneix a la veneració que se li professa en nombroses ciutats americanes. Concretament a l'Equador, hem pogut comprovar la presència del fervor al sant dominic en ciutats com Cuenca o Quito. El que sorprèn d'aquesta presència és la transformació de la figura del sant en un àngel alat i amb una trompeta a la mà, signes inconfusibles dels sermons pels quals és famós, un model de relat apocalíptic que dominava i que el va catapultar a la fama internacional que encara actualment se li reconeix.

#### SANT VICENT FERRER, UN SANT MOLT PRESENT, EN- CARA ACTUALMENT, A L'EQUADOR

Una escultura de Sant Vicent Ferrer llueix a l'altar de la capella dedicada al sant a l'església de Santo Domingo de la monumental ciutat de Cuenca (Equador). Hi ha també una escultura seua presidint la façana del temple i fins i tot vam tenir l'oportunitat de comprar en una tauleta de l'entrada al temple, on es venen objectes religiosos, un llibret de seixanta pàgines que portava per títol *Novena y visita en honor de san Vicente Ferrer*. Al començament de l'opuscle llegim el text següent, a manera de preàmbul:

A la fotografia observem que Sant Vicent Ferrer apareix alat amb una trompeta a la mà com si fos l'àngel de l'Apocalipsi. De vegades es representa així a aquest sant medieval als països d'Amèrica del Sud, a diferència de com solem veure-l nosaltres en les esglésies europees, fàcil



Fig. 1.- Escultura de Sant Vicent Ferrer a l'Església de Santo Domingo. Cuenca (Equador).

d'identificar simplement per l'hàbit de dominic, el dit índex de la mà dreta apuntant al cel i el filacteri en llatí o castellà que recull el verset de l'Apocalipsi (14, 7): "Temed a Dios y dadle gloria, porque ha llegado la hora de su Juicio".

El nostre sant, tan vinculat al moment històric del segle XIV i les primeries del segle XV, segueix tenint prèdica sis segles després, tant a la seua terra com arreu del món. Precisament ara que es celebra el 600 aniversari de la seua mort, comprovem que la presència del personatge continua viva en nombroses accions religioses en memòria dels seus miracles i del seu reconegut poder de comunicació. La imatge del sant s'adequa als temps i als diferents entorns geogràfics. També apareix representat a manera d'arcàngel en un llenç anònim del segle XVIII que forma part de la col·lecció permanent del Museo de Arte Colonial de Quito de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. En aquest cas es tracta a més d'un exvot que inclou el retrat de l'ofertent, un jove clergue amb un llibre a la mà. Amb l'encàrrec de la tela havia d'estar agraït alguna cosa al sant, potser algun favor que li hauria concedit. En efecte, això és un exvot a la religió catòlica, és a dir, un objecte que simbolitza una ofrena feta a Déu, a la Verge o a un sant en compliment d'una promesa o en agraïment per un favor rebut.

El desconeixement de la iconografia religiosa per part de la majoria del jovent actual contrasta amb la seua gran coneixença d'icones de la cultura popular que procedeixen dels mitjans de comunicació, especialment de la música i els audiovisuals (Huerta, 2017). Bona part dels cristians actuals desconeixen el simbolisme de les representacions al·legòriques dels sants i de més personatges que ocupen els espais de les esglésies i museus. Això suposa que la majoria d'aquests cristians podrien considerar-se analfabets visuals respecte a la imatgeria dels temples en els quals hi resen.

Algunes esglésies solen posar rètols en cada retaule per tal de deixar ben clar quins són els personatges representats. Pel que fa al desconeixement icònic dels personatges representats,



Fig. 2.- Sant Vicent representat a manera d'arcàngel en un llenç anònim del segle XVIII. Museo de Arte Colonial de Quito de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

encara resulta més greu quan es tracta d'estudiants d'història de l'art, joves universitaris que acaben els seus estudis desconeixent la majoria de vegades la riquesa iconogràfica del santoral cristià, tenint en compte que és una religió que alguns d'ells professen. En qualsevol cas, i tornant a la riquesa de l'art americà, sabem que la iconografia de l'art colonial mostra les seues pròpies particularitats (Schenone, 1992). De fet, quan els turistes europeus entren en contacte amb aquestes formes diferents d'expressar la religiositat popular, no poden evitar la sorpresa.

A l'interior del Museo Dominicano de Arte Fray Pedro Bedón en Quito trobem una altra imatge de grans dimensions de Sant Vicent Ferrer alat, una escultura policromada presidint l'entrada, i que posa en alerta des del principi al visitant poc acostumat a Espanya a veure al sant valencià com un predicador alat tan peculiar.



Fig. 3.- Escultura de Sant Vicent Ferrer. Museo Dominicano de Arte Fray Pedro Bedón. Quito (Equador).

En aquest mateix museu ens crida l'atenció una pintura del segle XVII que mostra al sant resuscitant a una dona a l'entrada de l'església, escena repetida un segle després pel pintor Bernardo Rodríguez i que es conserva al Museo Nacional del Banco Central de Ecuador.



Fig. 4.- Pintura de l'artista Bernardo Rodríguez representant un miracle de Sant Vicent Ferrer. Museo Nacional del Banco Central de Ecuador.

S'evidencia en aquests exemples una predominança de la representació alada del sant en la iconografia americana, especialment en les esglésies de l'Equador, un dels països on continua vigent la veneració al sant valencià. La capella de Sant Vicent Ferrer a l'església de Santo Domingo de Quito reitera de nou la figura del sant com a àngel de l'Apocalipsi.



Fig. 5.- Pintura a la capella de Sant Vicent Ferrer de l'església de Santo Domingo. Quito (Equador).

L'abundància d'éssers alats en l'art colonial en general i en àmbit equatorià en particular té a veure amb l'adaptació que va fer la simbologia catòlica dels seus contingut-dues per acostar-se als referents culturals de les societats autòctones d'Amèrica amb l'objectiu de difondre d'una manera més proper el missatge de l'evangelització (Kubiak, 2014). Un bon exemple del que estem dient el tenim en la importància que va arribar a tindre el mite de les *guacamayas* (aus amb rostres de dona en l'origen de la cultura *cañari*). Representar els sants com a éssers alats permetia connectar millor amb la sensibilitat

d'aquesta cultura indígena a l'hora de captar la seva atenció respecte a les noves devocions cristianes. És una cosa semblant al que ha passat amb les verges en les quals el mant pren forma de muntanya en zones del Perú, com ara al propi Cusco, per assimilar així al mite de les muntanyes sagrades que recullen els costums més ancestrals de la zona.

El ben cert és que la promoció que va fer dels seus sants la pròpia Ordre dels Predicadors o Dominics des de la seua arribada a l'Equador està en l'origen de la popularitat que van arribar a tindre alguns d'ells, com és el cas de Sant Vicent Ferrer que ara ens ocupa. Recordem que en 1541 els dominics van iniciar el seu assentament a Quito amb la fundació del convent de Sant Pere Màrtir. En el Capítol Provincial de l'any 1557 ja s'havien constituït els nous convents de Loja (1548) i Cuenca (1557). Amb el temps es va esqueixar de la primitiva Província Dominicana del Perú la nova Província de Santa Catalina Virgen y Mártir de Quito. El seu territori abastava tota la diòcesi *quiteña* fins a Popayán, amb nous convents creats per tota la regió: Guayaquil, Baeza, Riobamba, Pasto, Popayán, Buga i Cali (Vargas, 1988). Volem destacar, a més, que al segle XX els dominics de Quito van posar en marxa una impremta pròpia com a mitjà de difusió de la història dels seus personatges més cèlebres. És en aquest context en el qual es publica una hagiografia (Compendi, 1906) i fins i tot una obra específica titulada *Favores de San Vicente Ferrer en el Ecuador* (Betancourt, 1949).

Per al pare Vargas, un dels historiadors dominics més importants d'Equador al segle XX, el convent de Guayaquil va ser el principal focus promotor de la devoció popular a Sant Vicent Ferrer (Vargas, 1988, pp. 115-116):

“La devoción a San Vicente adquiere un sello especial, pues con este nombre es conocido en nuestro tiempo la Iglesia que tiene la Orden en la actualidad. Esta devoción promovida especialmente por sacerdotes dominicanos de un grande espíritu, de altas virtudes sacerdotales, tal como

fue en nuestros tiempos el Padre Antonio Alarcón, quien no solamente fue uno de los que más fervorosamente difundió la devoción a San Vicente, sino quien se valió de esta devoción para aumentar la fe del pueblo que en grandes manifestaciones se movilizaba en las tradicionales procesiones de San Vicente que congregaban hasta hace poco, innumerables muchedumbres de devotos. Con la devoción a San Vicente, se logró infundir en el corazón del pueblo humilde la ciega confianza en el Santo a quien se le han atribuido verdaderos milagros producidos, indudablemente, por esa fe sincera y sencilla con que nuestro pueblo invocaba a este Santo. A San Vicente se le han atribuido grandes y numerosos milagros, lo que, como es natural, ha servido en forma eficaz a mantener el espíritu cristiano de nuestro pueblo”

El ben cert és que les festes religioses posades en marxa es trobaven íntimament vinculades amb la cultura indígena, mantenint continguts propis de les festivitats ancestrals de les societats anteriors a la colònia a Amèrica, com han posat de manifest les investigacions antropològiques de Susana González sobre les zones rurals de la província de l'Azuay. El calendari festiu que aquesta autora ha inventariat assenyalava l'existència de festes dedicades a Sant Vicent Ferrer a les parròquies de Tomebamba al *cantón* de Cuenca el 27 de febrer; Sant Joan, Sant Vicent Ferrer i Quimshi al cantó de Guala-ceo els dies 5-7 d'abril; o en la de Sant Vicent Ferrer al *cantón* de Girón també els dies 6 i 7 d'abril. En suma, 5 festes dedicades a Sant Vicent, per darrere d'altres sants més populars com Santiago (32 festes), Sant Pere i Sant Pau (17), Sant Josep (17), Sant Miquel (13), Sant Joaquim i Santa Anna (7) o Sant Bartomeu (7), i per davant d'una vintena més d'advocacions (González, 2009, pp. 45-46 i 57).

En unes altres zones d'Equador es celebren també festes en honor a Sant Vicent Ferrer com succeeix l'últim diumenge del mes d'abril



a Chuquiribamba, al nord-oest de la ciutat de Loja. Són milers de feligresos els que assisteixen a la processó que arriba fins a la pampa de Cocheturo, encapçalada per bandes populars de músics. Després de la processó formen desenes de genets amb els seus respectius cavalls per participar en escaramusses en què llancen al públic taronges, llimones, mandarines i pomes. Aquestes festes duren tota una setmana. També diverses parròquies del vicariat de El Puyo estan dedicades a Sant Vicent Ferrer, i realitzen processons en el seu honor. Per exemple, a la parròquia de Tarqui, on es resa una novena i culmina el dia amb una gran festa en la qual els *priostes*, amb el rector al capdavant, protagonitzen l'esdeveniment. El mateix passa al barri vicentí de la mateixa ciutat de El Puyo, amb la celebració d'una missa solemne el 6 d'abril, presidida pel bisbe. En els sermons d'aquestes festes s'insisteix molt en què Sant Vicent va ser un gran missioner que va buscar la unitat de l'Església, al mateix temps que un gran predicador. A la tarda d'aquest mateix dia 6 d'abril es celebra de la mateixa manera una altra festa a la comunitat de la Moravia, alhora que ho fa el propi Colegio Vicentino de la ciutat en honor del mateix patró, amb missa a la catedral.

A la vista està que se'ns escapa l'abast i la profunditat que pot arribar a tindre la història de la devoció popular d'aquest sant a un país important com ho és l'Ecuador. Fa uns anys es va efectuar un estudi a la Universidad Nacional de Loja per rescatar la identitat de la festa religiosa de Sant Vicent Ferrer a l'esmentada parròquia de Chuquiribamba del cantó de Loja. Es tractava d'una proposta posada en marxa des del grau d'Enginyeria en Administració Turística amb l'objectiu de relançar aquest esdeveniment des de la següent perspectiva metodològica (Neira, 2012, pp. XI-XII):

“En la Parroquia Chuquiribamba debido a la falta de unión y organización en la comunidad y sobre todo por carencia de apoyo de las autoridades competentes en el sector turístico ha sido muy poca la

difusión de sus tradiciones y costumbres como chuquiribambences, motivo por el cual la investigación se basó en el rescate de la fiesta religiosa de San Vicente Ferrer, misma que pretende dar un mayor realce de esta festividad, de tal manera que estará orientada a la conservación, promoción, exhibición de sus tradiciones y costumbres a toda la ciudadanía lojana y del Ecuador. Para dar cumplimiento al tema principal se planteó el objetivo general del presente trabajo fue Contribuir al desarrollo del turismo cultural de la parroquia Chuquiribamba, a través del rescate de la identidad de su fiesta principal, así mismo se planteó los objetivos específicos que son: Desarrollar un análisis de la realidad histórica y auténtica de la fiesta religiosa de San Vicente, Validar la información obtenida con los principales involucrados y Proponer alternativas para el rescate de la identidad cultural de la parroquia Chuquiribamba. Para el desarrollo de cada uno de los objetivos fue necesario emplear metodologías y técnicas apropiadas, es así que en el primer objetivo el Análisis de la realidad histórica y auténtica de la fiesta religiosa de San Vicente Ferrer, se empleó el método científico mismo que permitió obtener información de fuentes como: bibliotecas, municipios, juntas parroquiales, para complementar el trabajo fue fundamental efectuar visitas de campo, utilizando la técnica de la observación directa y la aplicación de la entrevista a las autoridades y personal encargado de la fiesta de San Vicente Ferrer, con la finalidad de obtener información para el rescate de la identidad de la fiesta religiosa de San Vicente Ferrer. Se empleó el análisis Foda para conocer las fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas de la fiesta. En la ejecución del segundo objetivo Validar la información obtenida con los principales involucrados, fue necesario establecer contacto con las personas de la matriz de involucrados, con la finalidad de llegar a las aprobaciones correspondi-



entes sobre la informació expuesta ante ellos. En esta validación se planteó la Matriz Foda para llegar a los acuerdos sobre la ponderación de la Matriz, obteniendo así la Matriz Foda Ponderada, posteriormente se dieron las debidas conclusiones y recomendaciones de la socialización. Finalmente se elaboró las propuestas de difusión para la fiesta religiosa San Vicente Ferrer, catalogada como la más importante de la parroquia Chuquiribamba, para ello se editó un Cd promocional sobre la fiesta, además se diseñó una novena y un afiche que contiene imágenes de la fiesta. Con la ayuda del desarrollo de los objetivos se pudo plantear las estrategias que estuvieron encaminadas a contribuir al desarrollo de la Fiesta religiosa de San Vicente Ferrer. Promocionar la fiesta por medio de un video turístico mostrando las actividades que se realizan durante la festividad. Así mismo para aumentar la fe de los creyentes en San Vicente Ferrer se lo hizo por medio de un novenario, concluyendo con el diseño un afiche para dar a conocer la fiesta de San Vicente Ferrer y de las Escaramuzas. Finalmente se exponen las debidas conclusiones y recomendaciones para que sean consideradas por parte del Gobierno Autónomo Descentralizado de Chuquiribamba, dichas propuestas están encaminadas al desarrollo turístico, social, cultural y económico de la parroquia aprovechando el creciente posicionamiento socio político que tienen hoy en día los gobiernos parroquiales de esta manera se podrá generar una participación más activa de la ciudadanía alrededor del tema turístico.”

Són moltes les possibilitats que ofereix per al futur l'anàlisi de l'impacte que ha tingut i té la devoció de Sant Vicent Ferrer a la religiositat popular de l'Equador. Durant una estada de recerca universitària l'any 2017, vam tenir l'oportunitat de visitar els cementiris de San Diego i El Tejar a Quito, així com el cementiri patrimonial de Cuenca, a la recerca de representaci-

ons de Sant Vicent Ferrer a les làpides, tombes i panteons. Es tractava de calibrar la presència del sant en la devoció popular dels fidels, una presència detectable en les tombes dels difunts d'ambdues ciutats a tenor del major o menor nombre d'imatges localitzables. La visita no va exhaustiva, però sense ser-ho, vam disposar del temps suficient com per poder obtenir alguns exemples com el que il·lustra una làpida del cementiri de Sant Diego que podem observar en la figura número 6.



Fig. 6.- Làpida amb una representació de Sant Vicent.  
Cementiri de San Diego. Cuenca (Equador)

No obstant això, qualsevol interpretació que fem sobre la devoció de Sant Vicent Ferrer a l'Equador ha de tenir en consideració algunes qüestions que s'han investigat sobre aquest sant medieval a Espanya, focalitzant l'atenció en els seus sermons públics, com si es tractés d'elements estimulants per a l'origen de processons, confraries i festes populars, o fins i tot la confecció d'exvots al segle XV, i molt més enllà.

#### **SANT VICENT FERRER, UN EXEMPLE VIU DE LA RELIGIOSITAT POPULAR DEL FINAL DE L'EDAT MITJANA**

Mentre el sant de l'Antiguitat Tardana era un adepte a la vida contemplativa i buscava la perfecció a través de la renúncia al món, els mil anys que dura l'època coneguda per convenció acadèmica com "Edat Mitjana" -entre la des-

titució de l'últim emperador romà d'Occident (476) i la mort del rei Ferran el Catòlic (1516)-van veure néixer un nou model de santedat protagonitzat per grans predicadors que practicaven un activisme sense precedents.

Impressiona la fama aconseguida dins el santoral a la fi de l'Edat Mitjana per personatges com Vicent Ferrer (+1419), Bernardino de Siena (+1444), Juan de Capistrano (+1456) o Giacomo delle Marche (+1476) entre d'altres. No era una cosa nova. Al segle XIII l'Església ja havia canonitzat a grans oradors com el franciscà Sant Antoni de Pàdua o el dominic Sant Pere Màrtir. Recorrent Europa, d'Aragó a Bretanya i d'Itàlia a Polònia o Croàcia, aquests predicadors viatjaven de lloc en lloc familiaritzant-se amb el veïnat, pronunciant sermons multitudinaris a l'aire lliure per despertar el penediment dels seus pecats, empenyent a realitzar processons de flagellants, fundar confraries o exaltar a la població contra els jueus (Vauchez, 1991).

Entre les millors imatges que ens han arribat d'aquesta frenètica activitat evangelitzadora està sens dubte el retaule dedicat a Sant Vicent Ferrer que es conserva actualment al Museu de Belles Arts de València, procedent del convent dominic de Sant Onofre, a la localitat valenciana de Museros. Va ser pintat per Miguel de Prado al segle XVI, un treball documentat durant 1515-1537. Es tracta d'un oli sobre taula que va ingressar al museu amb la desamortització. La imatge central del retaule reproduïx amb precisió la iconografia amb la qual coneixem el sant al sud d'Europa.

En qualsevol cas, ens sembla més interessant entrar en detall a comentar dues escenes del retaule on és possible apreciar l'acció pública del sant com a predicador famós. En la primera d'elles apareix donant un sermó a l'interior d'un temple des del púlpit, amb un públic molt atent a les seves paraules. Ho podem comprovar atenent a la figura 8.

L'interior d'una església és el lloc tradicional per fer un sermó. Cal observar atentament, ja que com a mínim hi ha un escriptor que està posant per escrit el seu discurs. I és cert. Ens han



Fig. 7.- Part central del retaule dedicat a Sant Vicent Ferrer, obra de Miguel de Prado, segle XVI. Museu de Belles Arts de València.

arribat quatre manuscrits de la catedral de València amb els seus sermons organitzats segons el calendari litúrgic anual. Aquests manuscrits van ser editats en el seu dia per Josep Sanchis Sivera (1932-1934) i Gret Schib (1975-1988). I sabem a més que Sant Vicent Ferrer es va passar la major part de la seua vida predicant per València, Catalunya, Aragó, Castella, Galícia, Provença, Llenguadoc, Bretanya, al nord d'Itàlia i Suïssa. Però cal advertir que no anava sol. L'acompanyaven desenes de fidels, i entre ells, en efecte, alguns que registraven els seus discurs-



Fig. 8.- Sermó de Sant Vicent Ferrer. Taula lateral del retaule dedicat al sant. Museu de Belles Arts de València.

sos com recalca un dels últims estudis biogràfics dedicats a la seua figura (Daileader, 2016).

Ara bé, en la segona escena que volem destacar ens centrarem en un altre fragment del retaule de Sant Vicent del Museu de Belles Arts de València. En aquesta escena el sant està a peu de carrer practicant un exorcisme davant la presència de diversos musulmans, com dona a entendre clarament el diable en forma de drac que fuig de l'endimoniat. Aquesta forma d'evangelitzar mitjançant l'execució d'exorcismes i miracles era la més característica de Sant

Vicent Ferrer, el qual anava predicant i exercint per places i carrers de la ciutat, o també fora de les muralles en camins i senders. En aquest sentit, podem citar diverses notícies que demostren com realitzava els seus sermons amb l'objectiu d'incentivar la realització de processons de flagel·lants per promoure ara la devoció de la Vera Creu i la Sang de Crist a la Corona d'Aragó (Navarro, 2006 i 2009). En veritat, les processons de flagel·lants i penitents ja havien nascut a Itàlia a mitjans del segle XIII, però a Espanya no va ser fins al segle XV quan aquesta pràctica es va introduir amb força a través dels sermons de Sant Vicent Ferrer. I cal dir que aquesta tradició va passar d'Europa a Amèrica.

Començarem per citar el seu sermó de l'Exaltació de la Santa Creu que predicava en la festivitat del 14 de setembre. Segons el text que ens ha arribat, Sant Vicent Ferrer parlava de la Vera Creu com una relíquia generadora de miracles i no dubtava a instruir els seus seguidors disciplinats en aquesta devoció, ensenyant-los a fer el signe de la mateixa sobre el cor, agenollats davant el crucifix. En un altre moment de l'esmentat sermó recomanava que abans de menjar feren l'acció de senyar-se i pronunciaren el nom de Jesús. De la mateixa manera, en el seu sermó de la festa de la Invenció de la Santa Creu del 3 de maig incitava als fidels assistents a que practicaren la penitència corporal per celebrar una autèntica festa de la Creu. I també difonia la llegenda del Sant Grial el dia de la festivitat de sant Llorenç, quan explicava com aquest sant donava de beure la Sang de Crist del calze consagrat pel papa, referint d'igual manera a la forma, a l'hòstia que rememorava el cos de Crist com carn i sang. Era d'aquesta manera com divulgava l'exemple de Jesús en clau de penitència, llançant benaurances als que imitaven la seua crucifixió.

Els sermons que predicava en temps de Quaresma anaven encara més enllà d'això, ja que incitaven a la pràctica col·lectiva del vessament de sang a imitació de Jesús, el qual, segons Sant Vicent Ferrer, va voler ser capturat, lligat i crucificat per redempció de la humanitat. Per tant, això havia de ser exemple per als homes quan





Fig. 9.- Exorcisme de Sant Vicent Ferrer. Taula lateral del retaule dedicat al sant. Museu de Belles Arts de València.

feren penitència, escampant la seua sang per honor i remembrança de la Passió de Crist. La mortificació del cos sempre formava part dels missatges que transmetia al públic assistent als seus sermons. Va ser d'aquesta manera com va crear una processó de deixuplinants de la Sang a la vila de Graus (Osca) cap a 1415, quan anava de viatge a França, regalant a l'església parroquial d'aquesta població el crucifix que usava en els seus sermons, el qual encara es conserva en una capella del temple amb el valor de relíquia sagrada de caràcter històric i patrimonial. Amb el temps, a Graus es fundaria una confraria del

Sant Crist i de Sant Vicent Ferrer, que segueix existint actualment. Però aquest no és l'únic exemple que hi ha sobre l'impacte de les seues predicacions entre les poblacions que visitava.

El canvi d'advocació de la confraria dels cecs oracioners de València en honor de la Vera Creu a principis del segle XV, de segur que va tindre a veure amb els sermons de Sant Vicent. En les ordenances d'aquesta confraria de l'any 1329 apareixia sota el títol de la Mare de Déu, però en els seus estatuts de 1407 va adoptar la invocació de la Vera Creu, i va canviar la seua festa anual -que era als vuitens de Pasqua Florida i que es celebrava a l'església parroquial de la Santa Creu de la ciutat de València, per la festa de l'Exaltació de la Creu del 14 de setembre. Així es va mantenir des de 1329 fins a 1610, almenys segons ho registra una visita pastoral de la diòcesi valentina per a aquest darrer any en què es diu que a l'església de la Santa Creu hi havia una confraria de cecs que tenia casa i capella on es deia missa.

Recordem, en aquest sentit, que no resultaria gens estrany que els cecs valencians decidiren canviar la seua advocació a la Vera Creu per influència de Sant Vicent Ferrer, ja que precisament en el sermó que predicava el 14 de setembre -festivitat de la Exaltació de la Santa Creu i festa patronal de la confraria de cecs- explicava com, al principi, la Vera Creu era menyspreada pels infidels, però després va ser molt honorada, sobretot pels molts miracles que van esdevenir amb ella, entre altres coses perquè il·luminava als cecs (és a dir: els retornava la visió).

A hores d'ara encara està pendent l'actualització i ampliació del primer cens de confraries medievals d'Espanya que publicàvem fa uns anys (Navarro, 2014) per identificar germandats que van estar dedicades a Sant Vicent Ferrer al segle XV (Navarro, 2013). Tot arribarà, cada cosa al seu temps. Tenint en compte que Vicent Ferrer va ser canonitzat el 1455, una de les més antigues que coneixem és la confraria del Corpus Christi, Santa Maria de Montserrat i Sant Vicent Ferrer de la ciutat de Saragossa (1463). En aquest sentit, fa un any es va publicar un es-

tudi sobre una de les primeres representacions del sant a Castella, el qual permet documentar la primerenca difusió del culte al religiós valencià per terres castellanes. Es tracta d'un exvot en forma d'escultura que es conserva al Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. En aquesta imatge escultòrica, veiem que als peus del sant (com succeeix amb el llenç-exvot del Museu d'Art Colonial de Quito), apareix agenollat l'oferent, en aquest cas don Joan de Zúñiga i Pimentel. Entenem que la mare, la senyora Leonor Pimentel, hauria encarregat l'obra amb la intenció de donar-la al convent de Sant Vicent Ferrer a Plasencia, fundat el 1464 per ella mateix, juntament amb el seu marit don Álvaro de Zúñiga. Aquesta peça excepcional confirma per tant la devoció personal que tenien els esmentats ducs de Plasencia per l'Ordre dels Predicadors i, en concret, per un dels seus homes més cèlebres, el nostre celebrat personatge Sant Vicent Ferrer (Gómez-Chacón, 2016).

Així les coses, l'origen d'un fenomen tan important com van ser les processons de Setmana Santa, que han arribat fins als nostres dies i que afecten a tot el món catòlic, va estar en aquestes primeres processons de deixuplinants de la Sang de Crist del Dijous Sant que va fomentar per exemple Sant Vicent Ferrer. El culte a les relíquies i l'encàrrec d'objectes simbòlics en forma de exvots, o la mateixa institució de noves confraries per exaltar i consolidar la religiositat popular, van ser instruments claus que van emprar els predica-dors en la llunyana època medieval, fa més de cinc-cents anys, per posar en marxa pràctiques de devocions que han arribat amb gran èxit d'implantació fins als nostres dies. El model espanyol de confraries i gremis es va traslladar així amb l'evangelització a Amèrica colonial de la mà de les principals ordes religioses, sobretot les que depenien de dominics i franciscans (Navarro, 2017).

Queda obert tot un univers d'investigació per al futur. Serà necessari establir un cens de convents, parròquies, capelles de carrer i tot tipus de topònims que farien al·lusió a aquest sant a l'Equador. Per tant, el cas de Sant Vicent Ferrer és només un dels nombrosos observatoris

que posen al descobert llunyanes tradicions medievals de religiositat popular que es van projectar d'Europa a Amèrica amb un impacte que es manté amb els segles, i amb una força social la vigència de la qual ens segueix sorprenent amb el pas dels anys.

## REFERÈNCIES

BETANCOURT, M. M. *Favores de San Vicente Ferrer en el Ecuador*, Quito, Imprenta de Santo Domingo, 1949.

CÁTEDRA GARCÍA, P. M. *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media: San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412). Estudio bibliográfico, literario y edición de textos*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1994.

COMPENDIO. *Compendio de la prodigiosa vida del apóstol de Valencia San Vicente Ferrer*, Quito, Imprenta de Santo Domingo, 1906.

DAILEADER, P. *Saint Vincent Ferrer, His World and Life: Religion and Society in Late Medieval Europe*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.

GÓMEZ-CHACÓN, D. L. "Linaje y devoción en la Plasencia del siglo XV: San Vicente Ferrer y don Juan de Zúñiga y Pimentel" en *Ars Longa*, 25, 2016, pp. 99-113.

GONZÁLEZ MUÑOZ, S. *Tradición y cambio en las fiestas religiosas del Azuay*, Cuenca, Universidad de Cuenca y Universidad del Azuay, 2009.

HUERTA, R. *La ciudad educadora y sus docentes. Experiencias alrededor del mundo*, Bogotá, Editorial Magisterio, 2017.

KUBIAK, E. J. "Virgen alada y los Santos Angélicos en la iconografía del arte colonial latinoamericano" en María Cristina Valerdi Nochebuena y Ewa Joanna Kubiak (coords.), *Los ángeles en el arte. «A la sombra de tus alas»*, Puebla, 2014, pp. 37-160.

NAVARRO ESPINACH, G. "Las cofradías de la Vera Cruz y de la Sangre de Cristo en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)" en *Anuario de Estudios Medievales*, 36/2, 2006, pp. 583-611.

NAVARRO ESPINACH, G. "La Vera Cruz y la Sangre de Cristo en la Corona de Aragón.

Promoción religiosa e identidades culturales durante los siglos XII-XVI” en *Actas de IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera-Cruz*, Zamora, 2009, pp. 689-716.

NAVARRO ESPINACH, G. “Santos patronos de oficios. San Eloy y San Jerónimo” en *Temas Medievales. Revista del Departamento de Investigaciones Medievales del Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas de Buenos Aires (CONICET)*, 21, 2013, pp. 221-266..

NAVARRO ESPINACH, G. “Las cofradías medievales en España” en *Historia 396. Revista del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso*, 4, 2014, pp. 107-133..

NAVARRO ESPINACH, G. “La difusión del modelo español de cofradías y gremios en la América colonial (siglos XV-XVI)” en D. Fernández, K. E. Montoya y D. E. Lévano (coords.), *Cofradías en el Perú y otros ámbitos del Mundo Hispánico, siglos XVI-XIX*, Arzobispado de Lima, 2017, pp. 37-47.

NEIRA JIMÉNEZ, J. E. *Propuesta para el rescate de la identidad de la fiesta religiosa de San Vicente Ferrer de la parroquia Chuquiribamba del cantón Loja*, Tesis previa a la obtención del grado de Ingeniería en Administración Turística dirigida por la profesora Nancy Elizabeth Bermeo Ojeda, Universidad Nacional de Loja, 2012.

SCHENONE, H. *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992.

VARGAS, J. M. (coord.) *Los Dominicos en Ecuador. IV Centenario de la erección de la Provincia Dominicana en Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, 1988.

VAUCHEZ, A. “El santo” en Jacques Le Goff y otros, *El hombre medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 323-358.



# *La circulación de maestros franceses entre las diócesis de Zaragoza y Tortosa durante los siglos XVI y XVII. El caso de Pedro Pizarro*

**Jorge Martín Marco**  
Historiador del arte

## RESUMEN

Las rutas comerciales entre los diferentes territorios de la Corona de Aragón no sólo consiguieron facilitar el comercio entre ellos, sino que permitieron la movilidad de los profesionales de las artes a través de los diversos territorios. Es el caso de Pedro Pizarro, un cantero de ascendencia francesa que, asentado en el Bajo Aragón, pudo llevar a cabo una serie de encargos tanto en territorios de la diócesis zaragozana como de la tortosina, algo que pone de manifiesto la gran conexión entre estos territorios más allá de las fronteras artificialmente impuestas.

**Palabras clave:** Arquitectura tardogótica / Bajo Aragón / Pedro Pizarro / Tapia valenciana.

## ABSTRACT

*The commercial routes between the different territories of the Crown of Aragón not only facilitated the commerce among them, but they also allowed the mobility of art professionals among the different territories. This is the case of Pedro Pizarro, a quarry worker of French origin that, established in the Bajo Aragón, could accomplish a series of assignments in the territories of the dioceses of Zaragoza and Tortosa, something that brings to light the great connexion between these territories beyond the artificially imposed borders*

**Keywords:** Late-Gothic architecture / Bajo Aragón / Pedro Pizarro / Tapia valenciana.

Las transferencias artísticas entre los distintos territorios que conformaron la Corona de Aragón fueron constantes a lo largo de los siglos, en buena medida, gracias a las rutas comerciales que vertebraron el territorio y permitieron la salida al mar de algunas zonas del interior, como en el caso del Bajo Aragón,<sup>1</sup> donde las relaciones con las ciudades de Tortosa y Morella fueron constantes a lo largo de la historia. Estas rutas facilitaron la movilidad de los profesionales de las artes entre los territorios, y ya en época medieval destacan los trabajos de

Guillermo Cubels –un maestro procedente de Morella– tanto en un puente y en la iglesia de Mosqueruela (Teruel) como en la muralla de Tronchón (Teruel), o los de Pascual de Ejulve y su hijo Joan en la iglesia parroquial de Báguena (Teruel) que pudieron simultanear –gracias al trabajo en cuadrilla– con las obras de la catedral de Tortosa.<sup>2</sup> En este sentido, el panorama continuó a lo largo del Quinientos con las actuaciones de maestros como Miguel Inglés –un profesional asentado en Tortosa<sup>3</sup>– que dirigió las obras de la iglesia parroquial de La Codoñera (Teruel) por lo menos desde agosto de 1561, cuando recibió la cantidad de quinientos sueldos de parte de los jurados de Alcañiz por la *obra de la capilla [mayor]*;<sup>4</sup> o Joan Tell, que aparece documentado en Alcañiz en 1576,<sup>5</sup> y que podría ser el mismo Joan Tello que contrató, junto a Bernat Maura, la realización de la capilla mayor de la iglesia del convento dominico de Santa Lucía de esa localidad en 1578,<sup>6</sup> mucho antes de partir hacia tierras del interior de Castellón para ocuparse de la construcción de las iglesias de Vistabella del Maestrazgo, La Jana y Cáliz en las primeras décadas de la centuria siguiente.<sup>7</sup>

- <sup>1</sup> IRANZO MUÑO, T.; LALIENA CORBERA, C., “Comunicaciones y vías de comunicación en el Bajo Aragón en la Edad Media”, en *Teruel*, 71 (1984) 29-46.
- <sup>2</sup> IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias”, en *Artígrafa*, 23 (2008) 39-95 y en ÁLVARO ZAMORA, M.<sup>a</sup> Isabel e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (coords.): *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento*. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 39-95. La actividad de Ejulve y su hijo en Báguena, en PARDILLOS MARTÍN, D., *Colección de documentos del Archivo Parroquial de Báguena (1363-1505)*. Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 2007, doc. 19, pp. 59-60 y docs. 20-21, pp. 60-80; y su participación en las obras de la seo de Tortosa en ALMUNI I BALADA, V., *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*. Barcelona, Fundació Noguera, 2007, vol. I, pp. 145-163.
- <sup>3</sup> VIDAL FRANQUET, J.: “Assaig de panorama de les arts a la Tortosa del Renaixement” en QUEROL COLL, Enric y VIDAL FRANQUET, Jacobo: *Cultura i art a la Tortosa del Renaixement*. Tortosa, Arxiu Comarcal de les Terres de l'Ebre, 2005, p. 149.
- <sup>4</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Alcañiz [A.H.P.A.], Thomas Roberto, 1561, f. 179 v, (Alcañiz, 4-VIII-1561).
- <sup>5</sup> En el documento, Pedro Ros, labrador y vecino de la villa de Alcañiz, otorgó tener en comanda de Joan Tell, *pietrapiquero*, también vecino de dicha villa, la cantidad de seiscientos ochenta sueldos que quedó cancelada el 13 de julio de 1578 [A.H.P.A., Miguel de Lorda, 1574-1576, f. 391 r, (Alcañiz, 30-XII-1576)].
- <sup>6</sup> A.H.P.A., Pedro Traiguera, 1578, ff. III v-III v, (Alcañiz, 14-IV-1578). Los maestros se comprometieron a realizar la obra en un plazo de cinco meses por cinco mil sueldos, y, además, presentaron como fianzas a los canteros Joan Galán y Joan Medal, éste último, es posible que fuera el mismo cantero al que se le ha venido atribuyendo la construcción de la Casa de la Encomienda de La Fresneda (Teruel) [PÉREZ TEMPRADO, L., “De artistas y constructores” en *Boletín de historia y geografía del Bajo Aragón*. Zaragoza, Mariano Escar, 1908; edic. facs., Zaragoza: Centro de Estudios Bajoaragoneses, Ayuntamiento de Alcañiz-Ayuntamiento de Calaceite, 1982, p.16].
- <sup>7</sup> GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca en Castellón*. Castellón, Diputación de Castellón, 2004, p. 296.

Algunos de los artistas documentados a caballo entre estos territorios, procedían, en realidad, del otro lado de los Pirineos, y sus trayectorias deben estudiarse dentro del fenómeno de la llegada de profesionales franceses de diferentes perfiles a tierras aragonesas desde finales del siglo XV,<sup>8</sup> como canteros –*piedrapiqueiros*– escultores o también pintores como Jacques de la Carrera, quien tras finalizar su formación con Roland de Mois en Zaragoza,<sup>9</sup> se estableció en Alcañiz desde donde realizó encargos para la ciudad,<sup>10</sup> y algunas poblaciones del entorno como La Iglesuela del Cid o Andorra.<sup>11</sup>

En cualquier caso, nosotros nos vamos a centrar única y exclusivamente en los canteros y *piedrapiqueiros* que se asentaron en la zona del Bajo Aragón, quienes continuaron trabajando la piedra, un material muy abundante en el territorio que predomina en la práctica totalidad de las construcciones religiosas de la zona, relegando el uso del ladrillo a un papel prácticamente secundario.<sup>12</sup>

## LA TRAYECTORIA PROFESIONAL DE PEDRO PIZARRO ENTRE LAS DIÓCESIS DE ZARAGOZA Y TORTOSA (DOC. 1596-†1627)

Creemos que Pedro Pizarro fue uno de los profesionales que emigraron al Bajo Aragón procedente del otro lado de los Pirineos a finales del siglo XVI. Si bien en la documentación exhumada aparece su nombre como Pedro Pizarro, el propio cantero iba a firmar como *Pier* –por Pierre o Pierres–, aunque acabó tachándolo, en un documento fechado en 1596,<sup>13</sup> o como *Pedro Pisare* cuando contrató el primer destajo de la obra de la iglesia parroquial de La Pobla de Massaluca (Tarragona) a finales de 1599.<sup>14</sup>

Las referencias conocidas hasta el momento lo han situado asumiendo diversos encargos constructivos en Calaceite (Teruel) entre 1607 y 1613,<sup>15</sup> al frente de las obras de la iglesia parroquial de Tronchón (Teruel) en 1612,<sup>16</sup> y recibiendo tres mil sueldos en comanda de Antonio Puig –vecino de Valdealgofa (Teruel)–, por

- 8 El fenómeno fue estudiado a nivel aragonés en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés”, en *Artigrama*, 22 (2007) 473-511. La presencia de canteros y *piedrapiqueiros* franceses en el Bajo Aragón está más documentada que la de profesionales vascos y navarros, como Joan de Arzicun o Arzicu, que aparece trabajando en el coro de la iglesia de los dominicos de Santa Lucía de Alcañiz en 1559 [A.H.P.A., Thomas Roberto, 1559, f. 57 r (Alcañiz, 6-II-1559) y f. 147 r-v (Alcañiz, 24-IV-1559)]; o trasmeranos como Roque Dexado, documentado realizando obras en la torre de la colegiata de Santa María la Mayor de Alcañiz en 1566 [MARTÍN MARCO, J.; GIL BORDÁS, J. Á., “La antigua iglesia colegial de Alcañiz: un ejemplo de promoción artística en el medioevo aragonés”, en *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística* (Actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés). Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2017, p. 267, nota nº 23].
- 8 MORTE GARCÍA, C., “Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II”, en *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XXXI-XXXII (1988) doc. 338, p. 333.
- 10 Al final de su trayectoria profesional fue contratado por el mercader alcañizano Miguel Valero para realizar una serie de cuadros destinados a la capilla del mercader en la colegiata de Alcañiz [A.H.P.A., Lorenzo Vililla, 1634, ff. 222 v-224 r, (Alcañiz, 29-IV-1634)]; un encargo que, sin embargo, acabó asumiendo su hijo Jacinto porque a Jacques debió de sobrevenirle la muerte poco tiempo después [A.H.P.A., Lorenzo Vililla, 1634, f. 367 r, (Alcañiz, 15-VII-1634)].
- 11 En efecto, Jacques de la Carrera recibió dos mil sueldos como primera paga de un total de nueve mil seiscientos de parte del procurador de Nuestra Señora del Cid por *razon de quatro retablos que les* [tenía que] *bazer en dicho lugar* [A.H.P.A., Miguel Arbona, 1596, ff. 169 r-170 r, (Alcañiz, 4-XII-1596)], realizados, probablemente, en colaboración con el carpintero Jerónimo Alfaro, con quien volvió a trabajar en la confección del retablo para la cofradía del Rosario de Andorra tres años después [A.H.P.A., Juan Royo, 1598-1599, ff. 153v-156 r, (Alcañiz, 4-I-1599)].
- 12 *Lleno está todo el término de canteras de piedra... A estas innumerables masas que son las comunes, llaman los arquitectos del país “de arena dulce” (...) es la piedra que se usa para todo edificio, por ser muy fácil de labrarse y unirse perfectamente al mortero (...)* [CÓLERA SOLDEVILLA, E., *Descripción del Partido de Alcañiz*. 1810, f. 13 v; recogido en THOMSON LLISTERRI, T., *Las artes en el Bajo Aragón en la segunda mitad del siglo XVIII. Estudio documental*. Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 2002, pp. 32-33.
- 13 A.H.P.A., Juan Royo, 1595-1596-1597, ff. 66 r-v, (Alcañiz, 1-III-1596).
- 14 A.H.P.A., Joan Barberán, 1599, ff. 251 r-252 r, (Alcañiz, 19-XI-1599).
- 15 VIDIELLA Y JASSÁ, S., *Recitaciones de la historia política y eclesiástica de Calaceite*. Calaceite, Ayuntamiento de Calaceite, Instituto de Estudios Turolenses, Centro de Estudios Bajoaragoneses, Familia Jassá, 1996, p. 345.
- 16 BARRELLA MIRÓ, J. M<sup>a</sup>, “Algunas precisiones sobre la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Tronchón”, en *Teruel*, 64 (1980) pp. 65-70.

unos trabajos cuya naturaleza se nos escapa, a finales de 1616.<sup>17</sup>

En cuanto a su vida personal, Pizarro se casó con Isabel Maura, con la que tuvo cuatro hijos: Domingo, Pedro Juan, Bernardo e Isabel Ana. Los dos primeros aparecen documentados realizando unos reparos en el castillo de Alcañiz en 1628;<sup>18</sup> el tercero también se ocupó de una serie de obras en la fortaleza alcañizana en 1642;<sup>19</sup> y la hija acabó casándose con Luis de Curamonte, un cantero –asimismo– de ascendencia francesa,<sup>20</sup> que llegó a trabajar con su suegro en la iglesia parroquial de Tronchón.<sup>21</sup> En cualquier caso, Pizarro ya había fallecido en 1627, cuando su hijo Domingo contrajo matrimonio con Úrsula Alfaro.<sup>22</sup>

### ***La construcción de dos capillas en la iglesia parroquial de Belmonte de San José (Teruel)***

La iglesia del Salvador de Belmonte de San José, de origen medieval,<sup>23</sup> experimentó una serie de reformas en el último cuarto del siglo XVI que comenzaron con la renovación del retablo mayor, contratado con Vicente Redorat el 28 de enero de 1577,<sup>24</sup> y continuaron con la construcción de dos capillas, una encargada por el concejo y otra por la cofradía del Rosario. En este caso, los representantes del ayuntamiento y los de la agrupación religiosa contrataron conjuntamente la realización de los dos oratorios con Pedro Pizarro y Joan Mares –canteros habitantes en Alcañiz– el 2 de enero de 1596.<sup>25</sup>

<sup>17</sup> GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Noticias histórico-artísticas de Alcañiz. Siglos XVII y XVIII*. Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1994, p. 158.

<sup>18</sup> *Ibidem*. Domingo redactó sus últimas voluntades en 1631 [A.H.P.A., Lorenzo Vililla, 1631, ff. 393 r-396 r, (Alcañiz, 24-VIII-1631)] y Pedro Juan ya había fallecido el 29 de diciembre de 1638, cuando Beatriz Celma, su viuda, nombró procuradores [A.H.P.A., Lorenzo Vililla, 1639, f. 3 r (Alcañiz, 29-XII-1638)].

<sup>19</sup> A.H.P.A., Pedro Usón, 1640-1649, ff. 45 r-48 r, (Alcañiz, 5-XII-1641).

<sup>20</sup> Luis fue uno de los hijos del cantero francés Joan de Curamonte, documentado en Alcañiz desde 1565 [A.H.P.A., Miguel Lorda, 1564-1567, f. 77 v, (Alcañiz, 8-I-1565)], que realizó obras junto a Pedro el Chacho en el castillo de la localidad en 1575 [A.H.P.A., Pedro Traiguera, 1575, ff. 325 r-326 v, (Alcañiz, 20-VIII-1575); ff. 345 r-354 r y ff. 355 r-359 r, (Alcañiz, 26-VIII-1575); LOMBA SERRANO, C., *La casa consistorial en Aragón. Siglos XVI y XVII*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, p. 386] y también se encargó de la ampliación de la nave y la construcción de la torre campanario de la iglesia parroquial de Castelserás (Teruel) en 1578 [A.H.P.A., Pedro Ripol, 1578, ff. 98r-101 r, (Alcañiz, 4-III-1578)].

<sup>21</sup> BARRELLA MIRÓ, J. M<sup>a</sup>, “Algunas precisiones...”, *ob. cit.*, p. 66. Luis de Curamonte se hizo cargo, posteriormente, del inicio de las obras de la iglesia de los Capuchinos de Alcañiz en 1629 [GONZÁLEZ HERÁNDEZ, V., *Noticias histórico-artísticas...*, *ob. cit.*, p. 69], sin embargo, poco tiempo después fue encarcelado [A.H.P.A., Marcelo Andrés, 1630-1631, ff. 39 v-40 v, (Alcañiz, 22-II-1630)], apartándose de la obra, y probablemente por este motivo está relacionada el época otorgada por Pablo Secanilla, fundador del convento, en favor de Curamonte por valor de mil ochenta sueldos [A.H.P.A., Lorenzo Vililla, 1630, f. 96 v, (Alcañiz, 23-II-1630)]. Luis de Curamonte redactó sus últimas voluntades el veintiuno de febrero de 1639 [A.H.P.A., Lorenzo Vililla, 1639, ff. 94 r-95 v, (Alcañiz, 21-II-1639)] y ordenó su codicilo dos días después, donde dispuso ser enterrado en la iglesia del Carmen de Alcañiz en lugar de en el cementerio de la iglesia colegial de esa ciudad [A.H.P.A., Lorenzo Vililla, 1639, ff. 96 v-97 r, (Alcañiz, 23-II-1639)].

<sup>22</sup> El documento expresa que Domingo era hijo del *quondam* Pedro Pizarro [A.H.P.A., Lorenzo Vililla, 1627, ff. 437 v-443 v, (Alcañiz, 28-V-1627)].

<sup>23</sup> BAYOD CAMARERO, A., *La fotografía y su reflejo social. Belmonte 1860-1940*. Belmonte de San José, Asociación Cultural “Amigos del Mezquín”, 2009, p. 54, notas 24 y 25.

<sup>24</sup> Redorat, que se declaró como *maçonero vezino de Valençia*, se obligó a realizar el mueble principal conforme a la *traça* [del retablo del *Sant Christoval* –con algunas modificaciones– y a darlo asentado en *blanco* en el plazo de un año [A.H.P.A., Joan Omedes, notario de Belmonte de San José, 1577-1578, ff. 4r-5v, (Belmonte, 28-I-1577). Documento referenciado en BAYOD CAMARERO, A., *La fotografía...*, *ob. cit.*, 54, nota. 26].

<sup>25</sup> A.H.P.A., Joan Omedes, notario de Belmonte de San José, 1596, ff. 103 r-104 v, (Belmonte, 2-I-1596). Documento referenciado en BAYOD CAMARERO, A., *La fotografía...*, *ob. cit.*, 54, nota. 26.

Del análisis del acuerdo se desprende que los canteros ofrecieron a los contratantes dos modelos de abovedamientos, según estaba trazado *de su mano* en un *papel*, es decir, una muestra,<sup>26</sup> porque los representantes del concejo y la cofradía eligieron *de dos* que había dibujadas, la solución de cubierta que representaba una bóveda de *nueve llaves*. Ambas capillas tenían que levantarse con piedra *picada* y cubrirse con un tejado acanalado de cantería; sin embargo, la empresa constructiva también exigía realizar un estribo que abarcara desde el *canton* de una capilla —cuya advocación no llega a precisarse— hasta el arco del portegado. Este último elemento debía eliminarse para poder construir las capillas con la misma *ancharia* que otro oratorio situado muy cerca del acceso al templo. Además de todas estas operaciones, ambos canteros estaban obligados a realizar un púlpito de *aljez* —yeso— y a practicar un arco de piedra *picada* en la *pared* [que estaba] *delante del altar de Nuestra Señora* para que hiciera correspondencia con otro que estaba *en la otra parte*.

Los maestros, que debían comenzar los trabajos a partir del mes de marzo y concluirlos para agosto de ese mismo año, aceptaron realizarlos por cuatro mil sueldos, de los que habrían de recibir dos mil conforme fueran avanzando las obras y el resto para el día del *cabo de año* de 1597. Además, los representantes del concejo y la cofradía del Rosario se obligaron a entregar a los maestros dos cahíces de trigo y dos *peonas* de aceite. Desconocemos hasta qué punto pudieron atenerse al acuerdo, porque tanto los restos de

época medieval como estas intervenciones habrían de desaparecer con la actuación llevada a cabo por el maestro albañil Juan Gascón a finales del siglo XVII,<sup>27</sup> y la posterior construcción del templo actual por los maestros Cosme Bayod, Simón Moreno y José Sastruz entre 1741 y 1773.<sup>28</sup>

En cualquier caso, todo parece indicar que el trabajo en cuadrilla permitió tanto a Pizarro como a Mares asumir otros encargos. De hecho, aunque no sabemos en qué pudo estar ocupado el primero con el escultor Jacobo de la Carrera, los dos otorgaron tener mil cuatrocientos sueldos en comanda de los jurados de La Cañada de Verich (Teruel) el primero de marzo de 1596;<sup>29</sup> mientras que Mares dirigió sus pasos hacia la localidad castellonense de Catí para contratar una serie de obras en la ermita de la Virgen de l'Avellá en el verano de 1599.<sup>30</sup>

### ***La iglesia parroquial de La Pobra de Massaluca (Tarragona)***

La Pobra de Massaluca, localidad situada dentro de los dominios de la Orden de San Juan del Hospital en la comarca tarraconense de la Terra Alta, contaba con una iglesia de origen medieval, construida probablemente a partir de mediados del siglo XIV,<sup>31</sup> que, según las visitas pastorales giradas por el obispo de Tortosa en 1575 y 1590, además de problemas de filtración de aguas, carecía de espacio suficiente para acoger a toda la población.<sup>32</sup>

Pedro Suñer y Joan Pascual, representantes del concejo de La Pobra de Massaluca, acorda-

<sup>26</sup> IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Entre ‘muestras’ y ‘trazas’. Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa” en ALONSO RUIZ, Begoña; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.): *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*. Santander-Sevilla, Editorial de la Universidad de Cantabria-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 305-328.

<sup>27</sup> BAYOD CAMARERO, A., *La fotografía...*, *ob. cit.*, 54, nota. 26.

<sup>28</sup> THOMSON LLISTERRI, T., *Las Artes en el Bajo Aragón en la primera mitad del siglo XVIII. Estudio documental*. Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1998, pp. 67-69; THOMSON LLISTERRI, T., *Las artes en el Bajo Aragón en la segunda...*, *ob. cit.*, pp. 70-73.

<sup>29</sup> En este documento, Jacobo de la Carrera compareció en calidad de escultor [A.H.P.A., Juan Royo, 1595-1597, f. 66 r-v, (Alcañiz, I-III-1596)].

<sup>30</sup> PUIG, J., “Canteros en Catí”, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. XXXIV (1949) p. 24.

<sup>31</sup> MUÑOZ I SEBASTIÀ, J. H.; YEGUAS GASSÓ, J., “Arquitectura religiosa i renaixentista a la Terra Alta: esglésies i portalades” en *Dossiers d’Historia Terratenca*, 12 (2007) p. 37.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

ron la construcción de la nueva iglesia con Pedro Pizarro en la villa de Alcañiz el 16 de noviembre de 1599.<sup>33</sup> De este acuerdo tan sólo nos ha llegado el protocolo inicial, donde Pizarro dio como fianzas para cumplir lo contratado a los canteros Joan Mares, con quien había colaborado en Belmonte de San José —donde continuaba domiciliado—, Joan Meric, habitante en Alcañiz y Joan Lagarda, de Caspe. No obstante, aunque se ha perdido su texto dispositivo, sabemos que a este primer acuerdo le siguieron tres más correspondientes a otros tantos destajos o *iguales*, cuyo contenido fue compendiado por el notario alcañizano Joan Barberán el 16 de mayo de 1605.<sup>34</sup> Con todos ellos, se perseguía la construcción de una de una iglesia de una sola nave cubierta con bóvedas de crucería, capillas entre los contrafuertes y cabecera ochavada.

Las notas compiladas por el escribano no recogen los trabajos contemplados en el primer destajo, pero, a partir de las precisiones realizadas en los sucesivos, puede intuirse que recogía el proyecto general del templo, que contemplaba un sistema de abovedamiento tabicado y la construcción de un *campanal*.

El segundo destajo fue suscrito para abordar la construcción de la cabecera. Pizarro se obligó a realizar una sacristía —con acceso desde la iglesia—, una ventana para *el sagrario* y, además, se indicó que la *bantera* no había de llevarse a cabo por completo, sino que tan solamente debía realizarse la *cara de sola pedra picada*. Por este segundo destajo, Pizarro percibió la cantidad de trescientas libras.

El tercer destajo de la obra, firmado entre la villa y Pedro Pizarro en 1602, vino a introducir algunas modificaciones con respecto al primero, como en lo referido al sistema de abovedamiento de las capillas y sacristías, ya que se estableció que, en lugar de cubrirlas con *ges* y *rejola*, se cerrasen mediante bóvedas pétreas. En cuanto al interior, el cantero aceptó la realización de una

cornisa de yeso y de piedra —en la zona de los estribos— que discurriera por encima de los arcos de comunicación de las capillas y por debajo del coro alto. El documento prescribió la realización de una *rebedora* de piedra que pudiera recoger toda el agua de la cubierta y expulsarla a través de seis canales de piedra situados en los contrafuertes.

Asimismo, se prescribió la sustitución del *campanal* inicialmente previsto —quizá una simple espadaña— por la construcción de una torre campanario sobre la primera capilla del lado de la Epístola, con la misma disposición en planta que ese oratorio —rectangular—, con unas medidas totales de noventa y cinco palmos de altura desde *la sola* del templo hasta la *agulla* —aguja—, y además, el maestro tenía que realizar en esta estructura dos cornisas donde *convindra ferles* y cuatro ventanales. El contrato prescribió la realización de la escalera para acceder a la torre debajo de esta estructura, con yeso, ladrillo y listones de madera en cada peldaño, permitiendo también el acceso al coro y al tejado del edificio. Este destajo también exigía la realización dos *trebols de ges* con madera y yeso —que le proporcionaría la villa— así como las ventanas necesarias *para conjurar* y las aspilleras en la escalera de la torre. Por esta tercera *igual*a Pizarro percibió ochocientas cincuenta libras.

Finalmente, Pedro Pizarro acabó suscribiendo el abovedamiento de la nave en el mes de marzo de 1604. El maestro se obligó a voltear una bóveda de piedra de siete claves en el presbiterio, con la representación de *Deu lo pare* en la clave principal y unas rosas en las secundarias; y en la nave haría lo propio con toda una serie de bóvedas pétreas de cinco claves, en cuyas principales colocó las representaciones de San Antonio, San Roque y San Sebastián. Además, este destajo exigía actuar de nuevo en la torre, asegurando que ocupara todo el perímetro de la capilla y que los muros aparearan sobre los es-

<sup>33</sup> A.H.P.A., Joan Barberán, 1599, ff. 251 r-252 r, (Alcañiz, 16-XI-1599).

<sup>34</sup> A.H.P.A., Joan Barberán, 1605, ff. 53 v-56 v, (Alcañiz, 19-IV-1605). Apéndice documental, doc. 1.





Fig. 1.- La Pobla de Massaluca (Tarragona). Iglesia de San Antonio. Exterior. Foto: Jorge Martín Marco.

tribos, y la realización de un antepecho de un palmo de ancho y cinco de alto por encima de la cubierta. Por la realización del cuarto destajo, la villa se obligó a pagar a Pedro Pizarro mil ciento veinticinco libras y *deu cantes de oli*.

Pizarro se avino a realizar todos estos cuatro destajos –valorados en un total de cuatro mil trescientas veinte y cinco libras– casi exclusivamente en piedra, que debía extraer directamente de la cantera, comprometiéndose la villa a trasladarla a pie de la obra; todo ello siguiendo la traza que se había dado y que estaba en poder de los representantes de la villa. Además, el cantero presentó como fianzas a Joan Mares,

vecino de Belmonte de San José, a Joan Lagarda, de Caspe y a Bernat Meric, de Alcañiz –los mismos canteros que en 1599–, quienes se comprometieron con Pizarro *o sin el a hazer acabar y perfeccionar dicha obra de la forma y manera que en la preinserta capitulacion se contiene* [figs. 1 y 2].

La iglesia finalmente construida cuenta con una sola nave, dividida en tres tramos de bóvedas de crucería de cinco claves, capillas entre los contrafuertes, y cabecera ochavada inscrita en un rectángulo, generando, de este modo, una serie de espacios con funciones de sacristía los de los laterales y de trasagrario el central. [fig. 3]. Las raíces del modelo quizás deban buscarse



Fig. 2.- La Pobla de Massaluca (Tarragona). Iglesia de San Antonio. Interior. Foto: Jorge Martín Marco.

en la iglesia de la Compañía de Jesús de Zaragoza, un proyecto cuyo diseño se ha puesto en relación con la figura del hermano coadjutor Jacobo María o Jacobo Milanés, que fue llevado a cabo por los hermanos Juan Jimeno y Domingo Calvete entre 1569 y 1585;<sup>35</sup> y que conoció

un gran éxito, precisamente, en las regiones que venimos estudiando. Así vendría a demostrarlo la iglesia de Santo Domingo de Tortosa, construida por Martín García de Mendoza;<sup>36</sup> la iglesia arciprestal de la Asunción de Vinaroz (Castellón), edificada entre 1582 y 1594;<sup>37</sup> o

<sup>35</sup> IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.; CRIADO MAINAR, J., “La arquitectura jesuítica en Aragón. Estado de la cuestión” en ÁLVARO ZAMORA, M<sup>a</sup> Isabel; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier; CRIADO MAINAR, Jesús (coords.): *La arquitectura jesuítica. Actas del simposio internacional*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2012, pp. 397-404. La autoría del edificio, en MENDOZA MAEZTU, N., “Hermanos coadjutores albañiles y arquitectos. Tres casos para la historia constructiva del colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza”, en *Artigrama*, 27 (2007) p. 443.

<sup>36</sup> Además, este maestro viajó a tierras aragonesas a *veure algunas esglésies per a fer la traça de la isglesia del collegi* [GARCÍA HINAREJOS, D., “Martín García de Mendoza y la arquitectura del renacimiento en la diócesis de Tortosa (1585-1615)” en *Recerca*, 4 (2000) pp. 28-32].

<sup>37</sup> ZARAGOZÁ CATALÁN, A.; GIL SAURA, Y., “Obradores y talleres en el Maestrazgo de Montesa. Siglos XIII-XVIII”, en *Pulchra Magistri. L’esplendor del Maestrat a Castellón: Culla, Catí, Benicarlo i Vinarós*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2013, p. 39.

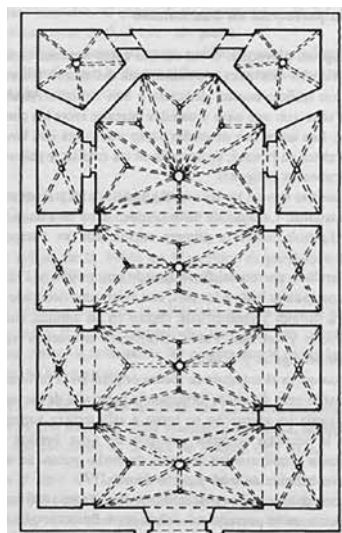


Fig. 3.- La Pobla de Massaluca (Tarragona). Iglesia de San Antonio. Planta según Emma Liaño.

ejemplos todavía más tardíos, como la iglesia de San Bartolomé de La Sénia,<sup>38</sup> y las parroquiales de Villalba dels Arcs y La Fatarella –muy cerca de La Pobla de Massaluca–;<sup>39</sup> tres edificios situados en las comarcas tarraconenses del Montsià y la Terra Alta, respectivamente, que fueron construidos entre finales del siglo XVI y las primeras décadas de la centuria siguiente.

### Los trabajos en Calaceite (Teruel)

La localidad de Calaceite, enclavada en la comarca turolense del Matarraña, perteneció a la mitra tortosina –junto con las localidades de Arens de Lledó, Cretas y Lledó– desde el siglo XIII hasta la década de los cincuenta del siglo pasado.<sup>40</sup> Esta circunstancia le permitió beneficiarse de las transferencias artísticas provenientes tanto de la sede de Tortosa como de la de Zaragoza. Como fruto de las primeras cabría citar el retablo advocado a las Ánimas del Purgatorio –destinado a la iglesia parroquial– que Joan Desí y Godefroy van Steynmolen –dos pintores asentados en Tortosa<sup>41</sup>– contrataron en 1558,<sup>42</sup> o la construcción de una sacristía en la antigua parroquial bajo la dirección de Martín García de Mendoza –maestro mayor de la seo dertosense– en 1590.<sup>43</sup> Del ámbito artístico de la mitra zaragozana procedían maestros de obras como Miguel de Aguas o José Dolz,<sup>44</sup> que simultanearon su trabajo en la construcción del nuevo templo parroquial con otros profesionales provenientes del medio artístico de la sede tortosina como Francisco de Ibargüens,<sup>45</sup> o los Jambó.<sup>46</sup>

- <sup>38</sup> ALMUNI I BALADA, M<sup>a</sup> V., “Influencia de las estructuras góticas en la arquitectura religiosa de la comarca del Montsià: desde finales del siglo XVI a finales del siglo XVIII”, en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: aspectos generales* (Actas del 1er congreso, Ávila 1987). Ávila, Universidad Nacional de Educación a Distancia: UNED, Universidad de Salamanca, 1990, pp. 177-196.
- <sup>39</sup> GIL SAURA, Y.; LLORCA I MARTI, A., “L’arquitectura d’època moderna al Montsià”, en CARBONELL, Jordi; VIDAL, Jacobo (coords.): *HTE. Historia de les Terres de l’ebre, Art i cultura*. Tortosa, Universitat Rovira i Virgili, Fundació Il·lencavonia Futur, Aeditors, 2010, vol. 5, p. 166.
- <sup>39</sup> MUÑOZ I SEBASTIÀ, J. H.; YEGUAS GASSÓ, J., “Arquitectura renaixentista...”, *ob. cit.*, pp. 46-58. GIL SAURA, Y.; LLORCA I MARTI, A., “L’església parroquial de Sant Andreu de La Fatarella”, en CARBONELL, Jordi; VIDAL, Jacobo (coords.): *HTE. Historia de les Terres...*, *ob. cit.*, pp. 180-181.
- <sup>40</sup> VIRGILI, A., “La seu de Tortosa al Matarranya (segles XII-XIII)” en PRADILLA CARDONA, Miquel Àngel (ed.): *Historia i territori a les comarques de la diòcesi de Tortosa*. Benicarló, Onada, 2004, pp. 311-320.
- <sup>41</sup> MUÑOZ I SEBASTIÀ, Joan Hilari. “Godofred d’Esteminola, un pintor flamenc a la Tortosa del Renaixement”, en *Recerca*, 8 (2004) pp. 331-337.
- <sup>42</sup> MORALES GÓMEZ, J. J., “La traza y capitulación del retablo de las Ánimas de Calaceite con los pintores Joan Desi y Godefroy van Steynmolen”, en *Artigrama*, 27 (2012) pp. 425-438.
- <sup>43</sup> VIDIELLA Y JASSÀ, S., *Recitaciones...*, *ob. cit.*, p. 345; GARCÍA HINAREJOS, D., “Martín García de Mendoza...”, *ob. cit.*, pp. 9-11.
- <sup>44</sup> VIDIELLA Y JASSÀ, S., *Recitaciones...*, *ob. cit.*, p. 345.
- <sup>45</sup> Ibargüens, tras realizar la fachada de la iglesia de Calaceite [PÉREZ TEMPRADO, L., “De artistas...”, *ob. cit.*, p.16], se encargó también de la portada principal de la parroquial de Vilalba dels Arcs [MUÑOZ I SEBASTIÀ, J. H.; YEGUAS GASSÓ, J., “Arquitectura renaixentista...”, *ob. cit.*, p. 53].
- <sup>46</sup> José Jambó y su hijo Roque compaginaron las obras en Calaceite con las de la iglesia parroquial de Arnes (Tarragona) a partir de 1698 [VIDIELLA Y JASSÀ, S., *Recitaciones...*, *ob. cit.*, pp. 348-349]. Sobre los Jambó, véase GIL SAURA, Y., *Arquitectura...*, *ob. cit.*, pp. 266-269.

Pizarro contrató la construcción de la capilla de la Virgen del Rosario en la antigua iglesia parroquial de Santa María del Pla el 18 de octubre de 1607.<sup>47</sup> Según los datos aportados por Santiago Vidiella, en el contrato se especificaba que Pizarro debía cubrir la capilla con una bóveda pétrea de cinco claves y recibir, por esta empresa constructiva, 175 escudos. En cualquier caso, esta capilla desapareció en el transcurso del derribo del antiguo templo medieval en los últimos años del siglo XVII.

Las obras de la casa consistorial, aprobadas por el concejo de la localidad el 22 de octubre de 1606, le fueron confiadas el 11 de enero de 1609.<sup>48</sup> El edificio, situado en la plaza mayor de la localidad, está construido en piedra sillar y se articula en tres plantas. La baja, que cumplía las funciones de lonja, sigue el modelo de otras casas consistoriales como las cercanas de Torre del Compte –1574– o Valderrobres –1599<sup>49</sup>–, o las de Horta de San Joan y Arnes, en la provincia de Tarragona;<sup>50</sup> la segunda planta –o planta noble– alberga el salón de sesiones de la villa, mientras que la última planta se corresponde con la falsa o mirador, que se abre al exterior mediante la tradicional galería de arquillos [fig. 4].<sup>51</sup>

Finalmente, Pizarro también asumió la construcción de la pequeña ermita de San Roque en 1613.<sup>52</sup> Es un edificio de planta rectangular de una sola nave dividida en dos tramos de cañón con lunetos, cuyo acceso al interior se realiza a

través de una sencilla portada de medio punto, con una hornacina con la imagen del santo titular y que, además, cuenta con una espadaña de piedra sillar situada a los pies del edificio [fig. 5].

### ***La iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Tronchón (Teruel)***

El trabajo en cuadrilla le permitió asumir, al final de su estancia en Calaceite, una de las principales empresas constructivas de su carrera: la fábrica de la nueva iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Tronchón (Teruel).

El contrato para su construcción estaba listo para el 28 de mayo de 1612, ya que para entonces, el cantero Joan Mares, domiciliado en ese momento en Fonç (Huesca) –probablemente en relación con las obras de la iglesia de la localidad 53–, nombró procuradores a Pedro Pizarro y Luis de Curamonte –*suegro y hierno*– para que en su nombre, pudieran *concordar capitular y concluir hasta concordia y capitulacion* con los jurados de Tronchón la *obra edificio y fabrica de una yglesia capillas y otras cosas* que Pizarro había de *trabajar edificar y hazer y poner en perfeccion*, constituyéndose en fianza de ambos y obligándose a *concluir con ellos [o] sin ellos* la fábrica de la iglesia; un proyecto que fue valorado en ciento veintiocho mil sueldos.<sup>54</sup>

El libro de fábrica refleja una serie de pagos a los representantes del concejo que se desplazaron a *ver* la iglesia de L'Alcora (Castellón) y la torre de la colegiata de Alcañiz (Teruel), dos

<sup>47</sup> VIDIELLA Y JASSÁ, S., *Recitaciones...*, ob. cit., p. 345

<sup>48</sup> *Ibidem*. También en LOMBA SERRANO, C., *La casa consistorial en Aragón...*, ob. cit., p. 170.

<sup>49</sup> *Ibidem*, pp. 329-333 y pp. 357-361.

<sup>50</sup> GL SAURA, Y., LLORCA I MARTI, A., “Les cases de la ciutat d’Arnes y Horta de Sant Joan”, en CARBONELL, Jordi; VIDAL, Jacobo (coords.): *HTE. Historia de les Terres...*, ob. cit., pp. 190-192.

<sup>51</sup> Sobre este elemento, véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “‘Miradores’, ‘aleros’ et toits colorés dans l’architecture aragonaise des temps modernes” en CHATENET, Monique; GADY, Alexandre (dirs.), *Toits d’Europe. Formes, structures, décors et usages du toit à l’époque moderne (XVe-XVIIe siècle)*. Paris, Picard, 2016, pp. 47-66.

<sup>52</sup> VIDIELLA Y JASSÁ, S., *Recitaciones...*, ob. cit., p. 345

<sup>53</sup> Las obras de la iglesia parroquial de Fonç (Huesca) fueron dirigidas por Juan Rigor a partir de 1606 [ARILLA NAVARRO, S., “La arquitectura renacentista en el Cinca Medio” en SANZ LEDESMA, Joaquín (coord.): *Comarca del Cinca Medio*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Política Territorial, Justicia e Interior, 2007, p. 186], compaginando este encargo con la finalización de las obras de la parroquial de Andorra (Teruel) [ALQUÉZAR VILLARROYA, C.; LÓPEZ BIELSA, R., *Las iglesias parroquiales de la comarca de Andorra-Sierra de Arcos*. Andorra, CELAN, Comarca de Andorra-Sierra de Arcos, 2014, pp. 139-147].

<sup>54</sup> A.H.P.A., Joan Barberán, 1612, ff. 112 r-113 v, (Alcañiz, 28-V-1612). Apéndice documental, doc. 2.



Fig. 4.- Calaceite  
(Teruel). Casa  
Consistorial. Exterior.  
Foto: Jorge Martín  
Marco.



Fig. 5.- Calaceite  
(Teruel). Ermita de  
San Roque. Exterior.  
Foto: Jorge Martín  
Marco.





edificios que pudieron servir como modelo para la construcción del nuevo templo; pero también se propusieron otros, como el recogido en la muestra en pergamino realizada –probablemente– por el propio Pizarro, que se conserva en el archivo municipal de la localidad,<sup>55</sup> donde aparece dibujada la planta de un templo similar al que este maestro había aplicado en la iglesia de La Poblá de Massaluca algunos años antes,<sup>56</sup> es decir, un edificio de una sola nave de tres tramos, con capillas entre los contrafuertes, y cabecera ochavada inscrita en un rectángulo generando, de este modo, una serie de espacios residuales destinados a albergar, probablemente, las sacristías y el trasagrario [fig. 6].

Las obras de la iglesia arrancaron en el verano de 1612, tal y como aparece en uno de los asientos anotados en el libro de fábrica;<sup>57</sup> sin embargo, los inicios de la construcción estuvieron a cargo de Luis de Curamonte, ya que Pizarro se encontraba finalizando sus compromisos laborales en Calaceite.

Los maestros cobraron la primera paga por las obras en abril de 1613,<sup>58</sup> la construcción del edificio continuó a buen ritmo, y ya se estaban realizando las rejas de las ventanas en 1616, las

portadas se labraron –y se colocaron las puertas– dos años después,<sup>59</sup> los rafeles se realizaron en 1621 y el solado se dispuso en 1624.<sup>60</sup> Finalmente, el remate de las cuentas se produjo en 1625, cuando todavía se estaba trabajando en el tejado, aunque ese mismo año fue bendecida, se trasladó el Santísimo Sacramento al nuevo templo y se celebró un aniversario general.<sup>61</sup>

Aunque no podemos precisar el sistema de abovedamiento previsto en origen para el templo, al final, la nave terminó cubriéndose mediante un túnel abovedado –*netzgewölbe*– tabicado, articulado en cuatro tramos en los que se desarrolla un diseño diferente al planteado en la muestra. Cada tramo de la nave parte de la base de una bóveda de terceletes de cinco claves a los que se le añaden una serie de combados –nervios curvos– y pies de gallo quebrados mediante doble conopio en los lados largos y cortos. El resultado no dista mucho de otros edificios que se estaban levantando por aquellas fechas en el medio constructivo aragonés, donde se emplearon unos alzados completamente clásicos con bóvedas de crucería –entendidas como clásicas<sup>62</sup>– como por ejemplo en la iglesia de la Purísima Concepción de Alloza (Teruel) y en la iglesia de Santa Lucía del convento de predi-

55 MARTÍN MARCO, J., “Instrumentos de representación gráfica y modelos tipológicos en la frontera entre Aragón, Valencia y Cataluña a caballo entre los siglos XVI y XVII” en *Aragonia Sacra*, XXIV (2018) (en prensa).

56 Ya apuntamos las similitudes entre el pergamino de Tronchón y la planta de la iglesia de La Poblá de Massaluca *ibidem*.

57 El estudio del libro de fábrica, en MARTÍN MARCO, J., “Instrumentos de representación...”, *ob. cit.*, (en prensa). La licencia de construcción fue extendida por el arzobispado de Zaragoza en el verano de 1612 (GRACIA LOSCOS, M., *Política artística en la Archidiócesis de Zaragoza durante el siglo XVII*. Tesis Doctoral dirigida por los doctores M<sup>a</sup> Isabel Álvaro Zamora y Javier Ibáñez Fernández. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte 2017, p. 301).

58 *Yo Pedro Pizarro y Luys de Curamonte canteros otorgamos bauer recibido de los señores jurados y concejo del lugar de Tronchon por manos de Francisco Jover son a saber cient cayzes de trigo a cuenta de ochenta sueldos caiz que valen ocho mil sueldos y assi mismo bauemos recibido de dichos señores jurados y por manos de Francisco Jover cien escudos digo dos mil sueldos que todo baze suma de diez mil sueldos los quales son por la primera paga de la fabrica de la yglesia de dicho lugar de Tronchon (...)* [Archivo Municipal de Tronchón (A.M.T.), Libro de cuentas de la iglesia de Tronchón, comienza en 1612, f. 56 r, (Tronchón, 16-IV-1613). Documento referenciado en MARTÍN MARCO, J., “Instrumentos de representación...”, *ob. cit.*, (en prensa)].

59 Ese mismo año, Pedro Pizarro –maestro de cantería domiciliado en la villa de Alcañiz– y Luis de Curamonte –maestro de cantería domiciliado en Tronchon– recibieron ocho mil sueldos por las pagas de los años 1615, 1616, 1617 y 1618; y otros mil cincuenta sueldos por el concierto de las dos portaladas [A.M.T., Protocolos Notariales, Juan Brueba, bastardelo, 1609-1621, ff. 119 v-120 r, (Tronchón, 7-I-1619)].

60 MARTÍN MARCO, J., “Instrumentos de representación...”, *ob. cit.*, (en prensa).

61 *Ibidem*.

62 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Instituto de Estudios Turolenses, 2005, pp. 107-108.

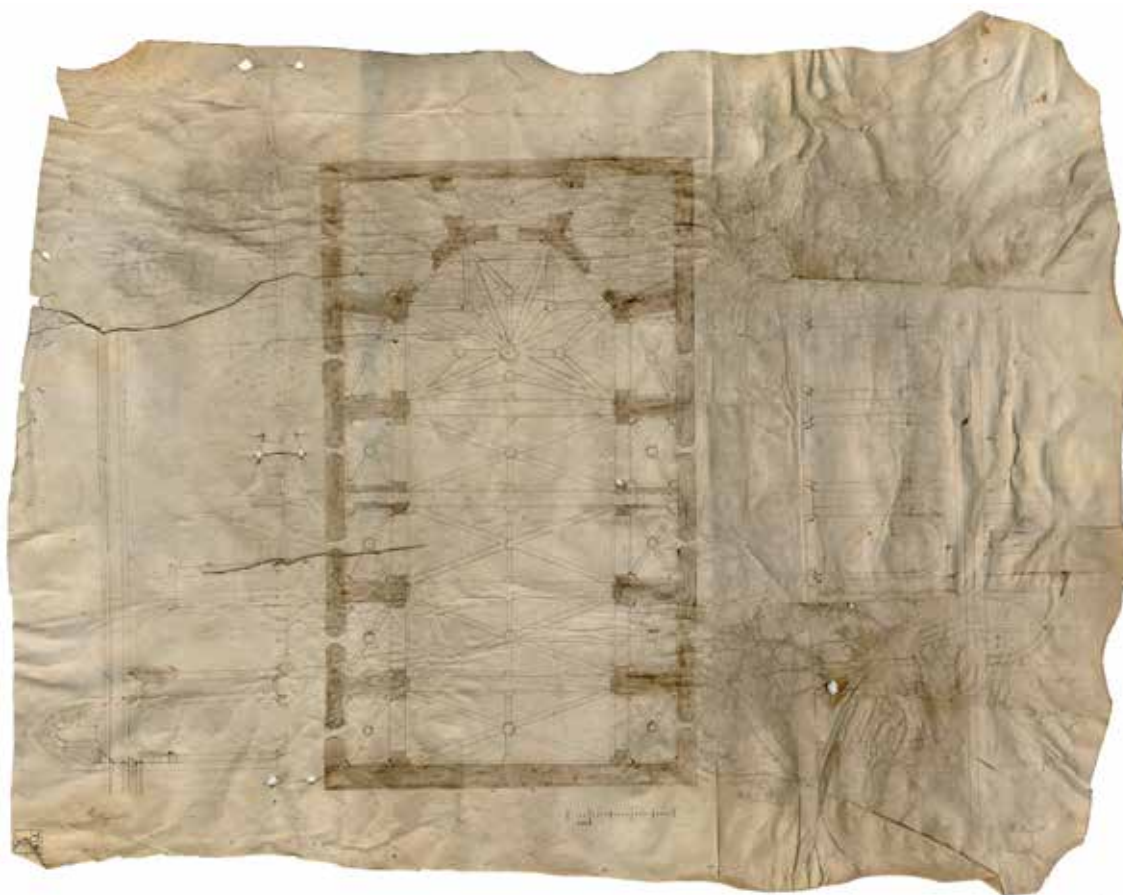


Fig. 6.- Tronchón (Teruel). *Muestra para la planta de la iglesia parroquial* [Archivo Municipal de Tronchón, Pergaminos, sign. 120].

cadadores de Alcañiz (Teruel), dos empresas llevadas a cabo por Domingo de Olasso y sus hijos Francisco y Miguel en la década de 1610 [figs. 7 y 8].<sup>63</sup>

### ***La construcción de una capilla en la iglesia de los franciscanos de Santa María de Jesús de Alcañiz (Teruel)***

El convento franciscano de Alcañiz fue fundado por el médico alcañizano Andrés Vives

<sup>63</sup> Sobre la iglesia de Alloza, véase ALQUÉZAR VILLARROYA, C.; LÓPEZ BIELSA, R., *Las iglesias...*, *ob. cit.*, pp. 28-37. En el contrato para el abovedamiento de la iglesia de Santa Lucía de Alcañiz se expresa que las bóvedas deben realizarse *de la misma manera y perfection que la capilla maior de la iglesia de Alloza* [A.H.P.A., Pedro Portolés, 1616, ff. 406 v-413 r, (Alcañiz, 8-II-1616). Documento dado a conocer y parcialmente transcrito en GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Noticias histórico-artísticas...*, *ob. cit.*, pp. 39-41]. Pocas décadas después, Francisco de Olasso se encargó, junto con José Latorre y Martín Fantoba, de la construcción de la iglesia de la Esperanza de Calanda (Teruel), donde se continuó proponiendo como modelo la iglesia de Alloza, pero con algunos cambios como en la decoración del sistema de abovedamiento, que debía ser similar a la de la iglesia del colegio de la Trinidad de Zaragoza [CEAMANOS LLORENS, R.; MATEOS ROYO, J. A., *Calanda en la Edad Moderna y Contemporánea: evolución económica, control político y conflicto social en el Bajo Aragón*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2005, p. 148].



Fig. 7.- Tronchón (Teruel). Iglesia de Santa María Magdalena. Exterior. Foto: Jorge Martín Marco.

en 1524, y las obras debieron de iniciarse poco después.<sup>64</sup> El aspecto del templo original lo conocemos gracias a la descripción realizada por el notario alcañizano Pedro Juan Zapater en su obra titulada *La Thesorera*, redactada probablemente a finales del siglo XVII,<sup>65</sup> donde indica que el templo era de una sola nave dividida en cuatro tramos de bóvedas pétreas de crucería simple y cabecera ochavada. Poco tiempo des-

pués debió de levantarse una nave lateral dividida en cuatro tramos de bóvedas de crucería de cinco claves, que, probablemente, se adosó al lado del Evangelio, es decir, al Sur, porque es posible que el claustro se dispusiera al Norte; conforme a un esquema similar al de otras fundaciones franciscanas aragonesas construidas o renovadas en esas fechas.<sup>66</sup>

<sup>64</sup> TABOADA CABAÑERO, E. J., *Mesa Revuelta. Apuntes de Alcañiz*, edición de Antonio Beltrán, Alcañiz, Ayuntamiento de Alcañiz, 1969, p. 121.

<sup>65</sup> Biblioteca de la Real Academia de la Historia [B.R.A.H.], ZAPATER Y SANCHO, P. J., *La Thesorera descubierta y vengada de las injurias del tiempo. Antigüedades i excelencias de la insigne ciudad de Alcañiz*. Alcañiz, 1704.

<sup>66</sup> Como en el caso del convento franciscano de Tarazona (Zaragoza) [AINAGA ANDRÉS, M<sup>a</sup> T.; CRIADO MAINAR, J., “El convento de San Francisco de Tarazona (Zaragoza), construcción y reforma de sus edificios medievales” en *Aragón en la Edad Media*, 14-15 (1999) pp. 49-72].





Fig. 8.- Tronchón (Teruel). Iglesia de Santa María Magdalena. Interior. Foto: Jorge Martín Marco.

Sea como fuere, las obras de la iglesia ya debían de estar bastante avanzadas para 1536, cuando los mazoneros zaragozanos Miguel de Peñaranda, Pedro Lasasosa y Juan de Moreto firmaron un contrato de compañía para asumir —entre otros encargos— *todos los retablos y demas que de [su] arte se uviere de azer* en la iglesia del convento franciscano;<sup>67</sup> y todo parece indicar que la fábrica ya se había concluido cuando fray

del Prado —guardián del convento— contrató la pintura del retablo mayor con Tomás Peliguet el 23 de marzo de 1559.<sup>68</sup>

Un nuevo guardián del convento alcañizano —fray Sebastián Bueno— contrató con Pedro Pizarro la construcción de una capilla detrás del altar mayor de la iglesia el 12 de agosto de 1613.<sup>69</sup> El acuerdo establecía que debía levantarse en

<sup>67</sup> Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Jerónimo Sora, 1536, f. 37 r, (Zaragoza, 1-II-1536). Documento transcrito y publicado, con errores que afectan al nombre del notario, en ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*. Zaragoza, La Editorial, 1917, vol. II, pp. 18-19.

<sup>68</sup> A.H.P.A., Thomas Roberto, 1559, ff. 105 v-107 v (Alcañiz, 23-III-1559). Documento dado a conocer y parcialmente transcrito en LOMBA SERRANO, Concepción. “Pintura renacentista en Alcañiz” en *Teruel*, 75 (1986) pp. 141-148, espec. doc. 1, pp. 145-146.

<sup>69</sup> A.H.P.A., Joan Barberán, 1613, ff. 204 v-206 v, (Alcañiz, 12-VIII-1613). Apéndice documental doc. 3.

la zona de la huerta que tenía el convento, y el acceso al oratorio se tenía que realizarse por debajo del altar mayor de la iglesia. La estructura, que tendría una planta cuadrada de dieciocho palmos de vara y veintiséis de alto, debía comenzar a levantarse en cantería —*de cinco palmos de vara*— desde los fundamentos hasta una altura de ocho palmos de vara, para proseguir después con la técnica de la tapia valenciana con las esquinas realizadas en piedra.<sup>70</sup> Cada lienzo de *paret valenciana* tendría que medir cuatro palmos de vara y debían estar reforzados con una serie de pilares de ladrillo *como es costumbre en las paredes valencianas*.

Después, el contrato exigía que la capilla se cubriera con una bóveda *echa y labrada con su artesonado, de la labor que se le dixere*, probablemente una bóveda de cañón de intradós acasetonado; una solución que se utilizó en varias de las capillas de la iglesia de Santa Catalina de Ródenas o de la parroquial de Monterde de Albarracín, dos edificios construidos entre finales del siglo XVI y las primeras décadas de la centuria siguiente.<sup>71</sup>

Pizarro se comprometió a entregar la capilla concluida para la Navidad de ese mismo año, con una pena de cien ducados que habría que abonar a Miguel Garcés de Marcilla y Horreytiner —justicia de Alcañiz— si no cumplía lo estipulado. Las obras se ajustaron en cuatro mil

sueños jaqueses que debían consignarse en tres tandas de pago: los primeros dos mil los tenía que cobrarlos ese mismo día, otros mil a mitad de obra y los otros mil restantes al finalizar la capilla. Sin embargo, Pizarro recibió los primeros cuatro mil de parte de Horreytiner el mismo día de la firma de la capitulación.<sup>72</sup>

La ubicación de esta capilla —*detrás el altar mayor*— invita a plantear la posibilidad de que se tratase de una capilla sacramental, similar a las construidas en otras catedrales e iglesias aragonesas a finales del siglo XVI y principios del XVII.<sup>73</sup> Sin embargo, el hecho de que el escribano alcañizano Pedro Juan Zapater indicase en su obra que se encontraba bajo la advocación de San Miguel, nos obliga a ser extremadamente cautos en la identificación de este espacio.<sup>74</sup> Lamentablemente, no podemos conocer el alcance de las obras ni la función de la capilla, ya que tanto la iglesia como el espacio fueron demolidos para dejar paso a la construcción del nuevo templo de los franciscanos —diseñado por fray Atanasio Aznar— entre 1738 y 1740.<sup>75</sup>

## A MODO DE CONCLUSIÓN

La documentación exhumada permite descubrir, por un lado, la llegada de profesionales de la piedra y de otros oficios artísticos desde el otro lado de los Pirineos a la zona del Bajo Aragón, donde pudieron compaginar encargos

<sup>70</sup> El sistema de la tapia valenciana, descrito por fray Lorenzo de San Nicolás [SAN NICOLÁS, fray L. de, *Arte y uso de arquitectura*. Madrid: s.i., 1639, (edic. facs. Valencia: Albatros, 1989), cap. XXXIX, p. 61], consiste en la construcción de un paramento externo de ladrillos, dispuestos a tizón y colocados a tresbolillo que afloran en la costra de cal (MILETO, C.; VEGAS, F.; LÓPEZ, J. M., “Criterios y técnicas de intervención en tapia. La restauración de la Torre Bofilla en Bétera, Valencia”, en *Informes de la construcción*, 63, 523 (2011) pp. 81-96).

<sup>71</sup> IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “La arquitectura de Albarracín y su comarca en el siglo XVI” en MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Javier (coord.): *Comarca de la Sierra de Albarracín*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Política Territorial, Justicia e Interior, 2008, pp. 201-204.

<sup>72</sup> A.H.P.A., Joan Barberán, 1613, f. 26<sup>v</sup>, (Alcañiz, 12-VIII-1613). Apéndice documental, doc. 4.

<sup>73</sup> La última revisión, con bibliografía anterior, en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Los decorados de Semana Santa en Aragón”, en *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée: art, rituels, liturgies*. (Actes des premières rencontres méditerranéennes sur les décors de la Semaine Sainte. Art et rituels autour des Monuments, Perpignan, 23-25 nov. 2006). Toulouse: CNRS, Université de Toulouse-Le Mirail, 2009, pp. 45-138, pp. 50-54.

<sup>74</sup> Véase nota nº 65.

<sup>75</sup> El templo ya debía de haberse demolido en 1740, cuando el ayuntamiento de la ciudad nombró a unas personas encargadas de establecer el *lindazo* que [había] de tener la *yglesia* que [intentaba] *extender, o, fabricar de nuevo dicho convento* [Archivo Municipal de Alcañiz (A.M.Al), Libro de Acuerdos del Ayuntamiento, 1736-1740, s.f., (Alcañiz, 18-III-1740)].



constructivos en ese territorio con otros que tenían que llevarse a cabo en los dominios de la sede dertosense —que abarca parte de las actuales comunidades de Cataluña y Valencia—, llevando consigo interesantes técnicas constructivas a lo largo del siglo XVII.

Algunos canteros acometieron obras puntuales en esta zona, como Domingo Burchel, que contrató la continuación —y conclusión— de la fábrica de la iglesia de los capuchinos de Alcañiz el 29 de octubre de 1629,<sup>76</sup> y otros se asentaron aquí, como Beltrán Estrada, quien fue el iniciador de una saga de canteros que tuvo su continuación a lo largo de los siglos XVII y XVIII.<sup>77</sup> Estrada, además de realizar trabajos en la zona del Bajo Aragón, como en la iglesia parroquial de Las Parras de Castellote (Teruel), una obra que estaba realizando junto al albañil Juan Gascón cuando la traspasó al cantero Joan Escalante en 1640,<sup>78</sup> fue capaz de asumir encargos en otros puntos geográficos más alejados de Alcañiz, como la iglesia del convento dominico de Forcall (Castellón), que contrató junto al albañil Juan Barta —también habitante en Alcañiz— en 1654,<sup>79</sup> o el trabajo —junto a varios de sus hijos— en la torre y el transepto de la

iglesia del monasterio de Santa María de Benifassá (Castellón).<sup>80</sup> En cualquier caso, también merece la pena destacar que todavía había canteros franceses trabajando la piedra en esta zona en los primeros años del siglo XVIII, como Juan Plantadas y Antonio Villot, que se comprometieron a cortar toda la piedra que [fuese] necesaria para la construcción de la nueva iglesia parroquial de Castelserás (Teruel) en 1705.<sup>81</sup>

La actividad de todos estos profesionales entre estos tres territorios de la antigua Corona de Aragón, permitió la difusión de interesantes técnicas constructivas que pusieron en práctica en sus obras. Al evidente manejo de la piedra como material casi exclusivo en algunos sistemas de abovedamiento, como en La Pobla de Massaluca, también se emplearon técnicas como la bóveda tabicada en otras empresas constructivas, como en la de la parroquial de Tronchón,<sup>82</sup> o la tapia valenciana en el trasagrario de Alcañiz; esta técnica ya se venía empleando en Aragón desde finales del siglo XVI, como por ejemplo en la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca (Zaragoza), reformada por la cuadrilla de Juan de Marrón a partir de 1575,<sup>83</sup> y continuó empleándose en otras empresas constructivas

<sup>76</sup> Burchel debía finalizar los paramentos exteriores del templo, la fachada, concluir el abovedamiento del templo y *subir el campanario que [estaba] echo*; unos trabajos valorados en setenta y cinco libras y ciertas cantidades de trigo [A.H.P.A., Lorenzo Vililla, 1629, ff. 526 v-529 r, (Alcañiz, 28-X-1629)]

<sup>77</sup> Su hijo Antonio, por ejemplo, se hizo cargo de las obras de la fachada, el coro y la torre de la iglesia de los carmelitas de Alcañiz entre 1693 y 1694 (GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Noticias histórico-artísticas...*, ob. cit., 57-61).

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>79</sup> EIXARCH FRASNO, J., “Blay Berga, un personaje del siglo XVI, y el convento de PP. Dominicos de Forcall” en *Forcall y pueblos de la comarca dels Ports. Trabajos históricos, 1966-1993*. San Carlos de la Rápita, Ayuntamiento de Forcall, 1994, pp. 293-306.

<sup>80</sup> PÉREZ TEMPRADO, L., “De artistas...”, ob. cit., p. 14; DÍAZ MANTECA, E., “Santa Maria de Benifassà (1233-1835). El seu procés de construcció i ornamentació, segons el annalistes del monestir” en GIL SAURA, Yolanda. (comis.): *La Llum de las imatges. Paisatges sagrats, Sant Mateu 2005*. Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005, pp. 153-185, espec. p. 175.

<sup>81</sup> THOMSON LLISTERRI, T., *Las artes en el Bajo Aragón en la primera...*, ob. cit., doc. 19, p. 255.

<sup>82</sup> GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio científico, 1998, pp. 103-104. Sobre el empleo de la bóveda tabicada en Aragón, véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Técnica y ornato: aproximación al estudio de la bóveda tabicada en Aragón y su decoración a lo largo de los siglos XVI y XVII”, en *Artigrama*, 25 (2010) pp. 363-405, espec. p. 369; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “De la crucería al cortado: importación, implantación y desarrollo de la bóveda tabicada en Aragón y su decoración a lo largo de los siglos XVI y XVII”, en *Construyendo bóvedas tabicadas*. (Actas del Simposio Internacional de Bóvedas Tabicadas). Valencia, Universitat Politècnica de Valencia, 2012, pp. 83-99, espec. p. 86; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “La ‘bóveda tabicada’ en Aragón et l’évolution de son décor au cours du XVI<sup>e</sup> siècle”, en *Le Génie du lieu. La réception du langage classique en Europe (1540-1650): sélection, interprétation, invention*, (Actes des sixièmes Rencontres d’architecture européenne, Paris, 11-13 juin 2009). Paris, Picard, 2013, pp. 55-75, espec. p. 57.

<sup>83</sup> IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier; MARTÍN MARCO, Jorge. “Las reformas de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca (Zaragoza) durante la Edad Moderna”, en *Artigrama*, 32 (2017) (en prensa).

aragonesas, como en la ampliación de los dormitorios del convento de dominicas de San Gregorio de Alcañiz (Teruel), una obra contratada con el albañil Crespín Gascón en 1737.<sup>84</sup>

En definitiva, aquí puede comprobarse cómo gracias a la movilidad de los maestros de obras se produjo un mismo fenómeno arquitectónico en estos tres territorios, más allá del uso de determinados materiales y de las fronteras artificialmente impuestas.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### I

1605, abril, 19

Alcañiz

*Relación de los destajos o igualas acordados entre Pedro Pizarro, cantero, vecino de Alcañiz, y Pedro y Joaquín Llop, vecinos de la villa de La Poble de Masaluca, para obrar y fabricar la iglesia de dicha villa.*

Archivo Histórico de Protocolos de Alcañiz [A.H.P.A.], Joan Barberán, 1605, ff. 53 v-56 v.

[*Al encabezamiento:* Die XVIII mensis appriilis anno MDCV Alcagnicii]

[*Al margen:* Capitulacion]

Eodem die et loco que ante la presencia de mi Joan de Barberan notario y testigo abaxo nombrados parecio personalmente constituydo Pedro Pizarro cantero vezino de la dicha villa de Alcañiz el qual en presencia y con asistencia de Pedro Llop y Joaquin Llop vezinos de La Puebla de Masaluca del reyno de Cataluña [*sic*] como a sindicos de aquella el qual dixo y propuso que attendido y considerando que el huviesse concertado y convenido con los jurados consejo y universidad de la villa de La Puebla de Masaluca de hazer obrar y fabricar una iglesia de la dicha villa en la forma y manera que consta mediante un acto de capitulacion fecho en Alcañiz en 16 de nobiembre del año 1599 et attendido ellos que despues de dicho acto se ha concertado de añadir a dicha obra [*tachado:*

segun consta por (*palabras ilegibles*)] [*entre líneas:* todo aquello que entre el y dicho pueblo ha sido tratado y concordado mediante y segun consta por una cedula de capitulacion y concordia la qual dixerón que daban y libraban segun que de hecho en mi poder y dieron y libraron la cual es del tenor siguiente]

Memoria del segon tracte e iguala que a fet la vila ab mestre Pedro Pizarro del debanter de la iglessia [*entre líneas:* y una sagristia] lo pas para passar a la isglessia y la fenestra para el sacra-ri de tot lo demunt dit li done la villa trescentes lliures y lo dit mestre se obligue a fer tot lo demunt dit per les dites trescientes lliures ab aquellas forces que esta obligat en la obligatio de la isglessia y la bantera no se ha de fer sino la cara de sola pedra picada y la altra cara se ha de fer de tota pedra y tot lo demas se ha de fer conforme la traça que se ha fet y te la /54 r/ vila

Memoria de la tercera iguala que es feta entre la vila de La Poble y mestre Pedro Pizarro mestre de la isglessia davant en Alcaniz y es del thenor siguiente fet en el any mil sescens y dos

Primo com se havien de cobrir las capelles de ges y rejola ara es tractat entre la vila y lo dit mestre que ha de cobrir las capelles y sagristies de pedra pricada [*sic*] y lloses de damunt

Mes esta tractat que a de fer una [*tachado:* cornista] [*entre líneas:* cornisa] dentre de la isglessia damunt les arcs de las capelles que el darredor de la isglessia del cor en abayx per tota la isglessia y dita cornisa a de ser ges excepto los estribos que alli an de ser de pedra picada y la vila a de portar la manobra y lo mestre no es tengut sino de arrancar la pedra picada conforme conste en los actes

Mes es tractat que ha de fer lo dit mestre una rebedora de piedra picada ab molura que rebe tota el aygua de la taulada y de portar /54 v/ molduras al darredor y traure el aygua per las estribas ab ses canals de pedra picada y tambe ha de arrancar la piedra picada conforme los altres tractes

<sup>84</sup> THOMSON LLISTERRI, T., *Las artes en el Bajo Aragón en la primera...*, ob. cit., doc. 37, pp. 353-356.

Ittem es tractat que com en lo primer tracte havia de fer un campanal de pedra picada en la devantera hara ha de fer una torre y no ha de fer lo campanal y la torre se ha de ser sobre la primera capella entrant a man dreta en la isglessia y la torre a de tener noranta y cinc dic noranta y cinc pamps de la sola de la isglessia fansa al cap de [entre líneas: la] aquella que tindra la dita torre y la dita torre a de ser [tachado: quadrada] [entre líneas: conforme a la planta de la capilla] de pedra picada de fora de la dita torre y a de portar dos cornises alla on convindra ferles y mes ha de fer quatre portals de pedra picada y plana pera las campanes

Mes a de fer del cor en amunt alla aon convindra una escala de ges y rejola y a dabant un llisto de fusta en cada escalo y los llistons a de donar /55 r/ la vila y lo ges y regula y mes ha de fer un portal de pedra picada al sol de la escala del [de] ges pera entrar en la torre

Mes ha de fer un altre portal de de pedra picada en la dita torre para entrar a regoneger la cuberta falsa

Mes ha de fer un altre portal para entrar damunt la teulada de pedra picada

Mes ha de fer dos trebols de ges y las vigues a de dar la villa y lo ges y mes ha de fer las fines tres que seran necessarias para conjurar alla on sera mester

Mes la dita torre a de tener la dita torre [sic] quinze pamps en quadro a la part de fora y lo dit mestre ha de arrancar la pedra picada y la villa portarla

Mes ha de fer espillers en la escala alla aon sera menester

Ittem mes en los tracters que se son fets desta tercera iguala del any mil seisciens y dos lo mestre no es obligat a arrancar la pedra [tachado: picada] [entre líneas: ceçejada] y la villa [entre líneas: esta obligada arrancarla] portarla y tota /55 v/ la manobra

Ittem de tots estos tractes que se son fets en lo any mil siscentes y dos donem la vila al dit mestre de la isglessia vuitcentes y cinquanta lliures en paga de cobrir las capilles de piedra picada y fer la torre y lo rebedor y la cornisa y altres cosses

Memoria y quart tracte que se es fet en lo any mil seiscientos y quatre en lo mes de march entre la vila de La Pobla y mestre Pedro Pizarro mestre de la isglessia de cobrir la nau de la isglessia de lloses a llosa junta y cubertor sobre la junta de pedra picada conforme estan los capelles

Mes ha de fer en lo cap de la isglessia set claus ab ses cruzares y a de fer en la clau major una figura de Deu lo pare y en los altres sis una rosa en cada una y en las altres nabades a de fer a cinc claus y a de fer ses cruzares y en las tres claus major una figura de Sant Antoni y de Sant Roch y de Sant Sebastia y a de ferlas formades conforme les cruzares

/56 r/

Mes ha de fer lo dit mestre en la torre alargar la torre tota la amplaria y llegaria de la capella y pujar la paret sobre los estribos

Mas ha de fer lo mestre un antipit de [tachado: vint] un pamp de ample y sinc de alt per tot lo alderredor damunt de la cuberta de la isglessia

Mes en la dita obra que se ha de fer en lo quart tracte no esta obligat lo mestre sino a arrancar la pedra picada y la villa lo ha de portar tot al pau [sic] de la obra conforme a fet la demas obra de la isglessia

Mes tota la dita obra que se ha de fer en lo dit tracte a de fer lo mestre conforme la traca que te la vila

Mas de tota la sobredita obra del quart tracte li done la villa en dines [tachado: (palabra ilegible)] mil y cent y vint y cinc lliures y deu cantes de oli, que tota la obra de la isglessia de tots los quatre tractes pren suma de quatremil y trescentos y vint y cinc lliures /56 v/ y deu cantes de oli y lo dit tracte ses fet ab voluntad de tota la vila los dos concells y caps de casses y voluntat de dit Pedro Pizarro

Mas acabada tota la obra de la dita isglessia te la villa de temps de espera para pagar tres anys en tres pagues la qual preinserta cedula de capitulacion y concordia en mi poder dada y librada del dicho trato y concierto entre el dicho Pedro Pizarro y la dicha villa de La Puebla de Masa-

luca [*entre líneas*: echo] aquella con alta e intelligible voz en presencia de los dichos infrascritos testigos desde la primera linia hasta la postrera ley y publique la qual leyda el dicho Pedro Pizarro para tener servir y con efecto cumplir todo lo en ella contenido de la mesma forma y manera que en aquella se dize y esta expressado dixo [*tachado*: que obliga segun que de hecho obligo su persona y bienes assi mobles como sittijs etc] que dava segun que de hecho dio por fiancas y principales tenedores debidamente y segun fuero del presente Reyno de Aragon y aun segun los fueros leyes y costumbres del Reyno de Cataluña [*sic*] a Joan Mares cantero vezino de la villa de Velmonte y a Joan Lagarda cantero vezino de la villa de Caspe y a Bernad Meric cantero vezino de la villa de Alcañiz los quales presentes que a todo lo sobredicho se hallaron dixeron que tales fiancas debidamente y segun fuero del presente Reyno de Aragon y aun segun los fueros leyes y costumbres del Reyno de Cataluña [*sic*] y principales tenedores mantenedores y [*tachado*: cumplidores] se constituyan segun que de hecho se constituyeron assi juntamente con el dicho Pedro Pizarro como sin el de haver de hazer acabar y perfeccionar la dicha obra de la forma y manera que en la preinserta capitulacion se contiene y dize et assi para efecto de tener servir y con efecto complir de la manera dicha todo lo en dicha cedula contenida y expressado con todos los cabos y cossas en ella contenidas todos quatro juntamente y cada uno de ellos de por si obligaron sus personas y todos sus bienes muebles y sittijs etc los quales quisieron aqui haver y havieron por nombrados y confrontados etc la qual obligacion queremos sea especial etc en tal manera etc con clausulas de execucion precario constituido apprehension emparamento manifestacion e inventario de dichos bienes y de fecha o no fecha etc a capcion de nuestras personas etc renunciarnos etc sometemonos etc queremos sea variado juicio de justo etc y damos poder y facultad al notario la presente capitulacion recibiente y justificante y a los sucesores en sus notas de ordenar e clausular es largar y fortificar al presente acto y todo lo en el contenido a consejo de letrados etc a todo provecho y

utilidad de dicha villa no mudada la substancia etc de sus propias autoridades etc sin licencia ni mandamiento de justos actos y seculares etc no obstante etc fiat large pro ut in similibus etc

Testes Anthon del Mas soguero y Joan Thomas de Barberan escribiente habitantes en la villa de Alcañiz

2

1612, mayo, 28

Alcañiz

*Joan Mares, cantero, habitante en el lugar de Fonz y de presente hallado en la villa de Alcañiz, nombra procuradores a Pedro Pizarro y Luis de Curamonte, suegro y yerno, canteros vecinos de Alcañiz, para que éstos puedan tratar y concordar con el lugar de Tronchón la construcción de la iglesia.*

A.H.P.A., Joan Barberan, 1612, ff. 112 r-113 v.

[*Al margen*: Procura]

Eodem die et loco que yo Joan Mares cantero habitante de presente en el lugar de Fonz y de presente hallado en la villa de Alcañiz de grado etc no revocando etc hago procuradores míos etc en tal manera etc a saber es a Pedro Pizarro [*tachado*: cantero] y Luys Curamonte suegro y hierno canteros vezinos de la villa de /112 v/ Alcañiz presentes y el cargo de a presente procuracion en si rescibientes y aceptantes a los dos juntamente y cada uno de ellos de por si y por el todo especialmente y expresa a que por mi y en nombre mio y representando mi propia persona puedan los dichos mis procuradores y cada uno y qualquiere de ellos de por si juntamente con ellos mismos con otros sin ellos et ynsolidum hazer tratar concordar capitular y concluir hasta concordia y capitulacion hacer de una parte con los jurados concejo y universidad singulares personas vezinos y havitadores del lugar de Tronchon concejilmente de otra parte respective en y acerca de la obra edificio y fabrica de una yglesia capillas y otras cosas y obras que el dicho Pedro Piçarro mi procurador ha de trabajar edificar y hazer y poner en perfeccion de la mesma forma y manera que lo tiene tratado y concordado con el dicho lugar

de Tronchon y en aquella parte y lugar y con todos los pactos capitulos y condiciones y de aquella forma y manera que con dicho lugar de Tronchon esta tratado concertado y prometido y darme y constituirme en fianca y principal tenedor cumplidor y obligado con ellos /113 r/ sin ellos et ynsolidum en y acerca de la dicha obra fabrica y edificio de la dicha yglesia capillas y lo demas de aquella mejor forma que coniniere y necessario fuere y a los dichos mis procuradores y cada uno de ellos de por si pareciere y bien visto fuere y esto dentro tiempo de ocho años segun esta concertado que dicha obra se ha de haçer en precio y en la suma y cantidad de seis mil y quatrocientas libras si quiere ciento veinte y ocho mil sueldos jaqueses que dicho lugar de Tronchon a de dar y pagar por la obra fabrica y edificio de dicha yglesia capillas y lo demas que esta concertado se ha de hacer et hacer las sobredichas cossas y cada una de ellas uno y mas actos e infrascritos publicos de trato concordia y capitulacion con todas aquellas solemnidades promesas obligaciones juramentos y penas y citas de execucion precario constituto apprehension emparamiento manifestacion e, ynventariacion de bienes sumission de fuero bariacion de juicio y a las todas que fueren menester y fueren necessarias para la balidacion y firmeza de los dichos autos e infrascritos segun el estilo y plastica del notario ante quien se hicieron y firmaron que los recibira y testificara en una o, mas vezes a toda utilidad y provecho de dichos /113 v/ jurados concejo y universidad de dicho lugar de Tronchon haçer firmar y otorgar por mi y en nombre mio y representando mi persona las quales siendo por los dichos mis procuradores y cada uno y qualesquiera de ellos de por si en el modo arriba dicho otorgadas y o desde ahora para entonces las otorgo y firmo sin limitacion alguna et generalmente etc prometiente etc so obligacion etc fiat large etc

Testes Miguel Alfaro y Simon Blasco çapateros vezinos de la villa de Alcañiz

[*Suscripción autógrafa:* Io Miguel Alfaro soi testigo de lo sobredicho i lo firmo por el otorgante i el otro testigo que dixeron no sabian escribir]

3

1613, agosto, 12

Alcañiz

*Capitulación entre los frailes y convento de San Francisco de la villa de Alcañiz, y Pedro Pizarro, cantero, habitante en dicha villa, para hacer y obrar una capilla en dicho convento.*

A.H.P.A., Joan Barberán, 1613, 204 v-206' v.

[*Al margen:* Capitulacion]

Eodem die et loco que ante la presencia de mi Joan de Barberan notario y de los testigos infrascriptos comparecieron personalmente constituydos el padre fray Sebastian Bueno guardian del convento del [*tachado: (palabra ilegible)*] [*entre líneas:* señor Sant Francisco] de la presente villa de Alcañiz [*entre líneas:* como procurador sobredicho y en nombre y voz de su convento] de la una parte y Pedro Pizarro cantero vezino de dicha villa de la otra parte los quales dixeron que acerca y en respecto de una capilla [*entre líneas:* con su altar (*tachado: ilegible*)] se ha de hazer [*entre líneas:* y obrar detras el altar maior] de la yglesia del dicho convento segun y como entre ellos avia ya sido tratado y concertado que el dicho Pedro Pizarro la avia y ha de hazer avian echo escrito y capitulado una cedula de capitulacion y concordia de la manera y como se ha de hazer [*entre líneas:* y obrar] y por el precio y cantidad y como se avia y ha de pagar con los cabos pactos y capitulacion [*entre líneas:* y obligaciones] en aquella escritas puestas e inssertas [*entre líneas:* y concordados] la qual para dicho effecto [*entre líneas:* dixeron que] la davan y libraravan segun que de echo la dieron y libraron en poder y manos de mi dicho otario la qual de palabra a palabra es del tenor siguiente

/25 r/

[*Al encabezamiento:* Capitulacion hecha entre los frayles y convento del señor Sant Francisco de la villa de Alcaniz y Pedro Piçarro cantero habitante en dicha villa]

Pedro Piçarro cantero ha de hazer y obrar una capilla en el dicho convento del señor Sant Francisco detras el altar mayor en la huerta de dicho convento y le ha de dar entrada a dicha



capilla por debaxo el altar mayor de dicho convento baxando con sus gradas por debaxo de dicho altar mayor con su voveda, bueltas, tejado y arcos como abaxo se dira con los pactos y condiciones siguientes

Primeramente es pactado y concertado entre dichas partes que la dicha capilla entro la dicha huerta ha de tener diez y ocho palmos de vara de hueco en quadro, y en alto veyntiseys palmos dos mas, o, menos segun el orden que le dieren quando haga la obra

Item es pactado que las paredes de dicha capilla han de ser de piedra de canteria ocho palmos en alto sobre el fundamento, y lo demas [*tachado*: tapia] [*entre líneas*: paret] valenciana con las esquinas de piedra de canteria o, de ladrillo [*entre líneas*: y en medio de (*tachado*: ilegible)] cada una paret un pilar de ladrillo encarado de la gordaria de la misma / y la misma ancharia como es costumbre en las paredes valencianas] y la dicha paret assi la de canteria como la de [*tachado*: pared tapia] [*entre líneas*: paret] valenciana ha de tener en ancho quatro palmos de vara igualmente; y los fundamentos en ancho han de tener cinco palmos de vara, y de profundidad quatro, o, mas si lo pidiere la obra

Item es pactado que la dicha capilla haya de tener su voveda hecha y labrada con su artesonado de la labor que se le dixere, que este curiosa, con sus bueltas y tejado encima de dicha voveda

Item es pactado que el dicho Piçarro haya de hazer /25 v/ un arco de canteria con toda la curiosidad que se pudiere dar a la obra con el qual haya de recibir y reciba la paret principal de dicha yglesia conforme la traça

Item es pactado que el dicho Piçarro assi mesmo haya de hazer y haga una voveda de ladrillo con su arco de lo mismo con lo qual haya de recibir el altar mayor y pedestral de aquel conforme la dicha traça

Item es pactado y concertado que el dicho Piçarro haya de abrir y quitar las escaleras del pedestral del altar mayor y quitar y sacar toda la tierra que ay hasta la huerta donde ha de estar dicha capilla, y abrir los fundamentos y sacar la tierra, y llevarla a sus costas a la huerta de di-

cho convento, y si saliere peña en la apercion de dichos fundamentos la ha de romper dicho Piçarro hasta en la profundidad y latitud arriba mencionada, y se le haya de rehazer lo que fuere justo y razon

Item es pactado que el dicho Piçarro haya de hazer unas gradas, o, escalas de piedra de canteria para baxar abaxo a la capilla de la misma ancharia que son [*entre líneas*: aora] las del pedestral del altar mayor, de suerte que lleguen de un cabo a otro en ancho de lo que se abriere para la entrada de dicha capilla las quales dichas escalas hayan de ser en numero y de la forma y manera que pidiere la obra y a dicho Piçarro en el discurso de aquella se le dira y señalara, y que las dichas grad/26 r/das y escalas hayan de tener sus paredes a los lados de piedra de canteria desde el principio de dichas gradas hasta la dicha capilla

Item es pactado que haya de hazer un suelo de dicha capilla de piedra de canteria, o, conforme esta ahora el suelo del [*tachado*: profun] de profundis de dicho convento de la manera que a dicho Piçarro se le diere orden de suerte que quede lo mejor que se pudiere

Item es pactado que el dicho Piçarro haya de relavar y lucir de aljez muy blanco la dicha capilla y toda la demas obras que se hiziere excepto [*entre líneas*: los ocho palmos de la paret] [*tachado*: la] de canteria de manera que quede todo muy lucido y blanco con toda la curiosidad pussible, y en dicha capilla ha de hazer un altar de ladrillo con una tabla ancha encima en la proporcion de la dicha capilla

Item es pactado que el dicho Piçarro haya de abrir la puerta sobre el altar mayor por la sacristia y hazer y labrar dicha puerta y las gradas como esta en la traça

Item es pactado que el dicho Piçarro se haya a sus costas cortar la piedra necessaria para dicha obra y trahersela y metera todos los materiales que para dicha obra fueren necesarios de suerte que no tienen obligacion dichos frayles de darle al dicho Piçarro cossa ni material alguno si tan solamente las /26 v/ maderas que fuere necessaria para las bueltas y tejado de dicha capilla tan solamente

Item es pactado y concertado entre dichas partes que el dicho Pedro Piçarro tenga obligacion y este obligado de dar acabada y perficionada la dicha capilla y toda la dicha obra conforme lo dicho y conforme la traça que de ella tiene dada para la Navidad primera viniente de 1613 con pena sino lo hiziere de cient ducados aplicaderos al señor Miguel Garces de Marzilla y Horreytiner justicia de la villa de Alcañiz

Item assi mesmo es pactado que acaba que sea dicha obra haya de ser vista y reconocida y se haya de aprobar y reconocer por oficiales para que quede en su perficion conforme lo dicho y la traça que tiene dada, sin resultar daño ni perjuicio alguno de la ysglessia ni altar mayor

Item es pactado que por toda esta obra se le hayan de dar y se le den a dicho Pedro Pizarro quatro mil sueldos jaqueses pagaderos en esta forma los dos mil sueldos luego de presente, los mil a mitad de la obra, y los otros mil restantes al fin de dicha obra y vista y reconocida por aquellas

Item es pactado, que si halgo se offreciere quitar, o, añadir a la dicha obra conforme lo dicho y traçado siendo aquello de mas coste de lo que havia de haber dicho Piçarro, se le pagara, pero no excediendo haya de seguir el orden que se le diere y que el dicho Piçarro no pueda pretender [*perdido*] algunas ni otro mismas de lo que por el presente es pactado

[26' r/]

La qual dicha cedula de capitulacion y concordia pora effecto de la obra y fabrica de la dicha capilla [*entre líneas*: asi] dada y librada en poder y manos de mi dicho notario cada una de los dichas partes la accepto loho y proveio respectivamente desde la primera linea hasta la ultima de aquella y pora effecto de todo lo sobredicho y por la de ver servir y cumplir todo lo [*tachado*: sobredicho] y contenido y expressado en dicha capitulacion y concordia [*tachado*: el dicho guardian en nombre del dicho convento] el dicho Pedro Pizarro obligo su persona y todos sus bienes assi muebles como sittios avidos y por aver en todo lugar los quales y en su aver y hubo por nombrados y confrontados etc la qual obligacion quiso fuese y sea especial etc en tal

manera etc con clausulas de execucion precario constituto apprehension emparamiento manifestacion e inventariacion de dichos bienes etc renuncio etc prometio etc etc luego fuese y sea variado juicio etc y derecho publico

Testes Joan Thomas de Barberan notario y Geronimo Garcia cantarero habitantes en la villa de Alcañiz

4

1613, agosto, 13

Alcañiz

*Pedro Pizarro, cantero, vecino de la villa de Alcañiz, otorga tener en comanda quatro mil sueldos jaqueses de Miguel Garcés de Marzilla y Horreytiner, infanzón, domiciliado en dicha villa.*

A.H.P.A., Joan Barberán, 1613, f. 26' v.

[*Al margen*: Comanda]

Eodem die et loco que yo Pedro Pizarro cantero vezino de la villa de Alcañiz de grado etc otorgo tener en comanda etc de vos señor Miguel Garces de Marzilla y Horreytiner infanzón domiciliado en la dicha villa son a saber [*en otra letra*: quatro mil sueldos] jaqueses los quales el presente dia de oy me deveys encomendado etc et yo de vos en mi poder en comanda de contado attorgo aver recibido etc renunciante etc los quales prometo y me obligo y juro por Dios que os lo restituyre y tener siempre que cobrar los quisierais etc y si expenssas etc y aquellas etc lo qual tener y cumplir me obligo mi persona y todos mis bienes assi muebles como sittios etc los quales quiero aqui a ver y que por nombrados y conffrontados etc la qual obligacion quiero sea especial etc en tal manera etc con clausulas de execucion precario constituto apprehension emparamiento manifestacion o frecuentariacion de los bienes etc renuncio etc sometome etc quiero y sea variado juicio etc doy poder reglar etc fiat large etc

Testes qui supra proxime nominatur

[*Suscripción autógrafa*: Yo Geronimo Garcia soi testigo de lo sobredicho y lo firmo por el obligado que digo que no sabia escribir]

==

# *Una Inmaculada localizada en Alicante, obra atribuida al genovés Domenico Piola*

**Joaquín Sáez Vidal**

Doctor en Historia del Arte

## **RESUMEN**

La concatedral de San Nicolás de Alicante conserva un cuadro de la Inmaculada Concepción que hasta ahora ha pasado casi desapercibido. El cronista alicantino Rafael Viravens, en 1876, alude a él en términos simplemente genéricos, bien es verdad que alaba su calidad pero sin indicar ni el origen ni la autoría del mismo. Sólo en época reciente se ha ocupado de él el investigador Lorenzo Hernández que lo atribuye al pintor barroco valenciano Juan Conchillos. Sin embargo, tras un laborioso estudio estamos convencidos de que se trata de un espléndido ejemplar del pintor barroco genovés Domenico Piola.

**Palabras clave:** Inmaculada / Concatedral de San Nicolás / Juan Conchillos / Domenico Piola.

## **ABSTRACT**

*The co-cathedral of San Nicolas in Alicante preserves a painting that until now has been virtually ignored. In 1876, the writer Rafael Viravens praises this painting but without indicating neither the author nor the school.*

**Keywords:** Inmaculada / Concatedral de San Nicolás / Juan Conchillos / Domenico Piola

Entre las numerosas piezas artísticas que atesora la concatedral de San Nicolás de Alicante destaca sobremanera un gran lienzo de la *Inmaculada Concepción* (193 x 126 cm) que pese a su indudable importancia no ha sido suficientemente valorado ni ha suscitado gran curiosidad por parte de estudiosos e investigadores (Fig. 1). A ello ha podido contribuir la carencia de documentación archivística, lo que ha impedido conocer las circunstancias que pudieran explicar la presencia de dicha tela en nuestra ciudad, si bien admitimos con total certeza que debió de ser a finales del siglo XVII. Nada por tanto nos permite aclarar aspectos tan relevantes como serían la correcta atribución de la obra, quién realizó el encargo y el momento de su realización.

No mucha mayor información nos proporcionan las fuentes literarias que se han ocupado de la historia de nuestra ciudad. El primer testimonio, ciertamente interesante, que nos habla de la existencia de dicha pintura aunque

sin indicar su autor, lo encontramos en la crónica de la ciudad de Alicante escrita por Rafael Viravens y publicada en 1876. En ella, al referirse a la serie de capillas que se encuentran en el ábside de la colegial, puede leerse lo siguiente: “Saliendo de la mencionada capilla (se refiere a la de San Nicolás) y tomando la derecha del ábside, se encuentra otra que perteneció al antiguo patronato de la familia de Juanes y Sirvent. El altar que en ella existe está dedicado a la Purísima Concepción, cuyo misterio se ve en un lienzo al óleo, de relevante mérito<sup>1</sup>, puesto en el centro de un suntuoso retablo de mármol, pórfidos y mosaicos”<sup>2</sup>.

Las noticias enmudecen hasta que mucho más recientemente, en 1990, el investigador Lorenzo Hernández Guardiola se ocupó por vez primera del análisis de la pintura. Dicho estudio es de la opinión de que “el lienzo de la Inmaculada Concepción que se conserva en la sacristía de la concatedral de San Nicolás de Alicante debe atribuirse a la mano del pintor valenciano Juan Conchillos (1641-1711)”, relacionándolo con las pinturas que éste llevó a cabo en el camarín del monasterio de la Santa Faz (1677-1680), próximo a la capital alicantina<sup>3</sup>, criterio que ha mantenido en posteriores trabajos suyos<sup>4</sup>.

Queda claro, pues, que originalmente, como opina Viravens, la tela debió de formar parte del cuerpo central del retablo de la Inmaculada Concepción en la capilla del mismo nombre, localizada a la izquierda del altar de San Nicolás, situado éste en el eje central de la cabecera del templo alicantino (Fig. 2). Sin embargo, en fecha indeterminada, posiblemente a finales del

<sup>1</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>2</sup> R. Viravens Pastor, *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*, Alicante, 1876, p. 212.

\*Mi más sincero agradecimiento a D. Ramón Egío Marcos, deán y párroco de la Concatedral de Alicante, por las facilidades dadas para la realización de este trabajo.

<sup>3</sup> L. Hernández Guardiola, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, t. 1, (*El último tercio del siglo XVII y primeros años del XVIII*), Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante, 1990, p.43.

<sup>4</sup> Así figura, por ejemplo, en su artículo: “La pintura de los siglos XVII y XVIII en la provincia de Alicante”, en *El Barroco en tierras alicantinas. Arte religioso Pintura y Platería*, Instituto de Cultura Juan Gil Albert y Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante 1993, pp. 158 y 204. Volverá a ratificar la atribución a Conchillos en la ficha que realizó de esta obra para la exposición celebrada en Orihuela por la Fundación “La Luz de las Imágenes” de la Generalitat Valenciana entre marzo y diciembre de 2003 y que llevó por título “Semblantes de la Vida”, Valencia, 2003, pp. 376-377.





Fig. 1.- Domenico Piola. *Inmaculada*. Concatedral de San Nicolás de Alicante.



Fig. 2.- Retablo con el lienzo de la *Inmaculada* tal como estaría originalmente. Concatedral de San Nicolás. Alicante.

siglo XIX o primeros del siguiente, el cuadro se sacaría de su primitivo emplazamiento para pasar a una sala contigua a la sacristía donde hoy puede contemplarse. En el lugar que ocupaba el lienzo se perforó una hornacina para cobijar una imagen escultórica de la Inmaculada de marcados resabios clasicistas, tal como podemos apreciar en la actualidad (Fig. 3).

Pero teniendo en cuenta que la pintura formaba parte de un retablo que, aun sin un estudio debidamente, consideramos fue realizado en Génova durante el último tercio del siglo XVII, no nos parecía muy convincente que la *Inmaculada* pudiera deberse a un pintor español,

más concretamente valenciano como Conchillos, pese a estar documentada su estancia en nuestra ciudad por los mismos años. Mis primeras dudas en cuanto a su atribución, teniendo en cuenta que el estilo de Conchillos y el de Piola no parecen tengan mucho que ver, surgieron en 2006, cuando con motivo de la exposición celebrada en Alicante por la “Fundación La Luz de las Imágenes”, en la que la *Inmaculada* se expuso en la concatedral, nos ocupamos de la realización de la correspondiente ficha para el catálogo. En ella, sin adoptar entonces una postura totalmente concluyente a favor del genovés, sugerimos por vez primera la posibilidad



Fig. 3.- Retablo de la Inmaculada en la actualidad.

de desviar la hasta entonces admitida autoría de la obra al pintor Juan Conchillos<sup>5</sup>. En el texto expresamos lo siguiente: “Aunque es cierto que pueden detectarse ciertas semejanzas entre la obra de la iglesia alicantina y los ejemplares conocidos de Conchillos, más cercanía creemos advertir con otros modelos extranjeros, o más exactamente genoveses, como sucede, por ejemplo, con la Inmaculada de Domenico Piola

que se encuentra en la iglesia de San Francisco de Génova... sin por ello afirmar que la de Alicante derive necesariamente de ésta”<sup>6</sup>.

Una mayor profundización en el conocimiento de este gran pintor genovés, cuya actuación ocupa la segunda mitad del siglo XVII, y basándonos en comparaciones estilísticas con otras obras suyas, nos inducen ahora a pensar de manera definitiva que la *Inmaculada* del templo alicantino de San Nicolás se debe inequívocamente al pincel de Domenico Piola, sin excluir por completo alguna posible participación de taller del que formarían parte, entre otros, algunos de sus hijos, como Paolo Gerolamo y Anton Maria. Tampoco sería extraño, y esto es sólo hasta ahora una mera hipótesis, que el propio retablo de mármoles y jaspes, incluyendo por supuesto la pintura que analizamos, fuera un encargo de las autoridades alicantinas a la muy conocida *Casa Piola*. Ello no extraña si tenemos en cuenta que en dicho taller genovés de extensa producción a la vez que una especie de Academia, Domenico Piola, en cooperación con otros artistas, se ocuparon de suministrar para una amplia clientela, como sugiere Newcome, todo tipo de obras de técnicas diversas, como pueden ser “disegni per altari, tabernacoli, ornamenti per navi, orologi, ceramiche, lavori in metallo, ostensori, candelieri e forse tappeti”<sup>7</sup>.

Por otro lado, la presencia de una obra genovesa en Alicante no debe extrañar si tenemos en cuenta la existencia de una numerosa colonia de comerciantes de aquel país que residían en nuestra ciudad<sup>8</sup>. Más todavía, el lienzo de la Inmaculada y el retablo del que forma parte por fortuna todavía conservado, no son las únicas piezas procedentes de la ciudad ligur en la catedral alicantina. A estas podemos añadir una

<sup>5</sup> No obstante, quede aquí mi reconocimiento público a mi amigo Lorenzo Hernández Guardiola por ser el historiador que más y mejor ha estudiado la pintura alicantina.

<sup>6</sup> J. Sáez Vidal, en *La Faz de la Eternidad*, Fundación la Luz de las Imágenes, Valencia, 2006, ficha nº 85, pp. 310-311.

<sup>7</sup> Mary Newcome Schleier, *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, LXXI, Olschki editore, Firenze, p. 147.

<sup>8</sup> Prueba de ello es, por poner un ejemplo, que del convento alicantino de Nuestra Señora de Gracia fueron patronos primeramente los mercaderes de la República de Ragusa y más tarde los comerciantes genoveses que vivían en ella (Alicante). Un documento notarial fechado en 1710 nos indica que la República de Génova, según declaración de religiosos franciscanos de dicha iglesia, era patrona

de las obras más bellas de escultura genovesa en España. En efecto, nos referimos al magnífico baldaquino o tabernáculo de mármoles y jaspes que fue contratado en Génova en 1688 por la suma de 900 libras<sup>9</sup> (Fig. 4).

Así pues, todo hace suponer que durante los últimos decenios del siglo XVII los comisionados del templo alicantino, acaso con ayuda municipal, tal como ocurrió con el baldaquino antes señalado, decidieran contratar en Génova una pintura con el tema de la *Inmaculada* junto con su respectivo retablo. Era el momento en que la fase constructiva de San Nicolás se hallaba prácticamente concluida, y dado su condición de principal templo alicantino se hacía necesario ornamentar y embellecer adecuadamente una capilla en un lugar destacado junto a la del santo patrono. El encargo debió de recaer, así lo pensamos, en el pintor Domenico Piola (1628-1703), sin duda la personalidad artística de mayor relevancia, tras la muerte prematura de Valerio Castello (1624-1659), de la pintura genovesa de la segunda mitad del siglo XVII.

Desde luego no resultaba extraño para Piola enfrentarse con un tema pictórico como el de la Inmaculada Concepción. A lo largo de su producción fueron numerosas las ocasiones en las que desarrolló escenas de carácter religioso que tienen por protagonista a la Virgen María, obras destinadas en su mayoría a iglesias y monasterios de su ciudad natal, sin faltar otras generalmente de menor tamaño para un ámbito más doméstico o privado.

En el ejemplo alicantino, su autor concibe la representación mariana interpretándola de acuerdo con la visión apocalíptica difundida por San Juan Evangelista (Apocalipsis, 12, 1-2). En la definición y desarrollo del modelo, el pin-



Fig. 4.- Baldaquino genovés. Concatedral de San Nicolás. Alicante.

tor se atiene al característico énfasis barroco, como lo atestigua el rico movimiento acentuado aquí con el vigoroso alargamiento arqueado del cuerpo de la Virgen con la cabeza inclinada dispuesta en la misma dirección que la rodilla

de la capilla y presbiterio del altar mayor aduciendo varias razones: "...por hallarse como se hallan en el florón de la capilla mayor las armas de la Serenísima República de Génova que son una corona imperial, dos grifos y una cruz roja en campo blanco...y así mismo se hallan las dichas armas de la Serenísima República en un terno blanco, esto es, casulla y dalmática, y en el patio que estaban también en dos frontales que se han hurtado en las injurias en el tiempo bélico, y también se hallan en la urna donde se pone reservado el Santísimo Sacramento". Cf. J. Sáez Vidal, *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca*, Instituto de Estudios Juan Gil Albert, Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 1985, p. 38.

<sup>9</sup> J. Sáez Vidal, 1985, pp. 102-103.

que flexiona. Se alza en posición frontal sobre una media luna con las puntas hacia abajo, aplastando con su pie derecho la cabeza de una monstruosa serpiente o dragón, inequívoca alusión al triunfo sobre el pecado original. Análogo esquema compositivo y morfológico visibles en esta obra se advierte en ejemplos tan señalados de Domenico Piola como en la *Inmaculada* de la iglesia genovesa de la Santissima Annunziata del Vastato (Fig. 5), obra que Sanguineti estima fue realizada entre 1673 y 1683<sup>10</sup>, o, más todavía, en la que se encuentra en la iglesia de San Francisco de Génova Bolzaneto, que el gran investigador genovés cree que debe datarse de la segunda mitad de los años setenta de 1600<sup>11</sup> (Fig. 6). Imagen mariana esta última que resultará sin duda de gran estímulo para sus hijos Anton Maria (1654-1715) y Paolo Gerolamo (1666-1724), al concebir el primero su *Madonna immacolata* para el Oratorio della Morte e Orazione de Génova, y el segundo, el cuadro del mismo tema en colección privada<sup>12</sup>. Una atenta comparación entre la *Inmaculada* de Bolzaneto y la de Alicante da como resultado que la de esta última ciudad casi parece por su postura una representación invertida del modelo de Génova Bolzaneto, algo semejante a lo que podemos encontrar entre un grabado y su plasmación definitiva en un lienzo. Desde luego los vínculos entre una y otra son tan evidentes que sin dudar bastaría para incorporar decididamente nuestro ejemplar al catálogo de Domenico Piola.

En la composición que analizamos, la Madre de Dios aparece representada como una mujer joven que con su postura y la inclinación del rostro respira dulzura, belleza y elegancia. Con tales rasgos se realza el ideal de pureza y santidad de su persona. En torno a la cabeza de María resplandece un halo dorado con una corona



Fig. 5.- Domenico Piola. Madonna Immacolata di Vastato. Génova. 1683.

de estrellas sobre la que parece posarse una paloma, dando a entender que lo que ella concibió fue obra del Espíritu Santo. Viste como es tradicional túnica blanca y manto azul, tal como se apareció a la religiosa portuguesa del siglo XV santa Beatriz de Silva y Meneses. De acuerdo con su simbolismo, el blanco expresa pureza y el azul la gracia celestial. Se cubre la cabeza con un largo velo o pañuelo de color amarillento que llega hasta liarle la cintura y formando un lazo o nudo a la altura del pecho que termina en uno de los extremos flotando en el aire. Es este uno de los detalles más característicamente piolescos sobre todo de su fase madura, pudien-

<sup>10</sup> Daniele Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua "casa"*, Edizioni del Soncino, Soncino Cremona, 2004, vol. II, p. 414.

<sup>11</sup> Ibid, p. 417. No niega este estudioso, como ocurre con obras consideradas de Domenico Piola, que en este lienzo pudo haber alguna intervención de ayudantes, como la de su hijo Paolo Gerolamo Piola, en aspectos secundarios como la serpiente o la pareja de querubines. Por su parte, Alessandra Toncini Cabella admite que con toda probabilidad la tela revela una grafía que se puede adscribir a Paolo Gerolamo. Véase de esta autora, *Paolo Gerolamo Piola e la sua grande Casa genovese*, Banca Carige, Genova, 2002, p. 32.

<sup>12</sup> Vid, en Sanguineti, 2004, vol. I, pp. 156 y 167.





Fig. 6.- Domenico Piola. *Inmaculada*. Iglesia de San Francisco, Bolzaneto (Génova).

do observar idéntico recurso tanto en lienzos de tema inmaculista como en otros genéricamente marianos como el de la Virgen Asunta.

La consonancia con los modelos de Domenico Piola se refleja también en la manera de disponer los brazos extendidos hacia abajo, que de alguna manera parecen estabilizar el movido arqueamiento de la protagonista. La fórmula, visible también tanto en la iconografía piolesca de la Asunción como en el de la Purísima Inmaculada, fue un recurso ampliamente utilizado no sólo por él, sino por pintores y escultores del tardo barroco genovés. Más todavía, incluso

puede detectarse en etapas precedentes, como advertimos en el caso de la *Inmaculada Concepción* de Federico Barocci de en torno a 1575 localizado en la Galería Nacional de Urbino. Además, todo en la obra objeto de nuestro estudio: toques lumínicos, fuerte claroscuro, pliegues de los paños muy marcados, telas que se hinchaban, producen un efecto de relieve y monumentalidad casi escultórica, rasgos que estilísticamente marcan la producción pictórica de Piola a partir sobre todo del séptimo decenio de 1600. Dicho cambio, ya señalado por numerosos estudiosos, se verá favorecido especialmente por la llegada y larga estancia en Génova a partir de 1660 del gran escultor francés Pierre Puget. No obstante, aun siendo fundamental la influencia del francés, no hay que olvidar la que pudieron ejercer escultores genoveses muy próximos a Piola como Filippo Parodi.

En efecto, la *Inmaculada* de Génova Bolzaneto y la de Alicante muestran en su volumetría y plasticidad una clara conexión con la llamada *Inmaculada Lomellini*, grupo escultórico de Puget ahora en el Oratorio de San Felipe Neri, y más todavía, por mostrar los brazos abiertos y no como en la anterior, con la *Inmaculada Brignole* que el gran maestro marsellés hizo para la iglesia del Albergo dei Poveri en Génova, obras ambas terminadas por éste entre los años sesenta y setenta de 1600. Prueba tangible de esa asimilación por parte de Piola de las propuestas escultóricas pugetianas es una pintura del primero que lleva por título *Proyecto para un altar con baldaquino y estatua de la Virgen Inmaculada*<sup>13</sup>, directamente inspirada en los dos diseños de Puget para el altar y baldaquino de la iglesia genovesa de Santa María Asunta de Cariñano, conservados en Aix-en-Provence y en Marsella<sup>14</sup>.

Es de suponer, por otro lado, que una repre-

<sup>13</sup> La tela pertenece a una colección particular de Turía. Véase, Sanguineti, 2004, vol. II, pp.303 y 396, y *Domenico Piola 1628-1703*; también, *Percorsi di pittura barocca*, catalogo della mostra a cura di Daniele Sanguineti, Génova, 2017, ficha n° 27 de Valentina Fiore, pp. 85 y 134-135.

<sup>14</sup> Véase, entre otros, *Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova*, catalogo della mostra, Génova, 1995, Electa Milano, pp.214-217.





Fig. 7.- Domenico Piola. Dibujo de cabeza de angelito. Casa D'Aste. Génova.2013.

sentación de la Inmaculada apocalíptica mostrara así mismo otros componentes relacionados con esta iconografía. En la que analizamos se hacen visibles, en un espacio atmosférico iluminado por una tenue luz dorada y pincelada más pastosa, la presencia de angelitos que acompañan a la Virgen mostrando algunos de los símbolos de las Letanías lauretanas mediante los cuales se exalta a la Madre de Dios. Estas figuras infantiles, de volumétricas formas y acentuado claroscuro, muestran en sus tipos faciales de mejillas sonrosadas, cabellos rizados, labios y narices carnosas, la inequívoca grafía de Domenico Piola. Un dato que parece corroborar lo que decimos es la gran similitud entre la postura de una de las dos cabecitas de ángeles presentes en una hoja de Domenico Piola subastada en 2013 (Fig. 7), y la del ángel con un ramillete

de flores que contempla a la Virgen en la tela alicantina<sup>15</sup> (Fig. 8).

Ya para terminar, creemos por las razones apuntadas que la pintura de la *Inmaculada* que se halla en la iglesia de San Nicolás de Alicante se trata de un bello ejemplar que se puede incluir en la producción de Domenico Piola, sin excluir tal vez una pequeña intervención de taller en elementos secundarios del cuadro, como en la serpiente o en algunos de los angelitos, aunque no en la protagonista principal. Si estamos en lo cierto, el interés de esta nueva propuesta de atribución se amplía pues además de enriquecer su catálogo, son pocos los ejemplos conocidos conservados en España, a diferencia de lo que se sucede con otros pintores también genoveses de su época, que podemos encontrar en colecciones públicas o privadas, civiles o eclesiásti-

<sup>15</sup> El dibujo de Domenico Piola con el rostro de dos ángeles se subastó en Génova el 29 de octubre de 2013 en “Cambi. Casa D’Aste”.

cas de nuestro país. Hasta ahora, la pintura más sobresaliente que conservamos es la de *Job y sus hijos* del Museo de Bellas Artes de Bilbao, obra firmada y fechada a los veintidós años. Ya en un texto del profesor Pérez Sánchez nos aseguraba en 1965, con la publicación de su tesis doctoral, de la carencia de obra pictórica de Domenico Piola en nuestro país. En él hacía referencia sólo a dos obras en España, una dada por segura perteneciente al Museo de Bilbao<sup>16</sup>, y otra con más dudas conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia: *La Virgen con el Niño y San José*<sup>17</sup>, lienzo este último que en trabajos posteriores no vuelve a incluir<sup>18</sup>. Se sabe, no obstante, de algunos otros cuadros de Piola que proceden de España, como la *Alegoría de la Paz y de la Abundancia*, obra que estuvo en la colección ducal de Medinaceli de Sevilla hasta 1965, y que se subastó en el extranjero más tarde para pasar a colección privada. Lo mismo sucedió con *El triunfo de la Divina Sabiduría sobre el Demonio*, la *Avaricia* y la *Herejía*, obra subastada en la madrileña sala Alcalá de Madrid en febrero de 2013 y que recaó en la Galerie Canesso de París<sup>19</sup>.

En cuanto a la fecha de realización de la *Inmaculada* alicantina, somos de la opinión de que ésta puede oscilar en un arco cronológico que iría aproximadamente entre la segunda mitad del séptimo decenio y a lo largo del octavo de 1600.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *La Pittura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*, Sagep Editrice, Genova, 1987.

AA.VV., *Pierre Puget (Marsiglia 1620 – 1694). Un artista francese e la cultura Barocca a Genova*, Electa, Milano, 1995.



Fig. 8.- Domenico Piola. Detalle del cuadro de la Inmaculada de San Nicolás de Alicante.

BELLONI. V, *Pittura genovese del Seicento, II, Maestri e discepoli*, Genova, 1974.

BOCCARDO, P. PRIARONE, M., *Domenico Piola (1627-1703) progetti per le arti*, Silvana Editore, Quaderni del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso / 1, Milano, 2006.

DAMIAN, Véronique, *Quatre nouveaux tableaux génois de Strozzi, Castiglione, Piola et Baciccio. Une sélection de tableaux du XVII siècle*, Galerie Canesso, Paris, septiembre 2013,

FUSCONI, Giulia, e GAVAZZA, Ezia, *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, De Luca Editore, Roma, 1980.

GAVAZZA. E, LAMERA. F, MAGNANI, L., *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Sagep Editrice, Genova, 1990.

GAVAZZA, E, “Puget e gli artista genovesi: l’incontro tra due culture”, en *Pierre Puget (Marsiglia 1620 – 1694). Un artista francese e la cultura*

<sup>16</sup> Anna Orlando, “El Job del Museo de Bilbao. Nuevas reflexiones y cuadros inéditos del primer Piola”, *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, nº 2, 2007, pp. 125-144.

<sup>17</sup> A.E. Pérez Sánchez, *La pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, p. 538.

<sup>18</sup> En efecto, en su estudio que lleva por título “Pittura genovese in Spagna nel Seicento”, reduce el elenco de obras de Piola en España al ya citado lienzo propiedad del Museo de Bilbao. Véase en *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Milano, 2002, pp.207-219. Desde luego la representación de dibujos de Piola en museos y colecciones españolas: Museo del Prado, Biblioteca Nacional de Madrid, etc., es mucho más amplia.

<sup>19</sup> Véronique Damian, *Quatre nouveaux tableaux génois de Strozzi, Castiglione, Piola et Baciccio. Une sélection de tableaux du XVII siècle*, Galerie Canesso, Paris, septiembre 2013, pp. 60-65.

- barocca in Genova*, catalogo della mostra, a cura di E. Gavazza, L. Magnani, G. Rotondi Terminiello, Genova, Palazzo Ducale, Milano, 1995, pp. 74 – 81.
- Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di Piero Boccardo, Clario di Fabio, Philippe Sénéchal, Silvana Editoriale, Milano, 2003.
- Genova e la Spagna. Opere, artista, committenti, collezionisti*, a cura di Piero Boccardo, José Luis Colomer, Clario Di Fabio, Silvana Editoriale, Milano, 2002.
- Genova nell'età Barocca*, a cura di E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio – 26 luglio 1992), Bologna, 1992.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Pittura decorativa barocca en la provincia de Alicante*, 3 vols. Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante, 1990.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., “La pintura de los siglos XVII y XVIII en la provincia de Alicante”, en *El Barroco en tierras alicantinas. Arte religioso Pintura y Platería*, Instituto de Cultura Juan Gil Albert y Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante 1993.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., en catálogo de la exposición *Semblantes de la Vida*, celebrada en Orihuela entre marzo y diciembre de 2003, por la Fundación “La Luz de las Imágenes” de la Generalitat Valenciana entre marzo y diciembre de 2003, Valencia, 2003, ficha 115, pp. 376-377.
- MAGNANI, Lauro, “La Concezione immacolata a Genova come forma dello spazio barocco tra pittura e scultura”, en *L’Immacolata nei rapporti tra l’Italia e la Spagna*, a cura di Alessandra Anselmi, De Luca Editori d’Arte, Roma, 2008, pp. 327- 362.
- NEWCOME SCHLEIER, M., *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*, Olschki Editore, Firenze, 1989.
- ORLANDO, Anna, “El Job del Museo de Bilbao. Nuevas reflexiones y cuadros inéditos del primer Piola”, *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, n° 2, 2007.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pittura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., ““Pittura genovese in Spagna nel Seicento”, en *Genova e la Spagna. Opere, artista, committenti, collezionisti*, Milano, 2002.
- SÁEZ VIDAL, J., “Alicante y el Mediterráneo: El tráfico de obras de arte en el siglo XVIII”, en *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca*, Instituto de Estudios Juan Gil Albert, Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 1985, pp. 97- 118.
- SÁEZ VIDAL, J., “Alicante en el comercio artístico entre España e Italia durante la Edad Moderna: Comitentes, mecenas y artistas”, en catálogo de la exposición *La Faz de la Eternidad*, Fundación La Luz de las Imágenes de la Generalitat Valenciana, Valencia 2006, pp. 73-103, y ficha n° 85, pp.310-311.
- SANGUINETI, D., *Domenico Piola e i pittori della sua “casa”*, 2 vols. Edizioni dei Soncino, Soncino, 2004.
- SANGUINETI, D., “Per Domenico Piola “giovane”: la Madonna Assunta”, en *Dipinti inediti del Barocco italiano da collezioni private: Domenico Piola: Madonna Assunta*, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 28 settembre 2013), Ariccia, 2013, pp. 2-16.
- SANGUINETI, D., *Domenico Piola 1628-1703. Percorsi di pittura barocca*, catalogo a cura di Daniele Sanguineti, Sagep Editori, Genova, 2017.
- TONCINI CABELLA, A., *Paolo Gerolamo Piola e la sua grande Casa genovese*, Banca Carige, Genova, 2002.
- TONCINI CABELLA, A., en catálogo de la exposición *Una Donna vestita di Sole. L’Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 11 febbraio – 13 maggio 2005, Federico Motta Editore, Milano, 2005, ficha 75, pp. 250-251.
- VIRAVENS PASTOR, R., *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*, Alicante, 1876.

# *La tipografía en la Plantificación de la imprenta... de Antonio Bordazar y en De numis hebraeo-samaritanis, impreso por Benito Monfort: dos paradigmas del libro valenciano del siglo XVIII*

Alberto Carrere González

Universitat Politècnica de València

## RESUMEN

Estudio de la forma y usos tipográficos del libro valenciano en el siglo XVIII a través de dos ejemplos paradigmáticos: *Plantificación de la imprenta de el rezo sagrado...* de Antonio Bordazar y *De numis hebraeo-samaritanis*, impreso por Benito Monfort. El marco de referencia es la participación de la imprenta valenciana en ese periodo destacado de la tipografía española. Tras examinar las fuentes clásicas y contemporáneas se han realizado estudios visuales de los originales con aportaciones acerca de estos libros en el contexto español y en la historia de la tipografía. La obra de Bordazar representa el impulso y defensa de la imprenta española en la primera mitad del siglo, cambios de estilo respecto al barroco y muestras tipográficas con la influencia histórica del tipo Garamond y su evolución holandesa. El *De numis* muestra la culminación del libro español en la segunda parte del siglo, con las tipografías de la *Plantificación* en el texto y otras *transicionales* para los titulares. Además, hemos corregido datos e identificado algunas de sus tipografías. Su composición avanza en un neoclasicismo propio de la Ilustración, que no excluye detalles expresivos de la tradición española.

**Palabras clave:** tipografía / imprenta española / Antonio Bordazar / Benito Monfort / siglo XVIII

## ABSTRACT

This article studies the typographical usages and forms of Valencian 18th-century books through two paradigmatic examples: *Plantificación de la imprenta de el rezo sagrado...* by Antonio Bordazar, and *De numis hebraeo-samaritanis*, printed by Benito Monfort. The frame of reference is the participation of Valencian printers in this important period for Spanish typography. Classical and contemporary sources have been examined and visual studies of the originals have been conducted, with contributions on these books in the Spanish context and the history of typography. Bordazar's work is representative of the promotion and development of Spanish printing in the first half of the century, with stylistic changes in terms of the Baroque and typographical samples with the historical influence of the Garamond style and its Dutch evolution. The *De numis* exemplifies the culmination of the Spanish book in the second half of the century, with the typographies of the *Plantificación* for the body text and other transitional typographies for the headings. Besides, we have corrected data and identified some of its types. Its composition develops a Neoclassicism characteristic of the Enlightenment, which is not without details expressive of the Spanish tradition.

**Keywords:** Typography / Spanish printing / Antonio Bordazar / Benito Monfort / 18th century

“Es ya casi al doblar su segundo período [del XVIII] cuando se destacan cuatro hombres que dignifican la Imprenta española y consiguen llegue a la altura de las mejores prensas extranjeras; son estos: Ibarra y Sancha, Monfort y los hermanos Orga”<sup>4</sup>.

### BREVE CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

El siglo XVII fue un tiempo de decadencia material para la imprenta, en especial la española<sup>1</sup>. En los primeros años del XVIII, esta seguía dependiendo de los tipos producidos fuera del país, con los costes que suponía su adquisición y el deterioro progresivo por el uso continuado de los mismos. Sin recursos ni ayudas estatales era difícil mantener un nivel de calidad que compitiera con los centros editoriales de Flandes, Italia o Francia, mucho menos afrontar inversiones de compra de nuevas matrices o su fabricación autóctona. El esfuerzo de los impresores chocaba con las consecuencias económicas de las guerras de religión europeas, la inestabilidad política o la censura. En el caso valenciano, tras las secuelas de la expulsión de los moriscos (1609), la Segunda germanía (1693)<sup>2</sup> o la Guerra de Sucesión (1701-1713), se inició una recuperación demográfica, económica y cultural. Sin embargo, hasta mediados del s. XVIII las obras para el mercado español impresas fuera de España todavía superaban con creces a las impresas en nuestro país<sup>3</sup>.

Aunque no se debe olvidar otros casos relevantes, la mención históricamente repetida de estos cuatro impresores, dos en Madrid, dos en Valencia, indica la fuerza de la imprenta valenciana en el setecientos, que mantuvo su influencia pese al centralismo borbónico. Dicho centralismo se intuye en la R. O. de 19 de junio de 1761 por la que Carlos III encargó el establecimiento de una Imprenta Real a su Bibliotecario Mayor, Juan de Santander, quien fue el principal impulsor de un obrador de fundición, lo que permitió arraigar la profesión de punzonista y el mejor periodo del diseño tipográfico en España, gracias a figuras como Eudald Pradell, Jerónimo Gil o Antonio Espinosa<sup>5</sup>. Así, en la *edad de oro* de la tipografía española coincidieron las políticas, primero de Fernando VI, pero sobre todo de Carlos III, con una generación de impresores y punzonistas capaces de competir con sus equivalentes europeos. Muchos de ellos tenían además formación e inquietudes intelectuales cercanas a ilustrados como los valencianos Gregorio Mayans o Francisco Pérez Bayer, involucrados en el desarrollo de la imprenta y el libro como motores del saber.

No obstante, ese renacimiento contó con esfuerzos anteriores, entre otros, de Antonio Bordazar de Artazu (1671-1744), impresor y figura

<sup>1</sup> CORBETO, Albert y GARONE, Marina, *Historia de la tipografía*. Lleida, Milenio, 2015, p. 75 y ss.

<sup>2</sup> BLASCO, Ricard: “Síntesis histórica de la imprenta valenciana”, en VV.AA.: *La imprenta valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1990, pp. 51-102 (en especial p. 73).

<sup>3</sup> BAS MARTÍN, Nicolás, *La imprenta en Valencia en el siglo XVIII: Antonio Bordazar de Artazu*. Valencia, Ajuntament de Valencia, 1997, pp. 24-34.

<sup>4</sup> CASTAÑEDA, Vicente, “La Imprenta. Memoria leída ante la Real Academia de la Historia en la Fiesta del Libro Español de 1926”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 89, cuad. 2, 1926, pp. 441-544 (cita en p. 514).

<sup>5</sup> CORBETO, Albert, *Tipos de imprenta en España*. València, Campgràfic, 2011.



destacada de la Ilustración valenciana. Escribió libros de Gramática, Matemáticas, Astronomía o Historia, y mantuvo amistad y relación intelectual con Mayans, independientemente de sus orientaciones políticas contrapuestas: borbónico el impresor, austracista el jurista<sup>6</sup>.

#### ANTONIO BORDAZAR Y LAS TIPOGRAFÍAS DE LA PLANTIFICACIÓN DE LA IMPRENTA

Una de las medidas principales tomadas por Carlos III para impedir la importación de obras en castellano y latín impresas en el extranjero fue otorgar en 1764 la impresión de los libros litúrgicos a la Compañía de Impresores y Libreros del Reino. Pero más de tres décadas antes ya hubo una lucha de los cabildos y los impresores para que los Jerónimos de El Escorial, poseedores del privilegio de distribución de los libros del *Nuevo Rezado* desde 1573, no dirigiesen su impresión casi exclusivamente a los herederos de la imprenta de Christophe Plantin en Amberes, como había ocurrido en los siglos XVI y XVII<sup>7</sup>.

Esa disputa, de considerable implicación económica, la encabezó al frente de los cabildos el Diputado de la iglesia de Cartagena Francisco López Oliver, asesorado discretamente por Mayans y con Bordazar en representación de los impresores. Este último, además, editó los dos informes que López Oliver remitió a Felipe V: *Representación humilde al rey Ntro. Sr. y manifiesto claro de la razón, y justicia de el Estado Ecclesiastico de las dos Coronas de Castilla y León. Por quien se propone a su Magestad, Para el bien publico de estos Reynos, lo que se discurre conveniente en orden a establecer en*

*España La imprenta de el Nuevo Rezado...*, en 1729 y *Demonstracion apologetica de la verdad contenida en la representacion humilde...*, en 1730. El 16 de abril de 1732 un R. D. dispuso que se imprimieran en España los libros sagrados, pero no tendría efectividad. Ese mismo año Bordazar redactó y publicó su *Plantificación de la Imprenta de el Rezo Sagrado, que su Magestad (Dios le guarde) se ha servido mandar que se establezca en España*. Una obra destinada a demostrar cómo llevar a cabo ese proyecto con solvencia y por un coste muy inferior al de El Escorial.

Las ediciones de Bordazar muestran un incipiente alejamiento del libro barroco español, que estaba influenciado por Plantin. Este había llevado el estilo francés hacia una dirección más cargada y ornamental<sup>8</sup>, con los *florones* de Robert Granjon y el predominio de la imagen en frontispicios como la majestuosa arquitectura que preside la *Biblia Regia* de 1569-1572, patrocinada por Felipe II. En los tres informes sobre la *Imprenta del Rezo* han desaparecido las letras caladas y los arabescos florares habituales en el s. XVII para enmarcar los títulos. En su lugar hay un recuadro con dos líneas apenas de 1 pt Didot<sup>9</sup> de grosor, que se repite en las páginas de texto; una solución geométrica coherente con el carácter demostrativo e ilustrado de los informes. Los márgenes son amplios y dos de las portadas incluyen un grabado, mientras la otra (*Demonstración*) solo tiene tipografía, con una viñeta y un filete ornamentado como separador de texto. Aunque la *Representación* ya incluía dos páginas de muestras de letras, es en la *Plantificación* donde Bordazar presenta definitivamente los titulados *Caracteres de España*, que en 1923 re-

6 BAS MARTÍN, Nicolas, *op. cit.*

7 Todo este proceso que motivó la *Plantificación* lo relata con detalle Bas Martín. *Idem.*

8 MEGGS, Philip B., *Historia del diseño gráfico*. México, McGraw-Hill, 2000, p. 105.

9 En este artículo siempre nos referimos a puntos Didot. 1 pt Didot es igual a 0,376 mm. Respecto al punto usado en programas informáticos, 1 pt Didot es igual a 1,066 pt (DTP).

cuperó para la historiografía tipográfica Daniel B. Updike. El historiador e impresor de Boston poseía un ejemplar y lo consideraba un tratado “magníficamente impreso”<sup>10</sup>. “Uno de los mejor impresos en la primera mitad del siglo XVIII” recapitula Soler Jardón<sup>11</sup>. Sobre su autor, decía Mayans que “en el arte de imprimir ha tenido el reino de Valencia los dos más doctos impresores que ha habido en España, Felipe Mey [1542-1612] y Antonio Bordazar”<sup>12</sup>.

La *Plantificación* esta encuadrada en folio mayor con páginas de 34 x 24 cm<sup>13</sup>. Además de las iniciales y finales en blanco incluye: portada; en bl. [1]; dedicatoria al rey [2]; dedicatoria a los cabildos [1]; en bl. [1]; *Plantificación* [18]. La portada tiene seis grados de tipos, todos menos uno en mayúsculas, con algunas palabras en rojo y un grabado en cobre del valenciano Tomás Planes con el lema *In libris, liberi, libertatem petimus* [fig. 1]. El contenido del libro argumenta en defensa de la calidad del papel fabricado en España, en especial en Segorbe, las prensas suficientes para el proyecto, la corrección a cargo de Gregorio Mayans, etc., y presenta, con detalles en rojo, las muestras de doce grados de letra: *grancanon*, *peticano*, *missal*, *parangona*, *texto*, *atanasia*, *letura espaciosa*, *letura común*, *cicerón*, *entredós*, *breviario* y *glosilla*<sup>14</sup>. La introducción a los caracteres dice que “no se puede dudar de las letras, porque el señor Carlos II

[...] hizo traer matrices de Flandes, y son las que posee Juan Gómez Morales, fundidor diestro, y curioso en la corte”<sup>15</sup>. Su establecimiento era de los de mayor prestigio, dato relevante, pues por entonces se dudaba de la letra fundida en España en comparación con otras del extranjero.

El muestrario de Bordazar debió ser considerado una referencia de prestigio, pues su grado *texto* se encuentra en libros destacados de la época, como las *Obras sueltas* de Iriarte, la *Bibliotheca arabico-hispana escurialensis...* de Miquel Casiri o el aquí estudiado *De numis hebraeo-samaritanis* de Francisco Pérez Bayer<sup>16</sup>. También en *Ordenanza de S. M. en que se prescribe la formación...* y en *Crónica de los Señores Reyes Católicos...* de Fernando de Pulgar<sup>17</sup>.

Sobre ese grado *texto*, dice Updike: “es una fuente romana de las más hermosas que he visto” y unos caracteres “de una forma severamente clásica y de hecho más ligeros que los tipos utilizados en España en aquella época”<sup>18</sup> [fig. 1].

Las muestras son de estilo renacentista y tienen su referencia original en las diseñadas por Claude Garamond (o Garamont) hacia 1540. Un diseño vinculado a la escritura con pluma, pero evolucionado respecto a sus antecedentes *humanistas*:<sup>19</sup> algunos remates y terminales se suavizan, la inclinación hacia atrás del eje es menor, la barra de la e se vuelve horizontal, etc. El

<sup>10</sup> UPDIKE, Daniel B.: “*Printing Types: their history, forms, and use*. Edición en castellano de los dos capítulos dedicados a la tipografía española” [ed. orig. de 1923], en CORBETO, Albert: *Daniel B. Updike: impresor e historiador de la tipografía*. València, Campgràfic, 2011, pp. 1-100 (cita en p. 32).

<sup>11</sup> SOLER JARDÓN, Fernando, “El arte tipográfico en España bajo el reinado de Carlos III”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 186, cuad. 1 (1989) pp. 97-126 (cita en p. 100).

<sup>12</sup> Citado por MÉNDEZ, Fray Francisco, *Tipografía española, o Historia de la introducción, propagación y progresos del arte de la imprenta en España*. Madrid, Escuelas Pías, 1861, 2ª ed., p. 30.

<sup>13</sup> El ejemplar desbarbado de la Biblioteca Municipal Serrano Morales (sign. A-5/20) mide 33 x 23,5 cm. No obstante, en el Archivo Histórico Nacional hay un ejemplar en barbas de la *Representación* (sign. consejos, 11275-1) de 34 x 24 cm, por lo que este podría ser también el tamaño original de la *Plantificación*.

<sup>14</sup> Estos grados, habituales desde el s. XVI, indican tamaños no unificados y su correspondencia en pt es aproximada.

<sup>15</sup> BORDAZAR, Antonio, *Plantificación de la imprenta de el rezo sagrado...* Valencia, Bordazar, 1732, p. 2.

<sup>16</sup> UPDIKE, Daniel B., *op. cit.* p. 33.

<sup>17</sup> SOLER JARDÓN, Fernando, *op. cit.*, pp. 107 y 110.

<sup>18</sup> UPDIKE, Daniel B., *op. cit.*, pp. 34 y 75.

<sup>19</sup> A tener en cuenta las clasificaciones tipográficas, como la de Vox y sus posteriores revisiones, VOX, Maximilien, *Por una nueva clasificación de los caracteres tipográficos*. València, Campgràfic, 2004 [original de 1954].



Fig. 1.- Páginas de la *Plantificación* de Bordazar, 1732. Portada y detalle del grado *texto* de sus muestras tipográficas.

prestigio del modelo Garamond se ha extendido hasta nuestros días con numerosas versiones a lo largo de la Historia y en su época estuvo vigente varios siglos, hasta la *transición* al neoclasicismo que influyó en los punzonistas españoles pasada la mitad del s. XVIII. Las redondas de Granjon (h. 1543-1589) recuerdan a Garamond y hay rasgos suyos en las de William Caslon (h. 1734). También influyó en los diseños *holandeses* del XVI y XVII, como los de Hendrik van den Keere, proveedor fundamental de Plantin desde 1570. Además, el impresor de Amberes, con un papel decisivo en la producción española de libros, compró punzones y matrices del legado

de Garamond, y adquirió los de Granjon, con quien había trabajado durante años<sup>20</sup>. De hecho, Méndez afirma que las muestras de Bordazar procedían de la “incomparable imprenta de Plantino [Plantin]”<sup>21</sup> y Updike coincidía con esa atribución, pues identifica el mismo tipo en *Ópera* de H. Goltzius, Amberes, Verdussen, 1708, siendo esta una reedición de otra plantiniana de 1644-1645<sup>22</sup>.

En todo caso, las muestras de la *Plantificación* derivan de Garamond, con influencia *holandesa*, una línea que marcaba el mayor prestigio tipográfico del s. XVII, pues de los tres cortes ba-

<sup>20</sup> SATUÉ, Enric, *Arte en la tipografía y tipografía en el arte*. Madrid, Siruela, 2007, p. 252.

<sup>21</sup> MÉNDEZ, F. Francisco, *op. cit.*, p. 193.

<sup>22</sup> UPDIKE, Daniel B., *op. cit.*, p. 33.

rrocos, el francés, el inglés y el holandés, este último era el más valorado<sup>23</sup> y sus tipografías pervivieron durante gran parte del s. XVIII. Se percibe la herencia de Garamond en detalles como el ojal abierto de la P, la ornamental cola alargada de la Q, la terminación superior de la a en un corte inclinado, la cola de la j sin rizo o la oreja casi horizontal de la g, que se mantienen con algunas variaciones en Granjon o Van den Keere [fig. 2]. Sus acabados remiten aun al trazo *humanista* del cálamo, frente a algunas letras barrocas y neoclásicas que rematarán la cola de la j y otros caracteres con una lágrima muy definida, como se aprecia en las de Christoffel van Dijck (h. 1660), Johann M. Fleischmann (h. 1738) o John Baskerville (h. 1754). Por otra parte, una de las diferencias principales entre el original francés y su evolución *holandesa* está en la altura x (ojo medio) de Garamond, que tiene una longitud semejante a los ascendentes y descendentes que le sobresalen, mientras que en Van den Keere o Van Dijck el ojo medio tiene más altura relativa. Ya Granjon fue precursor de esta evolución, según apuntaba Matthew Carter a propósito de su *Cicéro Romain Gros*, cuyos punzones todavía se conservan en el Museo Plantin-Moretus<sup>24</sup>. Los grados *missal* y *grancanon* de Bordazar (no así el *texto*) presentan esa característica, con ascendentes y descendentes relativamente pequeños frente a Garamond [fig. 3]. Esos tamaños mayores dan la sensación de una textura más densa, con más contraste que la *parangona* o el *texto*, lo que constituye otra evolución *holandesa*. También se observa, en especial en el *grancanon* una modulación axial que a veces corrige la tradicional inclinación renacen-

tista para buscar un eje más recto apreciable en los ojales de Q, g y o. Todo ello sin llegar a una forma y modulación *transicional*, pues en esencia su estilo es renacentista.

Bordazar mantuvo hasta su muerte en 1744 la propuesta de asumir la *impresión del Rezo*, un proyecto al que también aspiró José de Orga, pero la solución no llegó hasta el protocolo de Carlos III de 1764, antes mencionado. “Espléndida hubiera sido la imprenta plantificada por el valenciano”<sup>25</sup>, asegura François López. Sobre las décadas de demora desde la *Representación* (1729) el hispanista francés extrae conclusiones:

“no es inoportuno señalar que en muchas ocasiones los súbditos del rey de España tuvieron más ideas y determinación que el monarca, y que sus iniciativas no fueron correspondidas por un soberano de escasas luces y menos pulso en asuntos económicos-culturales”<sup>26</sup>.

#### ANÁLISIS DEL *DE NUMIS HEBRAEO-SAMARITANIS*

El esfuerzo de los impresores españoles, apoyado en las políticas de Carlos III, dio su fruto en la segunda mitad del s. XVIII, pues en 1782 el *chevalier* de Bourgoing, a partir de sus comentarios al *Quijote* de la Academia, decía que todos los entendidos conocen el Salustio<sup>27</sup> y prefieren las ediciones de Ibarra en Madrid o Monfort en Valencia a las de Baskerville o Barbou, “son obras maestras del arte tipográfico, y algún día serán buscadas en la posteridad como hoy lo son las de los Elzevir”<sup>28</sup>.

Benito Monfort (1716-1785) estableció su imprenta en 1757, tras pasar como aprendiz (igual

<sup>23</sup> LUIDL, Philipp, *Tipografía básica*. València, Campgràfic, 2004, p. 58.

<sup>24</sup> Citado por CAFLISCH, Max, *Análisis tipográficos. Estudios sobre la historia de la tipografía*. València, Campgràfic, 2012, p. 179.

<sup>25</sup> LÓPEZ, François: “Sobre la imprenta y la librería en Valencia en el siglo XVIII”, en ALBEROLA, Armando y LA PARRA, Emilio, coords.: *La Ilustración española: actas del coloquio internacional celebrado en Alicante, 1-4 oct. 1985*. Dip. Prov. de Alicante, 1986, pp. 209-221 (cita en p. 217).

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> SALUSTIO, Cayo, *La conjuración de Catilina y La guerra de Jugurta*. Madrid, Ibarra, 1772.

<sup>28</sup> DE BOURGOING, Jean-François, *Travels in Spain*, vol. I. London, G. G. J. & J. Robinson, 1789, p. 244.

| <i>Plantificación</i> | Garamond | Granjon | Van D. Keere | Van Dijck | Fleischmann | Baskerville | Bodoni |
|-----------------------|----------|---------|--------------|-----------|-------------|-------------|--------|
| a                     | a        | a       | a            | a         | a           | a           | a      |
| j                     | j        | j       | j            | j         | j           | j           | j      |
| g                     | g        | g       | g            | g         | g           | g           | g      |
| o                     | o        | o       | o            | o         | o           | o           | o      |
| T                     | T        | T       | T            | T         | T           | T           | T      |
| P                     | P        | P       | P            | P         | P           | P           | P      |

Fig. 2. De izq. a dcha. Tipos de la *Plantificación* (*grancanon*) comparados con otros históricos, desde el s. XVI hasta finales del s. XVIII, en sus versiones digitales actuales: Adobe Garamond; LT Galliard (Granjon); DTL Van den Keere; MT Van Dijck; DTL Fleischmann; MT Baskerville; Bauer Bodoni. Algún detalle puede diferir de los originales antiguos. (Se han igualado los tamaños de la altura x).

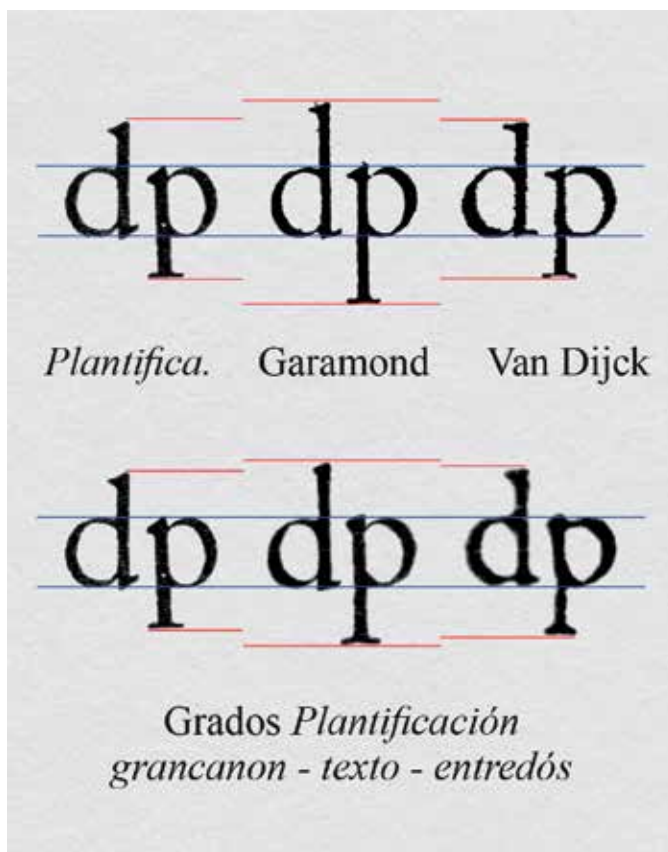


Fig. 3. Comparativa de la proporción entre la altura x (ojo medio) y los ascendentes y descendentes de las muestras. Arriba, *grancanon* de la *Plantificación*, *Gros Canon Romain* de Garamond, 1530 y *Kleene Kanon Romeyn* de Van Dijck, 1681. Abajo, varios grados de la *Plantificación*: *grancanon*, *texto* y *entredós*. (Se han igualado los tamaños de la altura x).



que José de Orga) por el taller de Bordazar. Fue impresor oficial de todas las corporaciones, tanto estatales como privadas, y es reconocido como uno de los impresores más influyentes del resurgir tipográfico español. En 1796 Méndez ya le sitúa junto a Bordazar como ejemplo de la importancia de la imprenta valenciana en la historia tipográfica española<sup>29</sup>. Entre sus trabajos, el *De numis hebraeo-samaritanis* (1781) aparece siempre mencionado junto al Salustio de la oficina de Joaquín Ibarra entre las obras mejor impresas del s. XVIII español. La estima que Updike tenía por este libro, del cual también poseía un ejemplar, se aprecia en la reseña que hizo para la revista *The Fleuron* n° 3 (1924) del libro *Four Centuries of fine printing* del influyente Stanley Morison. En ella criticaba su escasa atención a la imprenta española y lamentaba que en él no se mencionase, entre otros, el libro impreso por Monfort<sup>30</sup>.

El *De numis* es un libro sobre las antiguas monedas fenicias y griegas en España escrito por Francisco Pérez Bayer. Su formato es folio menor, equivalente a 4° mayor, con páginas de 32 x 22,5 cm<sup>31</sup> (sin desbarbar). Además de las páginas iniciales y finales en blanco, incluye: portadilla; en bl. [2]; grabado dibujado por R. Ximeno / impr. por F. Selma; portada; en bl. [2]; grab. con Carlos III con el lema *Et veteres revocavit artes* de R. Ximeno / J. Ballester; dedicatoria al rey [4]; prólogo [7]; sumario; portadilla con grab. de R. Ximeno / M. Brandi y texto principal, incluyendo otro grab. al final de R. Ximeno / J. J. Fabregat y grabados de monedas en el texto [245], más encarte de 7 láminas de monedas (A. Esteve / F. Selma) y 2 del alfabeto hebreo (F. Asensio); en bl. [1]; *epistolae* [XXI]; en bl. [1]; *index* [12].

El texto está compuesto a línea tirada, excepto las notas y el *index* a dos columnas. Su contenido central está impreso (cambiando algunas letras) con el grado *texto* de las muestras de la *Plantificación*, tal como reveló Updike, aunque él le otorga un cuerpo de 14 pt<sup>32</sup>, cuando es de unos 16,2 pt, que se miden con más facilidad en las líneas sin regletear de la muestra de Bordazar. Para el prólogo y la *Epistolae* se utilizó el grado *letura* (unos 11,6 pt) y para las letras muy pequeñas de las notas y el *index* se utilizó el *entredós* (unos 10,2 pt). Soler Jardón afirma que el *entredós* es de Antonio Espinosa, pero la forma y proporción de algunos caracteres desmienten tal asignación, siendo esto más fácil de apreciar en las mayúsculas [fig. 4]<sup>33</sup>.

En definitiva, las romanas de los textos principales son de las muestras de Bordazar, basadas en una evolución de Garamond, con prestigio prolongado hasta nuestros días, de gran legibilidad, buen equilibrio en su modulación y textura de línea. En cambio, las tipografías de títulos son más *expresivas*, anticipando una costumbre moderna de diferenciar fuentes idóneas para lectura y fuentes para *titulares* (o *display*). Así, las tipografías de procedencia diferente a Bordazar están en los títulos y epígrafes principales, así como en la cursiva de la *dedicatoria*, sin que hasta la fecha, que sepamos, se haya identificado las fuentes utilizadas. Un cotejo de las mismas con muestras de la época nos ha permitido averiguar de cuales se trata. Las primeras, mayúsculas, se encuentran en la anteportada (en cursiva), portada, dedicatoria, prólogo, portadilla del texto, *index* y capitulares. Las hemos localizado en *Muestras de los caracteres que se funden por dirección de D. Antonio Espinosa de los Monteros y Abadía...* (Fig. 5)<sup>34</sup>. Se parecen a las

<sup>29</sup> MÉNDEZ, F. Francisco, *op. cit.*, p. 30.

<sup>30</sup> Citado por CORBETO, Albert, *Daniel B. Updike...*, p. 66.

<sup>31</sup> Ejemplar en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, sign. R.823. Ejemplares de la Biblioteca Històrica de la Universitat de València, signs. P-10/024, G/0017, X-31/044 y X-34/061.

<sup>32</sup> UPDIKE, Daniel B., *op. cit.*, pp. 33 y 75.

<sup>33</sup> Para esta y otras posibles diferencias de atribución cf. con SOLER JARDÓN, Fernando, *op. cit.*, p. III.

<sup>34</sup> *Muestras de los caracteres que se funden por dirección de D. Antonio Espinosa de los Monteros y Abadía, Académico de la Real de San Fernando, uno de sus primeros pensionados...* Madrid, con modificaciones a lo largo de la década de 1770. Ejemplar en la Biblioteca Nacional de España, sign. R/8148(2).

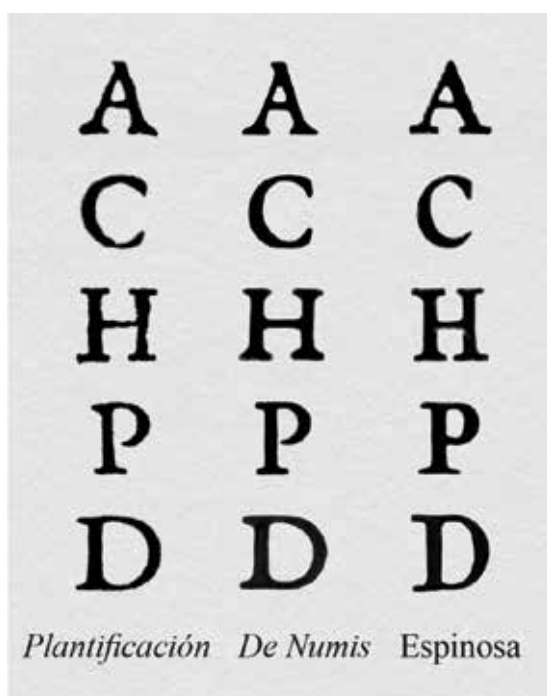


Fig. 4. Comparativa del entredós del *De numis* (en el centro) con el de la *Plantificación* (a la izq.) y el de *Espinosa* (a la derecha). (Letras muy ampliadas).



Fig. 5. Identificación de las letras de títulos del *De numis* (en el centro) con las muestras de *Espinosa* (a la izq.). A la derecha, letras de títulos del *Salustio*.

empleadas por Ibarra en el *Salustio*, pues proceden del mismo punzonista.

Estas mayúsculas ya no tienen un vínculo directo con el *trazo humanista* del Renacimiento. Su escala es más condensada, el eje es en ocasiones vertical y otras veces inclinado, con la tendencia a aumentar el contraste grueso-fino que culminará en las *didonas* de Bodoni y Didot. Son tipografías *transicionales*, barrocas en camino al neoclasicismo, en las que destacan vigorosas cuñas en pico que terminan los brazos de E, T o Z. Los remates robustos también se dieron en letras de Gil o Pradell, pero este último reproducía los terminales de Fleischmann<sup>35</sup> que son más ornamentados, rococó diría Bringhurst<sup>36</sup>,

siendo los de Espinosa algo más rectos y afilados. No obstante, Updike afirmaba de las muestras de Espinosa, que sus “caracteres romanos, en algunos casos, y todas las letras cursivas, tienen una extraordinaria apariencia caligráfica”; característica que consideraba *idiosincrásica* de la tipografía española. Y subrayaba: “España se hace ostensible en cada página de este volumen”<sup>37</sup>.

Para las cursivas de la *dedicatoria* Monfort no recurrió a las de Espinosa, muy conocidas por ser utilizadas en el *Salustio*. No sabemos si hubo motivo alguno para ello, aunque la elección de Espinosa para la edición de Ibarra pudo ser polémica y son conocidas las críticas que reci-

<sup>35</sup> CORBETO, Albert, *Especímenes tipográficos españoles. Catalogación y estudio de las muestras de letras impresas hasta el año 1833*. Madrid, Calambur, 2010, p. 31.

<sup>36</sup> BRINGHURST, Robert, *Los elementos del estilo tipográfico*. México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 155.

<sup>37</sup> UPDIKE, Daniel B., *op. cit.*, p. 80.

bió<sup>38</sup>. En todo caso, las cursivas de la dedicatoria del *De numis* las identificamos con las de Eudald Pradell en *Los caracteres de la Imprenta Real en 1793*, en las muestras de su viuda e hijo de 1793 y en las de Pedro Isern de 1795<sup>39</sup>. El inventario de bienes tras el fallecimiento de Monfort alude a esta cursiva como grado *peticano*<sup>40</sup>, pero es un *peticano* pequeño, de apenas 22 pt. Las cursivas de Pradell, al igual que sus romanas, tienen un considerable parecido con las de Fleischmann, como se puede apreciar, por ejemplo, en el detalle de la h que termina enrollada en su base [fig. 6].

Las páginas del libro tienen una proporción de uno partido por la raíz cuadrada de dos, intermedia entre 2:3 y 3:4, los formatos preferidos en la Edad Media<sup>41</sup>, con los que acabaría fabricándose el papel en los molinos europeos. El Renacimiento propuso tamaños más angostos que se mantuvieron en el barroco, pero el gusto neoclásico del XVIII volvió a formatos más anchos. Son páginas grandes, con los clásicos márgenes amplios “intrínsecamente elegantes” (que diría Morison)<sup>42</sup>, tan extensos como la parte impresa. En este caso se suman a un adecuado tamaño de letra y un regleteado que se aplica con sabiduría: unos 2,1 pt añadidos al cuerpo, que dan una relación cuerpo/interlineado de 16,2/18,3 pt. El resultado es ligero, refinado, pero a la vez apropiado para el carácter académico del texto. El *De numis* “por su lujosa presentación acércase bastante al de las monografías de Salustio”<sup>43</sup>, decía Leopoldo Juan en

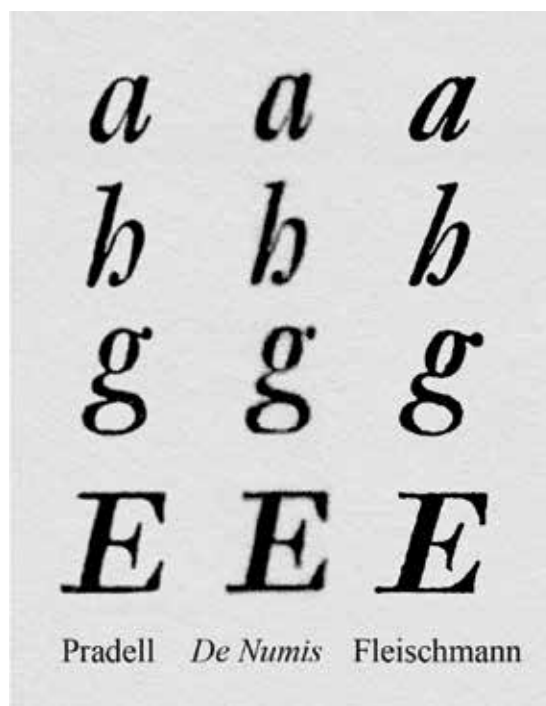


Fig. 6. Identificación de las cursivas de la dedicatoria del *De numis* (en el centro) con las muestras de Pradell (a la izq.). A la dcha., cursivas de Fleischmann procedentes de *Proef van Letteren*, Izaak y Johan Enschedé, Haarlem, 1748.

1918. En efecto, su producción, calidad del papel incluida, sobrepasaba en recursos, técnica y estética el nivel medio de impresión, pero la calificación de “lujosa presentación” no sería la utilizada en nuestro tiempo. Por su parte, Updike afirma:

<sup>38</sup> Ver: NAVARRO VILLOSLADA, Francisco, “Apuntes sobre el grabado tipográfico en España II” en *La Ilustración Española y Americana* n. VII, 1877, pp. 130-134 (en especial p. 134); CÁTEDRA, Pedro M., *G. B. Bodoni y los españoles t. I. Epistolario de Leandro Fernández de Moratín & Giambattista Bodoni, con otras cartas sobre la edición de «la comedia nueva» (parma, 1796)*. San Millán de la Cogolla & Parma, Instituto Biblioteca Hispánica del Cilengua, 2010, pp. 123 y 126.

<sup>39</sup> Ejemplares en la Biblioteca Nacional de España: *Caracteres de la Imprenta Real en 1793* (sign. 2/18111); *Muestras de los grados de letras y viñetas que se hayan en el obrador de fundición de la viuda e hijo de Pradell*. Madrid. En la oficina de D. Benito Cano, año de 1793 (sign. R/22144); *Muestras de los caracteres que tiene en su obrador Pedro Isern, fundidor en esta corte*. En la imprenta de Fermin Thadeo Villalpando, año M. DCC. XCV. Madrid, 1795 (sign. U/2305).

<sup>40</sup> En SERRANO Y MORALES, J. Enrique, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico hasta el año 1868*. Valencia, F. Domenech, 1898-1899, p. 347.

<sup>41</sup> BRINGHURST, Robert, *op. cit.*, p. 177.

<sup>42</sup> MORISON, Stanley, *Principios fundamentales de la tipografía*. Barcelona, del bronce, 1998, p. 99 [ed. orig. de 1930].

<sup>43</sup> JUAN GARCÍA, Leopoldo, *Pérez Bayer y Salamanca: datos para la bio-bibliografía del hebraísta valenciano*. Salamanca, Calatrava, 1918, p. 152.

“Teniendo en cuenta la armonía entre la tipografía y la seriedad académica del trabajo de Pérez Bayer, esta obra es desde el punto de vista conceptual increíblemente precoz para su época”<sup>44</sup>.

Se puede decir que se trata de un libro acorde con los principios de la Ilustración. Tal vez por ello a Updike no le parecían coherentes con ese estilo severo y clásico los grabados de cabeceras y capitulares “en sí mismos atractivos”, pero sí le parecían coherentes las ilustraciones

de monedas a lo largo del libro y en la portada<sup>45</sup>. En relación a ello, la portadilla del texto incluye un grabado alargado en la cabecera y otro de capitular, comparable a las portadillas del Salustio [fig. 7]. En cambio, el estilo de la portada es decididamente neoclásico y predomina la composición tipográfica [fig. 8]. El grabado del anverso y reverso de una moneda, bajo el título, se integra con su geométrico recorte circular como si de una línea de texto más se tratase. Impera la simplicidad y la armonía, con tres grados de letra, interletrado adicional, y,



Fig. 7. A la izq., portadilla de *La guerra de Jugurta* de Cayo Salustio, Madrid, Ibarra, 1772. A la dcha., portadilla del *De numis hebraeo-samaritanis* de F. Pérez Bayer, Valencia, B. Monfort, 1781.

<sup>44</sup> UPDIKE, Daniel B., *op. cit.*, p. 75.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

sobre todo, generosos espacios e interlineados que declaran un clasicismo epigráfico propio de la Ilustración y una disposición cercana a la de los libros de Baskerville o Bodoni. Muestra el momento culminante del libro español del XVIII, con un estilo *transicional* neoclásico que no excluye detalles expresivos de la tradición impresa española, diferente del racionalismo más estático de Baskerville.

Por último, recapitular que se han expuesto las razones por las que la *Plantificación* y el *De numis* son paradigmas de la imprenta española en el s. XVIII, desde la contribución del libro valenciano. Tras estudiar los originales y las muestras tipográficas, hemos aportado y corregido datos sobre algunas letras utilizadas y llegado a conclusiones sobre el estilo de ambas obras en relación a la historia de la tipografía. Cada una de ellas, desde su respectiva ubicación cronológica, participó del ideal ilustrado de la imagen como complemento del texto, con una utilidad que se orienta al conocimiento y su comunicación. En definitiva, intervinieron en la construcción de una época sobresaliente de la impresión tipográfica en España que ya no se repetiría, pues el siglo XIX volvió a sumir al país en una crisis de la industria, la agricultura y el patrimonio cultural. Sin olvidar, por otra parte, que la Revolución industrial llevó a la tipografía por nuevos caminos que le alejarían de la tradición clásica del libro.

#### Agradecimientos:

A las siguientes instituciones por facilitar el acceso para el estudio de sus fondos históricos: Archivo Histórico Nacional, Madrid; Biblioteca Històrica de la Universitat de València; Biblioteca Municipal Serrano Morales, València; Biblioteca Nacional de España, Madrid; Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, València.

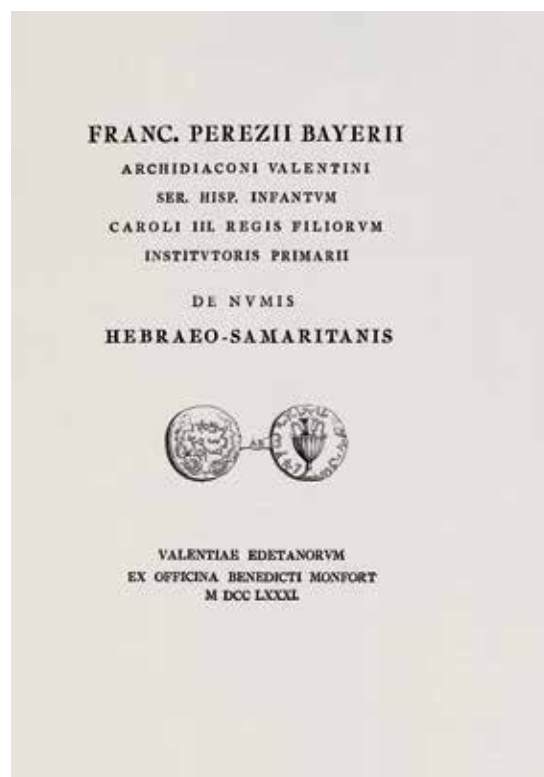


Fig. 8. Portada del *De numis hebraeo-samaritanis* de F. Pérez Bayer, Valencia, B. Monfort, 1781.



# *Los inicios de la galería de retratos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (1753-1840)*

**M<sup>a</sup> Victoria Alonso Cabezas**

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Valladolid

## **RESUMEN**

Las galerías de retratos constituyen iniciativas corporativas para reflejar la historia de una institución a través de sus personajes más relevantes, por lo que son una fuente fundamental para entender, desde una perspectiva sociológica, la relación entre los individuos y el grupo a través de la imagen proyectada. El estudio de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, su historia, identidad institucional y evolución es analizado a través de la formación y devenir de su galería de retratos entre 1753 y 1840. Se presta especial atención al papel que los artistas cobran dentro de estos proyectos y a las distintas lecturas que tiene la presentación de retratos como obras de recepción y la presencia de retratos de artista en la propia galería.

**Palabras clave:** galería de retratos / identidad corporativa / Academia de Bellas Artes / Valencia.

## **ABSTRACT**

Portrait galleries are the result of corporative projects, whose main aim is to give a visual image of the institution's history through its most relevant members and which constitute an essential source to understand, from a sociological bias, the relation among individuals and the group. The study of the San Carlos Royal Academy of Fine Arts, its history, corporative identity and evolution is precisely discussed in this paper with an analysis of the creation and development of its portrait gallery between 1753 and 1840. Special attention is paid to the role of the academician artists inside this projects and the different connotations underlying in portraits as *morceaux de reception* and in artists' portraits inside the own gallery.

**Keywords:** portrait gallery / corporative identity / Academy of Fine Arts / Valencia.

Desde sus orígenes, la Academia de San Carlos tuvo especial interés por mantener viva la imagen de sus miembros ilustres a través del retrato. La configuración de una galería de retratos, única en España por su coherencia formal y por su temprana fecha de iniciación, aporta datos interesantes sobre el concepto de identidad corporativa que buscaba ofrecer. Es por este motivo por lo que llama la atención que esta galería de retratos y su historia no haya sido analizada con el detenimiento que merece. Felipe M<sup>a</sup> Garín<sup>1</sup> introdujo en su estudio monográfico sobre la de San Carlos interesantes datos documentales respecto a los orígenes y evolución de la Academia en la segunda mitad del siglo XVIII y hasta 1814, ofreciendo de manera puntual la información del ingreso de algún retrato, según constaba reflejado en las actas institucionales. También Salvador Aldana<sup>2</sup>, al historiar la Academia desde 1814 hasta el siglo XX, transmite la progresiva incorporación de algunos de sus retratos, aunque no refleja particular interés por la galería como conjunto. Más significativa es esta ausencia en

dos artículos estrechamente vinculados con la historia de la galería académica: por una parte, el de Ferrán Salvador<sup>3</sup> relativo, precisamente, a los retratos de presidentes de la corporación en la segunda mitad del siglo XIX, y por otra el de Sergio Pascual<sup>4</sup> sobre los retratos realizados por Miguel Parra, en su mayor parte destinados a la galería de la Academia de San Carlos. Las aportaciones de estudios monográficos sobre la obra de los artistas académicos, como Francisco Vergara, Vicente López, José Zapata o el propio Miguel Parra también son valiosas, al proporcionar la documentación concreta relacionada con alguno de los retratos que compusieron el conjunto. Para la realización de este estudio se ha procedido al análisis de fuentes primarias, especialmente de las actas de la Academia y de los inventarios de sus bienes y pinturas.

## I IMAGEN DEL PODER Y DE LA ACADEMIA

El primitivo núcleo de una galería de retratos con una intención de generar una imagen corporativa alusiva al espíritu académico se puede rastrear ya en la Academia de Santa Bárbara. Al trazar la breve historia de la institución se hace notar que, con motivo de su apertura en 1753, fueron colocados los retratos de los monarcas *Fernando VI* y *Doña Bárbara de Braganza*, bajo dosel, en el establecimiento de la Academia ubicado en las dependencias de la Universidad Literaria. Esta vinculación de la corporación con la monarquía, imprescindible en el contexto ilustrado y en una institución dependiente del poder político, llenó de respeto a la concurrencia valenciana contemporánea, ya que veía constituida así la identidad de la corporación bajo patronato regio<sup>5</sup>. Gimilio Sanz apunta ade-

- <sup>1</sup> GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F.M.. *La Academia Valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*, Valencia, Editorial F. Domenech, 1945.
- <sup>2</sup> ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una institución*, Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2001.
- <sup>3</sup> FERRÁN SALVADOR, V., “Iconografía presidencial valenciana”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 34 (1963), pp. 45-63.
- <sup>4</sup> PASCUAL GARNERÍA, S., “Miguel Parra. Los retratos valencianos”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 76 (1995), pp. 77-85.
- <sup>5</sup> *Breve noticia de los principios y progresos de la Academia de pintura, escultura y arquitectura erigida en la ciudad de Valencia, baxo el título de Santa Bárbara; y de la proporción que tienen sus naturales para estas Bellas Artes*, Madrid: Oficina de Gabriel Ramírez, 1757, p. 14.

más que estos dos retratos, obra el primero de José Vergara y el segundo de Cristóbal Valero, presidieron la Sala de Juntas entre 1754 y 1758<sup>6</sup>. La singularidad de esta fecha no pasa desapercibida, ya que es precisamente en 1754 cuando la Academia de San Fernando realiza su primera iniciativa de crear una galería de retratos vinculados al poder mediante las efigies de la monarquía y de los protectores de la institución<sup>7</sup>, a cargo de los artistas Andrés de la Calleja, Felipe de Castro y Domingo Olivieri. No obstante, puede observarse que la iniciativa de la de San Carlos es anterior a la de San Fernando, ya que respecto a la primera se tiene constancia de los retratos reales en la exposición celebrada entre el 30 de mayo y el 5 de junio de 1754<sup>8</sup>, mientras que la propuesta en la de San Fernando se hace pública en Junta en junio de ese año, y efectiva en diciembre<sup>9</sup>.

Es preciso subrayar también que, desde sus orígenes, la vinculación entre la Academia y la Ciudad va a ser especialmente estrecha, como se desprende del hecho de que, viendo en los nobles valencianos importantes promotores de su empresa, optase por nombrar a los regidores municipales Comisarios de la institución<sup>10</sup>, y, posteriormente, consiliarios o presidentes. Este factor también será significativo a la hora de configurar la galería de retratos, ya que tras ubicarse los de los monarcas, se coloca en honor a los consiliarios el escudo de armas de la ciudad; el siguiente paso de honrar, precisamente, a estas personalidades por su carácter de benefactores a través de la incorporación de sus retratos no tendría, sin embargo, desarrollo hasta algunas décadas después.

El primitivo núcleo de la futura galería de retratos se constituyó en la Sala del Natural, tercera y más noble de las que disponía la Academia en la Universidad Literaria; en la pared del frente se ubicaron los retratos reales, y junto a ellos las imágenes de los patronos San Lucas y Santa Bárbara, con las armas de la ciudad frente a los retratos. Rasgo significativo del carácter académico y artístico de la corporación, la sala fue dignificada con la colocación de las obras de recepción presentadas por los académicos en 1754 de acuerdo a los temas propuestos, así como algunas estampas, tal y como se desprende de la *Breve noticia de los principios y progresos de la Academia* y de la descripción realizada en la *Representación hecha a la M.N.L.C. por los Directores y Conciliarios que dirigen la Academia de Pintura*<sup>11</sup>. De esta manera, aunque los nuevos académicos no se viesen aún representados en la institución con la presencia de sus retratos, el diálogo establecido entre la función de la sala, que además de lugar de estudio hacía las veces de salón de sesiones, y las obras que legitimaban la pertenencia a la corporación otorga ya en esta etapa temprana una idea del concepto de identidad artística que se estaba gestando en la Academia.

## 2 INICIOS DE LA GALERÍA DE RETRATOS EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

El establecimiento de la Academia bajo el título de San Carlos en 1768 pudo motivar un sentimiento más profundo de cohesión interna y de orgullo corporativo; junto con los retratos de la monarquía –a los que se añade el *Retrato de Carlos III* pintado por José Vergara<sup>12</sup>– se inicia también una valoración de la figura del presi-

6 GIMILIO SANZ, D. (2003). “José Vergara Jimeno y la retratística valenciana en el siglo XVIII”, *Ars Longa*, nº 12, p. 76.

7 Acta de Junta Ordinaria de 6 de junio de 1754, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fol. 21v.

8 GARÍN F.M., *La Academia Valenciana...*, ob. cit., p. 52.

9 Acta de la Sesión Pública de 22 de diciembre de 1754, ARABASF, fol. 34v.

10 *Breve noticia...*, ob. cit., p. 15.

11 Id., pp. 20-21; GARÍN, F.M., *La Academia Valenciana...*, ob. cit., p. 49.

12 GIMILIO SANZ, “José Vergara...”, ob. cit., p. 76.

dente, indisolublemente unida a la del corregidor de la ciudad<sup>13</sup>. De esta manera, en julio de 1770 constaba ya un interés desde la Academia por el uso del retrato vinculado al poder político municipal, puesto que se citó al pintor José Vergara en el edificio académico para realizar el retrato del presidente; Vergara se disculpó al tener que partir de la ciudad, al mismo tiempo que insistía en un asunto de particular interés como es el hecho de que la labor de retratar al presidente debía corresponder al Director General:

A mas que se me ase presente que esta empresa corresponde al Director General y creo sería acerle [sic] un notorio agravio el que le privasen de tener este honor que de justicia le toca; y así (usted) podrá acer [sic] presente a los Señores de la Junta estos mis reparos que me parese [sic] determinaran los Señores lo aga [sic] Dn Christobal como es justo<sup>14</sup>.

En efecto, el hecho de que Vergara remitiese la consulta a la propia Junta parece corroborar que se trataba de un encargo realizado por esta. Por el contrario, no consta que este retrato llegase a ser realizado por Cristóbal Valero, ni tampoco el de su sucesor en el cargo, el corregidor Juan de Cervera, o al menos que fuesen destinados al establecimiento de la Academia. Podría ser que en realidad se tratase del retrato de Andrés Gómez de la Vega, quien ese año abandonaba la presidencia de la Academia y el corregimiento municipal para ejercerlo en Madrid, y de quien, como veremos a continuación, sí que quedó una efigie en la Academia.

Uno de los primeros retratos que figuran colocados en la Sala de Juntas es el del académico de honor y de mérito, el marqués de la Romana, fallecido en 1775, a quien la corporación deseó homenajear con motivo de la generosa donación que este había realizado. La Academia colocó el retrato sobre el propio proyecto arquitectónico que el marqués había presentado para obtener el título de académico de mérito<sup>15</sup>, una forma de convertir una imagen para la memoria en una dignificación de la virtud intelectual y artística. Apenas un año después falleció don Andrés Gómez de la Vega, corregidor de Valencia y primer presidente de la Junta Preparatoria de la Academia desde 1765 hasta 1770; en agradecimiento a sus desvelos e intercesiones ante la de San Fernando para la constitución de la valenciana, la corporación colocó su retrato en un lugar destacado de la Sala de Juntas<sup>16</sup>.

De esta etapa tan solo podemos especular respecto a la posible presencia de otro retrato, como es el del escultor Domingo Olivieri, del que no se ofrece noticia ni en las descripciones de los primeros espacios de la Academia de San Carlos ni en los resúmenes publicados de sus actas. Sabemos por el inventario manuscrito de 1797 que en dicho año ya pertenecía a la colección académica, al tiempo que se menciona haber sido regalado por el que fuera secretario de la Corporación, Tomás Bayarri, en agradecimiento “a los buenos oficios que practicó para el establecimiento de esta Academia<sup>17</sup>”. Tárraga Baldó fechó la obra entre 1758 y 1761, con anterioridad al viaje a Valencia del escultor de Fernando VI, pero no ofrece datos respecto a la fecha ni forma en que ingresó en la de San Carlos<sup>18</sup>; la alusión en el inventario a Tomás Ba-

<sup>13</sup> GARÍN, F.M., *La Academia Valenciana...*, ob. cit., p. 72.

<sup>14</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (67-B/114A), recogido en GIMILIO SANZ, “José Vergara...”, ob. cit., p. 77.

<sup>15</sup> *Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó en las juntas públicas de 6 de noviembre de 1776 y 26 del mismo mes de 1780*, Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1781, p. 5

<sup>16</sup> Id., p. 18.

<sup>17</sup> *Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibuxadas, modelos y vaciados, dibuxos de todas clases, y diseños de arquitectura que posee esta Real Academia de San Carlos hecho en el año de 1797 por el secretario de la misma, y algunos de sus más zelosos directores*, ARABASC, 149, nº 53.

<sup>18</sup> TÁRRAGA FALCÓ, M.L. (1992), *Giovanni Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, vol. 1, Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 108-114.

yarri nos lleva a suponer el regalo de la obra con anterioridad a 1789, fecha de la muerte de este.

### 3 CONFIGURACIÓN DE UNA GALERÍA DE RETRATOS A TRAVÉS DE OBRAS DE RECEPCIÓN

Las noticias posteriores sobre la galería de retratos son confusas. Si nos atenemos a la información ofrecida por los inventarios se obtiene la rápida conclusión de que fue precisamente en la última década del siglo XVIII cuando fraguó y se consolidó la idea de una galería vinculada a una práctica sin precedentes en la historia de la Academia de San Carlos, pero común en las academias extranjeras (notablemente en la de París<sup>19</sup>): la presentación de retratos de académicos como obras de recepción, vinculadas por lo general a la solicitud, por parte del autor, del título de académico de mérito. Así sucede con el primer retrato del que tenemos constancia en este momento ingresando en la institución, que no es otro que el del corregidor –y por ende presidente de la Academia– Joaquín Pareja y Obregón, presentado en 1793 por Vicente López y destinado a la Sala de Juntas<sup>20</sup>. Dos observaciones saltan a la vista ante este hecho; la primera, el desinterés por efigiar a tres presidentes que ejercieron con anterioridad, los ya mencionados Diego Navarro y Juan de Cervera, y Juan Pablo Salvador de Asprer, presidente entre 1782 y 1785, de cuyos retratos no se tiene ninguna noticia. Y la segunda, que no deja de sorprender, es la vinculación entre Vicente López y la instauración de una práctica ajena a la corporación valenciana, pero que sin embargo sí que había tenido cierta aceptación en la de San Fernando. Este dato es especialmente interesante, ya que López acababa de regresar de su

etapa como pensionado en Madrid y pudo haber entrado en contacto con los usos otorgados al retrato como obra de recepción en la Academia de la Corte.

Sin embargo, es 1798 el año más interesante en los que respecta a la configuración de la galería de retratos y en el que encontramos ya completamente afianzada la práctica de la presentación de un retrato como obra de recepción para académico de mérito, así como la idea por parte de la propia corporación de configurar una galería institucional. Así lo manifiesta la asignación de obra al aspirante al título, José Antonio Zapata, a quien

se le mandó que así como había de pintar un cuadro del asunto que se le tenía dado, que era el del paralítico en la piscina, del que tenía hechos los borradores, pintase un retrato de uno de los Profesores para formar colección con los señores presidentes y consiliarios, en lugar del asunto insinuado<sup>21</sup>.

Probablemente este cambio de opinión por parte de la Academia vino motivado por la donación por parte de José Vergara del *Retrato de Ignacio Vergara* [fig. 1] y de su propio *Autorretrato*, realizada ese mismo año de 1798 según recogen los inventarios<sup>22</sup>, ya que hasta entonces los retratos que aparecen consignados son, precisamente, los de consiliarios y presidentes. Este nuevo interés por el retrato pudo derivarse también de las obras realizadas ese mismo año en las dependencias de la Academia en la Universidad Literaria, que carecía de espacio suficiente para acoger a todos sus alumnos y que, al mismo

19 WILLIAMS, H., *Académie Royale. A history in portraits*, London, Ashgate, 2015.

20 *Inventario general...*, ob. cit., 1797, nº 18; *Continuación de las actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó en su Junta Pública de 6 de diciembre de 1798*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1799, p. 11.

21 *Libro de actas (1787-1800)*, recogido en ALDANA FERNÁNDEZ, S., “El pintor académico José Antonio Zapata”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 31 (1960), p. 71.

22 *Inventario general...*, ob. cit., nº 75 y 76; *Continuación de las actas...1798*, ob. cit., p. 4.





Fig. 1.- José Vergara Ximeno, *Retrato del escultor Ignacio Vergara*. Museo de Bellas Artes de Valencia, (nº de inv. 1005).



Fig. 2.- José Antonio Zapata, *Retrato del arquitecto Vicente Gascó*. Museo de Bellas Artes de Valencia, (nº de inv. 1010).

tiempo, necesitaba de nuevas dependencias de carácter administrativo, tal y como se desprende del acta de 4 de marzo de 1798<sup>23</sup>. De la supervisión de las obras se encargaría el director de arquitectura Vicente Gascó, precisamente el mismo de quien la junta encargaría el retrato a José Zapata, efigie que sabemos fue presentada en 19 de octubre de ese año. La existencia de nuevas dependencias y la necesidad de decorarlas, así como el nada despreciable dato de que ese año se cumplía el treinta aniversario de la instauración oficial de la Academia, parecen ser los dos motivos fundamentales que respaldan la importante ampliación que sufre la galería de retratos en esta significativa fecha; consta que la obra de ampliación estaba realizada en el momento de la distribución de premios anuales,

celebrada el 6 de diciembre<sup>24</sup>. Respalda esta hipótesis el donativo realizado por los académicos profesores destinados a ornamentar la Sala de Juntas, consistente en arañas de cristal<sup>25</sup>, al tiempo del ingreso de los nuevos retratos de la colección, o del regalo hecho por el corregidor Palacios, quien ofreció el damasco para el tapete, cortinas y sillas de la sala. En la junta de 5 de noviembre de 1798 fueron nombrados académicos de mérito los pintores Luis Antonio Planes Domingo, José Antonio Zapata y Manuel Camarón y Meliá, habiendo presentado el primero el retrato del consiliario y vicepresidente Antonio Pascual, el segundo el que la propia Academia le había encomendado de Vicente Gascó [fig. 2] y el tercero el retrato del presidente Francisco Javier de Azpiroz<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> GARÍN, F.M., *La Academia Valenciana...*, ob. cit., p. 121.

<sup>24</sup> *Continuación de las actas... 1798*, ob. cit., p. 17.

<sup>25</sup> GARÍN, F.M., *La Academia Valenciana...*, ob. cit., p. 130.

<sup>26</sup> *Inventario general...*, ob. cit., nº 73.

Dos años después se repetiría un acontecimiento semejante, ya que en la junta celebrada el 28 de septiembre de 1800 se presentaron dos retratos de académicos destinados a la galería; el primero de ellos representaba al consiliario Manuel Giner, y tal y como se desprende de la información del inventario fue también propuesto el tema por la propia Academia al autor, el pintor Vicente Velázquez, para ser nombrado académico de mérito<sup>27</sup>. Al mismo tiempo, el presidente Jorge Palacios ofreció en la misma sesión el retrato del ministro Floridablanca, académico de honor. En la primera década del siglo XIX, la galería se enriqueció con los retratos de otros profesores, como el de José Esteve, donado por la viuda del artista en 1805<sup>28</sup>; el del grabador y director honorario Fernando Selma, realizado y donado por Agustín Esteve<sup>29</sup>, y el del grabador Manuel Monfort, pintado por Vicente López y donado en 1807.

#### 4 La labor de Miguel Parra y el crecimiento de la galería de retratos

Entre 1810 y 1840 Miguel Parra monopoliza la función de retratista institucional, desvinculándose esta práctica artística con el ingreso en la Academia para pasar a constituir una muestra de identidad corporativa a través de sus protagonistas contemporáneos. Sergio Pascual vincula los primeros retratos de Parra para la Academia con el poder político y la representación de consiliarios y presidentes en un momento especialmente convulso para la corporación, por lo que la incorporación de militares parece justificada. Figuran así Luis Alejandro Procopio de Bassecourt, Felipe Augusto de Saint-March y José María Santocildes, los tres relacionados

con la vida militar, junto a los de los presidentes General Elio (1815) y Nicolás Máñez (1816), y Vicente María Vergara, académico de honor y secretario.

Durante el Trienio Liberal el retrato académico goza de una gran aceptación, debido precisamente a la labor del teniente director de pintura Miguel Parra; es este quien, en 1821, ofrece a la Junta el *Retrato del Conde de Almodóvar* [fig. 3], primer presidente en este periodo político, que había pintado gratuitamente y “presentaba con el objeto de que se sirviera el Cuerpo colocarlo en la colección que posee<sup>30</sup>”. Apenas unos meses después el mismo pintor presentaba, además, el *Retrato del presidente Francisco Plasencia* (en activo en 1821) realizado por propuesta de la Junta Particular<sup>31</sup>. Fruto de este nuevo interés de la Academia por el retrato como medio para perpetuar la memoria de sus miembros ilustres se encarga en 1822 la realización del retrato del difunto pintor Luis Antonio Planes para ser colocado en la Sala de Juntas, agradeciendo así el que este hubiese legado a la institución en su testamento una colección de dibujos; un encargo que Miguel Parra realizó en menos de dos meses<sup>32</sup>.

Obra también de Miguel Parra son los dos retratos incorporados a la galería en abril de 1828; el primero de ellos representaba al difunto arquitecto Vicente Marzo, pintado, según Sergio García, hacia 1820<sup>33</sup>, y que el hijo del efigiado entregaba con la voluntad expresa de ser destinado a la colección de retratos. En la misma sesión se dio cuenta de la presentación del retrato de José María Carvajal y Urrutia, presidente en 1826, que la Junta Particular había encargado al pintor “para continuar la colección

<sup>27</sup> *Id.*, nº 81.

<sup>28</sup> GARÍN, F.M., *La Academia Valenciana...*, ob. cit., p. 152.

<sup>29</sup> *Libro de actas 1801-1812*, ARABASC; *Inventario general...*, ob. cit., 1797, nº 87.

<sup>30</sup> Junta ordinaria de 23 de abril de 1821, *Libro de actas 1821-1827*, ARABASC.

<sup>31</sup> Junta ordinaria de 30 de septiembre de 1821, *Libro de actas 1821-1827*, ARABASC.

<sup>32</sup> Junta Ordinaria de 13 de enero de 1822, *Libro de juntas 1821-1827*, ARABASC; Junta Ordinaria de 3 de marzo de 1822, *Libro de juntas 1821-1827*, ARABASC.

<sup>33</sup> PASCUAL GARNERÍA, S., “Miguel Parra...”, ob. cit., p. 82.



Fig. 3.- Miguel Parra, *Retrato del conde de Almodóvar*. Museo de Bellas Artes de Valencia, (Pascual Garneira, 1995).

de retratos de los Señores Presidentes<sup>34</sup>". En el mismo año se incorporó el retrato del presidente saliente, José O'Donell; en esta ocasión las actas de la Academia permiten fechar la obra, considerada por Sergio Pascual como realizada en 1819 –teniendo presente, sin duda, el primer periodo de presidencia de O'Donell en 1818. Sin embargo, la presentación del retrato en septiembre de 1828 así como la notoriedad cobrada por la colección de retratos de presidentes en este momento nos hacen pensar que el retrato

fue en realidad pintado por encargo de la Academia en este último año, junto al de Fernando VII<sup>35</sup>.

Es durante este periodo también en el que se incorpora el *Retrato de Benito Espinós*, realizado por José Romá, quien fue nombrado director de pintura de flores y ornato en 1828. En la realización del retrato se puede observar un interés por el homenaje del discípulo al maestro, ya que Benito Espinós había sido designado para detentar el cargo de dirección de pintura de flores por R.O. de Carlos III de 30 de enero de 1784, algo que hizo hasta su jubilación por enfermedad en 1815. Se ha supuesto tradicionalmente que la obra ingresó en la Academia en 1826, año en que Romá es nombrado académico de mérito por la pintura; sin embargo, no tenemos noticia de este retrato en la galería de retratos hasta 1867, algo que nos lleva a pensar que tal vez no formase parte de esta. Algo similar pudo haber ocurrido con el *Retrato de José Zapata*, pintado por José Dolz, del que solo tenemos noticia de que fue presentado en la Junta Ordinaria de 7 de noviembre de 1830 junto a un cuadro de temática religiosa para obtener el título de académico supernumerario:

Se dio cuenta de un memorial de Josef Dolz a fin de acreditar su aplicación acompañaba con cuadros pintados al óleo de la presentación de Jesús en el templo y a más el retrato que ha hecho en esta ciudad de su maestro D<sup>n</sup> Josef Zapata, esperando de la R<sup>l</sup> Academia se sirviera (...) concederle el título de Académico supernumerario<sup>36</sup>.

Al igual que el *Retrato de Benito Espinós*, el de José Zapata tampoco consta en los inventarios, ni ha sido conservado entre las obras de la galería de retratos.

<sup>34</sup> ARABASC, Junta Ordinaria de 13 de abril de 1828, *Libro de juntas 1828-1845*.

<sup>35</sup> ARABASC, Junta Ordinaria de 7 de septiembre de 1828, *Libro de juntas 1828-1845*.

<sup>36</sup> ARABASC, Junta Ordinaria de 7 de noviembre de 1830, *Libro de actas 1828-1845*.

En ese mismo año de 1830 se incorpora a la galería un retrato pintado, precisamente, por José Zapata, según se recoge en el catálogo de 1867<sup>37</sup>; se trata del realizado del arquitecto Cristóbal Sales, probablemente con motivo de su nombramiento como académico de mérito de la Real Academia de San Luis de Zaragoza. La obra, en este caso, fue donada por los familiares del arquitecto con la intención de ser incorporado en la colección de profesores formada por la Academia<sup>38</sup>. Se ha venido fechando igualmente en 1830 la realización del *Retrato del escultor José Cloosterman* [fig. 4], respaldándose en la inscripción, señalada por Alfonso Pérez Sánchez<sup>39</sup>, que identifica al retratado en una cuartilla como director de escultura. Dado que es en 1830 cuando sucede a Felipe Andreu en el cargo, y la forma de representación corporativa, en que se incluye el uniforme académico, la datación es muy acertada. Se desconoce, sin embargo, la fecha y forma de ingreso, ya que no figura en el inventario de 1842; en el catálogo de 1867 sí que aparece recogido, formando parte precisamente de la galería de retratos, atribuyéndose su realización a Castillo, es decir, a Vicente Castelló y Amat, tal como recoge Alfonso Pérez Sánchez.

Finalmente, uno de los últimos retratos que ingresan en la galería en este momento es el del pintor José Camarón Boronat, realizado por su discípulo José Navarro. El que fuese su maestro entre 1796 y 1799 falleció en 1803, por lo que se trataría con toda probabilidad de un retrato póstumo. La obra ingresó en 1837, como pone de manifiesto el acta de la junta ordinaria de 5 de noviembre, en que se recoge haber recibido



Fig. 4.- Vicente Castelló i Amat, *Retrato del escultor José Cloosterman*. Museo de Bellas Artes de Valencia, (nº de inv. 1017).

un memorial de D. José Navarro, Académico de mérito en la clase de flores y ornatos (...) al cual acompañó un retrato pintado al óleo de las dimensiones de los demás profesores que existen colocados en esta Academia y es Don José Camarón Boronat Director de Pintura de la misma.

Consolidada ya la galería de retratos y su espíritu corporativo, al cual se unían intere-

<sup>37</sup> En la junta de 26 de septiembre (*Libro de actas 1828-1845*, ARABASC) se da cuenta de dos retratos de Cristóbal Sales, uno realizado por Miguel Parra con destino a la Academia de San Luis, y otro cuya autoría no se cita, que es el donado por la familia de Sales. Como ha señalado Ester Alba, es muy probable que la obra conservada sea la pintada por Miguel Parra, ya que nunca llegó a ser entregada a la Academia de San Luis de Zaragoza (ALBA PAGÁN, E., *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2004, p. 2159). Probablemente la información ofrecida por el Catálogo de 1867 (REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas de esta capital*, Valencia: Imprenta de Domenech, 1867, p. 53) sea la fuente tomada posteriormente para respaldar la autoría de Zapata por Ossorio y Bernard y el Barón de Alcahalí, y retomada por Garín (GARÍN, F.M., *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1955, nº 1000).

<sup>38</sup> Junta ordinaria de 26 de septiembre de 1830, *Libro de actas 1828-1845*, ARABASC.

<sup>39</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A., "La personalidad artística de Vicente Castelló y Amat", en *Ars Longa*, 1, 1990, p. 19.



santes valores afectivos en el homenaje prestado por discípulos a sus maestros, José Navarro recurrió a la presentación del retrato de José Camarón con la misma finalidad con la que se ha visto anteriormente: solicitar el título de académico de mérito por la pintura. Fruto probablemente de este carácter de homenaje, Navarro no recurrió al retrato del artista como miembro de la Academia, ataviado con uniforme corporativo, sino a una aproximación psicológica, como ya señalase Ester Alba Pagán<sup>40</sup>.

### CONCLUSIONES

El estudio de la galería de retratos de la Academia de San Carlos ofrece datos interesantes sobre cómo los artistas entendieron la institución y su papel en ella. En el núcleo de la Academia de Santa Bárbara ya se observa la voluntad de vincular la nueva corporación al patrocinio de la monarquía con la presencia de los retratos reales, si bien estos entraron rápidamente en diálogo con las obras de recepción realizadas por los propios académicos y con las armas de la ciudad, lo que indica la necesidad de configurar una identidad estrechamente relacionada con la práctica artística junto al agradecimiento al municipio y sus representantes. Esto desembocará a finales del siglo XVIII en la creación de una galería de retratos en que la efigie del académico cobra autonomía, diversificándose en dos colecciones: por una parte, la de consiliarios o presidentes, es decir, la representación de regidores y corregidores del municipio valenciano, y por otra la de profesores, en la que los artistas reclaman protagonismo en la institución. Mientras los primeros retratos se vinculan al poder político y al desempeño de labores administrativas en la Academia, la consolidación de la presencia de los artistas en la galería de retratos es especialmente significativa, por cuanto entraña dos lecturas esenciales: por una parte, la presencia de los retratos de José e Ignacio Vergara, donados por el primero, supone

la voluntad de fijar la identidad de la corporación con las artes a través de sus fundadores. Esto puede observarse en el papel que ambos retratos cobrarán en los festejos regios organizados en 1814 y 1833, cuando la galería de retratos sale del espacio privado de la sala de Juntas para ubicarse en la decoración de la fachada, y donde los representados son asimilados con los padres de la institución. Por otra parte, la asimilación de la presentación de retratos destinados a la galería como obras de recepción marca no solo la aceptación de una práctica foránea, sino también su componente ritual: para la admisión en el seno de la corporación, nada mejor que prestarse a construir simbólicamente su historia a través de sus individuos más destacados. El hecho de que Miguel Parra, como director de pintura, acaparase este tipo de producción marca un cambio en la forma de entender la galería, y también el interés del pintor por desempeñar lo que entiende una tarea exclusiva de su cargo, especialmente en lo que respectaba a retratar a presidentes y consiliarios; es en este momento cuando la presentación de retratos como obra de recepción es sustituida por la donación de obras por parte de las familias de los académicos, generalmente a título póstumo, y cuando cobra una mayor importancia el valor afectivo de la obra al entenderse como un homenaje, ya fuese por parte de sus parientes o de sus discípulos, a su trayectoria profesional y a su labor en la corporación.

El declive de la galería como experiencia social de los académicos es notorio a partir de los años cuarenta, y especialmente con posterioridad al traslado de la Academia al edificio del ex convento del Carmen. Alejada de las celebraciones públicas y más vinculada al desarrollo de una colección de retratos de presidentes, la galería de retratos adquiere, en la segunda mitad del siglo XIX, un carácter más hermético y exclusivo al pasar a formar parte de historia privada de la institución.

<sup>40</sup> ALBA PAGÁN, E., *La pintura y los pintores...*, ob. cit., p. 1549.



## BIBLIOGRAFÍA

ALBA PAGÁN, E., *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2004.

ALDANA FERNÁNDEZ, S., “El pintor académico José Antonio Zapata”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 31 (1960), pp. 69-83.

----- *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una institución*, Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2001.

*Breve noticia de los principios y progresos de la Academia de pintura, escultura y arquitectura erigida en la ciudad de Valencia, baxo el título de Santa Bárbara; y de la proporción que tienen sus naturales para estas Bellas Artes*, Madrid: Oficina de Gabriel Ramírez, 1757.

*Continuación de las actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó en su Junta Pública de 6 de diciembre de 1798*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1799.

*Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó en las juntas públicas de 6 de noviembre de 1776 y 26 del mismo mes de 1780*, Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1781.

FERRÁN SALVADOR, V., “Iconografía presidencial valenciana”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 34 (1963), pp. 45-63.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M<sup>a</sup>.. *La Academia Valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*, Valencia, Editorial F. Doménech, 1945.

----- *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1955.

GIMILIO SANZ, D. (2003). “José Vergara Jimeno y la retratística valenciana en el siglo XVIII”, *Ars Longa*, n<sup>o</sup> 12, pp. 75-82.

*Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados, dibujos de todas clases, y diseños de arquitectura que posee esta Real Academia de San Carlos hecho en el año de 1797 por el secretario de la misma, y algunos de sus más zelosos directores,*

ARABASC [sign. 149].

PASCUAL GARNERÍA, S., “Miguel Parra. Los retratos valencianos”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 76 (1995), pp. 77-85.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. “La personalidad artística de Vicente Castelló y Amat”, en *Ars Longa*, 1, 1990, pp. 9-25.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas de esta capital*, Valencia: Imprenta de Doménech, 1867.

TÁRRAGA FALCÓ, M.L. (1992), *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, vol. 1, Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 108-114.

WILLIAMS, H., *Académie Royale. A history in portraits*, London, Ashgate, 2015.



# *Una talla del barroco madrileño en Gandía: el Cristo yacente del Real Monasterio de Santa Clara\**

Alberto Martínez Pascual  
Universidad Politécnica de Valencia

## RESUMEN

Entre el amplio y diverso patrimonio artístico existente en la clausura del Real Monasterio de Santa Clara de Gandía se conserva una talla de madera policromada, adscrita al siglo XVII, representando un *Cristo Yacente en urna*, una obra de marcado mérito y notables dimensiones, de cuya procedencia y autoría se conservan escasos o nulos datos. A lo largo del presente estudio se desarrolla un análisis comparativo de las características formales de la pieza con otras de autoría asignada a escultores establecidos en la capital en dicho siglo, el cual permite atribuirle a algún taller de la corte madrileña de mediados del seiscientos.

**Palabras clave:** Gandía / Cristo Yacente / Escuela madrileña / Borja / Imaginería.

## ABSTRACT

*Among the wide and diverse artistic heritage existing in the cloister of the Royal Monastery of Santa Clara, in Gandía, there is a polychrome wooden sculpture of the seventeenth century, representing a reclining Christ in an urn, a work of considerable merit and notable dimensions, whose origin and authorship are little documented. Throughout the present study it has been developed a comparative analysis between the formal characteristics of the piece and others whose authors are sculptors established in the capital in that century. This analysis permits attributing this work to a court workshop in Madrid in the seventeenth century.*

**Keywords:** Gandía / Reclining Christ / Madrid School / Borgia / Imaginery.

\*Conste el agradecimiento del autor de este trabajo al profesor Dr. Joan Aliaga Morell, por su apreciaciones y sugerencias de cara a la publicación de dicho estudio.

## I INTRODUCCIÓN

La ciudad de Gandía se precia en contar con un complejo monacal de notable interés como es el Real Monasterio de Santa Clara, habitado por la comunidad de religiosas de clausura de la Orden Franciscana, denominadas comúnmente descalzas o coletinas por seguir la reforma de Santa Coleta de Corbie, que abogaba por la observancia de la primera regla de Santa Clara, fundadora de la rama femenina de los franciscanos. Su estadía se documenta desde el siglo XV, merced a una bula plúmbea fechada en el 9 de junio de 1423, por la que el papa Martín V autorizaba la fundación de un convento de clarisas en la ciudad. Tras un temprano abandono, la orden vuelve a asentarse en el lugar en 1457, según documenta una bula del 11 de mayo de ese año del abad Pedro del monasterio de Santa María de la Valldigna<sup>1</sup>.

A partir de 1485 se inicia el vínculo con la familia Borja, cuando Rodrigo de Borja –futuro Alejandro VI– compra por 50.000 ducados las tierras y villa de Gandía para su primogénito, Pedro Luis. El 20 de diciembre del mismo año el rey Fernando el Católico otorga a Pedro Luis y

a sus descendientes un título de nueva creación: el ducado de Gandía<sup>2</sup>.

Desde este momento los sucesivos duques de Gandía contribuirán al engrandecimiento del monasterio, siendo constantes las donaciones, ayudas, regalos, etc.

Precisamente la donación de enseres artísticos por duques, potentados y nobles, sumado a las donaciones por parte de las monjas profesas, dio lugar a la que hoy es una rica colección de obras cuyo marco cronológico abarca desde el siglo XV al XIX<sup>3</sup>.

En el año 2015 las monjas tomaron la decisión de ceder parte de estos bienes para que fueran expuestos al público en un entorno museístico, saliendo a la luz numerosas obras que habían permanecido por siglos en la clausura, algunas de ellas inéditas. Forman esta variopinta colección pinturas, esculturas, objetos litúrgicos, joyas, etc., para las que se adaptó el antiguo *Hospital de Sant Marc*, creando un recinto moderno, didáctico y digno para la contemplación de estas joyas<sup>4</sup>.

Sin embargo, y debido a problemas en la gestión, apenas un año después el museo cerró sus puertas, retornando todos estos bienes a la clausura, privando su contemplación y estudio<sup>5</sup>. En este contexto se sitúa el presente estudio cuando, a falta de una completa catalogación del conjunto, restan numerosas obras aún por analizar. La efímera existencia de este *Museo de Santa Clara* ha dificultado a los especialistas de un óptimo examen de las mismas<sup>6</sup>.

Una de ellas, pieza de notable interés, es el *Cristo Yacente*, el mayor de los que atesora este monasterio y que aún conserva su urna

<sup>1</sup> AAVV. *El Museu de Santa Clara. Gandía. Obras maestras*. Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2015, pp. 7-8.

<sup>2</sup> PERLES MARTÍ, F.G. *El Monasterio de Santa Clara de Gandía y la Familia Ducal de los Borja*. Gandía, 1981, pp. 47-48.

<sup>3</sup> En la colección, que aglutina obras de escultura, pintura y orfebrería se documentan, entre otras, obras de Paolo de San Leocadio, Nicolau Falcó, Joan de Joanes, José de Ribera o Pedro de Mena.

<sup>4</sup> AAVV. *Op. Cit.* p.p. 7-10.

<sup>5</sup> “El arzobispado de Valencia se lleva las obras del Museu de Santa Clara de Gandía”, en *Levante*. 08-06-16.

<sup>6</sup> Los pertinentes trámites entre la administración y el Arzobispado han tenido como fruto la reapertura de la Institución museística en junio de 2018.



Fig. 1.- *Cristo Yacente*, anónimo, siglo XVII, Real Monasterio de Santa Clara de Gandía.  
Fotografía: Colección Monasterio Santa Clara. Gandía.

original, si bien algo dañada. [Fig. 1] Obra que, por otra parte, ha sido escasamente citada en la bibliografía y de la que solo parece existir una única referencia documental, aunque lo bastante significativa como para construir un discurso en torno a la misma.

## 2 APROXIMACIÓN HISTÓRICA

La imagen responde a un tipo de iconografía muy habitual en la devoción de los conventos: las imágenes yacentes en urna. De hecho, son tres las imágenes de este tipo que atesora el monasterio: dos *Yacentes* y una *Virgen del Tránsito*, los tres de gran veneración. Es más, hasta tiempo reciente la imagen que ocupa este estudio era trasladada a la iglesia durante la Semana Santa<sup>7</sup>.

Como previamente se ha hecho mención, el monasterio está íntimamente ligado a la

familia ducal de los Borja, quienes favorecieron a las religiosas con generosas dádivas bien económicas, bien en forma de tierras, bien a través de la donación de enseres y obras de arte para la iglesia y clausura.

Entre los siglos XVI y XVIII un total de veintiséis mujeres de la familia ducal profesaron como clarisas en este monasterio, partiendo algunas de él a la fundación de nuevas casas de la orden en el resto de España. Con ellas ingresaba también una dote, que podía conllevar la donación de alguna obra<sup>8</sup>. El ejemplo más destacado lo constituiría la duquesa María Enríquez, nuera de Alejandro VI, quien encomendaría al pintor Paolo da San Leocadio un retablo y varias tablas para el lugar, así como otros dos retablos destinados a la Colegiata y al Palacio ducal<sup>9</sup>. Precisamente

<sup>7</sup> AAVV. *Ibid.* p. 10.

<sup>8</sup> PERLES MARTÍ, F.G. *Op. Cit.*, pp. 103-152.

<sup>9</sup> ALIAGA MORELL, J. y RAMÓN MARQUÉS, N. "Algunas pinturas góticas y renacentistas del Monasterio de Santa Clara de Gandía", en *Archivo de Arte Valenciano* XCVII (2016), p. 112.



con María Enríquez se inicia la relación de los Borja con el cenobio, con el posible regalo que el papa le envía a su nuera desde Roma, una tabla gótica representando una *Virgen con el Niño*, tradicionalmente atribuida al taller de Antoniazio Romano y considerada por todos los investigadores como una de las piezas más importante de la colección. La colección artística que se inicia en ese momento debe ser tenida como el legado artístico más importante de la familia Borja conservado en la actualidad<sup>10</sup>.

Teniendo claro este vínculo ducado-monasterio no puede pasar por alto el testamento de Artemisa Dòria y Carreto, del año 1632 y firmada por su hijo y heredero el VIII duque, Francesc Carles.<sup>11</sup> Cabe señalar que tras la firma de este documento aún volvería a testar en 1641 y en 1644<sup>12</sup>. Pero, volviendo al primer testamento, llama la atención el apunte:

*“Item mando a dicho convento, una imagen de Christo de bulto en el sepulcro de madera dorada con su sabana y colchonsito, y una almohadita verde bordado.”*

A priori esta nota es ambigua, puesto que, recordemos, son dos los Yacentes que conserva el monasterio, ambos en urna. La datación de la otra imagen, en el siglo XVI, y su reducido tamaño podría plantear la duda de si se trataría de una devoción particular, donada al convento a la muerte de su propietaria. Sin embargo, un párrafo después incorpora un dato fundamental:

*“Item, mando al dicho convento, una cama dorada [...] para que se ponga la imagen que tiene dicho convento de Nuestra Señora de agosto.”*

Dicha imagen y urna aún se encuentran entre los bienes del convento. Se trata de una imagen vestidera del *Tránsito de la Virgen* o, como popularmente se le conoce, *Virgen de Agosto*. Una imagen del siglo XVI que representa a la Virgen María difunta, tendida en una urna a modo de lecho mortuario<sup>13</sup>. [Fig. 2] Contemplando el conjunto se detecta un notable parecido formal con la urna que acoge al *Cristo* que ocupa el presente estudio, contando además con similares medidas<sup>14</sup> - 169x72x81 cm.- Resulta evidente que ambas obras proceden de un mismo taller. Por tanto, ambas obras debieron ingresar a la vez, a raíz de la muerte de la duquesa en 1644. Destacar a modo anecdótico que, precisamente en junio de ese año fue nombrada abadesa del Monasterio sor Clara Francisca de Borja y Castelví, por lo que en el momento de hacerse efectiva la donación era una de los Borja la que regía los destinos del cenobio<sup>15</sup>.

Indagando en la biografía de Artemisa, ésta llega a Madrid en 1593 procedente de Italia, y será en la capital donde contraiga matrimonio con Carlos Francisco de Borja Centelles y Velasco, VII duque de Gandía. El matrimonio venía a aportar oxígenos a las maltrechas cuentas de los Borja, que veían en la generosa dote de la novia una ayuda para paliar las dificultades: incluso el V duque de Gandía había fallecido en su residencia rural de Castelló de Rugat por no disponer de los medios económicos para vivir en Gandía, Valencia o Madrid, donde tenía otras propiedades. Felipe III, consciente de las penurias de la familia, salda una deuda de 750.000 maravedíes que la corona tenía contraída con los Borja. Para entonces la familia ya era reconocida en la corte: Carlos de Borja y Castro, V duque de Gandía había sido nombrado virrey y Capitán General de Portugal

<sup>10</sup> RAMÓN MARQUÉS, N. “La colección del Monasterio de Santa Clara: el legado borgiano gandiense” (Actas de las 1<sup>as</sup> Jornadas sobre el Patrimonio Cultural de la Iglesia) Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, 2016, pp. 232-233.

<sup>11</sup> PELLICER I ROCHER, V. *El Museo de las Clarisas. Un legado de los Borja/Borgia, Duques de Gandía*. Gandía, 2014, p. 9.

<sup>12</sup> Último y definitivo de los testamentos.

<sup>13</sup> PELLICER I ROCHER, V. *Op. Cit.*, p. 93.

<sup>14</sup> Las medidas de la urna del Cristo son de 160 x 45 x 60 cm.

<sup>15</sup> PERLES MARTÍ, F. G. *Op. Cit.*, p. 145.



Fig. 2.- *Urna de la Virgen de Agosto*, anónima, siglo XVII, Real Monasterio de Santa Clara de Gandía. Imagen extraída de la obra de Pellicer y Rocher, V. *El Museo de las Clarisas. Un legado de los Borja / Borgia, Duques de Gandía*. 2014.

en sustitución del duque de Alba. La esposa de su hijo, el futuro VI duque, Juana Fernández de Velasco y Aragón recibe el cargo de camarera de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela en 1588. Como bien puede observarse, nos encontramos ante una familia noble venida a menos pero bien considerada por la corona, que, mantendrá un pulso constante por hacerse un hueco en la corte de Felipe III a fin de mantener un estatus, sobre todo en tiempos del VII duque Carlos Francisco que tendrá que hacer frente a la oposición del duque de Lerma, que llegará a arrebatar el cargo de camarera de infantas a la duquesa –madre de Carlos Francisco- a favor de su propia esposa. A partir de este momento el matrimonio ducal alternará

su residencia entre la corte madrileña, su palacio de Valencia y el palacio ducal de Gandía, a excepción del paréntesis 1611-1618 en que el duque fue “desterrado” a Cerdeña en cargo de Virrey. Con la llegada de Felipe IV al trono el apellido Borja vuelve a tomar prestigio en Madrid, dilatándose cada vez más las estancias en la capital conforme a los progresos de Carlos Francisco en la corte -al tiempo que su madre recuperaba el cargo de camarera- hasta que finalmente logre ser nombrado mayordomo mayor de la reina Isabel de Borbón en 1630. Sin embargo, su fortuna pronto se ve truncada, pues muere en 1632. Su esposa, Artemisa, se unirá a él, vestida con el hábito franciscano, doce años después<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> PIZARRO LLORENTE, H. “Bisnieto de un santo. Carlos Francisco de Borja, VII duque de Gandía, mayordomo mayor de la reina Isabel de Borbón (1630- 1632)”, en *Libros de la Corte.es. Num. Extra. 1*. (2014), pp. 110-127.

Tenemos, pues, por un lado, una noble extranjera, conocedora principalmente del ambiente cortesano de la capital y del entorno artístico que lo rodeaba, y por otro, un levante en el que la escultura no se prodigaba como en el interior de Castilla, y dónde no nacerá una escuela escultórica fuerte hasta el siglo XVIII, con la nómina de artistas como los Vergara, Esteve Bonet, Tomás Llorens, Francisco Sanchís y otros<sup>17</sup>, requiriendo en la capital de obras de artistas extranjeros<sup>18</sup>. Habría, por tanto, que considerar la posibilidad de que la obra fuera traída desde Madrid, en ese momento un hervidero artístico al amparo de la corte.

### 3 ESTUDIO ICONOGRÁFICO

La imagen representa a Cristo muerto, tendido en una urna sepulcral y con la cabeza ligeramente elevada para ser dispuesta sobre un almohadón, acentuando el realismo. Luce las cinco llagas de la Pasión así como heridas y gruesos regueros de sangre fruto de la tortura (flagelación y coronación de espinas). Se cubre con perizoma o paño de pureza de tonalidades azules.

El discurso se completa al visualizar la imagen de Cristo con los tres óvalos o tondos en el remate de la urna, que representan de izquierda a derecha a San Juan Apóstol, la Virgen María y Santa María Magdalena, conformando el conjunto un Llanto sobre Cristo Muerto o Lamentaciones, un tipo iconográfico de origen medieval procedente de los autos sacramentales y de las visiones de los místicos<sup>19</sup>. [Fig. 3]

Respecto a la representación individual de cada uno de los dolientes, San Juan a la izquierda de María, muestra su aspecto habitual, joven e imberbe, confundido en el catálogo del Museo con la figura de María de Betania<sup>20</sup>. Su presencia aquí responde a lo narrado en los evangelios, que lo sitúan al pie de la cruz asistiendo a María<sup>21</sup>. Los colores de su vestimenta responden a lo simbólico: manto rojo, símbolo de martirio ya que, si bien no murió por ello sí que lo sufrió, al haber sido sumergido en una tinaja de aceite hirviendo en Roma. La túnica azul —que aquí, como en otras muchas obras, se confunde con el verde— es símbolo de pureza y virginidad<sup>22</sup>. En este caso se advierte un error al haberse intercambiado el color de túnica y manto, posiblemente por desconocimiento. Aparece aquí en su condición de apóstol<sup>23</sup> sosteniendo la copa de veneno. Este símbolo proviene de un episodio relatado en los *Hechos de los apóstoles*, en el que el sacerdote de Diana, Aristodemo, reta al santo a beber de una copa de veneno. Tras hacer la señal de la cruz bebe y salva la vida. Se representa comúnmente el veneno exorcizado en forma de serpiente o dragoncillo de una o varias cabezas saliendo de la copa. Se trata de un elemento tardío, al menos del siglo XII y que a partir del siglo XVII deja de utilizarse, pues se había olvidado el significado del mismo. Así, pintores como Zurbarán o Rubens lo eliminan de sus composiciones. En ocasiones la copa muda en cáliz, respondiendo a una tradición que afirmaba que los paganos habrían tratado

<sup>17</sup> IGUAL ÚBEDA, A. *Jose Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*. Valencia, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia, Patronato José M<sup>a</sup> Quadrado, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971, p. 103.

<sup>18</sup> Como los italianos Juan Bautista Morelli y Bernardo Ribando o Nicolás de Bussy, estrasburgués. Para mayor información vide BUCHON CUEVAS, A. M.<sup>a</sup> *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006, pp. 27-31.

<sup>19</sup> REAU, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo 1/vol 2. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, pp. 548-539.

<sup>20</sup> AAVV. *Op. Cit.* p. 10.

<sup>21</sup> CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*. Madrid, Editorial Akal, 2003, p. 232.

<sup>22</sup> CARMONA MUELA, J. *Ibid.* pp. 232-234.

<sup>23</sup> Como evangelista figuraría con el águila y el evangelio.



Fig. 3.- *Urna del Cristo Yacente* (detalle), tondos figurativos, *Lamentaciones sobre Cristo Muerto*. De izquierda a derecha, San Juan, Virgen de la Soledad y Santa María Magdalena. Fotografía: Colección Monasterio Santa Clara. Gandía.

de envenenarlo vertiendo veneno en un cáliz eucarístico<sup>24</sup>.

A la derecha, la figura de María Magdalena aparece representada como dicta su iconografía, como una bella joven de cabeza descubierta, de la que cae una larga cabellera suelta.<sup>25</sup> Figura controvertida, cuya identidad no queda clara, aunándose generalmente en un único personaje a varias pecadoras vinculadas a Cristo. Su presencia resulta fundamental durante el ciclo de la Pasión y la Resurrección, donde aparece llevando ungüentos al sepulcro. A partir de la escena de la unción en Betania, en la que vierte esencia de nardo sobre la cabeza de Cristo surge la figura de María Magdalena como *mirrófora* o portadora de ungüentos. Precisamente el ungüentario o vaso de perfume es el atributo más antiguo y común, bien de alabastro, bien de orfebrería, usualmente cerrado, aunque la santa

puede aparecer abriéndolo. En este caso lo muestra cerrado. Viste túnica morada y manto amarillo, los colores de la penitencia<sup>26</sup>.

Ambos santos forman una imagen especular a través de la postura –se vuelven hacia el centro, hacia la Virgen, enmarcándola- y de los atributos –cáliz y ungüentario-.

La figura de la Virgen reviste mayor interés, al no representar una Dolorosa al azar, sino un tipo iconográfico bien definido: la *Virgen de la Soledad* que el escultor Gaspar Becerra tallara en 1565 para el desaparecido convento de Nuestra Señora de la Victoria de Madrid. El potente programa propagandístico que se fraguó en torno a esta imagen, que se quiso hacer pasar por una donación de la reina Isabel de Valois y a la que se atribuían milagros y portentos mientras el escultor la desbastaba, la dotarían de gran trascendencia,<sup>27</sup> asentando en ella el modelo de

<sup>24</sup> REAU, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo 2/vol 4. Iconografía de los santos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 190.

<sup>25</sup> DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M. *La Biblia y los santos. Guía iconográfica*. Madrid, Alianza Editorial S.L., 1996, p. 266.

<sup>26</sup> Colores que se suelen asociar a otros santos en calidad de “eternos penitentes” como San José, por dudar de la Virgen, o San Pedro, por negar a Cristo.

<sup>27</sup> ARIAS MARTÍNEZ, M. “Vestidas y de pasta: testimonios documentales sobre escultura procesional para la Cofradía de la Soledad de Madrid en el siglo XVI” (Actas de las I Jornadas de Escultura Ligera). Valencia, Ajuntament de València, Regidoria de Patrimoni Cultural i Recursos Culturals, 2017, p. 122.

Dolorosa castellana: rostro ligeramente ladeado, manto negro, amplio, a la usanza del luto de las damas de la corte, toca monjil, y manos unidas a la altura del pecho. Obra que se vio reproducida en numerosas copias, grabados y pinturas a raíz de la creciente devoción que adquirió en la capital. Precisamente es en España donde se da realce a esta iconografía de Virgen de los Siete Dolores o Virgen de la Soledad, María tras la crucifixión, sola, entregada a su dolor<sup>28</sup>. Para el siglo XVII la soledad de Cristo en el sepulcro era ya un tema recurrente<sup>29</sup>.

#### 4 ANÁLISIS FORMAL

El eje principal del conjunto es una talla de bulto redondo de madera policromada, obra ligeramente menor que el natural -134 cm.- En la que se observa un buen estudio del natural –quizá un tanto forzada la postura de la mano izquierda- con tratamiento suave y mórbido de la anatomía. Destaca por su marcado patetismo aunque en un discurso comedido, sin caer en lo grotesco, buscando del fiel la compasión más que la angustia: la sangre, resuelta en gruesos regueros mana abundante de manos, pies y costado, así como de hombros y frente. Las heridas de la flagelación en cambio no están talladas, sino pintadas sobre la superficie en brochazos menudos. Solo las rodillas se muestran desgarradas hasta el hueso. El cabello se resuelve en mechones gruesos, cordíferos, e intencionadamente individualizados. [Fig. 4] El paño de pureza está trabajado en pliegues rectos y rotundos.

La urna es un elemento mueble de planta rectangular, apeado sobre cuatro patas en forma de aletón. Hace uso de estípites a ambos lados de las cristaleras y remate a cuatro aguas

sobre cornisilla. El tono de fondo es el blanco, ornándose los principales relieves y adornos con oro.

En el frente del remate, entre lambrequines y rocallas se plasman tres tondos con escenas figurativas.

Se trata de una obra de notable calidad artística, pero más bien vinculada al obrador de un escultor de segundo orden, más próximo a la labor manual, cuasi artesana, que al ejercicio intelectual de los artistas cultos del momento. Prueba de ello son los errores en la figura de San Juan, que incorpora un elemento que ya había pasado de moda<sup>30</sup> y cambia la coloración usual de sus vestimentas.

El conjunto se complementa con elementos no originales como son los cinco cojines de terciopelo encarnado, con bordados y flecos de hilo metálico, y el forro del interior, de damasco del mismo color.

Respecto a la imagen, ofrece una postura relativamente frecuente a partir del siglo XVI – momento en que se suprime el coro de dolientes para remarcar la figura de Cristo- encontrando ejemplos en grabados, como el de Paulus Pontius, de hacia 1640 o la *Lamentación sobre Cristo muerto* de José de Ribera de hacia 1620.

En la pintura también aparecen ejemplos similares, como el *Cristo Muerto* de Phillipe de Champaigne, de la abadía de Port Royale de París, de hacia 1655 o el *Cristo en el Sepulcro* de Mateo Cerezo, de hacia 1658, de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid.

Precisamente en el entorno vallisoletano y burgalés la iconografía del Cristo Yacente gozó de gran popularidad, encontrando referentes desde el siglo XVI<sup>31</sup>. Aunque sería Gregorio Fernández el que sentara base y modelo

<sup>28</sup> DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M. *Op. Cit.* p. 263.

<sup>29</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 190.

<sup>30</sup> La copa con el veneno, que otros autores cultos ya habían desechado.

<sup>31</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Escultura barroca castellana*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1959, p. 30.





Fig. 4.- *Cristo Yacente* (detalle de la cabeza). Fotografía: Colección Monasterio Santa Clara. Gandía.

para estas representaciones, atribuyéndose a su mano, con mayor o menor participación de taller, hasta quince versiones.<sup>32</sup> Así, en Valladolid encontramos numerosos ejemplos de esquema similar, como el conservado en la capilla de San Francisco del Convento de Santa Isabel de Hungría, de hacia 1550 y atribuido a Isidro de Villoldo o la imagen anónima del siglo XVI conservada en la iglesia de Santa María Magdalena. Incluso el Cristo del *Santo Entierro* de Juan de Juni muestra una pose similar.

Incluso podrían intuirse ciertos vínculos de este Cristo con la escuela castellana, como

puede observarse al comparar el tratamiento de los cabellos con los de la barba del *San Pablo* de Gregorio Fernández para el *Retablo mayor* de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey, Valladolid, y fechado hacia 1612,<sup>33</sup> o el *San Antón* para la misma iglesia del mismo autor y por 1609-1610, sin que por ello se deba atribuir esta imagen a Fernández o su círculo.

Cabe rebatir lo afirmado por Pellicer y Rocher, quien, basándose en la similitud formal con los dos Yacentes de Salzillo conservados en Orihuela, anota que esta imagen bien podría proceder del taller del escultor murciano<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Op. Cit.*, p. 190.

<sup>33</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *ibid.*, pp. 109-115.

<sup>34</sup> PELLICER I ROCHER, V. *Op. Cit.*, p. 105.

Es imposible que este Cristo proceda del taller de Salzillo, puesto que dicho taller no surge hasta el siglo siguiente, a lo que se suman las evidentes diferencias estilísticas de la imagen gandiense respecto a los modelos salzillescos. No hay nada de Salzillo en esta imagen, ni de sus discípulos<sup>35</sup>, ni aún de su padre, Nicolás Salzillo y los discípulos de aquel<sup>36</sup>. A estas tres imágenes no las une otro vínculo que el similar esquema compositivo.

Retomando la teoría de una posible vinculación madrileña salen a relucir dos escultores, tanto por el estilo como por estar en activo en la época en que Artemisa dicta su testamento: Manuel Pereira y Juan Sánchez Barba.

De Pereira, nacido en 1588 en Oporto, nada puede decirse de su etapa formativa ni de sus primeros años, no constando noticia alguna de su actividad hasta 1624, cuando entrega las cuatro esculturas de piedra para la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares. Se ha hipotetizado de su aprendizaje en el taller del portugués Antonio Coelho, o bien en Valladolid.<sup>37</sup> A su fallecimiento, hacia 1683, sin dejar más discípulos que Manuel Delgado y Manuel Correa, y de ambos no se tiene más noticia que la de ser próximos al entorno del maestro. Si bien no formó escuela, la generación de escultores de la segunda mitad de siglo le debe el *haber sentado las bases de un barroquismo clasicista, equilibrado, ajeno de efectismos, punto de arranque de soluciones diversas que hubieron de mezclarse con la aportación de Alonso Cano y de otros escultores andaluces y castellanos*<sup>38</sup>. Destaca en la ejecución de sus célebres crucificados por las anatomías, que evolucionan desde lo esbelto y

alargado a lo blando y robusto de su etapa de madurez.

Comparando el Yacente de Gandía con la obra de Pereira descubrimos interesantes paralelismos, como es el caso del *Crucificado* de la iglesia de San Juan de Rabadanera, en Soria. Descubrimos un suave tratamiento anatómico, muy alejado de las cruentas y rotundas anatomías castellanas, heridas pintadas sobre la piel, no talladas y, en la cabeza, gruesos mechones individualizados y un característico tratamiento de la barba, con mechones en forma de hoz o media luna, rasgo que comparte el Yacente. Similares características encontramos en el *Ecce-Homo* de Larrea y *Varón de Dolores* de Longares, así como el *Crucificado* de Santo Domingo de Bemfica –Lisboa-, el cual muestra además un paño de pureza azul de marcados pliegues rectilíneos. Incluso en una de sus obras más conocidas, el *San Bruno* de la Cartuja de Miraflores, encontramos, en el escaso cabello del santo, ese tratamiento de mechones gruesos e independientes.

Por otro lado tenemos al escultor Juan Sánchez Barba, nacido en 1602 y formado en el taller de su cuñado, el escultor Antonio de Herrera, progresando cada vez más en el Madrid de la época, donde ganaría fama de hábil escultor al mando de un pequeño taller. Su producción destaca por su participación en la ejecución de retablos y, en general, por las obras que le remitían talleres más potentes, a modo de subcontrata. A lo largo de su carrera tendría que hacerse un hueco entre otros escultores en activo como Bernabé Contreras, Domingo de Rioja, Sebastián de Herrera, etc. siempre a la sombra del encumbrado Pereira<sup>39</sup>.

35 SANCHEZ MORENO, J. *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia, Editora Regional de Murcia, 1983, pp. 184-192.

36 FERNÁNDEZ LABAÑA, J.A. “San Francisco de Borja, una obra de Nicolás Salzillo”, en *Estudios de escultura en Europa*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2017, p.p. 657-666.

37 SÁNCHEZ GUZMÁN, R. “El escultor Manuel Pereira (1588-1683)”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XVII, número 33. (2008), p. 37.

38 URREA FERNÁNDEZ, J. “Manuel Pereira: introducción a la escultura barroca madrileña”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 43. (1977), p. 265.

39 BLANCO MOZO, J.L. “Juan Sánchez Barba (1602-1673), escultor”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XV. (2003), p.p. 81-86.

Sánchez Barba sería especialmente valorado por su destreza en la talla de imágenes pasionales. El talento para captar el dolor en sus Cristos tendría como consecuencia la ejecución de más de una docena de imágenes vinculadas a la Pasión.

Tal es el caso del *Cristo de la Agonía* del Oratorio de los Caballeros de Gracia de Madrid, donde se descubren de nuevo rasgos ya mentados: volúmenes suaves, heridas pintadas, mechones gruesos, pliegues rectos...

Rasgos similares encontramos en dos de sus yacentes que, además, comparten esquema compositivo con el caso de estudio. Se trata del *Yacente* de la Iglesia del Carmen<sup>40</sup> y el de la parroquia de San José, ambas en Madrid.

## 5 CONCLUSIONES

A raíz de todo lo expuesto y valorando la identidad de la comitente, su vínculo con la corte, la inexistencia de una escuela de escultura sólida en el Levante y los rasgos que comparte este *Cristo Yacente* con la obra de artistas tales como Manuel Pereira y Juan Sánchez-Barba, cabe atribuir la autoría de la presente obra al círculo o escuela escultórica madrileña del siglo XVII, debida posiblemente a la mano de un artista de menor relevancia –que no falto de talento– que desarrollaría su arte aprendiendo de los grandes, en el hervidero creativo del momento, tomando de ellos referencias, ideas, técnicas, hasta alcanzar un estilo propio que le permitiera desempeñar el oficio de su arte.

Resta ahora seguir investigando, ahondar en la actividad escultórica en torno a la corte madrileña de mediados del XVII, más allá de

los artistas de mayor renombre, y que podría arrojar luz en casos como éste.

Por supuesto, se deben proseguir las indagaciones en el caso particular de esta obra, confiando en que, perdido entre los documentos de algún archivo, aguarde un nuevo documento, una nueva pista, que permita definitivamente poner fecha y autor a este curioso ejemplo de la vinculación de los Borja con su querido convento de monjas clarisas.

<sup>40</sup> La imagen titular del templo, *Nuestra Señora del Carmen*, también es obra de Sánchez Barba

=

## *II.- Sección Contemporánea*





# *La colección de pinturas del canónigo Pasqual Fita. La pintura en los inventarios post mortem en la Valencia de finales del s. XVII y principios del XIX*

**Juan Corbalán de Celis y Durán**  
Académico Correspondiente de la RACV

**Carmen Corbalán de Celis y de la Villa**  
Historiadora del Arte

## RESUMEN

El canónigo Pascual Fita Capella (Valencia 1752-1826) llegó a poseer una de las colecciones de pinturas más importante de la Valencia de su tiempo con cerca de 600 obras, pertenecientes muchas de ellas a los maestros más destacados de los siglos XVI-XVIII, con especial atención a los pintores barrocos de la escuela Valenciana, obras recogidas en su inventario *post mortem*, listado en el que podemos entrever su estilo de vida e inquietudes artísticas. De los cientos de inventario recogidos en los que se anotan distintas pinturas, exponemos una muestra, destacando aquellos en los que el perito anota el autor de la obra, hecho poco frecuente. Recogemos también algunos testamentos en los que el testador lega alguna obra a una determinada institución, lo que servirá, caso de que se conserve, para conocer la procedencia y fecha de entrada en la misma. Además se aclara la filiación del que fue Fiscal del Consejo Real de Castilla José Antonio Fita de Guell al que erróneamente en toda la bibliografía manejada se le nombra Capella por segundo apellido.

**Palabras clave:** Pasqual Fita / coleccionismo / inventarios / obras / pintores.

## ABSTRACT

Canon Pascual Fita Capella (Valencia 1752-1826) became the owner of one of the most important paintings collection in Valencia, including almost 600 paints, most of them signed by the most reputed masters between XVI and XVIII centuries, with a prominent role of the baroque painters of the Valencian school. Those paints are enumerated on his post-mortem inventory, documents which give us the knowledge about the life style and the artistic concerns of the deceased. Of the hundreds of existing documents, we have collected a sample of those documents where the paintings are listed, highlighting the ones where the proficient wrote down the name of the author, something that was not common at that time. Some testaments have been also collected where the testator donates some of the paints to certain institutions, information that will help, in those cases that is preserved, to clarify the origin of the paint and the date when it was added to the collection. In addition, it is clarified the affiliation of Jose Antonio Fita de Güel, who was the prosecutor of the Royal Council of Castile, who has been incorrectly named as Fita Capella on the biography used on this research.

**Keywords:** Pascual Fita / collection / inventory / paints / painters.

albaceas para su satisfacción por su exactitud en el cumplimiento de esta última voluntad en favor de la Academia”<sup>1</sup>.

Pocas noticias hay publicadas sobre el canónigo Pascual Fita Capella, salvo la pequeña, pero acertada, nota biográfica que Pastor recogía en su obra:

“Nació en Valencia en 1752 y fue bautizado en la parroquia de San Nicolás, estudió en su universidad, en la que recibió los grados de maestro en artes, leyes y cánones. Obtuvo un beneficio en la iglesia catedral y ordenado presbítero hizo varias oposiciones a las cátedras de leyes y a dos canonicatos, y en Madrid se opuso también a la cátedra de derecho público en el Colegio de San Isidro. Fue promovido a la Prelacia de la Villa y estado de Estepa, *vere nullius nec intra limitis alicujus*. Obtuvo los honores de Inquisidor de Córdoba y Jaén. Últimamente renunció dicha Prelacia y restituido a su patria y residencia de su beneficio, en 1812 por muerte de don Salvador Adell, canónigo lectoral de esta metropolitana, mediante oposición, fue elegido para esta prebenda, que obtuvo hasta su muerte, acaecida en 13 de marzo de 1826”<sup>2</sup>..

Y añade una serie de oraciones y sermones impresos, catorce de los dieciséis que conocemos, cuyo autor era este canónigo<sup>3</sup>, la mayoría de ellos sermones que fue pronunciando en los distintos lugares -Madrid, Córdoba, Valencia- donde ejerció su ministerio<sup>4</sup>. El más conocido de estos sermones sería el pronunciado en la

El 4 de junio de 1826 la Junta Ordinaria de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, recogía en el acta de dicho día el siguiente acuerdo:

“Se leyó un oficio de don Vicente Bordón, don José Mas y don Antonio Calatayud, albaceas testamentarios del difunto don Pasqual Fita, canónigo lectoral de esta Santa Metropolitana, Académico de Honor de esta Academia remitiendo dos cuadros pinturas que decían originales de Josef Ribera, conocido como Espanoleta, que legó a este Real Cuerpo en su último testamento otorgado por Julián Carbonell en 3 de marzo de este corriente año. La Junta aceptó con singular estimación este legado, acordando se coloquen dichas apreciables obras en el Museo de la Academia, haciendo mención honorífica en las Actas de este donativo con que ha manifestado el difunto señor Académico el afecto que profesaba al Cuerpo, todo lo qual se notificará a sus

<sup>1</sup> *Libro de Acuerdos en limpio de las Juntas Ordinarias desde marzo del año 1821 hasta diciembre 1827*. Archivo Histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

<sup>2</sup> PASTOR FUSTER, Justo. *Biblioteca Valenciana* Tomo II, Valencia, 1829, pp. 371 y 444.

<sup>3</sup> Falta en la lista, al menos este otro: *Sermón del glorioso San Pasqual Baylón, que en la solemne fiesta que anualmente le consagra su ilustre Cofradía / dixo en el convento de San Juan de la Ribera, extramuros de esta ciudad, el Sr. Dr. D Pasqual Fita el día 22 de mayo de 1809*, Valencia, Joseph Estevan, 1809.

<sup>4</sup> La primera obra que recoge Pastor es un sermón dado en Madrid en junio de 1723, fecha que no es posible que corresponda a este Pasqual Fita, pues como indicaba había nacido en 1752. Si no es un error de fecha, debe tratarse de otro homónimo.

Catedral de Valencia el domingo de Ramos, 22 de marzo de 1812, que llevaba por título *La obediencia al Rey nuestro Señor y sus Ministros. Oración que el Domingo de Ramos dijo en la santa Metropolitana Iglesia de Valencia con motivo de haberle nombrado el Ilustrísimo y Excelentísimo Sr. Arzobispo para el Sermón de la Palma*, publicado en 1812<sup>5</sup>, sermón “que como una chispa levantó el incendio” de la causa que se le seguiría, pues entre otras cosas, se comparaba la entrada del mariscal Suchet en Valencia con la de Jesucristo en Jerusalén y se adulaba al emperador Napoleón y al rey intruso, “con otras de mucha gravedad y escandalosas”. Se quejaba su abogado de que “se mandaron recoger públicamente todos los ejemplares con escándalo del pueblo y deshonor de un canónigo, nada menos que lectoral”.

Retirados los franceses de Valencia este sermón le costó a Fita un largo proceso, siendo en un primer momento encerrado en uno de los conventos de la ciudad<sup>6</sup>, sufriendo el embargo de sus bienes y prohibiéndosele después que saliese de la ciudad y sus arrabales. En este proceso Fita alegaría que dicho sermón, que había sido llevado a la imprenta por los franceses, había sufrido una serie de frases añadidas que él no había pronunciado en su sermón. En agosto de 1814, el presidente de la Audiencia y capitán general don Francisco Elío, enviaba a la sala del Crimen un oficio en el que mandaba que cualquier persona que tuviese en su poder algún ejemplar del sermón titulado “*Verdadera y legítima oración, que con el título de la obediencia al Rei y a sus ministros, pronunció el Domingo de Ramos del año de 1812*”<sup>7</sup> en la Santa metropolitana iglesia de esta ciudad el Dr. Don Pascual Fita, beneficiado entonces, y ahora canónigo lectoral de la misma, con motivo de haberle nombrado el Ilmo y Excmo. señor arzobispo para el sermón de la Palma. Valencia en la im-

prenta de Estevan, año de 1814”, y otro titulado “*Exposición que presenta el Dr. D, Pasqual Fita, canónigo lectoral de esta Santa iglesia metropolitana, del verdadero y legítimo sermón que predicó en ella el Domingo de Ramos de 1812*, Valencia, en la imprenta de Estevan 1814”, los entregara en el plazo máximo de veinticuatro horas, pues había prohibido su circulación<sup>8</sup>.

Estos dos escritos impresos habían sido preparados por Fita con el fin de que se conociese la verdad de lo sucedido y presentarlos en el proceso que se le siguió, para que el primero de ellos pudiese ser comparado con el publicado por los franceses. En aquel añadía una nota al margen en la que advertía que “aquella escandalosa comparación que creyeron muchos, el texto y la exposición adjunta lo dirá”. Se le acusaba de afrancesado y de haber obtenido los favores de los gobernantes, tanto para obtener el canonicato lectoral como la plaza de rector de la Universidad. Alegaba que nada era cierto, y que su amistad con don Luis Mariano Urquijo, Secretario de Estado del intruso rey José, venía de la que éste tenía con la viuda del duque de Berwick, que había casado nuevamente con el marqués de Estepa y Ariza, de cuya casa dependía él como Prelado de Estepa, además de su parentesco con don José Fita, hijo del camarista primero de la secretaría de dicho Urquijo, y que por eso los trató y obsequió cuando vinieron acompañando al rey José, sin que jamás les hubiese pedido que intercediesen para el logro de la canonjía lectoral, sino que la obtuvo por sus méritos literarios y condecoraciones de que carecían sus demás pretendientes, pues había sido prelado con jurisdicción cuasi episcopal y gozado de los honores de Inquisidor de Córdoba y Jaén, y que además excedía a los demás en antigüedad de grado.

5 PASTOR (1829), p445

6 Archivo Reino Valencia (ARV) Real Acuerdo, año 1816, fol 122.

7 *La obediencia al Rey nuestro Señor y sus Ministros. Oración que el Domingo de Ramos dijo en la santa Metropolitana Iglesia de Valencia con motivo de haberle nombrado el Ilustrísimo y Excelentísimo Sr. Arzobispo para el Sermón de la Palma*, Valencia, por José Estevan, 1812.

8 Mercurio gaditano, 22 de agosto de 1814.

Los testigos presentados, músicos, sacristanes y beneficiados, la mayoría pertenecientes a la Catedral, lo acusaban de no aplaudir las victorias de los españoles y alegrarse de la de los franceses, de que hablaba mal de los guerrilleros, que llevaba la Cruz de la Orden Real de España, de que Suchet había enviado una recomendación al arzobispo cuando la votación del canonicato, acusaciones que fue desmontando en sus alegaciones<sup>9</sup>. Este proceso seguido contra Fita se repitió con otros miembros del cabildo, del que señalamos el seguido contra el doctoral Tomás Naudín, y contra el catedrático de la Universidad Vicente Tomás Traver, individuos que también compartían con Fita sus aficiones artísticas, todos ellos de tendencia liberal que se habían declarado a favor de los invasores franceses y de los que decían habían aprovechado el púlpito para su propaganda.

En 1782 había quedado vacante en los Estudios de San Isidro la cátedra de Derecho Natural y de Gentes al haber sido nombrado el valenciano Marín y Mendoza, primer catedrático desde su inicio en 1772, para la plaza de Alcalde del Crimen de la Audiencia de Valencia.

Sacada a oposición la ganaría el aragonés Ferrer y Bardaxí, cátedra que desde entonces contribuyó especialmente a la difusión de las ideas liberales en España<sup>10</sup>. Seguramente ésta es la oposición a la que se había presentado Fita, según señalaba Pasto, y que vemos no ganó. Años después su sobrino tercero Francisco María Fita, sería catedrático interino de esta misma cátedra. En junio de 1784 se encontraba en Madrid, al tiempo en que se le concedía licencia para poder imprimir un sermón al Real y Supremo Consejo de Castilla<sup>11</sup>, sermón que había predicado en la Cuaresma de ese año, el 28 de febrero, en la iglesia del real convento de San Gil<sup>12</sup>. (Fig. 1) Al año siguiente su primo segundo José Antonio Fita<sup>13</sup>, fiscal hasta entonces de la Audiencia de Galicia, era promovido a la plaza de Alcalde de Casa y Corte, que más tarde sería, como indicaba Fita, camarista del Secretario de Estado Mariano Luis Urquijo, con el que Fita tenía íntima amistad. De su trato con todos ellos suponemos que derivaría su nombramiento como prelado de Estepa. No sabemos la fecha de este nombramiento, pero en 1792 ya se encuentra en la archidiócesis de Sevilla ejercien-

<sup>9</sup> ARV, Varia, caja 50, exp.12. Comentan también este proceso CASANOVA, Emilia/ MARTINEZ, Francesc A. “La guerra i la paraula. Sobre els sermons patriòtics en Vallencià durant la Guerra de la Independència” *Caplletra*, 31, Valencia, 2001, pp213-240.

<sup>10</sup> ALVAREZ DE MORALES, Antonio. “El salmantino Condado y la difusión del Derecho Natural de Gentes”. En SCIACCA, Fabrizio (Coord.), *Studi in memoria di Enzo Sciaacca*, Università di Catania, Milano, 2008 p.343-353.

<sup>11</sup> Licencia concedida el 3 de junio de 1784. AHN, CONSEJOS, 5549, exp.24.

<sup>12</sup> *Sermón al Real y Supremo Consejo de Castilla que en la Quaresma de este año 1784 día 28 de Febrero, en la iglesia del Real convento de San Gil de esta Corte predicó don Pasqual Fita, presbítero*, Madrid DDCCLXXXIV, por don Joaquín Ibarra impresor de SM.

<sup>13</sup> **José Antonio Fita y de Guell**, y no Capella de segundo apellido como lo vemos nombrado en las numerosas referencias sobre su persona, había nacido en Quart de Poblet, hijo de José Fita Soler, conocido como José Fita de Vicente, para distinguirlo de su primo hermano José Fita, de Telesforo, ciudadano, Familiar del Santo Oficio de la Inquisición de Valencia, nieto de Vicente Fita Bort y biznieto de María Bort y de Fita. Falleció en Madrid el 26 de noviembre de 1807. Su tío Vicente Fita Soler, llamado de Vicente para distinguirlo de su primo Vicente Fita, llamado de Diego, ciudadano, Familiar también del Santo Oficio de la Inquisición, vecino de Valencia ya en 1748, hacía un tercer testamento en febrero de 1772 en el cual al no tener hijos de su matrimonio con su prima María Francisca Fita Obón, nombraba heredero a su hermano José Fita y Soler, para que gozase de sus bienes durante su vida, que luego pasarían a “su sobrino Antonio Fita y de Guell, actual Fiscal de Su Majestad en la Real Audiencia de la Coruña”. A Joaquín, hijo de su prima hermana María Teresa y del doctor Onofre Salóm, le legaba entre otras cosas, las siguientes pinturas que tenía en su habitación: dos lienzos grandes, uno de la Concepción, otro un retrato del señor don Juan de Rivera Patriarca, y cuatro Países más pequeños. Hijos de José Antonio Fita serían el citado Francisco, natural de Quart, que había obtenido el grado de leyes en la Universidad de Valencia en 1788. En 1797 siendo Alcalde del Crimen de la Chancillería de Valladolid, solicitaba la plaza de Oidor de su Audiencia. Había contraído matrimonio en 1795 con doña María de la Trinidad Jiménez Carmona Gálvez Valenzuela, del que no le sobrevivieron hijos Su hermano José, diplomático, que es el pariente que Fita dice se encontraba en Valencia con el rey José Bonaparte, estaba agregado a la secretaría de la legación en Turquía en 1800, y sería nombrado en 1803 secretario de la embajada de París. Exiliado a Francia en 1813, lo vemos en junio de 1830 residiendo en Madrid, desde donde reclamaba el pago del arriendo de unas casas y tierras que poseía en Quart.



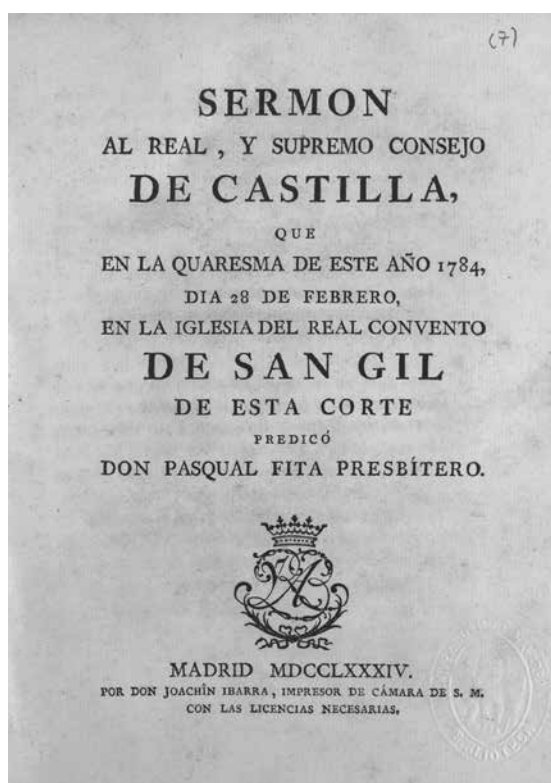


Fig. 1.- FITA, Pascual, *Sermón de Sal Gil*.

do la estimable prebenda del vicariato general y prelatura territorial de la villa Estepa, donde ejercería la jurisdicción “verdaderamente de nadie”, sin depender de la diócesis.

En mayo de este mismo año el Inquisidor general le había hecho gracia de presentarlo para Ministro Oficial del Santo Oficio de la Inquisición, para lo cual se procedía a la correspondiente información sobre la limpieza de sangre del pretendiente<sup>14</sup>. Había nacido en Valencia el 13 de enero de 1752, siendo bautizado al día siguiente en la iglesia parroquial de san Martín y san Nicolás. Hijo de Pascual Fita,

escribano y procurador de la Real Audiencia, natural de Alberique, bautizado el 3 de septiembre de 1710, y de Felicia Capella, natural de la ciudad de Piñel en el reino de Portugal, bautizada el 22 de septiembre de 1712. Sus abuelos paternos fueron Telesforo Fita y Bort, natural de Quart, y Teresa Soler Bayarri, bautizada en Ruzafa el 27 de octubre de 1682, y los maternos, dicho Vicente Capella y Durán e Isabel Carrillo Bravo.

Al no acudir a los archivos de la Vicaría de Estepa, hoy en Sevilla, y Municipal de Protocolos, en los que con seguridad habrá documentación de su paso por esa vicaría, solamente podremos intuirlos hasta su llegada a Valencia, a través de los sermones que se fueron imprimiendo: el predicado en octubre de 1798 en Miragenil, el de abril de 1800 en el Hospital de la Asunción de Estepa y la instrucción moral que dirigió a los pueblos confiados a su dirección, éste impreso en Madrid en 1801. En julio de 1806 ya se encontraba en Valencia, donde ha obtenido una prebenda de beneficiado en la Catedral quizá en la capilla de la Virgen del Rosario, de la que en 1812 era su Prior.

Coincidiendo, como vimos, con el tiempo de estancia en Valencia del rey José y su séquito, en septiembre de 1812 obtendría la prebenda de canónigo lectoral<sup>15</sup>. Al año siguiente, en abril de 1813, al fallecer el rector Blasco, el mariscal Suchet lo nombraba rector de la Universidad, cargo del que sería destituido en septiembre de ese mismo año<sup>16</sup>, al salir los franceses de Valencia, siendo acusado de afrancesado e iniciándose el proceso que comentábamos.

Pasados estos años de prisión y confinamiento, lo vemos continuar con su actividad diaria, sobre todo con su dedicación a escribir los ser-

<sup>14</sup> Archivo Histórico Nacional (AHN), Inquisición, 1349, exp. 8

<sup>15</sup> V. CÁRCEL ORTÍ, *Obispos y sacerdotes valencianos de los s. XIX y XX*. Valencia 2010, pp. 39-41. Le acusaron de que la había obtenido gracias a la intervención a su favor de Suchet, pero él alegaba “que a pocos días unos y a pocos meses otros (del sermón de 22/3/1812) fueron presentados por Suchet para canónigos de gracia de esta metropolitana don Silverio Huerta y don Alfonso Ricord. Para Segorbe don Manuel Camps y para la catedral de Tortosa don Baltasar Colubi, sin nombrar a nadie para el deanato vacante en el mismo Segorbe por muerte de don Juan Bautista Gracia, el cual se proveyó por nuestro monarca, pruebas que convencen no era mi principal de su partido ni le había complacido en nada” ARV. Varia, caja 50, exp.12

<sup>16</sup> BENITO GOERLICH, Daniel *Sapientia Aedificavit. Una biografia del Estudi General de la Universitat de València*. Universidad de Valencia, 1999.

mones, casi siempre con tintes liberales, que tanto se apreciaban y solicitaban para que los predicase en fiestas y conmemoraciones litúrgicas<sup>17</sup>. De otros que también quedaron impresos vemos que en 1824 con ocasión de la toma de posesión del nuevo arzobispo don Simón López, obispo que había sido de Orihuela, el Cabildo eclesiástico le encargaba el discurso de salutación en nombre de todos ellos. En marzo de 1825 predicaba con motivo de la Cuaresma un sermón en la capilla de la Virgen de los Desamparados y ese mismo año, en noviembre, otro largo sermón en el colegio de San Pablo, durante las celebraciones por la beatificación del hermano de la Compañía de Jesús, Alonso Rodríguez, que seguramente sería de los últimos que predicaría.

El 8 de abril de 1823, encontrándose bien de salud según decía, había hecho el primero de los testamentos que le conocemos<sup>18</sup>. En él nos dice, como ya había escrito Pastor, que había nacido y sido bautizado en la parroquia de san Nicolás, donde estaba enterrada su madre, informándonos también de que su padre estaba enterrado en el camarín de san Luis Bertrán del convento de Predicadores, iglesias en las que pedía que se celebrasen misas por el alma de todos ellos y de sus hermanos. Nombraba albaceas testamentarios al canónigo Luis Exarque, al beneficiado en san Juan del mercado don Vicente Ferrer y a su paje Antonio Calatayud. En atención a que había sido Prelado Vicario general con jurisdicción eclesiástica cuasi episcopal de la iglesia mayor de santa María de Estepa, legaba a dicha iglesia el cáliz, patena, cucharita y vinajeras de plata sobredorada que eran de su uso particular, con la campanilla y dos cubillos de cristal para el platillo de las vinajeras, además de una de sus mejores casullas ricamente bordada. Tenía cier-

tas cuentas pendientes con el actual marqués de Estepa del tiempo que fue Vicario, el cual le había dejado a deber algunas cantidades, y como su excelencia no se las podía pagar debido a los malos tiempos que se pasaban, quería que de ellas se cogiesen 200 libras y se diesesen al párroco de San Sebastián de dicha villa para que las emplease en vestir pobres de ambos sexos.

Continúa haciendo diversos legados a sus familiares: a su hermano, el doctor don José Fita, abogado, a su cuñada Margarita Marín, mujer de su difunto hermano Estanislao Fita y a sus hijos Asunción, Remigia y Patricio que les deja el edificio que había comprado cerca del Hospital general, en la calle de la Acequia podrida<sup>19</sup>. A Lucía, su anciana criada que había servido antes en casa de sus padres y se encontraba en Estepa, le dejaba todos los muebles suyos que quedaron en dicha villa, y 100 libras, y a José Samper, pintor, comensal de su casa, 20 libras.

Una casa de recreo con su huerto y tierras anejas que poseía en el Grao, en la partida del Lazareto (Nazaret), que mandó construir el canónigo Francisco Vallejo, quería que se vendiesen, no por el valor que tenía porque ello, dado los tiempos que ocurrían, sería muy dificultoso, sino por el que permitieran las circunstancias, repartiéndose su producto en diversas obras pías que especificaba, dejando entre ellas 50 libras para la ermita de la Virgen de los Desamparados de dicho lugar del Lazareto. A su paje Antonio Calatayud y a su esposa Josefa la Piedra, además de otros legados, les dejaba la masía llamada de Barrachina que tenía en el término de Ribarroja y las tierras que pensaba comprar para aumentar dicha masía, así como un campo con algarrobos que tenía en Torrente tras el convento de los *Rivero*<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> En agosto de 1822 predicaba un sermón en las Escuelas Pías, en el que encomiaba la labor educativa de los padres escolapios y no dudaba en denunciar la indiferencia que ante ella mostraban políticos y estadistas. RAMOS DOMINGO, José. “Breve crónica sobre la educación en el siglo XIX español”, *Papeles Salmantinos de Educación*, 11, Salamanca, 2008, p.332.

<sup>18</sup> ARV, Protocolos, 8007, not. Carlos Soliva.

<sup>19</sup> El 14 de agosto de 1820 Antonio Calatayud, en nombre de su amo el señor don Pascual Fita, canónigo lectoral, compraba en subasta judicial un edificio compuesto de dos viviendas y un desván en la calle de la Acequia podrida, nº 19, valorado en 1.550 libras, que se remataba a su favor en 1.200 libras. ARV. Protocolos, 7834, not. Mariano Sánchez Edo.

<sup>20</sup> En el segundo testamento vemos que se refiere al convento de religiosos de San Juan de Ribera.

Nombraba heredera a su alma y demás del Purgatorio queriendo que, al morir, todos sus bienes, a los que había que añadir tres casitas contiguas que tenía al principio de la calle del Hospital, se vendiesen en pública o privada almoneda y con ellos se pagasen todos los legados que había dejado, y de lo que restase la mitad se emplease en misas por su alma y la otra mitad en vestir pobres necesitados.

Su hermano Estanislao Fita, abogado, que como vimos ya había fallecido cuando hacía éste primer testamento, había contraído matrimonio en la catedral el 17 de marzo de 1792 con Margarita, hija de doña Antonia Renau, vecina de la villa de Nules, viuda de don Joaquín Marín, Alcalde del Crimen de la Real Audiencia de Valencia<sup>21</sup>. Su otro hermano José, nacido en 1760, se había graduado de bachiller en artes en la universidad literaria en 1778, cursando a continuación estudios de jurisprudencia, obteniendo el grado de bachiller en leyes el uno de junio de 1782 y unos días después el de doctor. Se incorporó al Colegio de Abogados el día 7 de marzo de 1786 “abriendo despacho público en Valencia, patrocinando los pleitos con legalidad, pureza y desinterés”<sup>22</sup>. Nombrado catedrático temporal en leyes estuvo cuatro años (1795-1798) impartiendo el curso de Instituciones Romano-Hispanas que había compuesto el pavorde don Juan Salas. Unos

años más tarde, en 1807, fue nombrado sustituto de la cátedra de Partidas y Recopilación a cargo del pavorde don Jaime Belda. A un tercer hermano Luis Fita, nacido hacia 1747, su padre, en septiembre de 1772, le había traspasado su título de Procurador de la Real Audiencia, de lo cual en esa fecha suplicaba al Consejo su aprobación.

Tres años más tarde de ese primer testamento, el 3 de febrero de 1826, encontrándose Fita en cama gravemente enfermo hacía un segundo testamento, en el que tan solo variaba alguna de las mandas y legados que había dejado en el anterior<sup>23</sup>. Como hacía poco que había fallecido el canónigo doctoral don Tomás Naudín, quería que su entierro se efectuase con las mismas asistencias y demás circunstancias que se hicieron en el suyo. Esta vez nombraba albaceas a don Vicente Bordes, canónigo doctoral, don Joaquín Más, beneficiado en los Santos Juanes y a su paje Antonio Calatayud. Legaba a la iglesia de Ribarroja la Piedad que tenía en el oratorio de su casa, con su altar y dosel para que se colocase en la capilla de la Comunión<sup>24</sup>. Hacía idénticos legados a sus familiares, añadiendo esta vez al doctor don José Fita, alcalde mayor de la villa de Chelva al que dejaba 100 libras. Emulando tal vez al canónigo Naudín<sup>25</sup>, dejaba igualmente a la Academia dos cuadros grandes que tenía de Ribera, los de san Onofre y san Pablo<sup>26</sup>. (Figs. 2 y 3)

<sup>21</sup> Archivo Protocolos Patriarca Valencia (APPV), Protocolo 7507, notario Francisco Hilario Cavaller.

<sup>22</sup> AHN, Consejos, 13364, exp.109

<sup>23</sup> APPV, Protocolo 28088, not. Julián Carbonell.

<sup>24</sup> Esta imagen de Cristo crucificado, tras su muerte quedó depositada en la iglesia de San Sebastián. Seis años después, el 12 de octubre de 1832, una comisión del pueblo de Ribarroja bajó a Valencia con el fin de trasladar el santo Cristo desde esta iglesia al templo parroquial, donde quedó depositada en la capilla de la Comunión bajo el título de «Cristo de la Piedad», imagen que sería destruida en 1936. CRESPO FLOR, José Ángel. “Solemnidad del Cristo de los Afligidos en Riba-Roja”, *Cristiano*, 2006, periódico digital.

<sup>25</sup> el doctoral Naudín había legado a la Real Academia de san Carlos el lienzo «Cupido frenando al instinto», obra que en 1977 era adscrita a Giovanni Baglioni.

<sup>26</sup> Estas dos obras, como vimos, a los pocos meses de fallecer Fita, sus albaceas las entregaron en la Academia, donde permanecieron adscritas a José Ribera hasta hace unos años, en que Gómez Frechina las adscribiría a Miguel March. En 1997 Fernando Benito en un texto sobre el eco de Ribera en Valencia, comentaba estos cuadros de san Pablo y San Roque, indicando que Tormo (1932) ya los recogía como “copias”, señalando Benito que efectivamente seguían modelos de Ribera, pero sin llegar a adscribirlos a ningún autor. (BENITO DOMENECH, F. “Sobre el eco de José Ribera en Valencia” en Catálogo de la exposición La impronta de Ribera, Xativa, Museu de L'almodí, 1997). Años después, Gómez Frechina, que también había colaborado en ese catálogo, en un texto sobre estas dos obras, dadas las semejanzas pictóricas con otras conocidas de Miguel March, las asignaba a este pintor. (GÓMEZ FRECHINA, J. “San Pablo ermitaño/ San Onofre” en Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia 2009, nº143, p171. Sobre el mismo tema: GÓMEZ FRECHINA, J. “In Memoriam. Semblanza científica del profesor Fernando Benito Domenech”, *Ars Longa*, nº 21, 2012, p.43, y CENTRO DE RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN DE CLM. *Restauración de un apostolado procedente de Peralejos de las Truchas, atribuido a Miguel March (ca.1630 - ca.1670)*, en <http://www.patrimoniohistoricoclm.es/>, (con texto de MUÑOZ HERRERA, J.P., 2013)



Fig. 2.- MARCH, Miquel, *San Onofre*.  
Colección Real Academia de San Carlos  
(depositado en el Museo de Bellas Artes de  
Valencia).



Fig. 3.- MARCH, Miquel, *San Pablo*.  
Colección Real Academia de San Carlos  
(depositado en el Museo de Bellas Artes de  
Valencia).

Dos días después de su fallecimiento, el 15 de abril, sus albaceas, siguiendo lo dispuesto en el testamento hacían inventario de los bienes encontrados en su casa; pinturas, objetos de plata y oro, ropa, ornamentos litúrgicos, libros, etc. Empezaba el inventario y justiprecio con las pinturas, que se encontraban colgadas en nueve salas y en el pasillo, así como otras que se encontraban sin colgar, y una serie de dibujos y estampas sueltas que estaban en un cajón, sumando todas ellas unas 600 obras, de las que 108 estaban atribuidas a un artista o escuela determinada, y el resto lo formaban otras pinturas anónimas y más de 100 grabados, abarcando un periodo que va desde el siglo XVI hasta finales del XVIII, que el pintor y académico Mariano Torra que han elegido para peritarlas, tasaba en 117.507 reales de vellón, que añadidos a los que importaban la plata, oro y demás enseres, alcanzaban un total de 166.192 reales, cantidad muy considerable para los bienes muebles de una vivienda de un personaje de la clase media.

Por el número tan importante de obras que posee, más entonces que el incipiente museo de Valencia, estamos ante un coleccionista que

muestra un interés especial por la pintura, que se ha distanciado del típico coleccionista de finales del XVIII, acumulador de objetos raros y curiosos. En su inventario no aparece ninguna otra obra u objeto artístico, aparte de unas pequeñas esculturas claramente devocionales. Se encuentra en un momento propicio para poder desarrollar su afición a la pintura. El fallecimiento de su padre hacia 1784 del que sabemos que al menos ha heredado dos pinturas: un Santo Tomás de Aquino, de Juan de Ribalta y una Virgen con Niño, de Luis de Sotomayor coincide con la numerosa salida al mercado de las pinturas que atesoraban las órdenes religiosas, primero con la expulsión de los jesuitas en 1772 y más tarde con la supresión de las órdenes religiosas en 1809. Tratará de mostrar su colección al menos a cierto número de elegidos, exponiéndola en un edificio con suficiente capacidad para ello, para lo cual ha comprado tres casas contiguas al principio de la calle del Hospital, que seguramente ha reformado creando nueve salas, que dado que el inventario no especifica el acceso a ningún piso sino que tan solo habla de salas y pasillo, suponemos que ha

comunicado las tres casas y abierto hueco en las distintas estancias coincidentes en el mismo nivel o con poca diferencia de altura, creando así una sucesión de salas comunicadas entre sí o al menos a través de un pasillo. También dispondrá en este espacio de una pequeña biblioteca de 250 volúmenes.

Proveniente de uno de los grupos sociales que formará el núcleo originario de la pujante clase media burguesa, interesada por la adquisición de obras de arte, emulando a las clases sociales privilegiadas, es un hombre culto, formado intelectualmente tras sus estudios y doctorado dentro de la institución de la iglesia, interesado en su caso por la pintura, que como un pequeño mecenas tiene a su mesa a un pintor, José Samper, “comensal de mi casa”. Ha centrado su interés no sólo en obras de temática religiosa, sino que sus ideas liberales y las tendencias del momento, le han hecho incorporar a la colección temas profanos de carácter mitológico, pintura de género, paisajes, bodegones, floreros, retratos etc. Aficionado seguramente a la buena mesa, tiene su casa dispuesta para recibir a sus amigos, como parece indicarnos el gran número de asientos que tiene en ella entre sillas, canapés y taburetes, y sobre todo las espléndidas vajillas de porcelana, cristalería y cubertería de plata que tiene para su servicio<sup>27</sup>.

Pensamos que, a parte de las dos pinturas que legaba a la Academia, que sabemos no estaban firmadas, y que el propio Fita dice que son de Ribera, el perito en este caso no debió arriesgarse a hacer muchas atribuciones, y de ahí que solo asigne autoría a un escaso 14%, pero ya es un gran paso en relación con la mayoría de los inventarios de este tipo que se conocen. Generalmente el perito elegido para realizar la

tasación de estos inventarios si el volumen de las pinturas no era mucho, solía ser el mismo corredor que tasaba los muebles, dos de los cuales José Gozalvo y Tomás Daroqui, aparecen repetidamente en muchos de los inventarios realizados a mediados del siglo XVIII. A partir de los primeros años de la década de los 70 de ese siglo se nombran cada vez más como tasadores a maestros pintores, de los que tenemos anotados a Juan Gualaldo y Joaquín Pérez, y más adelante a Matías Quevedo, Félix Lorente, y Mariano Torra, académicos y tasadores de pintura de la Real Academia de San Carlos. De la importancia de la elección del perito tasador es relevante el siguiente episodio.

En mayo de 1817 a la muerte de don Vicente Torán y Sorell, conde de Albalat, se hacía inventario de los bienes que se encontraron en su casa de la plaza de mosén Sorell, nombrándose perito para tasar las pinturas a don Juan Bautista Suñer, profesor de pintura, justipreciándose un total de veintiséis de ellas. Como era habitual en estos casos, el perito describe sucintamente el tema y el tipo de marco que llevaban, sin especificar en esta ocasión sus dimensiones. Cuando ya se llevaban tres jornadas con el inventario, enterados de que el justiprecio de estas solo podía ser hecho por uno de los profesores nombrados por la Real Academia de San Carlos, deciden hacer una nueva tasación y esta vez nombran perito a don Matías Quevedo, académico de pintura (académico de mérito en 30/12/1781) y tasador nombrado por la Academia.

Es significativo comparar ambas tasaciones para ver la dificultad que se presenta cuando se trata de rastrear alguna pintura a través de los inventarios<sup>28</sup>. En estas relaciones la información sobre la autoría de los cuadros, salvo en

<sup>27</sup> Dispone de una vajilla de loza china de 106 piezas, otra también china más pequeña de porcelana, decorada con flores, una francesa con dibujos estampados de 132 piezas, y otra inglesa, además de tres vajillas de loza de Alcora, una de ellas con dibujo de rosas, todas ellas tasadas en 2.977 reales vellón. El valor de la plata para el servicio de mesa y de la casa se acercaba a los 12.000 reales.

<sup>28</sup> No sucede lo mismo con los legados testamentarios pues, aunque se sigue sin citar al autor de la pintura, siempre se indica la persona o Institución a quien se deseaba hacer la donación, al menos su registro servirá para poder saber el nombre del donante y la fecha de adquisición o de ingreso de la obra en la Institución. De los que tenemos anotados, en dos casos conocemos el nombre del pintor, que en este caso es el propio testador. En 1657 Urbano Foix (Fos), pintor, natural del “reino de Cataluña”, lega un lienzo de un santo



contadas ocasiones, es escasa<sup>29</sup>, generalmente se anotaban las medidas de estos, en palmos; se detallaba el tipo de guarnición que llevaban, corlada, pintada, de nogal; el tipo de soporte, lienzo, madera, cobre y papel. Respecto al tema de las obras, si los representados eran santos, generalmente se indicaba de cuál de ellos se trataba, y si lo ignoraban se aludía a ellos diciendo que eran “de diversas invocaciones”, si la escena era de tema bíblico se especificaba la historia que representaba: la historia de Jacob, la lucha de David con el león, el triunfo de Saúl, etc.

En el caso del conde de Albalat la tasación de un perito y otro difieren, sobre todo, en el

precio dado a las obras y en la descripción de estas, de manera que incluso a la vista de uno y otro nos es difícil en algún caso saber si se están refiriendo a la misma obra. Centrándonos en una de ellas, en el inventario de Suñer se anota: “un lienzo, historia, guarnición corlada”, valorado en 120 reales vellón, que en el de Quevedo creemos, por eliminación, que se trata de “la Venus y Adonis, con guarnición” valorado en 1.505 reales vellón. La diferencia es grande, lo que nos avisa sobre las reservas para discernir sobre la calidad de la obra y su posible autor, fijándonos en la tasación dada a la misma. Un lienzo de san Agustín en el primer inventario

---

Cristo al convento de Jesús de la ciudad de Tortosa o al de Nuestra Señora de la villa de Orta, a sorteo después de su muerte. (Archivo Diputación Provincial Valencia (ADPV), Fondo duquesa Almodóvar, c.5.1. Protocolo 245, Florencio Palacio). En 1737 Evaristo Muñoz, pintor, legaba a Francisco Esteve, también pintor, un boceto de San Felipe Neri del que pintó para la Congregación, y a fray Vicente Chofreón, residente en el convento de santo Domingo, un boceto del que también pintó para la capilla de santo Tomás de Aquino de dicho convento. (APPV, Protocolo 3467, notario Felipe Mateu). De obras de Ribalta conocemos que, en 1661 Ramón Sans de la Llosa, señor de Beniferri legaba dos cuadros de este pintor, un San Pedro y una Magdalena, a Basilio de Castellví. (ADPV, Almodóvar, P 234, Florencio Palacios) cuadros que luego, junto a cinco de Ribera, aparecerán reseñados en el inventario de su hijo el marqués de Villatorcas *uno de san Pedro y otro de la Magdalena, de Españolito* (GIL SAURA, Yolanda. “Los gustos artísticos de los “novatores” valencianos en torno a 1700: la colección de pintura de los marqueses de Villatorcas” *Locus Amoenus*, nº 9, 2007-2008). El canónigo Joan Bautista Boscá legaba en 1687 a las monjas de santa Clara un cuadro “del porta Cruz”, (el Cirineo?) en forma de retablo que era pintura de Ribalta, y otro de los santos Cosme y Damián, de Joanes. A la seo dejaba el castillo de Emaús para que se colocase en la capilla de Nuestra Señora de los Dolores. (APPV, protocolo 2087, not Gaspar Enric). En 1703 Adriana Cebrián dejaba a la Casa Congregación de san Felipe Neri dos cuadros de 4 x 6 palmos, uno de Nuestro Señor atado a la Columna, con guarnición dorada, con unas letras doradas alrededor de la guarnición, y otro de *la mare de Deu del Popul* con guarnición oscura. (APPV, P4996, not. Miquel Alcover). A la misma Casa Congregación legaba en 1722 Vicente Clara y March, presbítero, un lienzo de 5x7 con guarnición de talla corlada “del Descendimiento de N<sup>o</sup>S<sup>o</sup> Jesucristo, que le tienen dos ángeles” para que se colocase en la capilla del Rosario. (APPV, P 7738, not. Pere Albiol). En 1737 el presbítero Miguel Gonzalvo, natural de Nules, legaba a su iglesia cuatro lienzos: Nuestra Señora de la Luz, San Felipe Neri, Santo Tomás de Villanueva y la Virgen con Jesús, san José y san Juan. (APPV, protocolo 3467, not. Felipe Mateu). En noviembre de 1767 el canónigo de la catedral de Segorbe Onofre Oller, tío del regidor Mauro Oller, legaba al padre José Ferrando, de la Congregación de San Felipe Neri una lámina de la Virgen de la Luz sobre cobre guarnecida de ébano y dorada. (ARV, Protocolos, 4766, not. Mariano Aparici Bas). ¿Tal vez una copia del XVIII del cuadro de Sariñena? En 1838 el canónigo Juan Bautista Oliet y Adell, (pariente del pintor Joaquín Oliet), que había sido párroco de Algemesí, legaba a esta iglesia seis cuadros o lienzos grandes del Bautismo, Circuncisión, Ascensión, Presentación, Santiago menor y San Gerónimo. (APPV, protocolo 3381, not. Francisco Furió).

- 29 De los numerosos inventarios y testamentos que tenemos anotados, pasan de tres centenares, en los que aparecen reseñadas pinturas, tan solo encontramos apenas una docena en los que se cita al autor del cuadro. La más temprana que encontramos es de 1591, en el inventario de los bienes que el notario Dionisio Jerónimo Climent tiene en su casa de Altura, de las 29 pinturas anotadas solo se cita al autor en una de ellas *un retaule pintat ab les figures de Nostra Senyora ab son fill al bras y Sent Joseph, se dice que está pintat de la ma de Joanes pintor*. (APPV, P27377, not. Maties Abellá). Figuraba también un retablo *en lo qual está retratat y tret al viu lo dit Dionis Hieronim Climent, defunt*, que sabemos lo había pintado en 1587 Lucas Bolanyos. (APPV, Pro481, not. Maties Abellá). Otro caso son las dieciséis pinturas que en 1678 don Manuel de Rechaul y Toledo dejaba en prenda al marqués de la Casta, el cual había salido fiador de 1.000 libras para la compra de ciertas tierras. De estas pinturas, que se describen, dicen que diez son de Ribalta, otra que representa a don Juan de Austria, el antiguo de cuerpo entero, dudan si es de Ribera o de Tiziano, y del resto dos son del Piombo, otra de escuela Italiana y la última es pintura flamenca que representa dos personajes encendiendo. En 1684 en el inventario de bienes del difunto Sebastián Teixidor, ciudadano, de los 44 cuadros y 14 láminas que se anotan, se adscriben “quince frutereros de la mano de Yepes”, con guarniciones negras, que se vendieron en almoneda unos días después a Tomás Lleó, ropavejero por 15 libras y 4 sueldos. (APPV, P5222, not. Felip Amorós) tabaco para fumar. Estos cuadros, pagada la deuda, se devolverían en 1702 a sus herederos. APPV, Protocolo 1929, notario Joan Simian. En 1684 en el inventario de bienes del difunto Sebastián Teixidor, ciudadano, de los 44 cuadros y 14 láminas que se anotan se adscriben “quince frutereros de la mano de Yepes”, con guarniciones negras, que se vendieron en almoneda unos días después a Tomás Lleó, ropavejero por 15 libras y 4 sueldos. (APPV, P5222, not. Felip Amorós)

valorado en 45rv, está valorado en 451rv en el segundo, un oratorio con la Virgen de la Leche en 150rv, está valorado en 1.000rv, una pintura de un cocinero valorada en 60rv, en el segundo, anotado como lienzo de Cocina, en 180rv. De que esta valoración segunda era la más acertada, lo corrobora el precio alcanzado en la almoneda, el san Agustín se remató en 300rv, la Venus y Adonis en 600rv, y el bodegón o cocina en 150rv.

La compraventa de estas obras que aparecen en los inventarios, consideradas como enseres domésticos, no aparece escrituradas, o al menos no hemos encontrado prácticamente ninguna en los protocolos notariales, por lo que es difícil datar y localizar mediante dichas escrituras el momento de su adquisición y su procedencia<sup>30</sup>. Un proveedor de las mismas serán los ropavejeros, que son los que mayoritariamente aparecen en las almonedas comprando los cuadros que se subastan, junto a otros particulares que acuden interesados por alguna obra. En la almoneda que hemos citado del conde de Albalat, vemos que era Luis Fita, hermano del canónigo, el que compraba tres lienzos, los dos de “*mancebos con frutas*” por 100rv, y el de “*la Venus y Adonis*” que lo hacía por 600rv.

Si nos centramos en las tasaciones que realizaron Mariano Torra, y Félix Lorente, por ser

de los pintores con prestigio entonces, vemos que en la que realiza Félix Lorente en 1769 de los bienes de Joaquín de Esplugues Palavicino, barón de Frignestrani<sup>31</sup>- inventario en el que además de las pinturas aparecen hasta siete figuras de mazonería de tema religioso, y más de cuarenta mapas, todos ellos enmarcados, y “entre ellos uno grande de Valencia”<sup>32</sup>- de las cuarenta y dos pinturas que tasa, ninguna sobrepasa las tres libras (unos 45 reales vellón)<sup>33</sup>, siendo seis laminas sobre vidrio con sus guarniciones doradas las que alcanzan mayor precio, treinta y cuatro libras, en la almoneda realizada unos días después<sup>34</sup>. En 1773 justipreciaba los bienes del difunto Honorato Miquel y Benavides y de los veinticinco lienzos y láminas, es un Ecce Homo en cuatro libras el que mayor precio alcanza<sup>35</sup>. En el inventario que hacía en 1774 de los bienes de Frei Crispiniano Ferragut, comendador de Samper de Calanda, de las sesenta y cuatro pinturas anotadas, son cuatro tablas con invocaciones de la Pasión las que tienen mayor tasación, veinte libras, que luego en la almoneda se rematarían a favor de mosén Félix Prats por quince<sup>36</sup>.

En el inventario y justiprecio que Mariano Torra realizaba en 1789 de los bienes del general Manuel Martínez de Irujo, de las cincuenta y seis obras que tasaba tan solo tres de ellas:

<sup>30</sup> Solo hemos localizado una escritura específica de la venta de unas pinturas. Se trata de la venta que Beatriz Calaforra hacía en diciembre de 1499 a Francesc Colomer, fraile de Predicadores de una cortina en la cual estaba pintada la Natividad de Nuestro Señor y la Adoración de los Reyes, que vendía por 63 sueldos, y un retablo de madera con la imagen de la Virgen María, los Ángeles y Nuestro Señor llagado, que lo hacía por 30 sueldos. APPV. Protocolo 27601, not. Lluís Carles.

<sup>31</sup> El barón de Frignestrani regalaba a la Academia en 1799, al ser nombrado académico, dos cuadros de batallas de Esteban March. ALDANA FERNANDEZ, Salvador, “Pintores de batallas en el Museo de San Carlos de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 26, 1956. En el inventario no aparece reseñada ninguna batalla, solo se indican los de tema devocional. Podrían estar entre ocho de los lienzos de los que tan solo dice que son apaisados, y señala sus medidas y tipo de guarnición.

<sup>32</sup> De los tres posibles en ese año, descartando en principio el manuscrito de Tosca que era de gran tamaño (2,10 x 2,85m), y dado que dice “grande” debe tratarse del que grabó Fortea hacia 1738 (0,92 x 1,40m), pues el tercero de ellos, el de Belda, tan solo medía 0,34 x 0,23m. TABERNER PASTOR, Francisco, “Representaciones cartográficas de la ciudad de Valencia: del manuscrito a la reproducción seriada”, *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 77, 2014.

<sup>33</sup> En 1797 en el testamento del presbítero Juan Bautista Más, dotaba con 100 libras anuales” que componen 1.505 reales 30 maravedís de vellón” al maestro de niños y otras tantas a la maestra de niñas de la Escuela pública que había levantado en los terrenos de la antigua Congregación, entonces Seminario sacerdotal. (1L = 15,05 rv 0,3 mrv.) En el Tratado de Poy de 1830, 17 libras valencianas equivalían a 256 reales de vellón. (1L = 15,06rv).

<sup>34</sup> 1 octubre 1769. APPV, Protocolo 3964, notario José de Velasco.

<sup>35</sup> 17 diciembre 1773. APPV, Protocolo 7893, José Álvarez y Jordán.

<sup>36</sup> 3 septiembre 1774. APPV, Protocolo 7919 José Álvarez y Jordán.

un san Gerónimo, apaisado, un lienzo grande de san José y la Virgen, y un retrato de un rey de Prusia alcanzan la cifra de cuatro libras, todas las demás están valoradas por menos<sup>37</sup>. En el que hacía en 1791 de los bienes de Vicente Branchar, oidor de la Audiencia, tasaba cuarenta y dos pinturas, siendo la más cara una lámina sobre vidrio con su guarnición corlada que alcanza las cinco libras<sup>38</sup>. En 1801 (año en el que se indica que Torra tenía 58 años de edad), en el inventario de los bienes del comerciante José Gil y Marques, de las veinte obras que tasa ninguna alcanza las dos libras. Siendo ya director de pintura de la Academia, lo vemos en 1815 inventariando las numerosas pinturas del grabador y académico Manuel Monfort<sup>39</sup>, que tasaba todas ellas en 2.103 libras, cantidad importante pero muy inferior a la de Fita, que casi cuadruplicaba esta cifra.

Por estos mismos años, el 15 de abril de 1831, nos encontramos con un corredor de cuello, Vicente Guerra y Cabanes, al que hemos visto en otras tasaciones<sup>40</sup>, que realiza el inventario de los muebles, ropas y demás menaje de casa, entre los que se encuentran las pinturas, del difunto catedrático Tomas Vicente Traver, que también adscribe muchas de las obras que tasa<sup>41</sup>. Se anotan 38 lienzos y 49 grabados, de los lienzos atribuye diez a los siguientes pintores: cuatro a Espinosa: *san Francisco de Paula*, que tasa en 3.000 reales, *Jesús Nazareno*, en 800rv, *san Pedro mártir*, y *san Bartolomé*, ambos en 300rv cada uno; una Sagrada Familia (*Nuestra Señora, el Niño san José y santa Ana*) a Cristóbal Sariñena, que tasa en 1.000 reales; un *Crucifijo* a Juan Carreño,

en 250rv; *la purificación de la Virgen*, en 250rv, a Lucas Jordán; dos bodegones (*dos aves de igual tamaño*), en 200rv los dos, a Jacobo Nani; y *la muerte de Adonis* que adscribe a Pablo Vorres y que también tasa en 3.000 reales<sup>42</sup>. Del resto de pinturas señala una de escuela francesa, dos napolitanas y otra de escuela italiana: *un Nacimiento, apaisado*, que es la que alcanza mayor precio de todas estas, 300rv. De los grabados, franceses, italianos, venecianos y uno inglés, que la mayoría de ellos deben llevar de quien es la pintura original y el nombre del grabador, va anotando a muchos de estos: *el País del Lorónés*, (Un país admirable, de Claudio Lorónés) grabado por Andreas Morell; *el señor Caro*, por Enguñados; *Nuestra Señora del Pez*, por Carmona; *la madonna de la Sequiola*, por Morghen; *un País* de Vernet grabado por Morell etc. En la almoneda que se lleva a cabo un mes más tarde, figuran la mayoría de los grabados, pero de las pinturas con autor tan solo aparece el Crucifijo de Carreño, que tasado en 250 reales se remata a favor de don Salvador Lana por 120, *la sagrada Familia* de Sariñena, se remata en 500 reales a favor de Bautista Llopis, la mitad de su valor de tasación; *la Purificación de la Virgen* de Lucas Jordán tasado en 200 se ha rematado a favor de Bautista Fayos en su precio inicial, y el cuadro de *san Francisco de Paula*, de Espinosa a favor de don Juan Antonio Ximénez por algo menos de su valor de tasación, en 1.401 reales vellón<sup>43</sup>.

En la tasación que Tomás Torra realizaba en 1826 de las obras del canónigo Fita, y en la anterior de Traver, vemos que los peritos además de una sucinta descripción del tema, han dejado

<sup>37</sup> 14 junio 1789. APPV, Protocolo 3976, notario José de Velasco.

<sup>38</sup> 23 julio 1791. APPV, Protocolo 3978, notario José de Velasco.

<sup>39</sup> CATALAN MARTIN, José Ignacio. “Un documento inédito para la biografía del grabador valenciano Manuel Monfort y Asensi” *Ars Longa*, 14-16, 2005-2006.

<sup>40</sup> En 1798 tasaba las pinturas del inventario de José Sánchez de la Torre, abogado (ARV, Protocolos, 7812, not. Mariano Sánchez Sedo). Al año siguiente las de José Fuster y Muñoz (Ídem 7813). En la almoneda de bienes de Gaspar Juan Catalá y Calatayud, comendador de Barbastro, cuyo inventario había tasado Tomás Daroqui en 1780, Guerrero compraba un lienzo de la Virgen de las Angustias por 2 libras 13 sueldos. (APPV, Protocolo 7919, not. José Álvarez y Jordán.

<sup>41</sup> Para el inventario de su librería llaman a Jaime Fauli,” del comercio de libros” que anota los 1.063 títulos en 2.188 volúmenes de su biblioteca, y los valora en 48.696 reales vellón.

<sup>42</sup> Por el precio, una obra de las que Torra denomina “de primera clase”, que tal vez Guerrero quiso atribuir a Pablo Veronés.

<sup>43</sup> APPV, Protocolo 3374, notario Francisco Furió

paulatinamente de anotar las medidas del cuadro y de extenderse en el tipo de guarnición que llevaban, ampliando algo más la descripción de los temas, y aunque generalmente continuarán sin citar o atribuir la posible autoría del cuadro, cada vez más van asignándolos a la escuela a la que pertenecen, destacando sobre todo la valenciana y sevillana, además de la italiana, holandesa, seguida en menor medida de la francesa.

Como comentábamos anteriormente, en la extraordinaria colección de Fita encontramos 81 obras atribuidas a diferentes artistas españoles y extranjeros, 27 asignadas a una escuela determinada, 326 obras anónimas, y más de 100 dibujos y grabados, abarcando un periodo que comienza a principios del siglo XVII y finaliza en el XIX con pintores contemporáneos suyos, obras que Tomás Torra irá anotando según las va encontrando a través de las distintas salas donde estaban expuestas. Para una mejor comprensión de la calidad y variedad de la obra acumulada por Fita, nosotros la expondremos anotándola cronológicamente por autores y países, señalando el precio de tasación, y agrupándola también según las escuelas pictóricas que señala Torra.

De obras pertenecientes al siglo XVII, adscritas a pintores que llevaron a cabo gran parte de su producción en Valencia encontramos un total de 33 obras correspondientes a los siguientes autores: Espinosa el viejo (Jerónimo Rodríguez de Espinosa, Valladolid 1562-Valencia 1648)<sup>44</sup> un *san Pedro apóstol, de cuerpo entero*, tasado en 60 reales vellón<sup>45</sup> que habría que añadir a la poca obra conocida suya. Ribalta (Francisco Ribalta, Solsona 1565-Valencia 1628), se anotan dos obras *la Asunción* (tasado en 240), y

*una cabeza natural* (60). Aunque no especifica de cuál de los Ribalta se trata, suponemos que se refiere al padre, pues luego cuando atribuye una obra al hijo anota también su nombre. Gregorio Bausa (Gregorio Bausá, Sóller 1590-Valencia c.1656), del que añade “escuela valenciana de Ribalta”, un *san Vicente Ferrer, de medio cuerpo* (200). Ribera (José de Ribera (Valencia 1591-1652) *dos cuadros grandes de san Onofre y san Pablo*, adscritos recientemente, como comentábamos, a Miguel March. En este caso lo anotamos aquí por seguir la cronología de los autores, pero no estaban inventariados al haber sido donados con anterioridad. Juan Ribalta (Juan Ribalta, Madrid 1595-Valencia 1628) *santo Tomás de Aquino y ocho religiosos* (1.500). ¿Podría tratarse del lienzo que Orellana señala reputado a Ribalta “del asunto de Nuestro Señor en el Limbo sacando a los Santos Padres”, del que comenta que se encontraba en casa del difunto Pasqual Fita, escribano?<sup>46</sup> Espinosa anotado también como Gerónimo Espinosa (Jerónimo Jacinto de Espinosa, Cocentaina 1600-Valencia 1667). De la abundante obra de este pintor (solo en dos inventarios, en el de Traver y éste de Fita figuran once obras suyas) se anotan: *san Jacinto y la Virgen, de cuerpo entero* (400); *adorando a la Virgen, borrador, en pequeño* (60), tal vez para este otro de *san Francisco adorando a la Virgen* (1.600), tema que nos hace pensar en la conocida “Aparición de la Virgen a san Francisco”; *un santo médico* (600), *otro santo médico* (600), que representarían a san Cosme y a san Damián con sus atributos; *san Pedro Pascual de cuerpo entero* (1.500) y finalmente un *san Pedro Pascual celebrando misa*, que es el cuadro que alcanza mayor tasación de todo el inventario, 4.000 reales<sup>47</sup>. (Fig. 4 Dado el eleva-

<sup>44</sup> En negrita, el nombre tal como aparece en el inventario

<sup>45</sup> Dado que nos parece interesante reseñar el precio que le asigna el tasador, porque nos puede dar, aunque sea por comparación con el resto, una idea de la calidad de la obra, lo indicaremos entre paréntesis a continuación de la obra (60)

<sup>46</sup> ORELLANA, Marcos Antonio. *Biografía pictórica valentina, o vida de los pintores...* Valencia, 1930, p116.

<sup>47</sup> Una idea de lo que suponía esa cantidad nos la da los siguientes datos. En la constitución dotal de doña María Madroño, mujer de don Francisco Treviño, caballero de Santiago se anota que aporta al matrimonio, “un aderezo de esmeraldas puestas en oro compuesto de joya, cruz, pendientes y anillos valorado en 4.000rv; un collar de perlas de seis vueltas 640rv, unos pendientes con aros de oro esmaltados y tres perlas gordas en cada uno, 120rv. (APPV, protocolo 3988, not. Josep Velasco) En el inventario de Fita se anota: una caja de oro para tabaco, 1.523rv, una casulla de raso blanco bordada de oro fino, 1.060rv, una vajilla de loza de China de 106 piezas, 509rv. En el de Traver; una cómoda de cerezo pulimentada, con losa de mármol blanco, 260rv, un crucifijo de marfil con su peana de nogal 160rv.





Fig. 4.- ESPINOSA, Jacinto, *La misa de San Pascual*. Colección Real Academia de San Carlos (depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia).

do precio en que se tasa, parece ser que se trataba de una pintura de “primerísima clase”, que si Espinosa no repitió el tema podría tratarse de la obra que hoy pertenece a la Academia y que su donante, la marquesa de Ráfol<sup>48</sup> pudo haber adquirido a los albaceas de Fita<sup>49</sup>. Estevan

March (Esteban March, Valencia 1610-1668). De este pintor anota ocho obras, que como vemos por el precio de tasación casi todas las considera de “tercera clase”, en este caso queremos suponer que por su tamaño: *una cabaña* (80), *una batalla, apaisado* (30)<sup>50</sup>, *un castillo y figuras a caballo* (60), *san Gerónimo de medio cuerpo* (60), *unos ermitaños* (40), *un cuadro grande que representa la cena de Jesucristo* (160) y por último *un filósofo de medio cuerpo, copia de Ribera*, que ha considerado mejor pintura, o es de mayor tamaño, y tasa en 300rv. Del discípulo de Ribera, Lucas Jordán (Luca Giordano, Nápoles 1632-1704) aparecen tres lienzos: *la Presentación en el templo, grande, apaisado* (200), *el Prendimiento de Jesús* (200) y un boceto que *representa una Santa* (200), episodios los dos primeros que no hemos encontrado reseñados en la extensa obra suya que se conoce. Francisco Peralta, y añade escuela de Ribalta, yerno de Juan Sariñena, *la Adoración de los Reyes, mediano* (250). Al parecer esta es una de las pocas obras suyas individuales de la que se tiene, al menos en el tema, referencia concreta. De Yepes (Tomás Yepes, Valencia 1610-1674) destacado bodeguista, un lienzo que representa *una sandía abierta* (40). Chonchillos (Juan Chonchillos Falcó, Valencia 1641-1711), de este discípulo de March anotaba un *san José, de medio cuerpo* (100). Gaspar de la Huerta (Gaspar de la Huerta, Campillo de Altobuey 1645- Valencia 1714), dos lienzos: un *san Pasqual, de cuerpo entero* (100) y un *cuadro grande que contiene una Sagrada Familia* (200), y por último dentro de este pe-

<sup>48</sup> Para Tramoyeres (TRAMOYERES BLASCO, Luis. “El pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa” Archivo Arte Valenciano Año II, Valencia 1916) este cuadro que donó la marquesa se trata del que Ceán Bermúdez mencionaba como existente en la librería del convento de Mercedarios descalzos de Valencia. Si acudimos al *Diccionario* de Ceán vemos que al santo al que se refiere, que está diciendo misa ayudado de un niño cautivo, es San Pedro Nolasco. (CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Tom II, Madrid, 1800, p36), y añade Tramoyeres que es el mismo cuadro en el que el P. Arqués (corrigiendo a Ceán) dice estar representado san Pedro Pascual. (ARQUES JOVER, Fray Agustín, “Colección de Pintores, Escultores y Arquitectos desconocidos”, Ms, 1802. En MIRAFLORES, marqués de y SALVA, Miquel. *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Tom. LV, Madrid, 1870, p232). Este cuadro del museo está firmado y fechado en 1660.

<sup>49</sup> De tratarse de la misma obra, bien pudo haberla adquirido Fita de los mercedarios, que ya se habían desprendido pocos años antes de al menos otras dos pinturas de Espinosa, aunque esta vez para cederlas a la Academia. DELICADO MARTINEZ, Francisco Javier. “Los orígenes del Museo de Pinturas de Valencia y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos”, *Archivo Arte Valenciano*, XCV, 2014. Después de la muerte de Fita se vendieron todos sus bienes, y esta obra la pudo haber adquirido entonces la marquesa.

<sup>50</sup> Seguramente uno de “sus cuadritos de batallas” que cita el barón de Alcahalí. ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia 1897.



riodo y escuela valenciana anotaba una obra de Sotomayor (Luis de Sotomayor, Valencia-Madrid 1675) discípulo en Valencia de Esteban March y de Carreño en Madrid, una *Virgen con un Niño* (40). Seguramente se trata de la “pintura como de cuatro palmos, su asunto es Nuestra Señora con el Niño Jesús en los brazos” que según Orellana se encontraba en casa de la viuda de Pasqual Fita<sup>51</sup>. Y por último del madrileño Juan Carreño (Juan Carreño de Miranda (1614-1685), un *Ecce Homo* (200) y un *san Francisco, de estatura natural* (1.000). Se le conocen otros dos lienzos con el mismo tema de san Francisco, de cuerpo entero, al parecer formando pareja, uno predicando a los peces y el otro a las aves, este último en el museo del Prado. Y por último sin adscribir a ningún autor, pero indicando que es “de escuela valenciana” se anota un *paisaje con frutas y aves*, que justiprecia en 60rv.

De este mismo siglo XVII atribuidos a pintores sevillanos o de escuela sevillana aparecen en el inventario anotados seis de ellos: el sevillano Juan del Castillo (Sevilla 1640-Cádiz 1696), que aparecerá anotado como Castillo/ Castillo, escuela sevillana/ Castillo, escuela de Morillo, del que aparecen como suyas cinco obras: *san Francisco recibiendo el Niño de manos de la Virgen* (500), *un entierro de Cristo, grande* (1.000), *la entrada de Cristo en casa de Pilatos* (30), *una Cena, alta* (300), y por último *los Azotes a la columna* (30). Al igual que señalábamos en las obras de March, parece evidente que esta tasación se correspondía también con el tamaño del lienzo. Zurbarasa (Francisco de Zurbarán, Fuente de Cantos 1598-Madrid 1664). En el inventario se anota: “seis cuadros originales de Zurbarasa”, que representan *la Circuncisión*, *la Disputa en el Templo*, *la Adoración de los Reyes*, y *la Asunción de la Virgen*, que esta vez ha valorado en conjunto en 600 reales, y dado que tan solo cita cuatro, suponemos que la primera cifra es

un error de anotación. De Alonso Cano (Alonso Cano Almansa, Granada 1601-1667), pintor de la escuela granadina, se anota un *Cristo atado, en tierra* (1.500), temática que el pintor repite en algunas pinturas y al menos un dibujo, aunque en ellos lo represente siempre atado a la columna, de la que realizó diferentes versiones, como el *Cristo sostenido por un ángel* (Museo del Prado) o *Cristo atado a la columna* (Colección particular de Londres). En esta ocasión debe tratarse del momento en que desfallecido tras los golpes cae junto a la columna. De Morillo (Bartolomé Esteban Murillo, Sevilla 1617-1682), un bodegón que *representa una liebre muerta* (500), y otro cuadro *en borrador, representa en pequeño un san Fernando* (400). Podría tratarse de un boceto para el San Fernando del museo del Prado, procedente de la Colección Real, que es la versión más pequeña de las que hizo representado al rey Fernando III el Santo, y única en la que aparece de cuerpo entero. De Antolínes, escuela Sevillana, dos cuadros, *el Bautista de estatura natural* (1.000) y *el Bautista* (150). Pensamos que se trata de Francisco Antolínez y Sarabia (Sevilla c.1645-Madrid c.1700) al que se suele citar como discípulo de Murillo, aunque con el mismo tema hay alguna pintura de José Antolínez y Sarabia, al parecer hermano o tío de Francisco. Original de Juan Malbo anota un cuadro que representa *la Virgen y el Niño* (600). Suponemos que se trata de Juan van Mol (Amberes- Sevilla 1686) pintor e imaginero avecindado en Sevilla.

En este caso igualmente sin adscribir anota cuatro cuadros de “escuela sevillana”: *santa Clara* (120), *san Francisco, de medio cuerpo* (60), *san Pedro Nolasco, de medio cuerpo* (80) y *la Virgen, también de medio cuerpo* (140), y otros tres que señala son de “escuela de Morillo”: *la Visitación de nuestra Señora* (80), *san Juan Bautista* (80) y *un país* (90).

Acorde con el gusto de la época, en la colección de Fita aparecerá también pintura de los

<sup>51</sup> ORELLANA (1930) p202. De esta familia, además de los del canónigo Fita, conocemos reseñas de las pinturas que en 1772 tenía Vicente Fita Soler: dos lienzos grandes, uno de la Concepción y otro un retrato del Patriarca don Juan de Rivera, además de cuatro Países más pequeños. De su padre Pascual Fita (+1785) los que hemos citado de Nuestro Señor en el Limbo y éste de Sotomayor, y de Luis Fita, su hermano, los dos también citados adquiridos en 1817 en la almoneda.

grandes maestros barrocos europeos del XVII, holandeses, franceses e italianos. De los primeros estarán representados cinco pintores: Bloemart (Abraham Bloemaert, Gorinchem 1566-Utrecht 1651) con *una florera grande y una jardinera* (600), *la fábula de Orfeo* (800) y *la Diana en la caza* (800). El pintor flamenco Teniers, el viejo (David Teniers el viejo, Amberes 1582-1649) con *un cuadro apaisado que representa la Feria*, que con 4.000rv es el lienzo con mayor precio de toda la colección. El discípulo de Bloemart, Gerardo Honthorst (Gerard van Honthorst (Utrecht 1590-1656), imitador de los maestros italianos, con *santa Clara curando las llagas a san Francisco* (1400). Vandich (Antón Van Dyck, Amberes 1599-Londres 1641) con *los desposorios de santa Catalina*, otra de las obras con mayor tasación de las de Fita (2.500). En el Prado se conserva de este autor un cuadro con el mismo tema: *Los desposorios místicos de Santa Catalina*, que en 1745 estaba en la colección de la reina Isabel Farnesio. Del paisajista Vobermans (Jan Wouwerman, Haarlem 1629-1666) *un país* (400), aunque podría tratarse de su hermano, también paisajista (Philips Wouwerman, Haarlem 1619-1668).

De pintura flamenca sin atribuir, asignados por Torra a “escuela flamenca” se anotan ocho obras, tres de ellas con una alta tasación: el *Juicio Final* (1.500), *una frutera mediana* (1.200), y *un rosal y esquerola* (1.200), además de *una mesa con varios instrumentos de música* (800), dos cuadros que representan *dos floreros* (1.200), *un Cristo* (100), y *un País* (100). A “escuela de Vandich” atribuye una *Virgen, de medio cuerpo* (600), y finalmente cuatro pinturas sobre cobre a “escuela de Rubens”, tasadas todas ellas en 500rv, que representan el *Nacimiento*, *Adoración*, *Visitación*, y *Circuncisión*.

De autores franceses aparecen obras de tres de ellos: Simón Bovet (Simón Bouet, París, 1590-1646) con un cuadro apaisado que representa *la embriaguez de Lot* (400), tema bíblico que repetirá con la obra titulada *Lot y sus hijas*, realizado por el pintor en 1633 y que se encuentra en el Museo de BBAA de Estrasburgo. De Calot (Jacques Callot, Nancy 1592-1635) otro cuadro que representa *la calle de la Amargura, sobre papel* (200). Dado que está considerado como dibujante y grabador y no se le conoce ninguna

pintura, y además se especifica que es sobre papel, podría tratarse de un grabado coloreado, aunque estos, como indicábamos, los agrupa en otro apartado. Del retratista Rigaud (François Hyacinthe Rigaud, Perpiñán 1659-París 1743) *retrato de un príncipe real de Francia* (600). Así mismo se anotaba un cuadro de “escuela francesa” *retrato natural de medio cuerpo* tasado en 400rv.

De los maestros italianos de este siglo XVII hay en la colección un pequeño grupo de obras, que el perito atribuye a los siguientes pintores: El caballero Arping (Giuseppe Cesari, el caballero de Arpino, 1568-1640) *el descendimiento de la Cruz, en pequeño* (400), tema que repetiría Caravaggio, compañero en un tiempo de Cesari. Sasso Ferrato (Giovanni Battista Salvi, Sassoferrato 1609- Roma 1685) *la Virgen del Buen Sueño* (400). El caballero Recco (Giuseppe Recco, Nápoles 1634- Alicante 1695), caballero de Calatrava, del que se anotan tres bodegones, *un plato de peces y frutas, apaisado* (240), y dos *fruteros*, tasado cada uno en 400rv.

Atribuidos a “escuela Napolitana” un cuadro representado *el descanso en Egipto* (300), y a la escuela clásica Boloñesa que anota “escuela Bolonesa” y “escuela de Bolonia” otros tres: *la cabeza de un filósofo* (200), *la Virgen, san José y el niño, en pequeño* (150), y otro de los cuadros que alcanza mayor tasación *san Francisco besando los pies al Niño* (3.000). Anota también una copia, *dos niños dibujando* (1.000) que debe conocer, pues dice que es copia antigua de Correggio.

Los pintores italianos del barroco tardío están representados por Solimena (Francesco Solimena, Serino 1657-Nápoles 1747) con *una imagen de la Caridad* (60); de escuela napolitana, su discípulo Sebastián Conca (Sebastiano Conca, Gaeta 1680- 1764), con un cuadro que representa *la Virgen, el Niño y un Ángel*, (300), y el viejo Jacobo Bazán del que se anotan dos obras que representan *un Calvario* (1.800) y *un loro* (80). De autores más tardíos, ya de pleno siglo XVIII se anota a Graio Monani (Giacomo Nani, Toscana -1701?- Nápoles-1770), pintor de naturalezas muertas y flores, del que se anota *un florero alto* (alargado?) (200); y a Meléndez,

que pensamos se trata de Luis Meléndez<sup>52</sup>, (Nápoles 1716-Madrid 1780), pintor español nacido en Nápoles, que desarrolló toda su producción en Madrid, destacando sobre todo por sus bodegones, influenciados tal vez por los de Nani, conociéndosele también algunas pinturas de retratos y tema religioso, como las dos que se anotan: *la Encarnación del Verbo Divino* (150) y *la Huida de Egipto, en pequeño* (150).

En la colección de Fita, en proporción, encontramos pocas obras de autores academicistas del siglo XVIII contemporáneos suyos a los que seguramente, y dada su afición, debió tratar. Los pintores valencianos están representados con seis obras pertenecientes a Vergara (José Vergara Gimeno, Valencia 1726-1799), un *Ecce Homo, de medio cuerpo*, autor y pintura que Torra destaca al justipreciarla en 2000rv, que podría tratarse de un preparatorio de la copia que hacía en 1788 de la obra de Juanes, hoy en el museo de la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona. Del segorbino Camarón (José Camarón Bonanat, Segorbe 1731-Valencia 1803) *la Magdalena, de medio cuerpo* (40), tema que se repite siete veces en la colección. Del que llegaría a ser director de la Academia de san Carlos don Luis de Planes (Luis Antonio Planes, Valencia 1742-1821) *una cena pequeña* (200), quizá otro *modellino* de los que realizó para el retablo de la santa Cena de la colegiata de Rubielos de Mora<sup>53</sup>. Aparece otra obra, *un Cupido* (40), asignada a Planes que tal vez al prescindir del tratamiento, pudiera tratarse esta vez de su hijo Luis Planes y Domingo (Valencia 1765-1799). Y por último de Romero (Juan Bautista Romero, Valencia 1756-1804) *un almuerzo, apaisado* (60) y *un bodegón, apaisado* (60). Se asignan también dos obras a Vayeu/ Bayeu, *una cabeza, natural* (140), y *un santo, de medio cuerpo* (150), que de los tres hermanos suponemos, por ser también el más conocido entonces, que se trata de

Francisco (Francisco Bayeu y Subías, Zaragoza 1734-Madrid 1795).

Quedan dos autores que no hemos podido identificar: Lamaro, con *una cabeza, natural* (60), y Perera con *Jesús y el Bautista* (40), que tiene colgado en la sala principal de su particular museo. De este último apuntamos, sin ninguna otra base que la similitud de apellidos, que podría tratarse de Antonio de Pereda (Valladolid 1599-Madrid 1669), seguidor de la escuela veneciana, pero nos parece una tasación muy baja para este pintor.

De las más de trescientas obras de pintura inventariadas sin adscribir a ningún autor o escuela, destacaremos aquellas a las que Mariano Torra les daba un precio igual o superior a mil reales considerándolas, según su propio baremo, obras de primera clase: Tasaba en 1.000rv *dos fruteros, grandes*; *san Pedro Pascual escribiendo*; *san Sebastián*, de estatura natural, y *Cristo en la Cruz*. En 1.500rv *la cabeza al natural de un religioso*; *la Purísima Concepción*, y un tercero que anotaba *Fábula: La muerte de Adonis*, cuadro que podría tratarse de *Venus y Adonis* que había comprado su hermano Luis, quizá en su nombre, en la almoneda del conde de Albalat. Había adquirido también como vimos otros dos cuadros *mancebos con frutas*, que seguramente son los dos cuadros apaisados que Fita tiene en la sala octava que anotan como *dos cuadros altos de geniecillos y frutos*, que Torra tasaba en 80rv, algo menos del precio por el que los había comprado. Igualando la tasación de 4.000rv del san Pascual de Espinosa y la Feria de Teniers anotaba *un cuadro que representa el castillo de Emase*. Se trata de la escena hoy conocida como “la cena de Emaús”, tema ampliamente reproducido, del que recordaremos el pintado por Ribalta que el canónigo Boscá legaba en su testamento a la Seo de Valencia para que se colocase en la Capilla de los Dolores<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Podría tratarse de su padre Francisco Antonio, miniaturista, o del tío de este Miguel Jacinto, pero al anotarlos tan solo por el apellido suponemos se trata del más conocido ya entonces de todos ellos que era Luis.

<sup>53</sup> MONTOLIU TORÁN, David “Luis Antonio Planes (Valencia 1742-1821) Un genio pictórico de España”. *Maestro de Rubielos*, 2017, Estudios y ensayos de arte.

<sup>54</sup> El canónigo Joan Bautista Boscá en su testamento de julio de 1687 legaba además de este cuadro, otro que también decía que era de Ribalta y uno de Vicente Masip, san Cosme y san Damián, a las monjas de Santa Clara. APPV, Protocolo 2085, not. Gaspar Enrich.

Del centenar de grabados anotados en el inventario, en ninguno de ellos cita al grabador ni al pintor o dibujante de donde se sacó el modelo, cuando seguramente en muchos de ellos vendría anotado al pie, como comentábamos en el inventario de Tomás Vicente Traver. En este caso tan solo describe su temática y el valor de tasación. Un crecido número de ellos alcanzan la misma cotización que muchas de las pinturas anteriores e incluso algunos la superan. Representando *la calle de la Amargura*, tiene dos pinturas, una la que vimos atribuida a Callot tasada en 200rv y otra sin adscribir tasada en 20rv, y de este mismo tema figura un grabado valorado en 120rv. De todos estos grabados el de mayor precio es uno que representa una *Cena* que alcanza los 500rv, seguido de *martirio de san Gervasio y Protasio*, 270rv, las *Cazadoras durmiendo*, 180rv, *Cincinato, general romano*, 160rv etc. Llama nuestra atención el precio de este grabado de la Cena. Si nos fijamos en otros de la misma temática que aparecen en el inventario de Traver, vemos que dos grabados de la conocida Cena pintada por da Vinci, uno hecho por **Morgen** (Rafael Morghen) y otro de época posterior por **Parvoni** (Aquiles Parboni), se tasan respectivamente en 240rv y 100rv, que se venderían en la posterior almoneda el primero por el mismo precio y el segundo por 188rv. ¿Podría tratarse esta Cena de algún grabado veneciano o centroeuropeo de los siglos XVI y XVII con esta misma temática?<sup>55</sup>.

A la muerte de Fita sus albaceas siguiendo sus últimas voluntades, apenas un mes más tarde, vendían en almoneda pública todos los bienes inventariados, no apareciendo entre ellos las pinturas, que siguiendo también lo indicado por Fita debieron ir vendiendo privadamente, con lo que todas sus obras pasarían a manos de particulares, es de suponer que sobre todo valencianos. Una de las urnas que tenía con santos, en este caso la cabeza de san Pablo, que se había tasado en 500rv, se remataba por 360rv en

favor de don Pascual Fita, seguramente hijo de su primo Vicente Fita Baylach.

#### INVENTARIO Y TASACIÓN DE LAS PINTURAS QUE EL CANÓNIGO FITA TENÍA EN SU CASA.

15 abril 1826, APPV, Protocolo 28088, notario Julián Carbonell

**Sala primera:** Un cuadro grande, su autor Gaspar de la Huerta, que contiene una Sagrada Familia, justipreciado en 200rv; un cuadro de Abrahan Bloemart, contiene una florera grande y una jardinera, en 600rv; un cuadro grande de Escuela Napolitana, representa el descanso en Egipto, en 300rv; un cuadro de Escuela Flamenca, representa una frutera mediana, en 1.200rv; un cuadro grande, autor Estevan March, representa la cena de Jesucristo, en 160rv; otro de Escuela Flamenca, representa un rosal y esquerola, en 1200rv; Dos cuadros apaisados, su autor Romero, representan un almuerzo y bodegón, en 120rv; un cuadro apaisado, representa una liebre viva, por 40rv; un cuadro apaisado, su autor el caballero Recco, representa un plato de peces y frutas, en 240rv; un cuadro apaisado, representa a Moisés sacado del río, en 60rv; un cuadro apaisado, representa unos corderos y un perro, en 10rv. Un cuadro pequeño representa la Virgen del Sagrario de Toledo, en 20rv; un cuadro apaisado, autor Estevan March, representa una batalla, en 30rv; otro cuadro del mismo autor (Estevan March), representa un San Gerónimo de medio cuerpo, 60rv; otro cuadro pequeño que representa a Cristo en la Cruz, 120rv; otro cuadro, representa una frutera en pequeño, 60rv; otro cuadro, representa un ramo de frutas sobre papel, 20rv; otros cuatro cuadros pequeños que representan dos fruteros y dos países, 40rv; un cuadro grande sobre tabla que representa una Adoración de los Reyes, 30rv; otros dos cuadros pequeños que representan dos fruteros, 20rv; otro cuadro mediano, representa a María Santísima, 600rv;

<sup>55</sup> Recordamos la Cena de Tintoreto grabada por Sadeler hacia 1597, o la de van Leyden por Muller en 1650, esta última en la colección Mariano Moret.

un cuadro que representa una cascada y otro un país, 200rv; otro cuadro que representa un San Pedro de estatura natural, 800rv; otro que representa un almuerzo rústico, 600rv; otro cuadro en borrador, original de Morillo, representa en pequeño un San Fernando, por 400rv; tres cuadros pequeños que representan tres fruteritos y una historia, 40rv; otro que representa una Virgen y un Obispo, 30rv; otro pequeño que representa unas aves muertas, 30rv; otro apaisado que representa a San Francisco sobre la zarza, 200rv; otro apaisado original de Simón Vobet, representa la embriaguez de Lott, 400rv; otro que representa al natural la cabeza de un filósofo, 40rv; otro que representa un país pequeño, 30rv; otro de la Escuela de Bolonesa, representa la cabeza de un filósofo, 200rv; otro que representa la cabeza de San Pedro apóstol, 30rv; otro, su autor Sotomayor, representa la Virgen con un Niño, 40rv; otro, representa a Jesucristo en la piscina, 40rv; otro, representa el retrato de un joven príncipe, 40rv; otros dos, su autor el caballero Recco, representan dos fruteritos, 800rv; otro, copia antigua del original de Correchio, dos niños dibujando, 1.000rv; otro, representa un grupo de músicos, 800rv; otro representa una florera, 600rv; otro, representa a Noe al salir del Arca, 800rv; otro original de Vayeu, una cabeza natural, 140rv; otro de Escuela Sevillana, representa a Santa Clara, 120rv; otro, original de Rigaud, retrato de un príncipe real de Francia, 600rv; otro, representa un frutero, 600rv; otro original de March, representa unos ermitaños, 40rv; otro, representa la cabeza natural de un religioso, 1.500rv; otro, copia de Ribera hecha por March, representa un filósofo de medio cuerpo, 300rv; otro que representa otro filosofo de medio cuerpo más en pequeño, 80rv; otro cuadro sobre plancha de cobre, representa la Adoración de los Reyes, en pequeño, 40rv; otro, su autor original Perera, representa a Jesús y el Bautista, 40rv; otro original de Gerardo Hontorts, representa a Santa Clara curando las llagas a San Francisco, 1.400rv; otro, representa la Sagrada Familia, en pequeño, 100rv; otro, representa un fruterito, 20rv; otro, un religioso mártir de medio cuerpo,

200rv; otro de Escuela Valenciana, representa un paisaje con frutas y aves, 60rv; otro que representa la caída de San Pablo, 20rv; otro que representa un canasto de frutas y aves muertas, 60rv; otro que representa un frutero pequeño, 10rv; otro, representa a N<sup>a</sup>S<sup>a</sup> del Pilar, 100rv; otro, representa la Purísima Concepción, 80rv; otro de Escuela Flamenca, representa una mesa con varios instrumentos de música, 800rv; otro, representa la fábula de Prometeo, orlado de flores, 40rv; otro, representa un canasto de frutas, 40rv; dos cuadros, representan dos floreros, de Escuela Flamenca, 1.200rv; otros dos apaisados representan batallas, 40rv; otro, representa un plato de granadas, 40rv; otro, representa un paisaje de historia, 40rv.

**Sala segunda:** Otro cuadro que representa a San Juan de Mata de medio cuerpo, 80rv; otro, representa un San Francisco Javier de cuerpo entero, 400rv; otro que representa la Judit de medio cuerpo, 400rv; otros dos, representan dos países con animales de caza, 100rv; otro cuadro de Escuela Francesa, un retrato natural de medio cuerpo, 400rv; otros dos cuadros, que representan dos floreros con frutas, 120rv; otro, representa a Cristo en la Cruz, 1.000rv; otro, representa a San Guillermo de medio cuerpo, 60rv; otros dos cuadros, representan dos cabezas naturales de San Pablo y el Bautista, 120rv; otro, un retrato de Benedicto trece Papa, 400rv; dos cuadros que son un retrato y una cabeza natural, 60rv; otro, representa un país con guerreros, 80rv; otro, representa otro país con cesto de frutas, 30rv; otro cuadro grande, representa un San Isidro labrador, 300rv; dos cuadros, representan dos países, 140rv; otro grande, representa un San Pedro ad vincula, 600rv; otro grande, un San Pedro Pascual escribiendo, 1.000rv; otro, representa un San Gerónimo de medio cuerpo, 30rv; otro cuadro original del viejo Jacobo Bazan, representa un calvario, 1.800rv; otro, representa un país con montes, 40rv; dos paisajes de ganado, 220rv; un cuadro que representa al arcángel San Miguel de medio cuerpo, 100rv; otro que representa a Santo Tomás de Villanueva, también de medio cuerpo,



200rv; un cuadro que representa una marina, 120rv; otro que representa un grupo de pastores con su ganado, 600rv; otro que representa un paisaje de un río y arco de montes, 100rv; otro cuadro, Castillo, Escuela Sevillana, representa un San Francisco recibiendo el Niño de manos de la Virgen, 500rv; cuatro cuados de Escuela de Rubens, que representan el Nacimiento, Adoración, Visitación y Circuncisión, sobre plancha de cobre, 500rv; otro, que representa a San Pedro apóstol de medio cuerpo, 100rv; otro que representa a la Dolorosa de medio cuerpo, 800rv; dos cuadros que representa a San Luis Gonzaga y San Francisco Xavier, sobre cobre, 300rv; otros dos, representan dos países con frutas y aves muertas, 50rv; otro, representa la Herodías, apaisado, 50rv; otro, representa a San Bruno de estatura natural, 150rv; otro cuadro, Castillo, Escuela de Morillo, que representa un entierro de Cristo, grande, 1.000rv; otro, representa a San Gerónimo de estatura natural, 200rv; otro, representa un grupo de figuras de medio cuerpo, 160rv; dos cuadros, representan dos medios cuerpos de apóstol, 100rv; dos cuadros, representan dos cabezas, 30rv, otro que representa el sacrificio de Isaac, en pequeño, 50rv; una florera alta median, 200rv; otro, representa a San Onofre de cuerpo entero, 100rv; otro, representa la Oración del Huerto, 800rv; dos cuadros, representan la Visitación y la huida de Egipto, pequeño, 60rv; otro, representa la Cruz a cuesta, 300rv; otro representa una Virgen con un Niño, 800rv; otro, representa la Egipciaca, 600rv; cuatro cuadros, representan cuatro paisitos pequeños, en 60rv; otro, Escuela Bolenosa, representa la Virgen, San José y el Niño, en pequeño, 150rv.

**Sala tercera:** Otro cuadro, representa un retrato de medio cuerpo, 100rv; otro, representa Cristo atado a la columna de cuerpo entero, 200rv; otro, original de Bayeu, representa un santo de medio cuerpo, 150rv; otro que representa Cristo en la Cruz, 100rv; otro, representa a Cristo clavándole en la Cruz, 100rv; otro original de Camarón, representa a la Magdalena de medio cuerpo, 40rv; otro original de Jordán,

representa la Presentación, grande apaisado, 200rv; otro, representa el Descendimiento de la Cruz, 200rv; otro, representa la Aparición de Jesucristo a Santo Tomás, 400rv; otro, representa el Entierro de Cristo y San Francisco recibiendo el Niño de manos de la Virgen, pequeño, 100rv; cuatro cuadros que representan cuatro flores pequeños, 80rv; otro, que representa a San Ramón Nonato, en pequeño, 80rv; otro, representa el robo de las Sabinas, en pequeño, 160rv; dos cuadros, de medio cuerpo, ovados, 100rv; otro de una cabeza natural, 80rv; otro cuadro original de Vergara, representa al Hecce Homo de medio cuerpo, 2.000rv; una cabeza, 60rv; un cuadro, representa a San Hilarión de medio cuerpo, 60rv; otro, representa a Santo Tomás de Villanueva, 100rv; otro, original de Jordán, que representa el Prendimiento de Jesús, 200rv; otro, representa a San Francisco en el Sepulcro, 40rv; otro apaisado con unas aves muertas pintadas, 100rv; otro que representa una calavera sobre unos libros, 40rv; otro que representa el Lavatorio de Pilatos, sobre cobre, 200rv; una cabeza natural original de Lamaro, en 60rv; otra cabeza natural original de Ribalta, 60rv; un cuadro que representa la cabeza de Ecce Homo, 80rv; otro que representa un loro, original del viejo Jacobo Bazan, 80rv; dos cuadros que representan unos pastores con su ganado, 40rv; otro que representa una calabera, 80rv; otros dos cuadros que representan dos Apóstoles de medio cuerpo, 60rv; otros dos que también representan dos Apóstoles de medio cuerpo, 60rv; otro que representa a San Gerónimo de cuerpo entero, 100rv; un pais grande, 300rv; otro cuadro original de Espinosa, representa a San Jacinto y la Virgen de cuerpo entero, 400rv; otro que representa la Disputa de Jesús en el Templo, 100rv; otro que representa el castillo de Emases, 4.000rv; dos floreros pequeños, 50rv; otro florero pequeño, 20rv; un cuadro que representa a Santo Domingo, pequeño, 60rv; otro original de Antolines, Escuela Sevillana, representa el Bautista de estatura natural, 1.000rv; otro, representa San Bruno de medio cuerpo, 40rv; otro original de Carreño, representa a San Francisco de estatura natural, 1.000rv; otro que

representa a la Magdalena de medio cuerpo, 100rv; otro, original de March que representa un castillo y figuras a caballo, 60rv; dos fruteros apaisados, 30rv; un cuadro que representa a una calavera sobre huesos, 40rv; otro, su autor don Luis Planes, representa una cena pequeña, 200rv; otro, original de Castillo, representa la entrada de Cristo en casa de Pilatos, 30rv; otro que representa un perro de caza y aves muertas, 60rv; otro original de Castillo, representa una Cena alta, 300rv; otro original de Castillo, representa los Azotes a la Columna, 30rv; otro que representa un San Juan Bautista, pequeño, 60rv; otro que representa San Francisco de medio cuerpo, 100rv.

**Sala cuarta:** Dos retratos apaisados, 500rv; otro que representa la Conversión de la Magdalena, 600rv; otro cuadro original del caballero Arping, que representa el Descendimiento de la Cruz, en pequeño, 400rv; otro que representa un plato de fresas, 200rv; otro que representa un conejo muerto, 40rv; otro que representa el Nacimiento y la Presentación al Templo, 400rv; otro que representa la Virgen con un Niño, 400rv; otro que representa un frutero, apaisado, 50rv; otro que representa San Pedro Pascual celebrando misa, 4.000rv, original de Espinosa; otro que representa una Marina, 80rv; otro original de Estevan March, representa una batalla, 200rv; dos flores pequeños, 40rv; un retrato pequeño, 100rv; otro cuadro que representa el Nacimiento del Señor, 200rv; otro que representa la Adoración de los Reyes, 40rv; dos cuadros que representan la Virgen y el Niño y la Huida de Egipto, y dos países, 600rv; otro que representa un Nazareno de cuerpo entero, 250rv; otro que representa el Descendimiento del Espíritu Santo, 50rv; otro que representa la Purísima Concepción, 1.500rv; otro que representa la Ascensión del Señor, 50rv; otro original de Sebastián Conca, representa la Virgen, el Niño y un Ángel, 300rv; otro que representa el Calvario, 100rv; otro que representa la cabeza de San Pedro apóstol, 300rv; cuatro floreros, 500rv; otro cuadro original de Alonso Cano, representa un Cristo atado en tierra, 1.500rv; otro que representa un Cristo

atado a la columna, 200rv; otro que representa la Huida de Egipto, miniatura, 200rv; un florero pequeño, redondo, 20rv; un cuadro que representa un Nacimiento de miniatura, 200rv; otro que representa a San Antonio de Padua, 30rv; otro original de Solimena, que representa una imagen de la Caridad, 60rv; otro original de Calot, representa la Calle de la Amargura, sobre papel, 200rv; otro que representa la Adoración de los Reyes, 250rv; otro que representa una Virgen con el Niño en brazos, 40rv; otro que representa Jesucristo en casa de Pilatos, sobre papel, figura diminuta, 200rv; otro cuadro que representa la Coronación de Espinas, 250rv; otro que representa la Adoración de los Reyes, miniatura, 200rv; un florerito redondo, 20rv; otro cuadro que representa la Presentación al Templo, 200rv; otro que representa la Resurrección del Señor, 20rv; otro cuadro original de Ribalta, representa la Asunción, 240rv; otro que representa la Calle de la Amargura, 20rv; una florera, 60rv; un cuadro que representa el Pozo de Jacob, 80rv; dos láminas ovadas con uvas, 120rv; un cuadro que representa la Virgen del Amor Hermoso, 100rv; otro que representa San Pascual Bailón, 60rv; otro que representa la Herodías, 30rv; otro que representa San Antonio de Padua, 60rv; otro que representa la Virgen con el Niño durmiendo, y el Bautista, 400rv; La Vía Crucis en catorce láminas de cobre, 2.000rv.

**Sala quinta:** Un país, 40rv; un cuadro que representa a un Santo Médico, original de Espinosa, 600rv;; otro que representa la Virgen, el Niño, Santa Isabel, y el Bautista, 300rv; otro original de Espinosa, que representa un Santo Médico, 600rv; un país, 100rv; un cuadro original de Sacto Ferrato que representa la Virgen del Buen Sueño, 400rv; un país, 100rv; un frutero grande, 1.000rv; dos cuadros que representan unos pichones y unos peces, 80rv; un frutero grande, 1.000rv; un cuadro que representa a San Eloy, 30rv; seis (sic) cuadros originales de Zurbarasa, representan la Circuncisión, la Disputa en el Templo, la Adoración de los Reyes, y la Asunción de la Virgen, 600rv; otro que re-

presenta a San Juan de Dios, 500rv; otro que representa a San Onofre, 300rv; otro que representa a San Sebastián, 300rv; un país, 100rv; un cuadro que representa la Sagrada Familia, 40rv; otro que representa un par de perdices muertas, 20rv; un país, 100rv; un cuadro que representa la Sagrada Familia, 250rv; un país, 100rv; un cuadro que representa el Descendimiento de Cristo, 80rv; otro cuadro grande que representa la Sagrada Familia, 160rv; dos cuadros que representan dos grupos de Cupidillos, 80rv; otro que representa a David, 40rv; dos floreros, 30rv; un cuadro que representa la Caridad Romana, 200rv; un frutero, 100rv; un cuadro original de Morillo que representa una liebre muerta, 500rv; otro que representa la Virgen, 30rv.

**Sala sexta:** Otro cuadro original Escuela Sevillana, representa a San Francisco de medio cuerpo, 60rv; otro cuadro, borrador de Espinosa adorando a la Virgen, en pequeño, 60rv; otro cuadro Escuela Sevillana, representa a San Pedro Nolasco de medio cuerpo, 80rv; un país, pequeño, 20rv; un cuadro Escuela Flamenca, que representa el Juicio Final, 1.500rv; otro que representa la Transfiguración del Señor, 300rv; dos cuadros que representan la cabeza de San Pablo y el Bautista, 120rv; otro que representa al Bautista, Antolines, Escuela Sevillana, 150rv; otro, representa a Jesucristo muerto en brazos de los ángeles, 400rv; otro que representa la Virgen y el Niño durmiendo, 300rv; otro que representa un plato de frutas secas, 40rv; un país, pequeño, 120rv; otro original de Meléndez, representa la Encarnación del Verbo Divino, 150rv; dos fruteros, pequeños, 60rv; un cuadro original de Meléndez, representa la Huida de Egipto, en pequeño, 150rv; un cuadro original de Juan Ribalta, representa Santo Tomás de Aquino y ocho religiosos, 1.500rv; otro, original Escuela Sevillana, representa la Virgen de medio cuerpo, 140rv; otro, representa una liebre muerta, 300rv; otro en pequeño que representa el Bautista, 20rv; un país, pequeño, 60rv; un cuadro pequeño que representa la Magdalena, 20rv; un país, pequeño, 40rv; un cuadro que representa la Magdalena, 20rv;

otro de Gregorio Bausa, Escuela de Ribalta, representa a San Vicente Ferrer de medio cuerpo, 200rv; otro cuadro original de Chonchillos, representa San José de medio cuerpo, 100rv; otro, Escuela del Vandich, representa la Virgen de medio cuerpo, 600rv; un cuadro, boceto de Lucas Jordán, representa una Santa, 200rv; un país, grande, 200rv; un cuadro original de Gerónimo Espinosa, representa a San Francisco adorando a la Virgen, 1.600rv; otro, Escuela de Boloña, representa a San Francisco besando los pies del Niño, 3.000rv; otro representado a San Sebastián de estatura natural, 1.000rv; otro representado a San José de medio cuerpo, 350rv; un paisito redondo, 40rv; un cuadro que representa el Nacimiento del Señor, 500rv; otro cuadro apaisado que representa la Feria, original de Teniers el viejo, 4.000rv; otro original de Juan Malbó, representa la Virgen y el Niño, 600rv; un paisito redondo, 40rv; dos cuadros que representan dos Evangelistas orlados de flores, 200rv.

**Sala séptima:** Otro cuadro que representa un perrito faldero, 40rv; un paisaje que representa la pesca, 800rv; otro perrito faldero, 40rv; dos cuadros que representan dos Bodegones, 160rv; dos cuadros que representan dos Batallas, 160rv; otro que representa San Pedro Pascual de cuerpo entero, 1.500rv, original de Espinosa; otro que representa la Diana en la caza, original de Bloemart, 800rv; dos cuadros de aves muertas, 60rv; Fabula: La muerte de Adonis, 1.500rv; otro que representa un frutero y pescados, 30rv; La Fábula de Orfeo, original de Bloemart, 800rv; otro cuadro que representa el Salvador de cuerpo entero, 300rv; otro que representa un cardo, perdices y otras cosas, 80rv; otro que representa el Niño Jesús, 60rv; otro con batatas y aves muertas, 80rv.

**Sala octava:** Otro cuadro que representa San Pedro apóstol de cuerpo entero, 60rv, original del viejo Espinosa; otro que representa una sandía abierta, original de Yepes, 40rv; otro cuadro original de Gaspar de la Huerta que represen-

ta San Pascual de cuerpo entero, 100rv; cuatro perspectivas de la ciudad de Venecia, 160rv; un frutero alto, 40rv; un país grande, 60rv; dos cuadros altos de geniecillos y frutos, 80rv; dos países pequeños, 220rv; dos fruteros apaisados, 50rv; un cuadro que representa San Pedro Nolasco recibiendo la bendición de Jesucristo, 180rv; un paisaje de pastores con ganado, 50rv; otro cuadro que representa la Coronación de Espinas, 50rv; un cuadro que representa unas cabras, 100rv; dos fruteros medianos, 80rv.

**Sala nona:** Un florero grande, alto, 800rv; un país, vista del Vesubio, 600rv; otro florero grande alto, 800rv; dos países pequeñitos, 40rv; un país original de Vobermans, 400rv; otro país en 30rv; dos platos de alcachofas, 40rv; un Cupido, original de Planes, 40rv; un frutero pequeño, 10rv; un cuadro que representa a San Diego, 40rv; otro que representa una Santa mártir, 100rv; un país grande, 300rv; un cuadro que representa una fonda, 100rv; otro que representa la Virgen, 160rv; un frutero alto, 80rv; un cuadro que representa a San Francisco, 80rv; un frutero, 80rv.

**Cuadros sueltos:** Un cuadro mediano que representa la Adoración de los Reyes, Escuela de Ribalta, Francisco Peralta, 250rv; otro ídem que representa los Desposorios de Santa Catalina, original de Vandich, 2.500rv; otro que representa la Oración en el Huerto, 160rv; otro que representa a San Antonio Abad, 140rv; otro que representa una Santa Virgen, 100rv; otro que representa un Hecce Homo, original de Juan Carreño, 200rv; otro que representa un San Francisco, 80rv; una frutera apaisada, 100rv; un cuadro que representa a Jesucristo en un paso de la Pasión, 150rv; otro que representa una Santa Virgen, 120rv; uno que representa una cabaña, original de Estevan March, 80rv; otro que representa la Ascensión, en tabla, 60rv; dos floreros iguales a los de la sala cuarta que componen todos un juego, 400rv; un cuadro que representa a San Antonio de Padua, 160rv.

**En el Pasillo:** Un Cristo, Escuela Flamenca, 100rv; un cuadro que representa la Virgen o la Asunción, 40rv; otro que representa un Santo y una Virgen, 60rv; otro país, Escuela Flamenca, 100rv; un cuadro que representa la Visitación de Nuestra Señora, Escuela de Morillo, 80rv; otro que representa la Virgen con unos niños, 60rv; otro que representa un frutero o Bodegón, 40rv; otro que representa un Cristo, pequeño, 60rv; un país, 80rv; un cuadro que representa un San Juan Bautista, Escuela de Morillo, 80rv; un país, Escuela de Morillo, 90rv; un cuadro que representa la Virgen y San Francisco, de tabla, 80rv; otro que representa las zarzas de Moisés, 60rv; otro que representa la Pasión, sobre cobre, 80rv; un florero alto, original de Graio Monani, en 200rv; un país, grande, 60rv.

Sin colocar: Una porción de cuadros sin colocar, primera clase, en 450rv; una porción de cuadros sueltos también sin colocar, segunda clase, 380rv; otra porción de cuadros igualmente sin colocar, tercera clase, 120rv.

**Grabados:** Tres cuadros que representan el Viñador, la Resurrección de Lázaro y la Circuncisión, 280rv; otro que representa una Batalla, 60rv; otro que representa el Cazador, 80rv; otro que representa el Padre de Familia, 100rv; otro que representa el Pasalitrío? de la Puerta del Templo, 120rv; otro que representa la caza del avestruz, 80rv; otro que representa la Piscina, 100rv; otro que representa la pesca del cocodrilo, 80rv; otro que representa la Presentación, 200rv; otro que representa la Adoración de los Pastores, 60rv; dos Países, 80rv; un cuadro que representa una cena, 60rv; otro que representa la Diana, 30rv; un país, 60rv; un cuadro que representa la Madre de Familia, 40rv; un retrato de un cardenal, 30rv; otro que representa una casa rústica, 30rv; un retrato de un héroe marino, 40rv; otro que representa la batalla de los Horacios y Curraig (*Curiacios*), 100rv; otro que representa una cascada, 30rv; otro que representa la Adoración del ídolo Becerro, 80rv; un retrato de un cardenal, 60rv; otro de la cocinera italiana, 30rv;

un retrato del cardenal Bosuet, 40rv; otro que representa a San Pedro resucitando un muerto, 40rv; otro que representa a Rebeca y Eliezer, 80rv; otro que representa a San Pablo en Listris, 100rv; otro que representa a Abrahán y los Ángeles, 80rv; un cuadro que representa la Herodías, 4rv; otro que representa el Convite del fariseo, 120rv; un país con diferentes figuras, 40rv; un cuadro que representa la Visitación, 50rv; otro que representa la serpiente de metal, 100rv; otro, representa la Adoración de los Reyes, 50rv; dos cuadros, un país y una borrasca, 120rv; un cuadro que representa el entierro de Cristo, 40rv; otro que representa la Degollación del Bautista, 40rv; otro que representa la muerte de Sócrates, 80rv; otro que representa una Cena, 20rv; otro, representa la Adúltera apedreada, 80rv; otro pequeño, representa el martirio de San Andrés, 20rv; otro, representa Diógenes en la cuba, 100rv; otro representa una Fábula, 120rv; otro, representa la Sagrada Familia, 120rv; un paisito iluminado, 20rv; un cuadro, representa la Caridad, 40rv; otro, representa el pasmo de Cirilio (*Cirilo*), 120rv; otro representa el Belisario, 200rv; otro representa una Marina, 30rv; dos retratos de dos Herves, 60rv; El puerto de Languedoc, 120rv; un retrato, representa la Magdalena, 50rv; otro, representa un bosque, 40rv; otro, representa la Bella Jardinera, 180rv; un retrato pequeño, 20rv; un cuadro, representa una Borrasca, 160rv; un retrato, 20rv; otro cuadro, representa la Virgen de las Peñas, 180rv; un cuadro, representa un Bosque, 40rv; otro, representa el Evangelista, 50rv; otro, la Presentación del Niño al Templo, 100rv; otro, los azotes a San Andrés, 200rv; otro, representa a Santa Cecilia, 100rv; otro, representa la Virgen del Pez, 40rv; otro de los cuatro Evangelistas, 40rv; otro, representa el martirio de San Andrés, 200rv; otro, representa la Adoración de los Reyes, 100rv; un país con figuras y animales, 40rv; un retrato, representa Leonardo de Vinci moribundo, 40rv; el Descendimiento de la Cruz, 100rv; otro cuadro, representa una Borrasca, 60rv; otro, representa una Marina en Palma, 60rv; otro, representa el Descendimiento de la Cruz, 80rv; otro, re-

presenta un pasaje del Evangelio, 40rv; un país con figuras y animales, 40rv; Manufacturas de Boi, 80rv; un retrato de San Carlos Borromeo, 100rv; La Buenaventura, 20rv; un cuadro que representa una Cena, 500rv; otro, representa la Madre de Familia, 20rv; otro, representa la Magdalena, 100rv; Manufacturas de Boil, 80rv; un cuadro, representa la muerte de Abel, 30rv; un país, 40rv; un cuadro, representa el martirio de San Gervasio y Protasio, 270rv; otro, representa el Tiempo, 40rv; Manufacturas de Godenes, 80rv; Homenajes a la Divinidad, 80rv; La Crucifixión, 120rv; un país iluminado con figuras, 40rv; un retrato que representa el Cardenal de Fleuri, 80rv; Manufacturas de Boil, 80rv; Oración y Curación, batalla iluminada, 30rv; un cuadro, representa una cabeza *colorida*, 20rv; otro, representa una comida de Soldados, 30rv; un país, 40rv; Clemente trece, 60rv; Ciro, 50rv; un cuadro que representa una Cascada, 80rv; otro, representa Cincinato, General Romano, 160rv; un país y un brazo de mar, 80rv; un cuadro, representa las Cazadoras durmiendo, 180rv; otro, representa la Calle de la Amargura, 120rv; una estampa pequeña, 10rv.

**Estampas sueltas del cajón:** Un apostolado en 16 estampas del Piezeta, 100rv; legajo primero, 93rv; legajo segundo 72rv; legajo tercero 179rv; legajo cuarto 83rv; legajo quinto, 50rv; tres cuadernos de Países, 30rv; Costumbres de los Pueblos en estampas, 40rv; una porción de dibujos, 86rv.



# *Contextualización iconográfica e intervención en las pinturas murales de la Capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de san Nicolás de Bari y de san Pedro mártir en la ciudad de Valencia*

**Pilar Roig Picazo**

Catedrática de Universidad. Dpto. Conservación y Restauración de  
Bienes Culturales. Universitat Politècnica de València

**Juana C. Bernal Navarro**

Doctora en Bellas Artes, Licenciada en Historia del Arte  
Dpto. Conservación y Restauración de Bienes Culturales  
Universitat Politècnica de València

**José Luis Regidor Ros**

Doctor en Bellas Artes  
Dpto. Conservación y Restauración de Bienes Culturales  
Universitat Politècnica de València

**Lucia Bosch Roig**

Doctora en Bellas Artes  
Dpto. Conservación y Restauración de Bienes Culturales  
Universitat Politècnica de València

## RESUMEN

El proyecto de restauración de las pinturas murales sitas en la Capilla de la Comunión de la Iglesia Parroquial de San Nicolás de Bari y de San Pedro Mártir de Valencia, ha llevado a cabo un amplio estudio histórico-artístico y técnico, y se ha desarrollado un análisis iconográfico de los tres programas pictóricos, determinados por los espacios murales de la capilla, que presenta en planta dos tramos separados por un arco toral, cubiertos con cúpulas sobre pechinas. La capilla sacramental fue ejecutada en 1760, remodelada y ampliada a mediados del siglo XIX. En el primer tramo del espacio eucarístico, en las pechinas de la cúpula aparecen representadas las *Virtudes Cardinales*, y en los muros laterales las escenas neotestamentarias, el *Lavatorio* y la *Comunión de los Apóstoles*, este conjunto pictórico fue realizado por Joaquín Pérez, en el año 1766. En el segundo tramo espacial, se representa, insertos en los triángulos esféricos, que dan paso a la cúpula, a los cuatro Evangelistas, ejecutado por José Gallel, en el año 1858.

Gracias a su restauración, estos conjuntos murales representan un “catálogo” de procedimientos y técnicas de la pintura, tanto por su diversidad, como por su periodo de ejecución.

**Palabras clave:** Restauración/iconografía/técnica pictórica mural/Joaquín Pérez/José Gallel.

## ABSTRACT

*The project of restoration of the mural paintings located in the Chapel of the Communion of the Iglesia Parroquial de San Nicolás de Bari y de San Pedro Mártir de Valencia, has carried out an extensive historical artistic and technical study, and developed an iconographic analysis of the three pictorial programs determined by the mural spaces of the chapel that presents in plan two sections separated by a toral arch, covered with domes on pendentives. The sacramental chapel was executed in 1760, remodeled and enlarged in the middle of the 19th century. In the first section of the Eucharistic space, in the pendentives of the dome the Cardinal Virtues are represented, and in the lateral walls the New Testament scenes the Lavatorio, and the Communion of the Apostles, this pictorial group is carried out by Joaquín Pérez in 1766.*

*In the second space segment, it is represented, in the spherical triangles that give way to the dome, to the four Evangelists, executed by José Gallel, in the year 1858.*

*Thanks to this restoration, the wall paintings represent a “catalog” of painting procedures and techniques, both for their diversity and for their period of execution.*

**Keywords:** Restoration/iconography/mural pictorial technique/Joaquín Pérez/José Gallel.

Gracias al contrato de investigación *Restauración de los elementos pictóricos, escultóricos y ornamentales de la Capilla de la Comunión de la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia* suscrito entre la Parroquia de San Nicolás Obispo y la Universitat Politècnica de València (mayo 2017-febrero 2018), bajo el mecenazgo de La Fundación Hortensia Herrera, se han llevado a cabo los procesos de conservación y restauración de las pinturas murales, objeto de este artículo. Respecto a la intervención del resto de bienes escultóricos y ornamentales realizados, esperamos poder mostrar los resultados en próximas publicaciones.

Desde estas letras, agradecer a las mencionadas entidades la colaboración y aportación en el mantenimiento y preservación del valioso patrimonio cultural valenciano.

El equipo de trabajo que ha desarrollado el proyecto ha estado formado por: Dra. Pilar Roig Picazo, Directora del Proyecto; Dr. José Luis Regidor Merino, responsable equipo de restauración, Dra. Lucía Bosch Roig, coordinadora equipo de restauración, Dra. Juana C. Bernal Navarro, responsable del área histórica e iconográfica.

Restauradores: Dra. Pilar Soriano Sancho, Dr. Antoni Colomina Subiela, Beatriz Doménech García, Amparo Lloret Barbera, María José Martínez Arias, Berta Moreno Giménez, Clara Portillo.

Restauradoras en prácticas: Aida Blaya Balaguer, Noelia Nadal Sastre, Paola Podenza, Delia Todolí Román.

## I INTRODUCCIÓN

Las capillas de la comunión o capillas sacramentales empiezan a desarrollarse a partir del siglo XVII, tras la aprobación y aceptación de los postulados tridentinos en su definición ecuménica sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía<sup>1</sup>, y la Comunión Sacramental<sup>2,3</sup>. Surgen como nuevos espacios eucarísticos para albergar el Sagrado Sacramento ante la necesidad de disponer una capilla para administrar la Comunión, motivada por el impulso del culto eucarístico y las recomendaciones de realizar la Comunión de forma frecuente, convirtiéndose este sacramento en núcleo de veneración y exaltación, y consecuentemente, adquiriendo un protagonismo formal tanto en el interior, de los templos, como posteriormente en el exterior, espacio que previamente no había sido

contemplado en las construcciones de las antiguas edificaciones medievales.

En Valencia, gracias a la labor del Arzobispo dominico, fray Isidoro Aliaga, al recopilar los preceptos señalados en el Sínodo, celebrado en 1631, en la obra *Advertencias para los edificios y fábricas de los Templos*, se recogen las nuevas tendencias postridentinas especificando, en un inicio, que el tabernáculo eucarístico debía localizarse en el Altar Mayor del templo, tanto si se trataba de una fábrica nueva como si formaba parte de añadidura tipológica a algún antiguo templo. Mas, se advertía que para una mejor distribución del sacramento era procedente realizar una capilla *exprofeso*, detrás del altar o en otro lugar sagrado.

*Conforme los institutos, y observancia antigua de la Iglesia, el Santísimo Sacramento no ha de estar reservado en el Altar Mayor donde se celebran los divinos Oficios; sino en otra Capilla particular, como siempre se ha observado en Roma, y otras partes, por las razones y congruencias que los Rituales declaran, muy convenientes al culto divino*<sup>4</sup>. [sic]

La Capilla de la Comunión de Iglesia Parroquial de San Nicolás de Bari y de San Pedro Mártir de Valencia fue ejecutada en 1760, remodelada y ampliada a mediados del siglo XIX, año 1853<sup>5</sup>. En planta presenta dos tramos separados por un arco toral, éstos cubiertos con cúpulas sobre pechinas, siendo esta tipología utilizada

<sup>1</sup> *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido por D. Ignacio Lopez de Ayala. Agregase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564*. Tercera edición. Madrid, Imprenta Real, 1787, pp. 123-137

(Sesión XIII, celebrada en tiempos del sumo Pontífice Julio III, 11 de octubre de 1551)

<sup>2</sup> *Op. cit.*, pp. 221-225 (Sesión XXI, celebrada en tiempos del sumo Pontífice Pío IV, 16 de julio de 1562)

<sup>3</sup> Sesión XIII. Decreto sobre El Santísimo Sacramento de la Eucaristía. Capítulo VIII. *Del uso de este admirable Sacramento*.

*Finalmente el santo Concilio amonesta con paternal amor, exhorta, ruega y suplica por las entrañas de misericordia de Dios nuestro Señor a todos, y a cada uno de cuantos se hallan alistados bajo el nombre de cristianos, que lleguen finalmente a convenirse y conformarse en esta señal de unidad, en este vínculo de caridad, y en este símbolo de concordia; y acordándose de tan suprema majestad, y del amor tan extremado de Jesucristo nuestro Señor, que dio su amada vida en precio de nuestra salvación, y su carne para que nos sirviese de alimento; crean y veneren estos sagrados misterios de su cuerpo y sangre, con fe tan constante y firme, con tal devoción de ánimo, y con tal piedad y reverencia, que puedan recibir con frecuencia aquel pan sobresubstancial, de manera que sea verdaderamente vida de sus almas, y salud perpetua de sus entendimientos, para que confortados con el vigor que de él reciban, puedan llegar del camino de esta miserable peregrinación a la patria celestial, para comer en ella sin ningún disfraz ni velo el mismo pan de Angeles, que ahora comen bajo las sagradas especies*. [sic]

<sup>4</sup> *Synodus Dioecesis Valentiae celebrata, praeside illustrissimo, ac Reverendissimo D. D. F. Isidoro Aliaga Archiepiscopo Valentino*. Valencia, viuda de Juan Crisóstomo Garriz, 1631, pp. 45.

<sup>5</sup> Extracto de la ficha BIC's de la web de la D.G. de Patrimoni Cultural Valencià. Iglesia Parroquial de San Nicolás de Bari y de San Pedro Mártir, de Valencia, templo declarado monumento histórico artístico, de carácter nacional (Real Decreto 1757/1981 de 5 de junio. BOE 10.08.81. Número 190). En: <http://www.valencia.es/revisionpgou/catalogo/urbano/>



Fig. 1.- Vista general de la Capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de san Nicolás de Bari y de san Pedro mártir de Valencia. (Fotografía: Jesús Montañana).

en esta capilla bastante inusual porque las capillas eucarísticas, generalmente, se caracterizan por disponer de tres tramos, cubierto el espacio central con cúpula<sup>6</sup>. El revestimiento ornamental de la capilla está realizado a base de yesos dorados profusamente decorados en muros, pilastras, y cornisa, llegando a invadir esta abundancia ornamental los elaborados marcos que encuadran los lienzos murales del segundo tramo del recinto eucarístico, muy al gusto de la época. (Fig. 1)

## **2 PRIMER TRAMO DE LA NAVE DE LA CAPILLA. REPRESENTACIÓN DE DOS PINTURAS AL ÓLEO Y LA REPRESENTACIÓN AL FRESCO DE LAS CUATRO VIRTUDES CARDINALES.**

La atribución de la realización de las pinturas al fresco, ejecutadas en las pechinas de la cúpula que personifican a las cuatro virtudes cardinales, y de dos pinturas al óleo en los muros de la capilla que representan, respectivamente, el *Lavatorio* y la *Comunión de los Apóstoles*, se debe al erudito valenciano, Marcos Antonio de Ore-

<sup>6</sup> PINGARRÓN SECO, Fernando. “La reforma clasicista de la Capilla de Comunión de la Iglesia Parroquial de los Santos Juanes de Valencia”, en *Saitabi*, Universitat de València, 45 (1995), pp. 331-346.

llana, atribuyéndole la obra a Joaquín Pérez; tras el proceso de intervención llevado a cabo por el equipo de investigación de la Universitat Politècnica de València<sup>7</sup>, se ha puesto de manifiesto su firma y la fecha de ejecución, año 1766, corroborando esta histórica atribución. Tal y como reseña, Orellana, Joaquín Pérez fue un pintor nacido en Alcoy, pero asentado en Centaina, por ser el lugar de residencia de sus padres; y también señala que fue discípulo del pintor Hipólito Rovira. «[...] era buen *perspectivo*, pintó al fresco y al óleo *respectively* todo quanto vemos en la Capilla de la Comunión de la Parroquial de San Nicolás<sup>8</sup> [...]»[sic].

Respecto a la biografía de Joaquín Pérez cabe señalar su condición de académico de la ilustre Real Academia de San Carlos de Valencia. Su presencia en la Academia será a partir de su acceso al Concurso General, del 14 de junio de 1772, que dotaba de tres premios para cada una de las Artes, Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado de estampas, especificando los temas a desarrollar. Para la Pintura, y Premio primero se solicita el asunto de: «*San Vicente Ferrer declara en el Castillo de Caspe por legítimo sucesor de la Corona de Aragón al Infante de Castilla D. Fernando. Se pintará al óleo en un lienzo de vara y media de ancho, y una vara de alto*<sup>9</sup>». El primer día del año de 1773, la Real Academia emite el edicto donde se expresarán los asuntos, el tiempo de entrega de las

obras, las condiciones de las mismas y las pruebas que deberían superar los opositores, acotando un plazo de entrega hasta el 30 de junio de ese año. Firma este concurso, el pintor Joaquín Pérez, para optar al primer premio de pintura<sup>10</sup>. Los días 12 y 13 de agosto de 1773, son convocados los opositores en la Real Academia solicitándoles que ejecuten un ejercicio de repente, en papeles iguales rubricados, y para su desarrollo se establecía un tiempo máximo de dos horas. Para el primer premio de pintura debían realizar el tema *Sansón reclinado en las faldas de su mujer Dalida, es preso por los Filisteos*. Realizadas y vistos los ejercicios por los ocho Vocales designados, y cotejadas con las pruebas de pensado, los ocho votos por unanimidad adjudicaron el Primer Premio a Joaquín Pérez<sup>11</sup>.

En la misma Junta, de 14 de agosto de 1773, se acuerda nombrar por aclamación a Joaquín Pérez como Académico de Mérito como atención a la obra presentada y prueba realizada que le había otorgado el Premio primero<sup>12</sup>. Años más tarde, las actas editadas en 1781<sup>13</sup> por la Real Academia recogen que Joaquín Pérez, fue nombrado Teniente Honorario en la clase de Pintura, y el día de su fallecimiento, 21 de febrero de 1779.

Siguiendo con sus datos biográficos señalar que Ceán Bermúdez<sup>14</sup> apunta, brevemente, en su obra, la figura de Pérez, destacando única-

<sup>7</sup> Véase nota al pie nº 1

<sup>8</sup> DE ORELLANA, Marcos Antonio. *Biografía pictórica valentina: o, Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos: obra filológica*. Madrid, 1930, p. 487.

<sup>9</sup> *Noticia histórica de los principios, progreso y erección de la Real Academia de las Nobles Artes, pintura, escultura y arquitectura, establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en la junta pública, 1773*. Celebrada en 18 de agosto de 1773. En Valencia, en la imprenta de Benito Monfort. Impresor de la Real Academia, año 1773, p. 19.

<sup>10</sup> *Op. cit.* p. 22.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>12</sup> *Op. cit.* pp. 29-69

<sup>13</sup> Contiene el resumen desde el 18 de agosto de 1773, en las que se narran sus actividades, y da cuenta también de la distribución de premios concedidos a los discípulos en las juntas públicas celebradas el seis de noviembre de 1776 y el 26 de noviembre de 1780, en las diferentes disciplinas de las Bellas Artes.

*Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de las Nobles Artes, establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en las Juntas Públicas de noviembre de 1776 y 26 de noviembre 1781*. Valencia, en la oficina de Benito Monfort, impresor de la Real Academia, 1781, p. 26.

<sup>14</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, pp. 73-74.



mente su labor en la Real Academia Valenciana. Por otro lado, cabe indicar la información que aporta Antonio Ponz<sup>15</sup>, en su viaje por Valencia, cuando visita la parroquia de San Nicolás y San Pedro Mártir, haciendo referencia a la nueva obra realizada en la Capilla de la Comunión, en el último cuarto del siglo XVIII, «*La Capilla de la Comunión es obra de poco tiempo hace. Hay en ella varios cuadros executados modernamente*».[sic]

Accediendo a la Capilla de la Comunión, desde la emblemática plaza de San Nicolás, encontramos el primer tramo del espacio eucarístico, sustentando la cúpula las cuatro pechinas que representan las *Virtudes Cardinales*, y en el muro derecho la plasmación pictórica al óleo de la escena neotestamentaria el *Lavatorio*, y a la izquierda la *Comunión de los Apóstoles*. Joaquín Pérez, ilustrará estos episodios evangélicos relacionados con el auge al culto de la Eucaristía tras el Concilio de Trento, resolviendo académicamente estas escenas neotestamentarias de tan notable carga simbólica.

#### LAVATORIO

Este episodio neotestamentario no lo aportan los textos evangélicos sinópticos de Mateo, Marcos y Lucas, lo recoge únicamente el Evangelio de Juan<sup>16</sup>, «*se levantó de la cena, y se quitó su manto, y tomando una toalla, se la ciñó. Luego puso agua en un lebrillo, y comenzó a lavar los pies de los discípulos, y a enjuagarlos con la toalla con que estaba ceñido*». Jesús lava los pies de sus discípulos, destacando la significación mística de la Última Cena en la realización cotidiana del rito habitual de las mesas judías, y dándole un carácter de institución propia. Doctrinalmente, el *Lavatorio*, es un acto de purificación, el gesto de lavar los pies expresa el amor servicial de Jesús con

sus apóstoles y con el resto de la Humanidad. El lavatorio de pies, del jueves santo, recuerda y actualiza la acción de Cristo en su cena de despedida, esta señal representa la entrega al amor abnegado, la servicialidad y la actitud humilde<sup>17</sup>, *Humilitas pene una disciplina christiana est*, como apunta san Agustín, en el sermón nº 351, dedicado a la penitencia.

Compositivamente preside la escena la figura de Cristo, en posición de genuflexión en el acto de enjuagar los pies al apóstol Simón Pedro, y con la toalla ceñida en su cintura, tal y como especifica el texto joanescos. La figura de Cristo aparece coronada por atributo universal de nimbo crucífero con forma de haz de luz, y ataviado por túnica inconsútil azul y manto color rojo, prefigurando su próxima e inminente pasión. Simón Pedro sentado, a sus pies; en primer término, la palangana utilizada para el lavatorio, Pedro aparece cubierto con túnica verde, y manto ocre, asiste al momento humildemente, tras las palabras pronunciadas por Cristo.

A su derecha un grupo de apóstoles, caracterizados por la túnica y el palio, conversan sobre el acontecimiento, mientras tanto uno de ellos, sostiene una jarra, esperando su turno. Tras la imagen de san Pedro, en segundo término, aparece otro grupo de tres apóstoles apoyados aún en la mesa donde se celebra la Cena, demostrando ciertas actitudes alarmantes tras las palabras de Jesús. En lado derecho, de la principal escena, se representa a un solo apóstol, corresponde con la figura de San Juan Evangelista<sup>18</sup>, en principio por el protagonismo del personaje, en correspondencia con la relevancia de ser el autor del único Evangelio que recopila esta escena, por sus juveniles características físicas<sup>19</sup> y por su preponderancia en el grupo apostolar

<sup>15</sup> PONZ, Antonio. *Viage de España, ó Cartas, en que se dá noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. (IV), Madrid, Joachin Ibarra, 1774, pp. 76-77.

<sup>16</sup> Juan, 13, 1-20.

<sup>17</sup> RODRÍGUEZ, J.M. *Tesoro de Oratoria Sagrada: Diccionario Apostólico*. (III), Barcelona, Imprenta católica de Pons, y C<sup>a</sup>., 1858, pp.414-417.

<sup>18</sup> Representaciones pictóricas de etapas artísticas anteriores ya recogen esta disposición compositiva, de preferencia, en la figura iconográfica de San Juan Apóstol.

<sup>19</sup> BERNAL NAVARRO, Juana C. *Análisis iconográfico del Colegio Apostólico. Representación del Apostolado del Credo en la Valencia Foral durante la época postrentina*. Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València, 2010, pp. 152-154. Directores Tesis: Dra. Pilar Roig Picazo, Dr. Vicent Guerola Blay.

de los Doce. San Juan Apóstol es representado con la túnica carmesí arremangada, descalzo y mostrando la desnudez de su musculada pierna derecha, justo al lado de una protagonista jarra, sosteniendo con ambos brazos otro jarrón de considerable tamaño, y en actitud de dirigirse hacia Jesús para ser el siguiente de tan simbólico acto. (Fig. 2)

#### **LA COMUNIÓN DE LOS APÓSTOLES**

En el mismo espacio sacramental, justo en la pared enfrentada al *Lavatorio* se representa *La Comunión de los Apóstoles*. No existe un texto evangélico concreto que relate esta escena, es una interpretación del mensaje que transmite el arte religioso después del Concilio trentino, respecto a la exaltación y culto de la Eucaristía. Aparece en esta representación donde Jesucristo tras la consagración del pan en la última Cena, y fuera de la mesa pascual, imparte la comunión a los apóstoles. Tiene preponderancia la figura de Simón Pedro como *Kefás*, primera piedra sobre la que levantará su Iglesia<sup>20</sup>, y compositivamente son el centro de la obra, Cristo de pie imparte la comunión a san Pedro con la mano derecha, mientras sostiene con la izquierda una patena con varias hostias eucarísticas.

Compositivamente en el lado izquierdo de la figura de Jesucristo aparece un grupo de seis apóstoles atentos y dispuestos mientras se celebra la institución del sagrado sacramento. En el lado derecho, y detrás de la mesa pascual, dos seguidores de Cristo permanecen atentos al desarrollo de la escena, sobre la mesa se exhiben dos jarrones, un pan ázimo y un pequeño cuchillo, todos ellos objetos con simbología eucarística. En la parte inferior izquierda, la representación de un personaje anacrónico al acontecimiento que por su posición arrodillada, en actitud orante, correspondería con el donan-

te de la obra. Destacar el trampantojo de puerta realizado en el fondo de esta parte pictórica en correspondencia con la puerta real que enfrenta con esta pintura mural y que da acceso a la nave central del templo.

#### **ALEGORÍAS DE LAS CUATRO VIRTUDES CARDINALES**

Los textos sobre literatura catequética coinciden, en su mayoría, en destacar que entre las virtudes morales se llaman algunas cardinales porque sostienen y rigen el resto de virtudes. Etimológicamente, se denominan cardinales porque proviene de la palabra latina *cardo*, que significa principal. La literatura patristica ya designaba a éstas como las cuatro cualidades morales principales, especiales y más excelentes del hombre, base de todas las otras virtudes. Estas cuatro virtudes establecen el fundamento de los actos morales humanos, encarnando estos conceptos teológicos a través de las personificaciones de las cuatro Virtudes Cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza<sup>21</sup>. (Fig. 3 y Fig. 4)

#### **Virtud de la Prudencia**

Teológicamente la virtud de la Prudencia hace referencia al conocimiento de las acciones que se deben desear o rechazar, compara los acontecimientos pasados con los presentes, para así poder prever y orientar una correcta acción futura; reflexiona sobre lo que puede suceder y sobre lo que conviene hacer para alcanzar un buen fin. Esta virtud implica conocimiento y deliberación, también capacita para aplicar virtuosamente la verdad a la vida moral, enseña la forma de obrar bien. Este vocablo procede etimológicamente del verbo latino *providere*, que significa prever, ver algo con antelación.

Los textos canónicos que recogen la significación de esta virtud están contemplados en

<sup>20</sup> Mateo 16, 18

<sup>21</sup> SÁNCHEZ RACIONERO, Pedro. *Triángulo de las tres virtudes teológicas Fe, Esperanza y Caridad. Y Cuadrángulo de las cuatro cardinales, Prudencia, Templanza, Justicia, y Fortaleza En que se tocan algunas de sus propiedades y excelencias, e historias muy provechosas: y alguna doctrina de todas facultades: dedicado al glorioso Apóstol S. Pedro*. Toledo, Tomás de Guzmán, 1595.



Fig. 2.- *La comunión de los apóstoles y el lavatorio.* (Fotografía: Juan Valcárcel).





Fig. 3.- Vista general de la cúpula y pechinas del primer tramo de la Capilla de la Comunión. (Fotografía: Juan Valcárcel).

los libros sapienciales<sup>22</sup> del Antiguo Testamento, concretamente en el libro de Proverbios, compuesto por sentencias morales que versan sobre la prudencia humana. Según el pensamiento teológico de Santo Tomás de Aquino la virtud de la prudencia dirige y regula todas las

virtudes morales, la denomina *genitrix virtutum*, origen de todas las virtudes, esta idea, ya contemplada en los primeros textos de los Padres de la Iglesia<sup>23</sup> y considerando esta virtud sobre el resto de virtudes morales, sin la prudencia no existen la justicia, la fortaleza ni la templanza.

<sup>22</sup> C. SPICQ. “La vertu de prudence dans l’Ancien Testament”, en *Revue Biblique*, 42 (1933). pp. 187-210.

*Yo, la sabiduría, habito con la prudencia, y he hallado conocimiento y discreción. (Proverbios 8,12). El hombre prudente oculta su conocimiento, pero el corazón de los necios proclama su necedad. (Proverbios 12,23). El enojo del necio se conoce al instante, mas el prudente oculta la deshonra. Proverbios (12,16). Todo hombre prudente se conduce con sabiduría; mas el necio manifestará necedad. (Proverbios 13, 16). El simple todo lo cree, pero el prudente mira bien sus pasos. Proverbios (14,15). La sabiduría del prudente está en entender su camino, más la necedad de los necios es engaño. Proverbios (14,8). Los simples heredan necedad, mas los prudentes son coronados de conocimiento. Proverbios (14,18). El prudente ve el mal y se esconde, mas los simples siguen adelante y son castigados. Proverbios (22,3).*

<sup>23</sup> *Homilías de San Juan Crisóstomo sobre el evangelio de san Mateo 33,1.2.* Madrid, BAC, 1995. Traducción de Daniel Ruíz Bueno.



El apóstol y evangelista Mateo, en su texto neotestamentario<sup>24</sup>, nos advierte de las palabras que Cristo dice a los Doce apóstoles respecto a su misión evangelizadora, instigándolos a que fueran prudentes como las serpientes. «He aquí, yo os envió como a ovejas en medio de lobos; sed, pues, prudentes como serpientes, y sencillos como palomas».

Respecto a la representación plástica de la virtud de la Prudencia, Cesare Ripa en su tratado de *Iconología*<sup>25</sup> detalla como la Prudencia se representa mediante la personificación de un rostro bifronte referenciando al dios romano Jano<sup>26</sup>, que mira hacia el pasado y el futuro. También señalar que en el emblemático y alegórico texto de Andrea Alciato, *Emblematum liber*<sup>27</sup>, hace referencia a los prudentes –*Prudentes*–, dedicando a esta virtud diez emblemas, e inserta en el emblema XVIII la *pictura* del dios Jano<sup>28</sup>.

Prosiguiendo con la descripción de Ripa, la imagen sostiene con la mano derecha un espejo, el acto de mirarse en el espejo a la hora de tomar decisiones significa conocimiento de sí mismo, y con la mano diestra sujeta una flecha sobre la que se enrosca una serpiente. A sus pies un cier-

Fig. 4.- Alegorías de las cuatro Virtudes Cardinales. Prudencia, Justicia, Fortaleza, Templanza. (Fotografía: Jesús Montañana).

<sup>24</sup> Mateo 10, 16.

<sup>25</sup> RIPA, Cesare. *Iconologia o vero, Descrittione d'imagini delle virtu, viti, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*. Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1611.

<sup>26</sup> Deidad romana considerado dios de todos los comienzos – *initia*– mirando simultáneamente hacia adelante y hacia atrás, futuro y pasado, simboliza el comienzo de un nuevo año, enero– *januarius*–, el primer mes del calendario romano reformado toma su nombre de él, iconográficamente esta representación se recoge en los mensarios medievales.

<sup>27</sup> ALCIATI, Andrea. *Emblemi di Andrea Alciato, buono chiarissimo, dal latino nel vulgare italiano ridotti*. Padova, P. P. Tozzi, 1626. *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas por Bernardino Daza Pinciano*. Lyon, Guillaume Rouillé, 1549.

<sup>28</sup> «Jano bifronte, que conoces bien las cosas pasadas y por venir, y que contemplas lo de detrás y ves lo de delante. ¿Por qué te pintan con tantos ojos y rostros? ¿acaso no es porque esta imagen simboliza al hombre precavido».

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Alciato, emblemas*. Madrid, Ediciones Akal, 1983, p. 50



vo, que por su conducta, es un animal al que se le ha asignado la cualidad de la prudencia, por su actitud precavida.

Antonio Acisclo Palomino en su obra *Museo Pictórico y Escala Óptica*<sup>29</sup> señala, de forma coincidente con los textos anteriores, la forma de representar esta alegoría.

En la representación pictórica de la capilla, de la *Virtud de la Prudencia*, el tratamiento estilístico ha sido representarla como una matrona romana, envuelta en un gran manto de color verde, asistida por un orondo *putti* en el lado derecho, y por el izquierdo una gran filacteria nombra su virtud. La imagen femenina sostiene con su mano derecha un espejo en el que se le enrosca una pequeña serpiente, símbolos y atributos que le caracterizan según mandan los cánones iconográficos de Ripa.

### ***Virtud de la Justicia***

Según los textos catequéticos que explicita el Catecismo de la Iglesia Católica<sup>30</sup>, sobre las condiciones de las virtudes cardinales, «La justicia es la virtud moral que consiste en la constante y firme voluntad de dar a Dios y al prójimo lo que les es debido. La justicia para con Dios es llamada “la virtud de la religión”. Para con los hombres, la justicia dispone respetar los dere-

chos de cada uno y a establecer en las relaciones humanas la armonía que promueve la equidad respecto a las personas y al bien común. El hombre justo, evocado con frecuencia en las Sagradas Escrituras, se distingue por la rectitud habitual de sus pensamientos y de su conducta con el prójimo.

Varias son las fuentes escritas que determinan esta virtud, entre ellas, los textos canónicos veterotestamentarios del Levítico<sup>31</sup> señalan que: «*Siendo juez no bagas injusticia, ni por favor del pobre, ni por respeto al grande: con justicia juzgarás a tu prójimo*». Y el texto paulino a los Colosenses<sup>32</sup> indica como la justicia se imparte tanto en la parte terrenal como celestial: «*Amos, dad a vuestros esclavos lo que es justo y equitativo, teniendo presente que también vosotros tenéis un Amo en el cielo*»..

Palomino describe como debe representarse la virtud de la Justicia, siguiendo los principios que dicta el renacentista Ripa<sup>33</sup>. Advierte que la figuración pictórica referente a esta alegoría deberá ir vestida de blanco, en su atribución a la pureza, sostendrá los fasces consulares y la segur, y junto a ella el peso y la espada, con objeto de pesar y medir el castigo respectivamente.

Los atributos principales, que ha destacado el artífice de las pinturas, han sido contemplar la vestimenta de la matrona de color blanco,

<sup>29</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio. *El Museo Pictórico y Escala óptica. Tomo segundo. Practica de la pintura, en que se trata de el modo de pintar à el Olio, Temple y Fresco, con la resolucion de todas las dudas, que en su manipulación pueden ocurrir. Y de la Perspectiva común, la de Techos, Angulos, Teatros, y Monumentos de Perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la direccion y documentos para las Ideas, ò Assuntos de las Obras, de que se ponen algunos exemplares.* Madrid, viuda de Juan Garcia Infançon, 1724. Libro nono, capítulo XI, pp. 308-309. «*La Prudencia se representa en una matrona con dos rostros, de los quales el posterior es de anciano: se está mirando á un espejo, y tiene una sierp rodeada á un brazo. La Prudencia es una virtud, que segun san Agustin ordena lo presente, acuerda lo pasado, y previene lo futuro. Por eso se le pone en la parte posterior de la cabeza el rostro de un anciano, que mira lo pasado, y en la anterior el otro, con que ordena el presente, y previene lo futuro, regulando sus acciones con el espejo. La sierpe es símbolo de la Prudencia, porque quando recela algún riesgo, resguarda la cabeza, cercandola con repetidas vueltas, y lazos de su cuerpo, para defendr la virtud vital y animal que principalmente en ella reside. Y así nos enseña, que por resguardar la virtud, hemos de exponer á los golpes de la fortuna qualesquiera otras cosas, por muy estimadas que sean, que esta es la verdadera Prudencia: por lo qual dixo Christo Señor nuestro, que seamos prudentes como las serpientes*». [sic]

<sup>30</sup> Con ocasión del vigésimo aniversario del Concilio Eucuménico Vaticano II, el Papa Benedicto XVI aprueba y publica, el 28 junio de 2005, la revisión de los textos catequéticos anteriores compilados en el Catecismo de la Iglesia Católica. *Catecismo de la Iglesia Católica Compendio. Tercera Parte. La Vida en Cristo. La Vocación del Hombre: La Vida en el Espíritu.* Capítulo Primero. La dignidad de la persona humana. Artículo 7. Las Virtudes. Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2005. En: <http://www.vatican.va/archive/catechism>

<sup>31</sup> Levítico 19, 15

<sup>32</sup> Colosenses 4, 1

enarbolando con la mano derecha la espada. El *putti* que la acompaña por el lado izquierdo, sostiene un elaborado libro cerrado, posiblemente haciendo alusión a la Biblia, como atributo que remite a la intercesión de la justicia divina. En el lado derecho de la imagen femenina una gran ave aparece representada, en principio siguiendo los cánones de Ripa<sup>34</sup>, sería un avestruz, simbolizando que las cosas que llevan a juicio, por complejas que sean deben ser desmarañadas con mucha paciencia, al igual que un avestruz digiere los hierros que haya podido ingerir. También podría hacer referencia a no esconder la cabeza como hace el avestruz ante los problemas graves.

### ***Virtud de la Fortaleza***

Continuando con la descripción que realiza la literatura catequética sobre las virtudes cardinales<sup>35</sup>, «*La fortaleza es la virtud moral que asegura en las dificultades la firmeza y la constancia en la búsqueda del bien. Reafirma la resolución de resistir a las tentaciones y de superar los obstáculos en la vida moral. La virtud de la fortaleza hace capaz de vencer el temor, incluso la muerte, y de hacer frente a las pruebas y a las persecuciones. Capacita para ir hasta la renuncia y el sacrificio de la propia vida por defender una causa justa*».

En los textos apocalípticos del evangelista Juan<sup>36</sup>, se equipara, la virtud de la fortaleza, a la columna con el hombre justo como símbolo de fuerza, firmeza y vigor de la fe.

Iconográficamente esta alegoría se personifica, siguiendo los postulados de Ripa como una

mujer vestida con armadura o con una túnica de color leonado, apoyada en una columna «*porque de los elementos de un edificio éste es el más fuerte y el que sostiene a los otros*». Otros atributos son un escudo en que suele aparecer un león y una rama de roble, que aluden a la capacidad de hacer frente a las pasiones y a la fortaleza del alma, respectivamente. Respecto a su representación simbólica Palomino, de nuevo, señala que la virtud de la Fortaleza deberá figurarse a través de los atributos señalados por Ripa.

En la representación de la pechina aparece sentada sosteniendo con su brazo derecho el asta, que simboliza y demuestra superioridad y señorío, condiciones que se adquieren con la fortaleza, tal y como señala Ripa; y a su izquierda el atributo más característico de esta virtud, una poderosa columna truncada circundada por la filacteria que la designa. Su indumentaria alusiva a su representación más icónica, la armadura y tocada con yelmo, de forma y estilo clasicista, que muestra la firmeza del cuerpo que resiste los embates anímicos y físicos.

### ***Virtud de la Templanza***

La fuente escrita catequética, *Catecismo de la Iglesia Católica*<sup>37</sup>, define a la virtud de la Templanza como «*La virtud moral que modera la atracción de los placeres y procura el equilibrio en el uso de los bienes creados. Asegura el dominio de la voluntad sobre los instintos y mantiene los deseos en los límites de la honestidad. La persona moderada orienta hacia el bien sus apetitos sensibles, guarda una sana discreción y no se deja arrastrar “para seguir la pasión de su corazón.”*»

<sup>33</sup> Palomino maneja con asiduidad en su obra *Museo Pictórico y Escala Óptica*, la edición de *Iconología* de C. Ripa, fechada en 1611. Véase BERNAL NAVARRO, Juana C. “Estudio del ciclo iconográfico de San Nicolás Obispo y San Pedro de Verona”, en *Intervención arquitectónica y pictórico-ornamental en la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*. Valencia, Parroquia de San Nicolás, 2017, pp. 64-97.

<sup>34</sup> RIPA, Cesare. *Iconología*, (II), Madrid, Akal, 1996, pp. 9-10.

<sup>35</sup> Con ocasión del vigésimo aniversario del Concilio Euménico Vaticano II, el Papa Benedicto XVI aprueba y publica, el 28 junio de 2005, la revisión de los textos catequéticos anteriores compilados en el Catecismo de la Iglesia Católica. *Catecismo de la Iglesia Católica Compendio*. Tercera Parte. *La Vida en Cristo. La Vocación del Hombre: La Vida en el Espíritu*. Capítulo Primero. La dignidad de la persona humana. Artículo 7. Las Virtudes. Roma: Libreria Editrice Vaticana, 2005. En: <http://www.vatican.va/archive/catechism>

<sup>36</sup> Al vencedor yo le haré columna en el templo de mi Dios. *Apocalipsis* 3, 12.

<sup>37</sup> *Op. cit.* <http://www.vatican.va/archive/catechism>

La Templanza representada de forma simbólica responde a la cualidad humana que alude indistintamente al equilibrio y la moderación sin dejarse arrastrar por placeres desenfrenados.

Ripa describe varias formas de representar alegóricamente esta virtud, en primer lugar, la describe como una mujer vestida de color púrpura que sostiene una rama de palma en la diestra y en la siniestra un freno. Apunta que la Templanza proyecta en el hombre una equilibrada moderación que debe estar determinada por un acertado raciocinio respecto a los placeres del cuerpo, según son percibidos de forma organoléptica. Simboliza esta moderación por el color púrpura de la vestimenta de la matrona. Respecto al atributo de la palma apunta que encarna el premio celestial recibido por los que controlan y dominan sus pasiones, símbolo de la victoria, de ahí que sea el atributo genérico, por antonomasia, de todos los santos mártires. También la referencia para representarla con otras formas icónicas, como una mujer que sostenga en la mano derecha un freno y en la izquierda un péndulo, correspondiente al equilibrio necesario entre el movimiento y el reposo; y el freno en correspondencia con el dominio de las pasiones.

Palomino, indica que debe representarse una mujer que sostenga un «*cíngulo en la mano, según el texto: Sint lumbi vestri praecincti*<sup>38</sup>; y en la otra un freno, para mostrar que la Templanza ha de corregir, y frenar los desórdenes de nuestros apetitos, y pasiones.»

Refiriendo de nuevo la literatura emblemática, Alciato en el emblema XXVII, representa un grabado con la figura de Némesis —diosa griega de la venganza justa y del equilibrio de la condición humana— portando como atributo un codo

y un freno apuntando que mide las acciones humanas e invita a refrenar los actos, para hacer las cosas con miramiento y medida. *Némesis sigue y observa las huellas de los hombres, y lleva en la mano el codo y los duros frenos, para que no bagas daño ni digas malas palabras, y manda guardar la medida en todas las cosas*<sup>39</sup>.

### 3 SEGUNDO TRAMO DE LA NAVE DE LA CAPILLA. REPRESENTACIÓN DE LOS CUATRO EVANGELISTAS EN LAS PECHINAS, ESPACIO DEL ALTAR

La autoría de estas pinturas ejecutadas al temple a la cola, representando a los cuatro Evangelistas en cada una de las pechinas que sustentan la cúpula, corresponde al pintor valenciano, José Gallel, datadas en 1858, tal y como aparecen signadas por el artista en cada uno de los extremos de las pechinas, y puesto de manifiesto tras las tareas de restauración llevadas a cabo en esta actuación conservativa.

Escasos son los datos biográficos del pintor valenciano José Gallel y Beltrán, será el aristócrata José Ruiz de Lihory y Pardines<sup>40</sup> (Valencia, 1852-1920), junto a Vicente Boix Ricarte<sup>41</sup> (Játiva, 1813-Valencia; 1880), y el periodista Manuel Ossorio y Bernard<sup>42</sup> (Algeciras, 1839-Madrid 1904) quienes recogen ciertos y breves aspectos de su vida y trayectoria artística. Nacido en Valencia, el 4 de noviembre del año 1825, en el seno de una humilde familia. Su aptitud por el dibujo le conduce al ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Valencia, llegando a ser premiado con dos pensiones. Apuntan Ossorio y Boix que presenta varias obras en diferentes certámenes. En la Exposición Pública -sección Bellas Artes-, organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia<sup>43</sup>, en el año 1855, y coincidiendo con el cuarto

<sup>38</sup> “Estén preparados, ceñidos”. Lucas 12, 35.

<sup>39</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Op. cit.*, p. 61.

<sup>40</sup> RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, José. Barón de Alcahalí y Mosquera. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, Federico Doménech, 1897, p.127.

<sup>41</sup> BOIX RICARTE, Vicente. *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia, Manuel Alufre, 1877, p. 35.

<sup>42</sup> OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. (I), Madrid, Ramón Moreno, 1868, p. 261.

<sup>43</sup> ROIG CONDOMINA, Vicente María. “Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia como promotora de la Bellas Artes: el ejemplo de las exposiciones del siglo XIX” en Real Sociedad Económica de Amigos del País. *Anales 1999-2000* (II), Valencia, 2001, pp. 925-933.

centenario de la canonización de San Vicente Ferrer, presenta una obra original *Asunto histórico de San Vicente*, y una copia de *San Vicente predicando*; es elogiado por la prensa del momento, y en la Exposición Regional de 1867 llega a obtener una Mención Honorífica por una obra de la serie *Países*. En 1868, la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País organizó la Exposición Aragonesa de Agricultura, la Industria y las Artes, en la Glorieta de Pignatelli de Zaragoza, Gallel concurre a este certamen con un paisaje y una escena de género que representa una pareja de labradores, según detalla ampliamente Manuel Ossorio.

Dentro de su actividad plástica, José Gallel se dedica, también, a la pintura escénica<sup>44</sup>, sobresaliendo por sus notables decoraciones teatrales como en el cuento cómico fantástico de José María Liern, *El laurel de plata*<sup>45</sup>, junto a los artistas José Brel y Antonio García, representado en el Teatro Princesa de Valencia, el 16 de marzo de 1968, para el cual realizó los siguientes telones, *El palacio de la riqueza*, *La mansión de la dicha* y *Un campo de mies*.

Sus obras más importantes están ejecutadas al fresco y generalmente de temática religiosa, según el Barón de Alcahalí<sup>46</sup> existe obra suya en las iglesias de las localidades de Carlet, Alfafar, Aldaia, Picassent, Luchente, Soneja, Almácer, en la Capilla de Nuestra Sra. de los Desamparados de Valencia, y en la obra que ocupa este estudio, en la Iglesia de San Nicolás de Valencia, aunque sin especificar su ubicación en la Capilla de la Comunión.

Iconográficamente cada pechina alberga la representación de los autores de los cuatro

Evangelios del Nuevo Testamento. La cuaterna evangelista manifiesta el contenido doctrinal de sus textos al simbolizar el mensaje de Cristo en los escritos neotestamentarios. Cada santo evangelista aparecerá individualizado por sus atributos personales y distintivos.

La forma de representación será mediante el *tetramorfo*, las cuatro formas, proveniente de los textos patrísticos y en concordancia entre el Nuevo y el Antiguo Testamento, surge ya en los albores de la era cristiana la figuración de los cuatro evangelistas como los cuatro símbolos, caracterizando a cada uno de ellos, San Mateo representado como un ángel, San Marcos como un león, San Lucas como un buey y San Juan como un águila.

Esta manifestación icónica, aparecerá muy desarrollada en el arte románico, enmarcando y rodeando la figura del Pantocrátor, Cristo en majestad, *Maiestas Domini*, el Cristo Glorioso, Gobernador del mundo, entronizado entre las cuatro formas indicando que él es: *Ego sum lux mundi*<sup>47</sup>, generalmente inscrito en una mandorla, mayestático e imperioso, con la mano derecha alzada en posición de efectuar la bendición apostólica y la izquierda, apoyada sobre el *Libro de la Vida* o la palabra de Dios. Suelen disponerse los cuatro seres vivientes alados dos arriba y dos abajo ofreciendo la imagen del cuadrado cósmico, cielo y tierra, el hombre y/o ángel y el águila arriba, el toro y el león abajo.

Las fuentes escritas que recopilan esta representación simbólica del tetramorfo son varias, la primera proviene del texto veterotestamentario del profeta Ezequiel<sup>48</sup>.

Los cuatro símbolos de los Evangelistas

<sup>44</sup> Véase BONET SOLVES, Victoria E. "José Gallel y Beltrán: perspectivas y paisajes, una profesión" en *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, Universitat de València, Departamento d'Història de l'Art, 2, 1991, pp. 69-72

<sup>45</sup> LIERN, Rafael María. *El laurel de plata: cuento cómico-fantástico en tres actos, escrito sobre el pensamiento de una obra francesa*. Madrid, J. Rodríguez, 1868.

<sup>46</sup> RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, José, *op. cit.* p. 128.

<sup>47</sup> Juan 8,12. "Yo soy la luz del mundo".

<sup>48</sup> Ezequiel 1, 5-14. «En su centro había figuras semejantes a cuatro seres vivientes. Y este era su aspecto: tenían forma humana. Tenía cada uno cuatro caras, y cuatro alas cada uno de ellos. Sus piernas eran rectas, y la planta de sus pies era como la planta de la pezuña del ternero, y brillaban como bronce bruñido. Bajo sus alas, a sus cuatro lados, tenían manos humanas. En cuanto a las caras y a las alas de los cuatro, sus alas se tocaban una a la otra y sus caras no se volvían cuando andaban; cada uno iba de frente hacia adelante. Y la forma de sus caras era como la cara de un hombre; los cuatro tenían cara de león a la derecha y cara de toro a la izquierda, y los cuatro tenían cara de águila; así eran sus caras. Sus alas se extendían por encima; con dos se tocaban uno a otro y con dos cubrían su cuerpo».

como satélites de Cristo aparecen también referenciados en el libro neotestamentario del *Apocalipsis*<sup>49</sup> de san Juan, en concordancia con el texto profético veterotestamentario de Ezequiel.

En cuanto a los textos patrísticos que recogen las obras de san Ireneo de Lyon, san Agustín de Hipona, y san Jerónimo de Estridón no varían en asignar a cada evangelista su asignación en estos animales simbólicos, pero sí su interpretación y el sentido cristológico de los *cuatro seres vivientes*.

- San Ireneo, en el siglo II, en su obra *Contra los herejes*, estipula que el león representa la realeza, el buey de sacrificio, el hombre de la encarnación, y el águila del espíritu que sostiene a la Iglesia.

- San Jerónimo de Estridón, en el siglo IV, como traductor de textos griegos y latinos, en la obra *Homilías de Orígenes sobre Jeremías y Ezequiel*, sostuvo también que cada uno de los seres vivientes representaban a los evangelistas. El hombre simbolizaría a Mateo, por lo tanto, la encarnación, porque su evangelio se inicia con la genealogía humana de Cristo y su nacimiento; el león a Marcos, la predicación, porque inicia su texto nombrando a Juan Bautista, *voz que clama en el desierto* (Mt 1, 3), y el león es un animal representativo del desierto; el toro a Lucas, el sacrificio, porque abre su relato con el sacrificio de Zacarías, siendo el toro un animal sacrificial, y recrea la pasión de Cristo; y el águila a Juan, la ascensión, porque su escrito es el más abstracto y el que se eleva sobre los demás. Estas asociaciones prefigurativas serán trasladadas literalmente a las representaciones artísticas.

- San Agustín de Hipona, siglo IV, asignará estos cuatro seres zoomorfos en la única figura de Cristo Redentor, especificando que Cristo nació como hombre, se comportó como león, fue inmolado como un becerro y voló como un águila<sup>50</sup>. Simbolizando con estas formas la interpretación de los cuatro momentos fundamentales de la vida de Jesucristo, nacimiento, muerte, resurrección y ascensión. Esta misma idea será recopilada a inicios del siglo XII por el religioso medieval Honorio de Autun en su obra *Elucidarium*<sup>51</sup>, y también mantenida por Guillermo Durando, a mediados del siglo XVI, en el tratado *Prochiron*<sup>52</sup> *vulgo rationale divinatorum officiorum*, insistiendo en la idea de que *Christus erat homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendendo*.

Adoptando la opinión de san Jerónimo, el teólogo español, Interián de Ayala en su magna obra *El pintor cristiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*<sup>53</sup>, señala que incluso la clase social más humilde reconoce a los cuatro Evangelistas a través de su manifestación con los figuras zoomorfas que había referido el profeta Ezequiel en su texto bíblico, y también señala que este concepto lo recoge los Oficios del Orden Sagrado, insistiendo y reiterando que el evangelista Mateo tiene la figura de hombre, Marcos de león, Lucas de buey y Juan de águila.

Compositivamente la representación individualizada, en las pechinas de la cúpula de este tramo de la capilla, de los cuatro evangelistas es prácticamente similar, sentados sobre pomposa nube en actitud de redactar el sacro texto, rodeados de pequeños seres celestes, *putti* y ca-

<sup>49</sup> Juan 4, 6-8. «Alrededor del trono divino vió a cuatro animales con seis alas y muchos ojos cada uno, el primero semejante a un león, el segundo semejante a un becerro, el tercero tenía la figura de un hombre y el cuarto de águila».

<sup>50</sup> DE HIPONA, San Agustín. *Sermones de tempore*, 210. (PL 38 1050). «Ille autem quatuor animalium de Apocalypsi Ioannis figuras in se uno exprimens, natus ut homo, operatus ut leo, immolatus ut vitulus, volavit ut aquila».

<sup>51</sup> DE AUTUN, Honorio. *Elucidarium Sive Dialogus de Summa Totius Christianae Theologiae*. En: Documenta Catholica Omnia. Jean Paul Migne, PL 172 (1109 - 1176D).

<sup>52</sup> DURANDO, Guillermo. *Prochiron, Vulgo Rationale Divinatorum Officiorum*. Lvgdvni, 1551.

<sup>53</sup> DE AYALA, Juan Interián. *El pintor cristiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1782. En *Libro VI. De las pinturas, é imágenes de los Santos, cuyas Festividades se celebran en el segundo trimestre del año. Capítulo III, De las Pinturas, é Imágenes de S. Marcos Evangelista*. [sic]



becillas aladas, sosteniendo el atributo genérico que les reconoce e identifica como creadores de los Evangelios, la pluma; y por último, con sus respectivos atributos particulares que los caracterizan e individualizan a cada uno de ellos. (Fig. 5)

### ***San Mateo Apóstol y Evangelista***

El apóstol y evangelista Mateo, uno de los Doce que acompañaron a Cristo en su vida terrenal, antes de su vocación apostólica ejercía de publicano en la ciudad de Cafarnaúm<sup>54</sup>. También es conocido con el nombre de Leví, el de Alfeo, según citan los sinópticos Marcos y Lucas<sup>55</sup>. La llamada de Jesús la describe en el capítulo 9 de su texto neotestamentario. En los libros del Nuevo Testamento la figura de Mateo protagonizando algún episodio durante la vida terrenal de Cristo, aparte del episodio de su vocación, no tendrá más protagonismo, pero es indiscutible su importancia como apóstol y especialmente, evangelista al atribuirle la redacción del Evangelio según San Mateo, pese a no constar en el escrito evangélico el nombre de Mateo como su autor, la tradición escrita a partir de los Padres Apostólicos, especialmente Papías, será atribuirlo a Leví, identificado con Mateo; de esta labor escriturística surgirá su representación iconográfica muy tipificada a lo largo de la historia del arte.

En esta representación aparece sentado so-



Fig. 5.- Pechinas de los cuatro Evangelistas. *San Mateo, San Marcos, San Lucas, San Juan*. (Fotografía: Jesús Montañana).

<sup>54</sup> BERNAL NAVARRO, Juana C. *Op. cit.* pp. 185-190.

<sup>55</sup> Lucas 5, 27-32.

bre algodónada nube, y flanqueado por un par de pequeños entes divinos angelicales. Representado con su indumentaria propia de túnica y manto, de color verde y azul, respectivamente. Coronado por un sencillo nimbo circular, luenga barba blanca y calvicie prominente, señalando su avanzada edad; tal y como establece Interián de Ayala<sup>56</sup> a la hora de representarlo físicamente.

Flanqueado por su lado derecho, de su atributo fundamental, un ángel, distintivo derivado del *tetramorfo*. En ocasiones, también puede sustituir la figura angélica, la imagen de un niño de corta edad, referenciando la humanidad de Cristo y su encarnación en hombre. Sostiene con la mano derecha una pluma, símbolo específico por su redacción del Evangelio, y en el lado izquierdo un *putti* sostiene una cartela que referencia el texto del Nuevo Testamento.

### **San Marcos Evangelista**

San Marcos es el autor del segundo Evangelio, según el canon de la Biblia, posiblemente redactado en Roma, a petición de la comunidad cristiana de los romanos, para tener por escrito las enseñanzas de san Pedro. según revelan los textos de algunos padres de la Iglesia.

Los textos hagiográficos<sup>57</sup> que recopilan la vida de San Marcos recogen que fue discípulo de san Pedro, y que predicó en Cirene y en Alejandría, aquí fundó la primera iglesia cristiana; fue en esta ciudad donde padeció el martirio.

En esta representación aparece sentado so-

bre plácidas nubes, apoyada su pierna derecha y ataviado con sandalia, sobre su atributo por excelencia, el león. Bordeado por seres angélicos, un *putti* sostiene el libro mientras san Marcos esta en actitud de redactar su evangelio. Sus insignias, túnica y manto, en color azul, respectivamente. Coronado por un sencillo nimbo circular.

### **San Lucas Evangelista**

San Lucas, artífice de dos textos neotestamentarios, el tercer *Evangelio* y los *Hechos de los Apóstoles*, donde se narra el periodo apostólico, y los primeros tiempos de la Iglesia y su acción evangelizadora. Junto a san Marcos son los dos evangelistas que no han sido discípulos directos de Jesucristo, y no pertenecían al grupo de los Doce apóstoles.

Siguiendo los textos hagiográficos<sup>58</sup> que recogen la vida de san Lucas, era natural de Antioquía, y médico de oficio, de padres nobles e inclinado desde la infancia al estudio de las ciencias, honesto y puro. Fue convertido por el apóstol de los gentiles, san Pablo, y fue su discípulo acompañándolo por tierras griegas e italianas, en Roma asistió a los martirios de los dos pilares de la Iglesia, San Pedro y San Pablo. Siguió predicando el mensaje cristiano en Egipto y Tebaida, convirtiendo gran número de gentiles; algunos escritos, siguiendo el pronunciamiento de san Jerónimo de Estridón, precisan que murió de muerte natural a la edad de ochenta y cuatro años en Bitinia, en cambio otros recalcan las ideas de San Gregorio Nacianceno y San

<sup>56</sup> INTERIÁN DE AYALA, Juan. *Op. cit.* Libro Séptimo (*De las pinturas, é imagenes de los Santos, cuyas Festividades se celebran en el tercer trimestre del año*), Capítulo X. *Las Imágenes, y Pinturas de S. Matheo Apostol.* « Y por lo que mira á las Imágenes, y Pinturas de este Apostol, y Evangelista, débese en primer lugar tener presente, que no se le ha de pintar joven, como pensaron algunos, sino verdaderamente viejo, y acaso mayor de setenta años. Pues habiendo muerto el año 70 de la Era vulgar Christiana, como lleva la opinion comun; y constando por otra parte, que Christo le llamó al Apostolado, no joven, como á San Juan Evangelista, segun afirman comunmente los Intérpretes de los Evangelios (de donde se convence, que era Publicano, y tratante, que entendia en negocios del siglo, y en las cobranzas de tributos; lo que apenas puede convenir á un mozo) por consiguiente es verisimil, que era de la misma edad temporal de Jesu-Christo, el qual tenia treinta y un años, ó poco menos, quando llamó al Apostolado á S. Matheo. Y si se admite que tenia entonces alguna mas edad que el Señor, lo que no es inverisimil; se colegirá debérsele pintar mayor de setenta años, como insinuábamos poco antes.» [sic]

<sup>57</sup> DE RIBADENEYRA, Pedro. *Flos Sanctorum de las Vidas de los Santos.* Tomo I, contiene la vida de los Santos, incluidas en los meses de Enero, Febrero, Marzo, y Abril. Barcelona, Consortes Sierra, Oliver, y Martí, 1790.

<sup>58</sup> DE LA VORAGINE, Santiago. *La Leyenda Dorada*, edición traducción del latín Fray José Manuel Macías. Madrid, Alianza Editorial, 1982.

DE VEGA, Pedro. *Flos Sanctorum: La vida de nuestro señor Iesu Christo, y de su Sanctissima Madre, y de los otros Santos.* Zaragoza, Jorge Coci, 1544.

Paulino donde especificaban que sufrió el martirio en Patras junto a San Andrés apóstol. Nicéforo Calixto llegará a relatar el tipo de martirio sufrido, colgado en un olivo.

Se le atribuye la leyenda de ser el pintor de la Virgen María, y en ocasiones puede aparecer representado pictóricamente por este relato. Y según los textos que narran la vida de san Lucas, el retrato de la Virgen, más celebre y devocional se conserva en la Basílica de Santa María la Mayor en Roma.

En la representación que nos ocupa aparece sentado sobre algodonosa nube, apoya en actitud pensativa el brazo izquierdo sobre el buey, su símbolo y atributo por excelencia, con la diestra sostiene su distintivo genérico, la pluma en actitud de escribir el evangelio que mantiene sobre su regazo, mientras tanto, un *putti* le ayuda en la tarea sosteniendo un tintero y otra pluma de reserva. Sus insignias, túnica de color amarillo y manto, en color ocre. Simplemente, coronado por un sencillo nimbo circular.

### **San Juan Evangelista y Apóstol**

San Juan apóstol y evangelista, autor de varios textos canónicos del Nuevo Testamento: el cuarto *Evangelio*, donde establece en sus escritos las referencias a él mismo, narradas en tercera persona, como el discípulo amado de Jesucristo que lo acompaña en los momentos más significativos de su predicación, pasión y resurrección; el Libro del *Apocalipsis* o Libro de la Revelación,

la *Primera Epístola de Juan* destinada a las comunidades cristianas de Asia Menor, La *Segunda Epístola de Juan*, y la *Tercera Epístola de Juan*.

La evangelización asignada a san Juan en los textos apócrifos,<sup>59</sup> *Hechos de Juan -Acta Ioannis-*, comienzan directamente con la decisión del apóstol, tras una visión celestial, de partir a la ciudad Éfeso, puesto que legendariamente se le atribuye su predicación por regiones de Asia. Los escritos hagiográficos recogen estas gestas doctrinales.<sup>60</sup>

Iconográficamente el Apóstol y Evangelista Juan aparece sentado sobre lanuda nube, flanqueado por un par de pequeños seres celestiales. Representado con su indumentaria propia de túnica y manto, de color verde y rojo, respectivamente.

Coronado por un sencillo nimbo circular, barba siriaca y larga melena, determinando su joven edad, característica física que acompaña la mayoría de sus representaciones. Flanqueado por el lado derecho de su atributo fundamental, el águila, procedente de su relación con el tetramorfo. Sostiene con la mano derecha una pluma, símbolo específico por su redacción del Evangelio y el texto del *Apocalipsis*, y en el lado izquierdo, un *putti* sostiene una cartela que referencia el texto evangélico.

### **4 LA RESTAURACIÓN DE LA DECORACIÓN PICTÓRICA MURAL**

La estructura arquitectónica de la original

---

DE RIBADENEYRA, Pedro. *Flos Sanctorum de las Vidas de los Santos. Tomo III, contiene la vida de los Santos, incluidas en los meses de Septiembre, Octubre, Noviembre, y Diciembre*. Barcelona, Consortes Sierra, Oliver, y Martí, 1790.

59 A fines del siglo II, ya circularían textos que más tarde germinarían en la obra *Hechos de Juan -Acta Ioannis-*, puesto que son nombrados y recogidos en escritos realizados por San Ireneo de Lyon, Clemente de Alejandría y Tertuliano. En: PIÑERO, A. *Hechos apócrifos de los apóstoles. Hechos de Andrés, Juan y Pedro, Acta Ioannes*. Madrid, B.A.C., 2004, p. 239.

60 Santiago de la Vorágine, respecto a las hazañas de san Juan, señala: «Juan, apóstol y evangelista, amigo del Señor y virgen por expreso deseo de Dios, al dispersarse los demás apóstoles tras la fiesta de Pentecostés, marchó a Asia, en donde fundó numerosas comunidades cristianas o Iglesias». Ribadeneyra indica: «En Assia predicó San Juan la doctrina del Cielo, que havia bebido en el pecho del Señor, y fundó en ella siete Iglesias en siete principales ciudades, que fueron Efeso, Esmirna, Pergamo, Tyatira, Filadelfia, Sardis, y Laodicea: y en toas ordenó Sacerdotes, que administrasen los Sacramentos a los cristianos que havian en ellas». [sic]

tipología de la capilla, con sus dos cúpulas sobre pechinas y el aprovechamiento de inmuebles precedentes, determina los espacios murales donde se desarrollan sus tres programas pictóricos.

Resulta habitual, denominar como pintura al “fresco” toda muestra de expresión pictórica plasmada sobre el muro. Sin embargo, los recursos técnicos empleados por los pintores murales son muy variados. Los estudios derivados de actuales restauraciones están ayudando a una nueva percepción y clasificación de la tradición pictórica mural.

Los tres conjuntos murales que decoran la capilla, representan un pequeño “catálogo” de procedimientos y técnicas de pintura por su diversidad y periodo de ejecución. Joaquín Pérez se expresa con dos técnicas distintas en la parte dieciochesca de la capilla, el óleo en el *Lavatorio* y *La Comunión de los Apóstoles*, y el fresco en su versión barroca, para las *Virtudes Cardinales*. Por su parte, José Gallel elige el temple a la cola en sus *Evangelistas*.

Cada una de estas técnicas, así como las del resto de los elementos ornamentales, se han visto afectadas por la paulatina aparición de deficiencias estructurales, manifestaciones de humedad en todas sus modalidades, y la acción humana, alcanzando un importante grado de deterioro.

Para entender correctamente los mecanismos de deterioro y diseñar los procesos de restauración es necesario antes de cualquier intervención, profundizar en la técnica y los materiales constitutivos de cada mural.

### ***Las Virtudes Cardinales***

La técnica al “fresco” empleada por Joaquín Pérez para pintar las virtudes cardinales, está más cerca de los procedimientos de “me-

dio fresco” o “pintura a la cal” que del genuino *buon fresco*. Sin embargo, esta manera de proceder guarda relación directa con las técnicas fresquistas murales que, por ejemplo, empleara Dionís Vidal, en la nave central de la iglesia, de la mano de su maestro Antonio Palomino.<sup>61</sup>

El estudio visual y analítico ha revelado algunas singularidades. La más significativa es la ausencia de “jornadas”. Siendo superficies no excesivamente grandes (2,4 m<sup>2</sup>), el artista no planificó la ejecución de las pinturas en las necesarias etapas de tendido de *intonaco* y el consiguiente fijado de los pigmentos por carbonatación. En realidad, sobre las principales masas de color (sí aplicadas en un revoque fresco de no más de dos milímetros de espesor), Pérez extendía nuevas capas de pigmentos mezclados con agua y lechadas cálcicas o directamente al seco, aglutinándolos con cola de gelatina. Este hecho justifica la presencia de pigmentos que como la azurita, no soportarían la alcalinidad del hidróxido cálcico durante su fraguado.

La paleta cromática identificada consta de los siguientes pigmentos: bermellón, tierras naturales y amarillo de Nápoles para las carnaciones; tierras rojas, bermellón y minio en los tonos rojos; tierras y amarillo de Nápoles en los amarillos; tierra verde para verdes y azurita y esmalte en los azules.

A través de algunas pérdidas del revoque pictórico o defectos originales de la aplicación de la pintura, se ha podido ver como el dibujo se realizó a modo de “sinopia”, sobre el enfoscado de yeso, con el que estaba revocado el tabique de ladrillo de la fábrica de la pechina. Otro elemento interesante de la técnica, es el empleo en algunos puntos, de una especie de *verdaccio*<sup>62</sup> o capa subyacente de tonos marrones que ayudaría a encajar rasgos y medios tonos de la composición.

La causa principal de deterioro de las pe-

<sup>61</sup> Véase SÁNCHEZ PONS, Mercedes; OSCA PONS, Julia. “Análisis técnico y compositivo de la pintura” en *Intervención arquitectónica y pictórico-ornamental en la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*. Valencia, Parroquia de San Nicolás, 2017, pp. 98-110

<sup>62</sup> CENNINI, Cennino. *El libro del arte*. Madrid, Akal, 1988, p. 116.



chinas fue la humedad. Los viejos inmuebles que se remodelaron para albergar la capilla tienen sendas cubiertas que desaguan en distintas orientaciones y a lo largo del tiempo han sido vía de filtraciones. *La Prudencia* y *La Justicia* eran las pechinas más afectadas. Su disposición bajo los puntos de filtración, a los lados del arco toral que separa las dos etapas constructivas de la actual capilla, las expuso con mayor frecuencia al agua de lluvia. Como consecuencia de estos fenómenos, los vértices inferiores y laterales internos presentaban un revoque pictórico pulverulento y abundantemente repintado.

En general, la estructura mural de las pechinas ha permanecido en buen estado, con unas pocas separaciones y abolsamientos entre revoques. Golpes, roces y pequeñas pérdidas de película pictórica suponían el conjunto de lesiones superficiales. Sólo de forma aislada se hacía visible en el vértice derecho de la *Templanza* una grieta propia del asentamiento de arcos y vanos.

Las características de la técnica y su estado de conservación en las áreas afectadas por la humedad, han limitado enormemente los procesos de limpieza. La débil carbonatación o la presencia de aglutinantes proteicos hacía, que la mayoría de la superficie pictórica mostrara cierta sensibilidad a los tratamientos acuosos. Sin embargo, su cohesión y resistencia mecánica eran buenas.

La metodología general de limpieza ha consistido en una limpieza en seco con goma *Mars Stadler*<sup>63</sup> mediante borrado que ha permitido la retirada de los principales depósitos de suciedad superficial.

Individualizados los sedimentos más tenaces, los repintados y las áreas de los revoques pulverulentos fue necesaria su pre-consolidación. Tras la valoración de su eficacia, la operación se realizó con el filtrado y tamponado de silicato de etilo *Estel 1000* en sucesivas aplicacio-

nes, hasta alcanzar un punto de cohesión que preservando el material original permitiera la eliminación de los repintes y suciedad.

Los procesos de limpieza en sí, sobre las áreas consolidadas, han consistido en la aplicación a través de filtros de papel japonés de soluciones de amonio citrato tribásico (1%) y de soluciones de amónico hidrógeno carbonato (5%) sustentadas en papel japonés en cortos tiempos de contacto.

El sellado de fisuras y re-adhesión de revoques se realizó con *Calosil injection grout*. Los estucados de las pequeñas lagunas se hicieron con un mortero de cal grasa y arena silíceo 1/2 y el consiguiente retoque pictórico, a la acuarela mediante *tratteggio* modulado.

### ***El Lavatorio y la Comunión de los Apóstoles***

Joaquín Pérez completó el ciclo pictórico de la capilla dieciochesca con dos grandes murales al óleo.<sup>64</sup> Del lado de la epístola, integrado en el muro que da paso a la nave central de la Iglesia el *Lavatorio* y enfrentado, la *Comunión de los Apóstoles*. Precisamente el vano que da acceso a la iglesia, condiciona la composición de ambas pinturas, ya que para que éstas mantuvieran cierta simetría, el artista realizó el trampantojo de otro vano en el óleo de la *Comunión*, desplazando ambas escenas respecto a su eje de simetría.

Las representaciones están realizadas sobre gruesos muros guarnecidos de yeso. Para que el paramento quede debidamente nivelado y aplomado, el enlucido debe ser amaestrado. Este proceso tiene sus peculiaridades técnicas y una aparente mala praxis en esta etapa ha influido negativamente en la estabilidad del soporte mural de las pinturas. El amaestrado debe su nombre a las “maestras” que en palabras de Villanueva<sup>65</sup> se tratan de «cintas de yeso o mezcla,

<sup>63</sup> Goma de PVC exenta de latex y ftalatos.

<sup>64</sup> Joaquín Pérez también realizaría para el bocaporte del altar mayor de la capilla un lienzo con *Santo Domingo y santo Tomas de Aquino*, que actualmente se conserva en el presbiterio de la propia iglesia

<sup>65</sup> VILLANUEVA, J. *Arte de albañilería o instrucciones para los jóvenes que se dediquen a el...*, Madrid, en la oficina de Don Francisco Martínez Dávila, 1827, p.73.



perfectamente en línea recta sobre la superficie de la pared, y sirven de registro para correr el reglón o regla que extiende y quita el material sobrante que se tira contra la pared para formar el jarrado» [sic]. Tras rellenar de mortero el área comprendida entre dos maestras (cajón) y antes del último fratasado, hay que tomar la precaución de picar las maestras y rellenar el espacio vacío con nueva masa. De esta manera se intenta evitar que aparezcan fisuras en el muro por la diferencia de secados entre uno y otro mortero, realizados en tiempos distintos.

Con toda probabilidad, la secuencia de grietas y fisuras verticales existentes en los óleos murales corresponden a las uniones de las “maestras” originales que no fueron picadas tras el tendido del enlucido. Este hecho nos permite discernir como el albañil dispuso cinco maestras separadas por un cajón de unos 50 cm para el enlucido de cada mural.

Siguiendo con el procedimiento de la pintura mural al óleo, existen muchas variedades técnicas de las que podemos encontrar referencias relatadas en diversos tratados históricos<sup>66</sup> que explican algunos de los aspectos de la preparación de los muros. Los análisis estratigráficos realizados a las pinturas, demuestran que efectivamente fueron realizadas según los preceptos técnicos necesarios, en línea con la tradición española.

Sobre el estuco de yeso, se superponen capas de preparación oleosas de tierras rojas y blanco de plomo. La presencia del albayalde y otros pigmentos de plomo en estas preparaciones, garantizan una óptima polimerización de los aceites por sus propiedades secativas y aseguran películas pictóricas sólidas y estables.

La paleta cromática identificada consta de los siguientes pigmentos: bermellón, tierras naturales y blanco de plomo para las carnaciones, tierras rojas, bermellón y minio en los tonos ro-

jos, tierras y amarillo de Nápoles en los amarillos y un pigmento orgánico, probablemente índigo en los azules.

El tratamiento superficial de los enlucidos está realizado sin un alisamiento especialmente cuidado, siendo fácilmente perceptibles huellas, marcas de allanado y todo tipo defectos de tendido. (Fig. 6)

De las técnicas de transferencia de los dibujos apenas se ha podido descubrir ningún procedimiento. Únicamente una incisión circular en torno a la aureola de Jesús en la escena de *La Comunión* da información sobre la elaboración del encaje y esquema compositivo.

En el cuadro general de patologías de ambas pinturas destacaban de nuevo los daños provocados por la humedad. La disposición de los murales en la estructura arquitectónica de la capilla determinaba las vías de acceso de la humedad y su grado de afectación. La técnica pictórica mural al “seco” y en concreto el óleo mural es una técnica particularmente sensible a las fuentes de humedad, ya que basa su estabilidad en obtener enlucidos estancos sin apenas porosidad, que retengan superficialmente el aglutinante oleoso, durante el largo periodo de polimerización.

En el caso de la *Comunión de los Apóstoles*, el fenómeno de ascensión capilar, acentuado por la presencia del zócalo cerámico, renovado en la segunda mitad del siglo XX, produjo en su parte inferior una franja horizontal en la que, enlucidos, preparaciones, oro y películas pictóricas se hallaban perdidas o fuertemente alteradas. Halos blanquecinos y pasmados propios de la precipitación de sales y humedad, se unían a descamaciones y falta de cohesión.

Por su parte el *Lavatorio* presentaba, como área de afectación de las humedades, principalmente una franja vertical en su lado izquierdo, que coincide con la parte del muro recayente a

66 Véanse: PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, Barcelona, Las ediciones de arte, 1982, p.113; PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio. *Op. cit.* p 133.



Fig. 6.- Detalles de la *Virtud de la Templanza* con la textura de las pinceladas empastadas en cal y resultado de su limpieza. Fotografías: (Jesús Montañana).

un patio interior. Históricamente mal desagüado, este muro ha sido una vía de acceso a la filtración de agua del exterior.

Junto al cuadro fisurativo, pequeñas zonas de descamaciones y fragilidad de la película pictórica, el resto de daños consistían, en la presencia de depósitos de suciedad, sucesivos repintados y barnices, con los que a lo largo del tiempo se ha tratado de regularizar superficies manchadas o reponer grandes pérdidas de figuración.

Las primeras operaciones de restauración fueron la consolidación y re-adhesión de la película de pintura de las zonas afectadas, mediante la filtración e inyección de la dispersión acrílica *Acril 33* a bajas concentraciones. Excepcionalmente también se realizaron consolidaciones de película pictórica en las áreas no afectadas por la humedad con una mezcla de *Paraloid B-72* y

*Aquazol 200*.<sup>67</sup> Para sellado de fisuras y relleno de revoques internos se utilizó el mortero de inyección *Calosil injection grout*.

La limpieza ha sido el proceso más complejo y delicado de la restauración por la heterogeneidad de los materiales a retirar en relación a la técnica pictórica y a su estado de conservación. La operación, se ha llevado cabo de una manera gradual, estructurada en cuatro fases: limpieza superficial, desbarnizado, eliminación de repintes y ajuste final.

La limpieza superficial ha consistido en la eliminación de todos los depósitos sueltos y menos adheridos, mediante desempolvado y la aplicación a hisopo de una solución de amonio citrato tribásico a pH neutro.

Seguidamente ha sido necesaria la eliminación de un barnizado alterado, responsable principal de la difícil lectura de la obra, carac-

<sup>67</sup> WOLBERS, Richard. "Proprietà Meccaniche a Breve Termine degli Adesivi: Effetto dei Solventi e dei Plastificanti", en *Congresso Colore e Conservazione del Csmar 7*, Milán, 2006.

terizado como una resina triterpénica de tipo almáciga. El proceso se ha realizado con mezclas de disolventes ligroína /propanol y ligroína/propanol/alcohol bencílico. (Fig. 7)

Los repintes identificados, fueron realizados con pigmentos introducidos en el siglo XIX, (como el litopón y el rojo de cadmio), y con aglutinantes proteicos y mezclas de éstos con aceites secantes, resultando elementos especialmente tenaces para su eliminación. Dependiendo de su naturaleza se han empleado a tiempos variables, dos formulaciones de geles de disolventes; Alcohol Bencílico/Acetona y DMSO/Etilacetato.

Finalmente el ajuste de limpieza se completó con un gel acuoso *Carbopol® Ultrez 21*/Tritalonamina a pH 8,5.

Tras el estucado, la reintegración pictórica se realizó a la acuarela mediante *tratteggio* y ajuste con colores *Gamblin*. (Fig. 8)

Para la protección final se ha empleado un barniz de resina alifática *Regalrez 1126* con la adición de la amina *Tinuvin 292* para mejorar la resistencia a la radiación UV.<sup>68</sup>

El tratamiento de intervención realizado en los óleos ha sacado a la luz importantes elementos figurativos y documentales, ocultos o desfigurados por el deterioro y los repintados. En franja afectada por la humedad en el *Lavatorio*, se han recuperado personajes que permiten incluso relacionar la composición con otras fuentes gráficas y modelos conocidos por el artista. También hay que resaltar, aunque muy dañado, el descubrimiento del texto con la fecha 1766 y el nombre del propio Joaquín Pérez. (Fig. 9)

### ***Los cuatro Evangelistas***

Cinco años después de su construcción José Gallel decoró las pechinas del nuevo tramo de la capilla con los cuatro *Evangelistas*, empleado para ello la técnica del “temple de cola”. Como

se ha comentado, los temas y espacios religiosos fueron habituales en su repertorio y el caso que nos ocupa, es otra muestra de cómo resolvía con destreza las composiciones de estas superficies arquitectónicas.

La estructura mural es similar a la de sus análogas *Virtudes*. Un tabique de ladrillo cubre el espacio que se forma entre las bóvedas laterales y la cúpula que sustentan. El material de enlucido es yeso, tendido cuidadosamente con un correcto aplanado.

Las analíticas han permitido detectar una imprimación de “agua cola” como la única preparación que sellaba ligeramente la absorción del enlucido. Las pinceladas son visiblemente matéricas, gracias a la carga de blanco de España con la que están mezclados la mayoría de pigmentos.

La paleta cromática identificada está compuesta tanto por pigmentos clásicos como por introducidos en el siglo XIX: bermellón, tierras naturales y litopón para las carnaciones. Tierras rojas, bermellón y minio en los tonos rojos. Tierras, amarillo de estaño-plomo y amarillo de cromo en los amarillos. Tierra verde para los verdes. Azul ultramar y azul de Prusia en los azules.

El temple a la cola es sin duda la más frágil de las técnicas murales empleadas. En ella, los pigmentos se unen entre sí por pequeñas cantidades de ligante proteico, sin la protección de películas de aceite o matrices de carbonato cálcico del fresco. Las colas de gelatina mantienen durante mucho tiempo su solubilidad en agua y su exposición al bio-deterioro. Sin embargo, es necesaria una severa falla estructural para arruinarlas.

Sólo la pechina de *San Marcos* ha sido afectada por la humedad. Al ocupar el otro lado del arco toral, el mismo punto de filtración que dañó la pechina de la *Justicia*, provocó eflorescencias

68 WHITTEN J., MENTION E., MERZ-LÊ, L., BARACH COX, R., FISHER, S. L., MCGINN, M., PROCTOR, R., VAN VOOREN, C. SWICKLIK, M., BERGER G., *Low Molecular Weight Varnishes*, en AIC Wiki a collaborative Knowledge Resource, [www.conservation-wiki.com/wiki/IV.Low Molecular Weight Varnishes](http://www.conservation-wiki.com/wiki/IV.Low_Molecular_Weight_Varnishes) [Consulta:28/05/2018].





Fig. 7.- Detalle del *Lavatorio*. Secuencia de fotografías de fluorescencia visible inducida por radiación ultravioleta de onda larga que muestran el barniz y repintes que son eliminados tras los tratamientos de limpieza. (Fotografías: Juan Valcárcel).



Fig.8.- Secuencia del proceso de limpieza y reintegración de uno de los personajes repintados del *Lavatorio*. (Fotografías Jesús Montañana).



Fig.9.- Detalles de las firmas de los dos autores de la decoración pictórica.

de sulfatos y nitratos y deshizo un veinticinco por cien de la policromía. Afortunadamente las pérdidas más graves se concentraban en los fondos y el león conservaba suficiente información como para reconstruir su tejido pictórico.

Estructuralmente, aunque todas las pechinas presentan cuadros fisurativos propios de movimientos de asentamiento del edificio, no suponen ningún riesgo para su estabilidad.

El nivel de ensuciamiento superficial era alto, mientras que los únicos repintes detectados correspondían a pinceladas que pretendían camuflar manchas de bol que se habían producido durante el último redorado de la capilla, documentado a principios del siglo XX. Su eliminación se consiguió aplicando a través de filtros de papel japonés soluciones de amonio citrato.

La metodología general de limpieza ha consistido en una limpieza en seco con goma *Wishab Akapad White*<sup>69</sup> mediante borrado que ha

permitido remover eficazmente los principales depósitos de suciedad superficial.

Los trabajos más delicados de la restauración se han centrado en la pechina de *San Marcos*, donde han sido necesarios procesos de consolidación y desalación junto a la reconstrucción pictórica. La eliminación de eflorescencias se ha realizado a nivel superficial, en seco y con ciclos de aplicación hasta su secado, de “empacos” absorbentes de papel japonés y agua destilada.

El asentado de escamas y consolidación de pulverulencias se efectuó mediante el filtrado e inyección de soluciones de resina acrílica *Paraloid B 72* en acetato de etilo, en distintas concentraciones. Las fisuras más abiertas se sellaron con *Calosil Injection Grout*. Finalmente, la reconstrucción pictórica se completó a la acuarela, mediante *tratteggio* modulado. (Fig. 10).



Fig.10.- Secuencia del estado de conservación y proceso de restauración de cabecilla alada sita en la pechina de *San Marcos*. (Fotografías: Jesús Montañana).

<sup>69</sup> Goma de estireno butadieno y aceite de ricino vulcanizado.





# Proyectos de escaleras de Goethe

**Joan Calduch Cervera**

Doctor Arquitecto

Catedrático de Composición arquitectónica

Universidad de Alicante

Académico Correspondiente

**Alberto Rubio Garrido**

Doctor Arquitecto

Universidad Politécnica de Madrid

## RESUMEN

La vocación de Goethe como conocedor, teórico de la arquitectura y arquitecto diletante se puso de manifiesto en sus escritos y su abundante producción gráfica a lo largo de su vida. Sus trabajos sobre un tema específicamente arquitectónico como las escaleras permiten acercarnos a las distintas facetas de esta inclinación. La representación en perspectiva del espacio y los aspectos ornamentales fueron sus primeras manifestaciones. Su trabajo como responsable de las obras de reconstrucción del *Schloos* de Weimar y, en concreto, de su escalera imperial, le llevaron a colaborar con el proyectista en el intento de superar la mera construcción para elevarla a la categoría de arte. Pero donde desplegó todas sus facultades como arquitecto fue en la remodelación de su vivienda en Frauenplan (Weimar). Los problemas funcionales y representativos de las dos escaleras que construyó en esta residencia ponen en evidencia hacia dónde orientaba su idea de arquitectura pero, también, sus limitaciones como arquitecto de las que siempre había sido consciente.

**Palabras clave:** Goethe / escalera / arquitectura / dibujo.

## ABSTRACT

*Goethe's vocation as connoisseur, architecture theorist and dilettante architect was evident in his writings and his abundant graphic production throughout his life. His works on a specifically architectural theme such as stairs allow us to approach the different facets of this inclination. The space representation in perspective and ornamental aspects were its first manifestations. His work as responsible for the reconstruction of Weimar Schloss and, in particular, its imperial staircase, led him to collaborate with the designer in the attempt to overcome mere construction into the category of art. But it was in the remodeling of his own house in Frauenplan (Weimar) where he deployed all his faculties as an architect. Functional and representative problems of the two staircases he built in this residence show where his architecture conception was oriented to, but also his limitations as an architect.*

**Keywords:** Goethe / stairs / architecture / drawing.

*Es ist eine so angenehme Empfindung, sich mit etwas zu beschäftigen, was man nur halb kann, daß niemand den Dilettanten schelten sollte, wenn er sich mit einer Kunst abgibt, die er nie lernen wird, noch den Künstler tadeln dürfte, wenn er über die Grenze seiner Kunst hinaus in einem benachbarten Felde sich zu ergeben Lust hat.*

Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*,  
Zweiter Teil, Drittes Kapitel (1808-1809)<sup>1</sup>

Ya anciano, durante sus largas conversaciones con Eckermann el 21.3.1830 Goethe le confesó: “Yo, por ejemplo, traje de Italia el gusto por las grandes y bellas escaleras y por efecto de ello estropecé esta casa, pues sus habitaciones resultan ahora más chicas”<sup>2</sup>. Se refería a su residencia en Frauenplan de Weimar que había remodelado años antes siendo la manifestación más representativa de su tarea como arquitecto diletante. En su juventud Goethe criticó las escaleras construidas por su padre en su casa de Frankfurt<sup>3</sup>. Así pues, estaba reconociendo que había incurrido en un error similar.

Frente al arte Goethe diferenciaba entre el *aficionado vulgar*, el *auténtico aficionado*, el *diletante* y el *verdadero artista*. El simple *amateur* “trata a la obra de arte como un objeto con el que se topa en la plaza del mercado”, y sólo le exige que “parezca natural para así poder disfrutar de ella de una forma natural y a menudo tosca y vulgar”. Por el contrario, el *auténtico aficionado* es capaz de comprender las pautas y normas que ha seguido el artista y “siente que debe subir al nivel del artista para disfrutar de la obra.”<sup>4</sup> Ambos, cualquiera que sea el nivel en el que aprecian y entienden el arte, tienen en común que no lo practican.

Según Goethe: “La comprensión y la práctica siguen caminos muy diferentes.”<sup>5</sup> El ejercicio práctico, más restringido, es lo que comparten el diletante y el artista. El primero es un aficionado culto [*wahre Liebhaber*] que a su capacidad de juzgar y valorar las obras, añade, por gusto, su ejercicio. Las críticas de Goethe al diletante<sup>6</sup> que nunca dominará el arte que practica no ocultan su simpatía hacia el aficionado convertido en diletante, porque alcanza un mejor disfrute y conocimiento artísticos. Escribe: “el aficionado que aún no posee bastante soltura de mano para sacarle a todos y cada uno de los objetos una copia airosa, afánase por lograr lo más principal y asimilarse aquello que para él tiene un carácter notable que particularmente háblale al alma”<sup>7</sup>. Pero eso no convierte al diletante en artista. Durante su viaje a Italia, el 17.2.1787 refiriéndose a sí mismo comenta:

<sup>1</sup> “¡Qué impresión tan grata la de ocuparse en algo que sólo a medias conocemos! De suerte que nadie debería regañar al diletante por aplicarse a un arte que nunca aprenderá, ni censurar tampoco al artista si saliéndose de los límites de su arte, complácese por discurrir en un campo vecino.” (GOETHE, 1991, II: 1280).

<sup>2</sup> GOETHE, 1991, III: 210.

<sup>3</sup> La casa de madera la compró su abuela (1733) y a su muerte (1754) su padre, “que era muy entendido en achaques de técnica arquitectónica”, la reformó (GOETHE, 1991, III: 439, 446). En 1768 criticó la escalera por no adecuarse al uso de varias familias, ya que debió localizarse “a un lado, como en Leipzig, y teniendo cada piso su puerta que poder cerrar”. (GOETHE, 1991, III: 636).

<sup>4</sup> GOETHE, 1999, 125, 126.

<sup>5</sup> GOETHE, 1999, 102.

<sup>6</sup> En un texto de Goethe y Schiller (“Über den dilettantismus” 1797), reprochaban al diletante su desconocimiento de las técnicas y problemas concretos del trabajo artístico (ARNALDO, 2008, 22).

<sup>7</sup> GOETHE, 1991, III: 939.

para hacer bien algo es menester la práctica de toda la vida.

Y, sin embargo, no debe el aficionado arredrarse, por poco que se esfuerce. [...] Sólo que no debemos equipararnos a los artistas, sino proceder a nuestro modo<sup>8</sup>.

El *verdadero artista*, además de cultivar profesionalmente el arte ha de estar dotado de aptitudes naturales: “En todas las artes hay cierto grado que puede alcanzarse con las disposiciones ingénitas, por así decirlo, exclusivamente. Pero al mismo tiempo es imposible rebasarlo como el arte no venga en nuestra ayuda”<sup>9</sup>.

Goethe se consideraba un diletante que practicaba el dibujo, la escultura y la arquitectura, aunque era consciente de sus limitaciones que le alejaban del trabajo de un consumado artista o arquitecto.

En Italia el 5.7.1787 escribe: “he empezado a cultivar más seriamente la arquitectura, y todo se me hace sorprendentemente fácil (es decir, la idea, pues la práctica requiere toda la vida)”<sup>10</sup>. Conocer las bases y principios teóricos de la arquitectura en los que estaba empeñado era algo diferente a ser diestro en la ejecución de las obras. Suponía dar el salto de la idea a la práctica pasando de ser un diletante a convertirse en un profesional. Goethe distinguía, además, entre el simple maestro constructor y el verdadero arquitecto que domina su arte. Dos ámbitos que

siempre mantuvo claramente diferenciados. Por un lado, su interés por la teoría y la realización como diletante de dibujos arquitectónicos fueron algunas de las aficiones que cultivó asiduamente. Y por otro, su desempeño del cargo de *Supervisor de obras de Ingeniería y Arquitectura* en la corte del Gran Duque Karl August de Weimar le habituó con el trato de maestros constructores y arquitectos, así como con la gestión y responsabilidad de los trabajos de edificación que se estaban ejecutando, tomando incluso parte activa en cuestiones de diseño<sup>11</sup>.

Estos cuatro niveles de aproximación de Goethe a la arquitectura (como aficionado culto, como teórico, como gestor y como arquitecto diletante), se reflejan de manera elocuente analizando sus ensayos con pieza específicamente arquitectónica: la escalera. En un primer momento, realizó láminas de ruinas medievales y detalles arquitectónicos incluyendo dibujos de escaleras. Durante su viaje a Italia se avivó su vocación artística y su interés por la arquitectura<sup>12</sup> realizando ejercicios, a veces copiados de los tratados clásicos (Serlio, Palladio, Scamozzi, Vignola...). Como responsable de las obras de Weimar participó activamente en los trabajos y proyectos en ejecución. Un paso más hacia la labor del arquitecto profesional, fue su protagonismo en el diseño y construcción de las escaleras durante la reforma de su propia vivienda. Fue entonces cuando asumió sus limitaciones que le alejaban de ser un auténtico arquitecto.

<sup>8</sup> GOETHE, 1991, III: 1152.

<sup>9</sup> Mx., n° 1114 GOETHE, 1991, I: 442).

<sup>10</sup> GOETHE, 1991, III: 1282.

<sup>11</sup> Por ejemplo, entre las obras oficiales y en relación con la llamada *Römische Haus* (Casa Romana) construida por Arens (1792-1797) estudió distintos alzados de pabellón de jardín relacionados con este tipo de casa de campo (FEMMEL, 1972, IVb: 112; IVb: 113; IVb: 114; IVb: 115), dibujó varias alternativas para la fachada (FEMMEL, 1972, IVb: 97) y una planta general de situación (FEMMEL, 1972 VIa: 151). Un dibujo (FEMMEL, 1972, IVb: 97) parece incluir estudios para la fachada posterior de esta construcción recogiendo tres plantas con la ubicación de la escalera de salida al jardín cuya solución, finalmente realizada, Goethe había criticado en una carta a Meyer del 5.8.1796. Sobre sus proyectos para la reconstrucción del teatro de Weimar, que redactó con el arquitecto Coudray, véase EWALD (1999, figs. 64, 66, 67, 68). También participó en la escalera de la Biblioteca Anna-Amalia de Weimar (entradas en su Diario del 27.3 y 28.4.1825).

<sup>12</sup> En varias ocasiones incluso se hizo pasar por arquitecto. (GOETHE, 1991, III: 1074, 1114).

## LA ESCALERA COMO TEMA PLÁSTICO

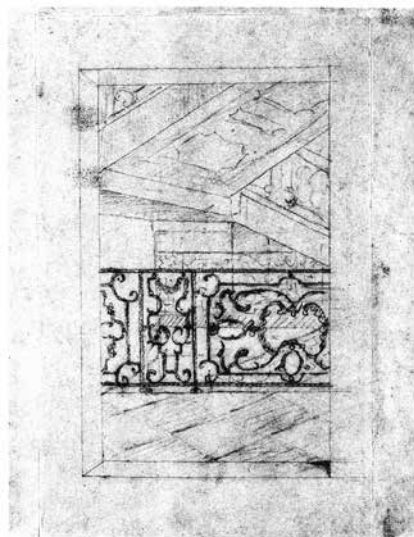


Fig. 1.- J. W. Goethe (1768/1770), Escalera en la casa de Goethe en Frankfurt. 234x177 mm. Dibujo a lápiz (FEMMEL 1972, I: 56).

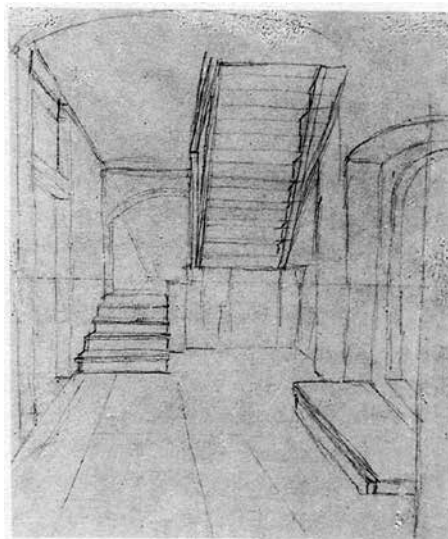


Fig. 2.- J. W. Goethe (s. f. ¿1777?), Caja de escalera. 393x334 mm. Lápiz (FEMMEL 1972, I: 179 rs.).

Tras su regreso de Leipzig donde empezó a practicar las artes plásticas y el estudio de la arquitectura<sup>13</sup>, dibujó la criticada escalera de la casa paterna (fig. 1). Se representa en perspectiva la parte inferior de las zancas inclinadas de madera, la barandilla metálica y el despiece del pavimento en damero. El diseño de la barandilla se destaca gráficamente y se apuntan los adornos de la madera bajo los peldaños. Durante su estancia en Estrasburgo había viajado a la ciudad de Zabern (Saverne) alabando la escalera del palacio episcopal que tiene una barandilla de hierro similar<sup>14</sup>. En definitiva, era la ornamentación lo que resaltó Goethe en este dibujo.

Tras instalarse en Weimar (7.II.1775) el Gran Duque le regaló la casa del guardabosques, jun-

to al Ilm, siendo ésta su primera residencia. Se conserva un dibujo (fig. 2) del vestíbulo de esta vivienda con la puerta de acceso a la derecha, la entrada de la sala a la izquierda y la escalera al fondo. Están representados los tres tramos adosados a las paredes que cierran el espacio. Las líneas fugadas del arranque inferior y las del tramo superior visto por debajo son el motivo principal de la lámina<sup>15</sup>. Estos ejemplos confirman que para Goethe el dibujo de escaleras en perspectiva era idóneo para representar el espacio arquitectónico.

En Roma había seguido un curso del que dice: “Inauguró Verschaffelt un curso de Perspectiva, y allí nos reuníamos por las tardes numerosa concurrencia, que escuchaba sus lec-

<sup>13</sup> Siendo adolescente sus estudios de matemáticas le ayudaron a “poder trazar mis bocetos arquitectónicos con más precisión” (GOETHE, 1991, III: 498). En Leipzig practicó dibujo y pintura en la academia de arte de Adam Friedrich Oeser y grabado con Johann Michael Stock, leyó a Winckelmann (GOETHE, 1991, III: 609-621) y estudió algunos grabados de Palladio. De regreso en Frankfurt escribía a Oeser (noviembre 1768) que se ejercitaba en el dibujo y estudiaba arquitectura.

<sup>14</sup> GOETHE, 1991, III: 670.

<sup>15</sup> Una perspectiva de Goethe de la misma época (1776/1777) (FEMMEL 1972, I: 301 rs.) representa una escalera en esquina adosada a los muros.



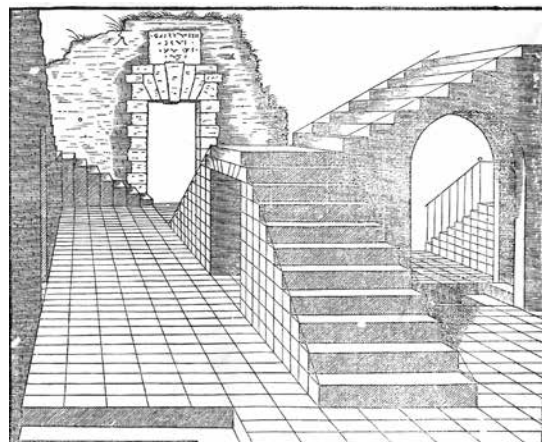
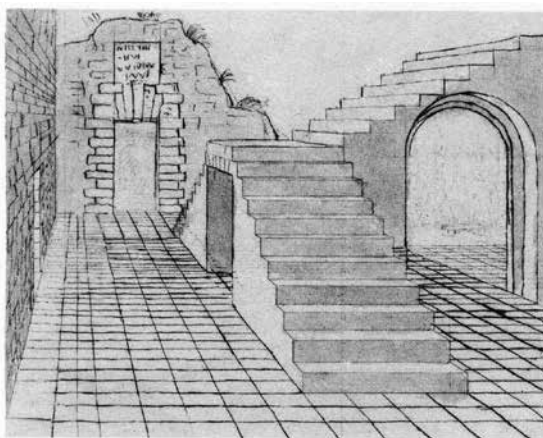


Fig. 3.- a) J. W. Goethe (1787/1788?), Sistema de escaleras. 232x273 mm., imagen: 180x224 mm.). Lápiz, tinta a pluma y lavado (FEMMEL 1972, III: 118); b) S. SERLIO (1537-1551, Libro II: folio 19 anv.).

ciones y en seguida las llevaba a la práctica.”<sup>16</sup> Existen algunos ejercicios en perspectiva realizadas en esos momentos<sup>17</sup>, entre ellos uno (fig. 3a) copiado del tratado de Serlio (fig. 3b). En el modelo aparecen seis ejemplos de escaleras en distintas posiciones. Goethe lo simplificó eliminando tres: el arranque descendente situado en la parte inferior izquierda, la que sube adosada al muro del fondo y la que aparece tras el arco de la derecha. Tampoco dibujó el desnivel del pavimento bajo el arco. Hay un *pentimento* en el encaje del perfil de los peldaños en el tramo más alejado, y el portón del fondo aparece completo y no parcialmente traslapado.

El motivo principal de la lámina es una escalera con planta en T de dos tramos ascendentes

en la misma dirección y sentido opuesto que confluyen en un rellano del que sube un tramo único en dirección perpendicular a los dos inferiores.

Sin entrar en un análisis del dibujo son destacables dos cuestiones en relación con las escaleras. Bajo la meseta donde confluyen los tres tramos, hay un arco adintelado que Serlio ha dibujado con sus dovelas. Aunque Goethe las insinúa no las representa correctamente porque el hueco casi toca el perfil de la escalera posterior y la huella del primer peldaño descendente prácticamente desaparece. Algo similar ocurre con la bóveda bajo el tramo superior donde la cuarta huella ascendente roza la línea del arco sin dejar espacio para la dovela en ese punto.

<sup>16</sup> GOETHE, 1991, III: 1301.

<sup>17</sup> FEMMEL 1972, III: 110; III: 111; III: 112; III: 113; III: 115; III: 116; III: 117; III: 118.

Estos aspectos ponen en evidencia el desconocimiento o escaso interés de Goethe por los aspectos constructivos de la arquitectura que dibujaba.

Los ornamentos y la perspectiva como representación del espacio son las cuestiones que quería controlar en estos dibujos.

#### LA ESCALERA COMO TEMA ARQUITECTÓNICO

La idea de arquitectura de Goethe quedó apuntada en el manuscrito inédito *Baukunst* (1795). En él establece una jerarquía de los fines de la arquitectura. El fin inmediato [*der nächste*] lo vincula con la construcción y su materialidad. El fin elevado [*der höhere*] corresponde a la utilidad y el carácter. El fin superior [*der höchste*] alude a la cualidad estética. Sólo cuando se llega a este último nivel se puede hablar con propiedad del arte de la arquitectura. En este mismo escrito vincula el disfrute de la arquitectura a su recorrido. Las escaleras, como piezas de tránsito entre espacios a varios niveles, aúnan la utilidad y el recorrido. Son, en consecuencia, un caso idóneo para gozar de la arquitectura.

Goethe alabó las escaleras de la primitiva casa de Frankfurt antes de la reforma por su estilo simple y funcional<sup>18</sup>. Pero no se limitó a valorar estas obras sino que él mismo se implicó en intervenciones puntuales sobre aspectos de diseño de escaleras como evidencian distintos dibujos suyos donde trata sobre cuestiones distributivas o utilitarias<sup>19</sup>. Son ejemplos donde Goethe aborda el fin elevado [*der höhere*] de la arquitectura, su uso.

Pero el sentido artístico que corresponde al fin superior [*der höchste*] era una cuestión diferente. Evocando su niñez Goethe habla del edificio municipal de consejos de Frankfurt [*Römer*] donde se realizaban los actos públicos más importantes. Escribe: “Solíamos ganarnos la buena voluntad de los porteros para poder subir la nueva y clara escalera imperial, pintada al fresco.”<sup>20</sup> La escalera imperial prestigiaba y simbolizaba al poder social. En Italia pudo contemplar algunas escaleras de este tipo como la del palacio nuevo en Caserta de Vanvitelli<sup>21</sup>. Y dado su interés, tendría noticias de la *Residenz* del obispo de Würzburg de Balthasar Neumann, cuya escalera imperial es la más imponente del siglo XVIII en Alemania.

El *Schloss* de Weimar sufrió un importante incendio el 6.5.1774. Desde 1777 La *Comisión para la Reconstrucción del Palacio* estaba bajo la dirección de Goethe que se responsabilizó de las labores de rehabilitación. Su implicación no se redujo sólo a su papel como director y gestor, sino que se extendía, también, a los aspectos de diseño que debatía con los proyectistas.

De las obras del palacio hay distintos dibujos suyos sobre parcelaciones, edificios afectados, ordenación de pabellones en torno a una explanada<sup>22</sup>, diseños del muro o el portón de acceso al patio de armas<sup>23</sup>, y varios esquemas de fachada<sup>24</sup>. Los trabajos cogieron impulso en 1800 con el arquitecto H. Gentz (1766-1811) quien proyectó la escalera imperial [*Gentzches Treppenhause*] tras la puerta frente al puente de la Estrella [*Sternbrücke*], una de las primeras escaleras

<sup>18</sup> GOETHE, 1991, III: 437.

<sup>19</sup> En 1797 dibujó una planta esquemática (FEMMEL, 1972, VIa: 160 rs.) que se ha relacionado con la casa que Schiller pensaba adquirir y reformar, donde se representa una escalera en L que conduce a un pequeño distribuidor. Otro dibujo (FEMMEL, 1972, VIa: 161) de 23.12.1794 recoge cuatro plantas de escaleras, dos en U, una en L y otra de tres tramos en forma de S, junto a un alzado de una escalera de madera que podrían estar relacionados con la casa de Schiller en Jena y la escalera exterior del Belvedere en el jardín.

<sup>20</sup> GOETHE, 1991, III: 442.

<sup>21</sup> Los días 14, 15 y 16 de marzo de 1787 estuvo en Caserta y, aunque no menciona la escalera la conoció porque visitó el palacio nuevo del que hace un comentario (GOETHE, 1991, III: 1175).

<sup>22</sup> FEMMEL, 1972, IVb: 121; IVb: 121 rs.; IVb: 123.

<sup>23</sup> FEMMEL, 1972 IVb: 116; IVb: 117; IVb: 124.

<sup>24</sup> FEMMEL, 1972, IVb: 122.

monumentales del clasicismo alemán<sup>25</sup>. Goethe debió jugar un papel activo en este proyecto.

Generalmente una escalera imperial se sitúa perpendicular y lateralmente al paso de carruajes, con un tramo único inferior hasta una meseta de donde parten dos tramos simétricos laterales y paralelos al central que ascienden en dirección opuesta hasta el piso superior. Sin embargo, aquí el desarrollo es diferente porque la escalera y la vía de la puerta al patio de armas están superpuestas en la misma dirección. En consecuencia, el arranque de la escalera es doble en los laterales del paso con distintos tramos que van confluyendo hasta el superior que termina en una columnata de orden dórico griego. A diferencia de la solución ortodoxa en este caso no hay una única caja de escaleras sino dos ámbitos claramente diferenciados. Flanqueando la vía de carruajes hay dos columnatas entre las que suben unos escalones<sup>26</sup> y un paso que termina en unos peldaños y un rellano. A este punto se llega, también, desde otro tramo distinto perpendicular al paso rodado. En estos dos rellanos laterales simétricos empieza propiamente la caja de escaleras que condensa su representatividad (fig. 4a). Adosados a los muros laterales suben unos tramos que giran 90° por el muro de fachada hasta encontrarse en una nueva meseta central de donde arranca la parte final superior hasta la columnata y el vestíbulo de los salones principales del palacio [*Festsaal*]<sup>27</sup>.

Goethe, dibujó una perspectiva (fig. 4b) del espacio de la caja<sup>28</sup>. El falso techo con el tondo central para pinturas al fresco<sup>29</sup>, la columnata,

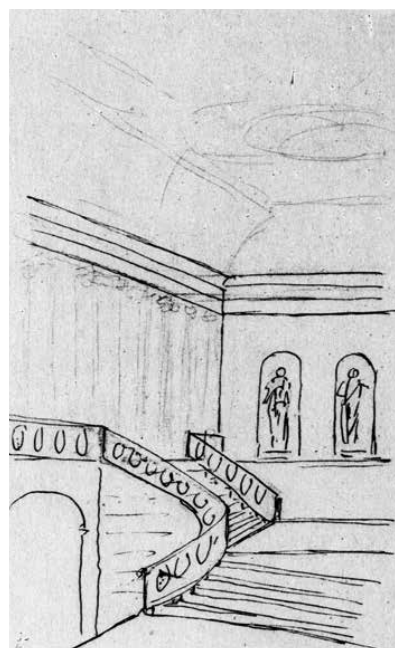


Fig. 4.- a) *Schloss Weimar*. Escalera imperial. Tramo superior (2014, foto del autor); b) J. W. Goethe (¿1801?), Caja de escalera. 330x422 mm. Lápiz, tinta a pluma (FEMMEL 1972, VIa: 163).

<sup>25</sup> ILLERT, 1988, 35.

<sup>26</sup> Los peldaños entre un pórtico de columnas los menciona durante su viaje a Italia al hablar del templo de Minerva en Asis, y lo recogió en un dibujo del templo de Segesta en Sicilia (FEMMEL, 1972 VIa: 140) (GOETHE, 1991, III: 1113-1114; 1217-1218). En el *Baukunst* (GOETHE, 1795) trata este problema como ejemplo de la evolución arquitectónica de la basa aislada bajo la columna.

<sup>27</sup> Hay un esquema de Goethe (FEMMEL, 1972. VIa: 163) de una planta simétrica palladiana (ca. 1801), tal vez relacionado con esa zona del *Schloss* en esos momentos en obras.

<sup>28</sup> Se ha planteado alguna duda sobre la autoría de este dibujo (BOTHE 2000, 165-190).

<sup>29</sup> Un detalle frecuente en las escaleras imperiales y que Goethe había utilizado en la de su casa.

las hornacinas con esculturas, las barandillas y la luz frontal al tramo central descendente son los elementos que arropan el rito de bajar ceremonialmente desde los recintos palaciales más nobles, dándole a la escalera el carácter buscado.

Hay que destacar dos aspectos. Primero: si en el tipo de escalera imperial el punto de arranque del tramo inferior es único y asume la máxima relevancia al potenciar el paso entre el carruaje y la escalera, aquí es el desembarco superior el que tiene ese protagonismo al unificar en un solo itinerario el encuentro de la escalera con el vestíbulo porticado. Segundo: la conexión de los tres tramos superiores finales recuerda la escalera imperial en T del dibujo de Serlio copiado por Goethe, como si aquella perspectiva le hubiera orientado a la solución arquitectónica pertinente.

Para Goethe, el valor de la escalera consiste en arropar y resaltar con la arquitectura algunas actividades emblemáticas de la sociedad. Es el lugar donde el estatus del propietario se muestra a su medio social cuando abre su morada en momentos singulares de la vida pública. A diferencia de la finalidad sólo utilitaria de las escaleras privadas, la importancia arquitectónica de una escalera singular como ésta del *Schloos* consiste en subrayar la ceremonia de auto-celebración del estamento aristocrático que la recorre en ocasiones especiales.

Trasladar este sentido del palacio a la vivienda burguesa es lo que se había propuesto Goethe en su propia casa. Se trataba de llevar, aunque con una estructura arquitectónica más modesta, el significado arquitectónico de las es-

caleras de lo público y aristocrático a la esfera de lo doméstico y burgués sin menoscabo de su condición representativa.

#### LA ESCALERA COMO OBRA

Cuando en 1792 Goethe se instaló en Frauenplan de Weimar<sup>30</sup> le pidió al arquitecto J. F. Steiner (1774-1840) el levantamiento del inmueble que pensaba reformar (fig. 5). Estaba formado por dos bloques principales separados por un patio y otras dependencias comunicados por varias escaleras, con un jardín posterior. El volumen de fachada es de doble crujía y en planta baja tiene un zaguán central pasante, dos alas a los lados y portones de carruajes de entrada y salida al patio en los extremos. Consta, además, de piso noble y cubierta habitable inclinada a dos aguas.

Goethe hizo varios bocetos y una detallada relación de las obras previstas<sup>31</sup>. El cuerpo posterior de una crujía recayente al jardín se destinó en la planta baja a zonas de servicios, y en el piso a las habitaciones privadas. En la planta noble de la fachada estaban en enfilada las estancias de carácter social (*Urbinozimmer*, *Junozimmer*, *Gelber Saal*, *Deckenzimmer*, *Majolikazimmer*, *Sammlungszimmer*), el comedor (*Esszimmer*) y un pequeño oficio (*Obere Küche*).

Las reformas se hicieron entre junio de 1792 y el verano de 1795<sup>32</sup> y consistieron en adecuar el edificio a las necesidades residenciales y representativas de Goethe y su familia<sup>33</sup>. Además de solventar estas cuestiones funcionales, los principales objetivos fueron: por un lado, dar relevancia al acceso desde el zaguán a la planta

<sup>30</sup> Goethe la ocupó en junio de 1792 aunque no fue oficialmente su dueño hasta 1794 como regalo del Duque cuando le concedió el título nobiliario (PIELMANN, 1998, 175).

<sup>31</sup> EWALD, 1999, 122.

<sup>32</sup> H. Meyer, amigo de Goethe, vivió en la casa unos años y se ocupó de las obras durante su ausencia (1792) cuando acompañó al Duque en la campaña contra Francia. En diciembre de 1792, la estructura de la *Brückenzimmer* estaba concluida, el volumen de la caja de escalera preparado y la fachada exterior restaurada (GOETHE, 2004, 4904). Las obras menores se prolongaron hasta finales de 1798 (PIELMANN, 1998, 176). Hay un croquis en planta de Goethe que parece corresponder a la distribución de sus aposentos privados (FEMMEL, 1972, IVb: 9 rs).

<sup>33</sup> El ambiente de una gran residencia urbana burguesa de principios del siglo XIX en Alemania está magistralmente recreado por Thomas MANN, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901).



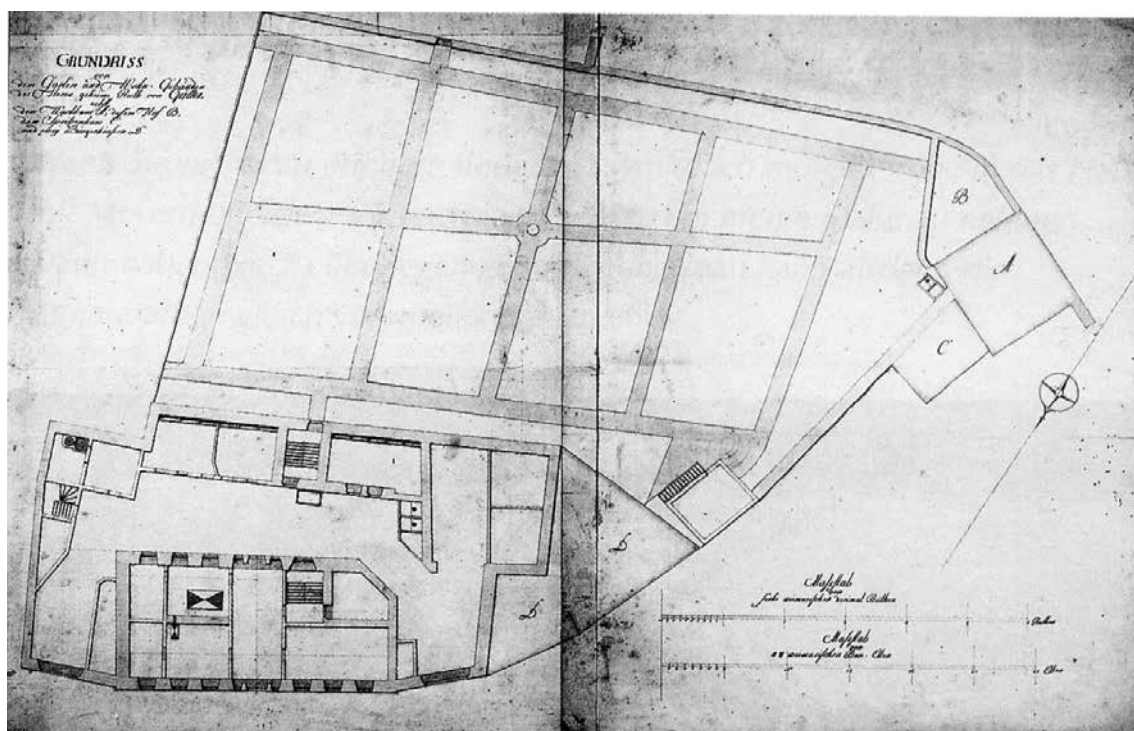


Fig. 5.- J. F. Steiner: Casa de Goethe en Frauenplan (c. 1792). Estado previo antes de la reforma (EWALD, 1999, 43).

noble mediante una escalera de peldaños suaves (a la italiana) que permitiera recorrerla disfrutando del espacio arquitectónico. Por otro, conectar los salones de la zona delantera con el jardín posterior con un cuerpo pasante sobre el patio (*Brückenzimmer*) y una pequeña escalera al vestíbulo de salida (*Gartenzimmer*). En tercer lugar, crear una atmósfera clasicista con la decoración interior resaltada por la gran colección de objetos y obras de arte que poseía. Existen varios dibujos de Goethe de cenefas con grecas y esvásticas, posiblemente extraídas de motivos pompeyanos, destinados a este fin<sup>34</sup>. Por último, quería reconstruir la fachada al jardín con una solución clasicista palladiana algo que, por cuestiones de coste, abandonó<sup>35</sup>.

Todos esos objetivos se reflejan de un modo elocuente en un dibujo (fig. 6) que recoge: una planta de distribución del piso noble (superponiendo el tramo inferior de la escalera en planta baja), la proyección de la fachada al jardín, una sección por el *Brückenzimmer*, otra parcial del muro de la caja de escaleras con la entrada superior a la vivienda, un capitel y su perfil posiblemente del recercado de la puerta que está entre ellos (quizás la misma que aparece en la sección parcial), dos detalles del alzado de un paramento interior y un esquema a línea que podría ser la distribución de la zona privada personal.

Respecto al primer objetivo, Goethe proyectó simultáneamente en las mismas fechas

<sup>34</sup> FEMMEL, 1972, IVb: 83, 85, 85 rs., 89. En julio de 1794 Goethe encargó al arquitecto de Dresde Ch. F. Schuricht la decoración de la caja de escalera y la fachada (GOETHE, 2004, 5108 y ss.).

<sup>35</sup> FEMMEL, 1972, IVb: 91, 92, 92 rs.; Ewald: 1999, 112.



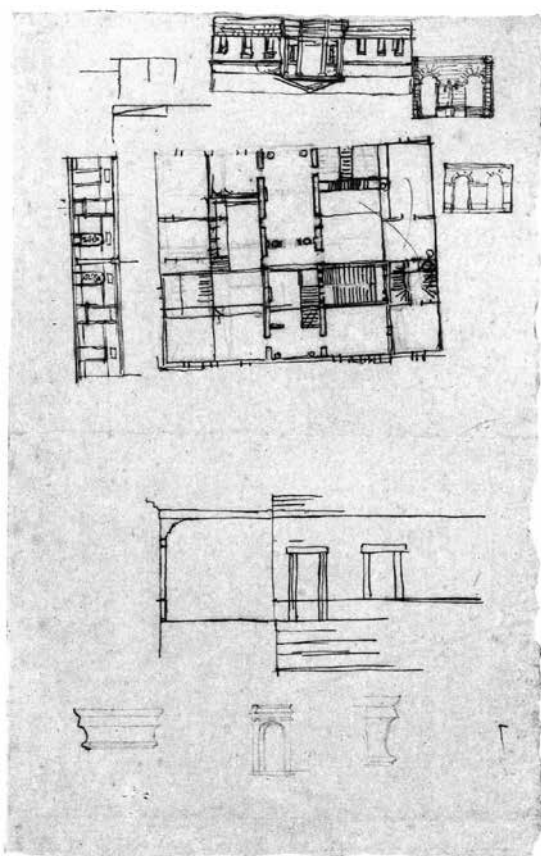


Fig. 6.- J. W. Goethe (posterior a 1793). Planta ideal de la casa de Goethe (primer piso). 215x341 mm. Lápiz, tinta a pluma (FEMMEL 1972, IVb: 91).

dos escaleras conectadas entre sí: la principal y representativa (*Treppenhaus*), y otra para el uso privado residencial (*Internes Treppenhaus*).

La escalera principal condensaba la primera y más emblemática imagen de la casa que Goethe quería mostrar a sus amigos y visitantes<sup>36</sup>. Igual que en el edificio preexistente, la caja de escaleras ocupa la segunda crujía a la derecha del zaguán. Pero su desarrollo y amplitud para las expectativas de Goethe eran inadecua-

dos y había que prolongarla con un tramo inferior saliendo del espacio de la caja e invadiendo el zaguán. Los dos croquis del muro con arcos corresponden a la sección por el zaguán frente a la puerta de entrada. En uno de ellos se ve el arranque de escaleras en el arco derecho, pero no en el izquierdo, lo que indica dos recorridos: por la izquierda se va hasta el patio posterior y por la derecha se llega al tramo inferior de la escalera como muestra la planta. Una sección por la escalera (fig. 7), con el zaguán y la *Sala Amarilla* [*Gelber Saal*] a la izquierda, y el paso a los aposentos privados de Goethe a la derecha, confirma esta interpretación. En esta solución el recorrido de subida empezaría adosado al paramento exterior donde están las ventanas, y el último tramo llegaría hasta la meseta con la entrada a la izquierda del muro como aparece en el apunte de sección (fig. 6). En consecuencia, la escalera ocupa dos zonas distintas: el zaguán en la parte inferior y la caja en la superior. Y, en cada una de ellas el espacio arquitectónico tiene un significado distinto y se resuelve de un modo diferente.

La construcción escenográfica del zaguán debía implicar un coste excesivo por lo que esta solución se abandonó y no se modificó el zaguán. La escalera construida se desarrolla en tres tramos paralelos en S, el superior adosado al paramento exterior y alineado con la puerta desplazada a la derecha del muro frontal, y el tramo inferior alojado en la crujía contigua a la caja (fig. 8). De manera poco satisfactoria en la planta baja arranca en sentido contrario a la dirección de la entrada desde el zaguán y el espacio de la caja sólo se percibe al llegar al primer rellano. Goethe quiso dar la máxima ostentación a esta pieza como demuestran las tres perspectivas desde los rellanos intermedio y superior que dibujó<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Refiriéndose a esta mansión de Goethe el joven Jean Paul le contaba a su amigo Christian Otto: "Su casa impresiona, es la única en Weimar en gusto italiano, con semejantes escaleras, un panteón lleno de cuadros y estatuas." Citado en KLAUß (1991, 14)

<sup>37</sup> FEMMEL (1972, IVb: 77, 78 y 79), las tres fechadas el mismo día: 7.6.1792. Terminadas las obras de albañilería, los carpinteros empezaron a preparar la escalera según consta en la factura de esa misma fecha (GSA. Ka. X, 2 Bl. 44) El 10.10.1792 manifestaba por carta a Meyer que "Dado que los albañiles han trabajado tan lentamente, la escalera no va a estar terminada".

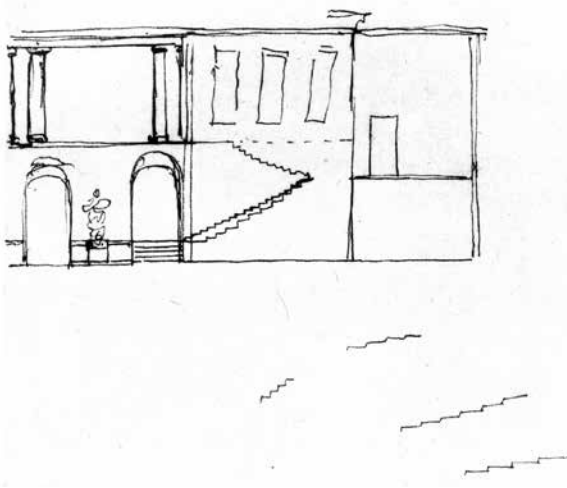


Fig. 7.- J W. Goethe (s.f.), Boceto arquitectónico para la reconstrucción de la casa de Goethe. 170x214 mm. Tinta a pluma (FEMMEL 1972, IVb: 93).

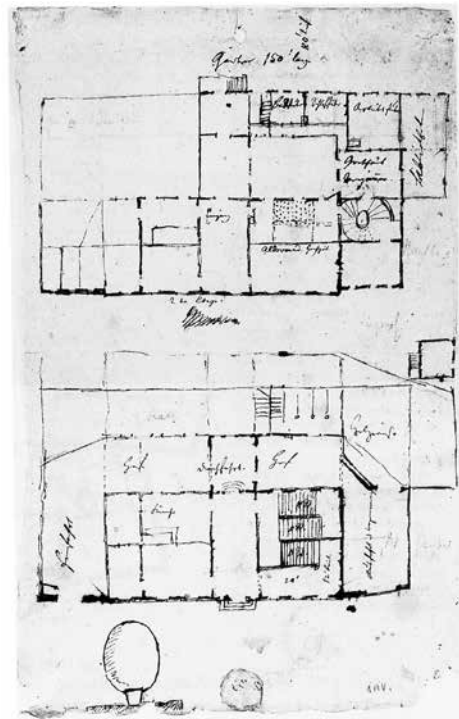


Fig. 8.- K. F. Zelter (c. 1814): Plantas esquemáticas de la casa de Goethe (EWALD, 1999, FIG. 51).

En estas imágenes hay diferencias ornamentales respecto al estado actual. La más llamativa es el dibujo en el rellano intermedio de una sola puerta en vez de dos, situada a eje del tramo superior (fig.9), que comunica con la escalera interior (fig. 8). Así pues, ambas escaleras son contiguas sólo separadas por un muro. La puerta no dibujada por Goethe lleva a un espacio *poché* entre ellas.

En la sección de la caja de escaleras (fig. 7) la meseta intermedia está a la altura del pavimento del cuerpo trasero lo que le obligaba a modificar las pendientes de la zanca como muestra el *pentimento* en el dibujo. Pero la intención de hacer los peldaños suaves, reflejados en cuatro esbozos, descartaba esta solución. Si se quería una

escalera por la que transitar a un ritmo pausado para admirarla, el rellano no podía condicionarse al nivel del pavimento tras al muro. En consecuencia, entre el descansillo y las zonas privadas quedaba una cierta altura que salvar.

Hablando de la funcionalidad de la escalera en la primitiva casa de Frankfurt Goethe escribe: “Una escalera de caracol conducía a habitaciones que no concordaban entre sí, habiéndose compensado mediante peldaños la desigualdad de los pisos.”<sup>38</sup> En su dibujo (fig. 6) se insinúa una escalera de caracol que une tres niveles diferentes: el de las salas nobles (*Urbinozimmer*) que están más altas, el de las habitaciones privadas situadas a una altura intermedia, y el de la meseta de la escalera principal que se encuentra

<sup>38</sup> GOETHE, 1991, III: 436.

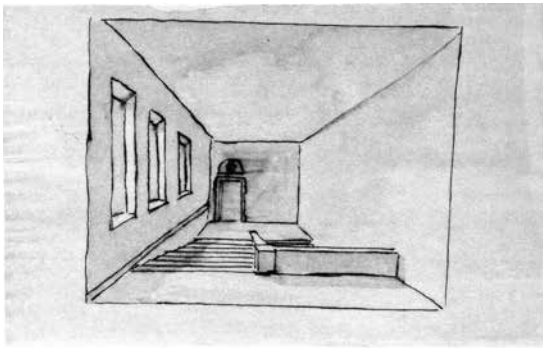


Fig. 9.- a) J. W. Goethe (07.06.1792), Caja de escalera de la casa de Goethe en Weimar. 144x225 mm. (imagen: 118x152 mm.) Tinta a pluma, lavado (FEMMEL 1972, IVb: 79); b) Casa de Goethe em Weimar. Caja de escaleras (2014 (foto del autor).



a una cota inferior. En su opinión una escalera de caracol capaz de salvar con peldaños esta “desigualdad de los pisos” era la idónea.

Tradicionalmente en edificios domésticos las escaleras de caracol resolvían óptimamente los aspectos funcionales con el mejor aprovechamiento del espacio<sup>39</sup>. En Italia Goethe pudo admirar las escaleras de este tipo que Palladio había dibujado y construido<sup>40</sup>. De la del *Convento della Carità* en Venecia escribe que era “la escalera de caracol más bella del mundo [...] cuán bella sea puede inferirse del hecho de que el propio Palladio la dé por buena”<sup>41</sup>.

Tres láminas con cuatro plantas de la escalera interior (fig. 10) nos permiten conocer las cuestiones que quería resolver. Además de conectar las tres alturas (salas, estancias privadas y rellano) la escalera sube a la zona habitable bajo

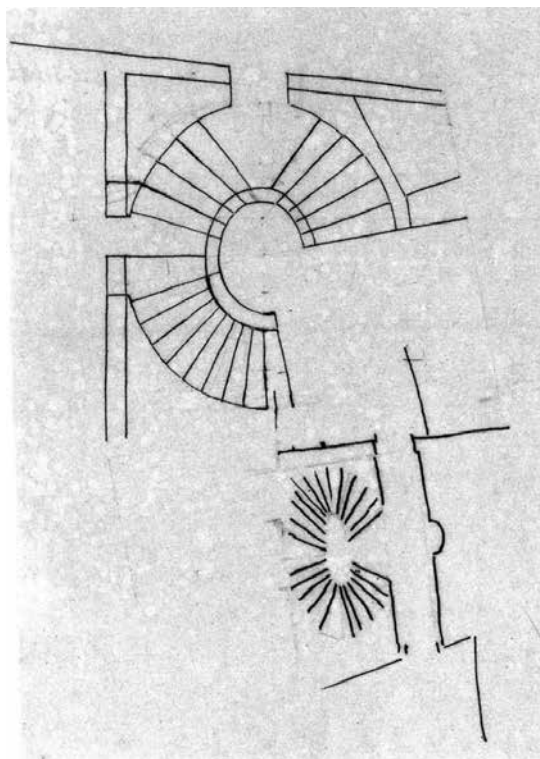
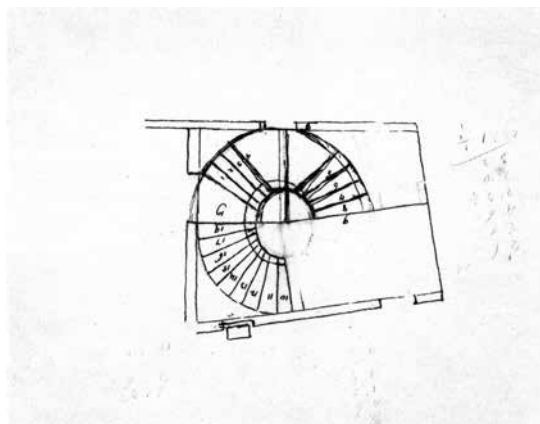
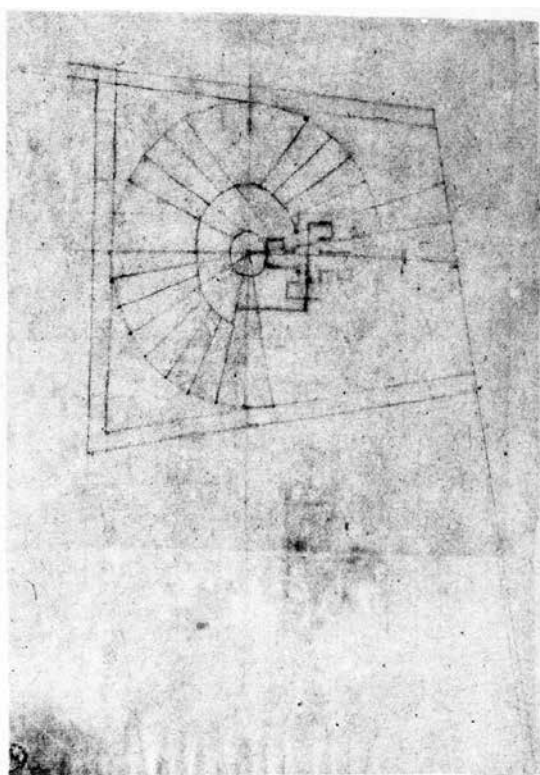
cubierta. La forma ovalada de la planta era la que mejor encajaba en el perímetro trapezoidal del espacio. Incluso hay un esquema (fig. 10c) donde se enfatiza esa forma para liberar un paso entre los cuerpos delantero y posterior.

El ajuste de los peldaños para solventar las diferencias de alturas entre los pisos es el principal problema funcional. En los croquis se tantean varias alternativas. En dos de ellos (fig. 10: a, b) se dibujan cuatro contrahuellas (numeradas en el b) entre la zanca de la escalera principal y el nivel de los aposentos posteriores, pero en el tercero, tal vez posterior por su trazado limpio con instrumental, hay cinco (fig. 10c). Lo mismo ocurre con los peldaños que salvan los niveles entre las zonas trasera y delantera: en un caso (fig. 10a) se dibujan siete contrahuellas, en otro (fig. 10b) se numeran cinco y en el terce-

<sup>39</sup> Además de los usos residenciales estas escaleras servían para la subida a torres y campanarios. En esas fechas (c. 1795) Goethe dibujó la planta de una columna monumental con una escalera de caracol en el centro. (FEMMEL 1972, IVb: 132).

<sup>40</sup> Palladio representó en su tratado escaleras circulares y elípticas tanto con núcleo macizo como hueco, en tipos genéricos, en modelos imaginados como la casa de los griegos o la basílica antigua y en palacios y villas (PALLADIO, 1580, I: 62, 63, 65; II: 6, 13, 39, 44, 52, 53), y construyó las del *Convento della Carità* en Venecia y la *villa Emo* entre otras (CHASTEL, 1965, 11-22).

<sup>41</sup> GOETHE, 1991, III: 1082.



ro (fig. 10c) hay seis<sup>42</sup>. La puerta que comunica con los aposentos privados se sitúa en el centro de un ancho rellano, pero la que conecta las dos escaleras tiene un emplazamiento forzado para respetar el eje del tramo superior de la escalera principal y su anchura está determinada por las proporciones de los huecos en la caja. Esto explica las dudas entre el eje de la puerta y la situación de la meseta en este punto (fig. 10c), así como los tanteos del trazado de un peldaño más, y el hecho de que, finalmente, no esté en medio del rellano. También el centro de la escalera, posiblemente por todos estos problemas, es objeto de reajustes (fig. 10b) desplazando ligeramente la entrada a la zona privada para mantenerla a eje del descansillo. A diferencia de todos estos problemas y tanteos, el paso desde la *Urbinozimmer* no tiene dificultad porque hay un espacio holgado desde el que arranca el tramo que sube a la cubierta.

Fig. 10.- a) J. W. Goethe (antes del 7.6.1792), Planta de la escalera de caracol de la casa de Goethe en Weimar. 329 x 201 mm. Lápiz, tinta a pluma (FEMMEL 1972, IVb: 82); b) J. W. Goethe (antes del 7.6.1792), Planta de la escalera de caracol de la casa de Goethe en Weimar. 164x202 mm. Lápiz, tinta a pluma (FEMMEL 1972, IVb: 80); c) J. W. Goethe (antes del 7.6.1792), Dos proyectos (plantas) de la escalera de caracol de la casa de Goethe en Weimar. 289 x 202 mm. Lápiz, tinta a pluma (FEMMEL 1972, IVb: 81).

<sup>42</sup> En la realidad hay cuatro contrahuellas entre el descansillo y el cuerpo posterior y cinco entre éste y el delantero.



Observando estos dibujos hay una cuestión que, por su ausencia, parece no preocupar a Goethe. La escalera del *Convento della Carità* no sólo es excepcional por su forma y diseño sino también, de una manera relevante, por su magnífica construcción en piedra con el núcleo hueco y los peldaños de una pieza volados que van superponiéndose. Son una lección magistral de arquitectura porque diseño, forma, construcción y materia forman una unidad coherente perfectamente trabada. En la casa de Goethe esta escalera interior es de estructura de madera y se apoya en dos pilarcitos en el vacío central para asegurar su estabilidad. Viendo sus dibujos está clara la preocupación de Goethe por resolver la conexión funcional de los espacios, pero su materialización y construcción la dejaba en manos de los maestros de obras y carpinteros. Una cuestión elocuente porque nos ilustra sobre el modo en que Goethe entendía la arquitectura.

#### GOETHE, ARQUITECTO DILETANTE

Para Goethe, la arquitectura como arte se alcanza cuando se han satisfecho dos fines previos que atañen a la materia y a su uso. En su opinión, siguiendo la estela del Renacimiento, el arte de la arquitectura posee su propio ámbito autónomo que está por encima de la mera construcción situada al nivel inferior de las artesanías y trabajos mecánicos. Consideraba que la creatividad arquitectónica se canaliza a través del proyecto y los problemas derivados de su ejecución son competencia de alarifes y maestros de obras, muy distintos de los intereses culturales y estéticos que mueven al verdadero arquitecto. Pese a su gran admiración por Palladio no supo comprender que la calidad de sus obras se asienta, de un modo relevante, en su profundo conocimiento de los materiales y trabajos constructivos, dada su formación como aprendiz de cantero en el taller que le había convertido en un consumado maestro constructor.

Entre quien sólo se interesa por cuestiones teóricas, formales y utilitarias de las obras y el que es capaz de abordar la arquitectura globalmente, integrando la materia y su construcción para convertir el proyecto en la realidad

física del edificio, está la brecha que separa al arquitecto diletante del verdadero arquitecto. Goethe fue consciente de que no había superado este hiato, a pesar de su indudable interés y sus continuas aproximaciones al mundo de la arquitectura.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARNALDO, J. (ed.), *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008.
- BOTHE, R. „Gentz oder Goethe, das ist hier die Frage. Anmerkungen zum Treppenhaus und Festsaal im Weimarer Schloß“, en *Deutsche Baukunst um 1800*, R. Wegner (ed.), Colonia: Böhlau Verlag, 2000, 165-190.
- CHASTEL, A. “Palladio et l’escalier”, en *BCI-SA (Bolletino del Centro Internazionale di Studi d’Architettura Andrea Palladio)*, VII (1965) 11-22.
- EWALD, R. *Goethes Architektur. Des Poeten Theorie und Praxis*. Weimar, Ullrich Verlag, 1999.
- FEMMEL, G. (ed.), *Corpus der Goethezeichnungen* (10 Tomos), Leipzig, Veb. E. A. Seemann, Buch und Kunstverlag, [1958] 1972.
- GOETHE, J. W. *Obras completas* (4 vols.). Rafael Cansinos Assens (trad.). México D.F.: Aguilar, 1991.
- .- *Escritos de arte*, Miguel Salmerón (trad., int. y n.), Madrid, Síntesis, 1999.
- .- *Briefe, Tagebücher, Gespräche*, Berlín, Digitale Bibliothek, 2004.
- .- *Baukunst*, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 25/XLV,6, 1795.
- ILLERT, W. *Das Treppenhaus im deutschen Klassizismus*. Worms, Manuskripte zur Kunstwissenschaft, 1988.
- KLAUSS, J. *Goethes Wohnhaus*. Weimar, Klassikerstätten, 1991.
- PALLADIO, A. *I quattro libri dell’architettura*, Venecia, Francesco de’ Franceschi, Domenico imp., 1570.
- PIELMANN, E. “Goethes Treppenhäuser”, en *Goethe-Jahrbuch*, 115 (1998) 171-181.
- SERLIO, S. *Tutte l’opere d’architettura et prospettiva*, Venecia, Francesco de’ Franceschi, 1537-1551.



# *Los dibujos de la Escuela de Agrimensura de Valencia, 1864 – 1885. Análisis gráfico*

**Concepción López González**

Catedrática de Escuela Universitaria de Expresión Gráfica Arquitectónica  
Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio  
Universitat Politècnica de València

## **RESUMEN**

Hace siete años fueron transferidos al Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana los dibujos cartográficos inéditos realizados entre 1864 y 1885 por los estudiantes del Instituto General y Técnico de Valencia. El objetivo de la investigación ha sido el análisis gráfico de estos documentos desconocidos, tanto por su valor histórico y su calidad gráfica como por la información que aportan ayudando a descubrir cómo era la ciudad hace dos siglos. Se han catalogado todos los dibujos atendiendo a diferentes campos, para extraer resultados relativos a su identificación (título, autor y año) y a las características gráficas que posee (técnica, sombras, color, texturas, rotulación...). De los resultados obtenidos se han extraído conclusiones referidas a los medios utilizados en su elaboración a lo largo de los veinte años estudiados.

**Palabras clave:** Dibujo / grafismo / cartografía / jardines.

## **ABSTRACT**

Seven years ago been transferred to the Historical Archive of Valencia unpublished cartographic drawings made between 1864 and 1885 by students of General and Technical Institute of Valencia. The objective of the research was to analyze these documents unknown graph, both for its historical value and its graphic quality as the information provided by helping to discover what the city for two centuries. We have listed all the drawings according to different fields to extract results concerning identification (title, author, year) and graphic features having (technical, shadows, color, texture, labeling ...). From the results conclusions are drawn concerning the means used to make over twenty years studied.

**Keywords:** Drawing / graphics / cartography / gardens.

### ANTECEDENTES

El traslado al Archivo Central de la Generalitat de parte de la documentación de los fondos históricos del actual Instituto Luis Vives significó un inesperado y feliz descubrimiento para la historia urbana de nuestra ciudad: los aspirantes al título de agrimensor debían de realizar como examen final un trabajo práctico de medición y representación de un enclave ciudadano y como consecuencia de la citada obligación se conservan hoy 85 láminas, de diverso tamaño y calidad, que aportan una inestimable información sobre diversos ámbitos urbanos de nuestra ciudad, siendo los más frecuentemente representados los espacios ajardinados.

Conviene recordar que la figura del agrimensor, hoy desaparecida en España pero que se mantiene como profesión en diversos países sudamericanos, tiene en nuestra ciudad una larga tradición.

La profesionalización de lo que era un oficio eminentemente práctico, se produjo ya en la segunda mitad del XVIII en el marco de las

Reales Academias, y en ese sentido cabe señalar que fue la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos la primera en expedir, en 1768, un título académico de agrimensor en España<sup>1</sup>. El título confería unas atribuciones exclusivas, siendo los únicos que podían ejercer la profesión de agrimensores y aforadores<sup>2</sup>.

El papel de las Academias fue perdiendo protagonismo en la docencia, en favor de los Institutos de Segunda Enseñanza y de las Escuelas denominadas Superiores, creadas en la segunda mitad del XIX, que impartían las enseñanzas de ingeniería y de arquitectura. La agrimensura y tasación de tierras se enseñaba en los institutos de enseñanza media según el plan especial de estudios de 1857. En Valencia las enseñanzas de Agrimensura se impartieron en el actual Instituto de Educación Secundaria Luis Vives, antiguo Real Colegio de San Pablo, donde estaba ubicado el Instituto General y Técnico<sup>3</sup> para Enseñanza Media por lo que el edificio fue ampliado construyéndose las pandas occidental y meridional del claustro<sup>4</sup>. En 1843 fue nombrado director del Colegio y posterior Instituto el prestigioso historiador y presidente de la Real Academia de San Carlos D. Vicente Boix y Ricarte<sup>5</sup>. La carrera tenía una duración de dos años. “En el segundo año los agrimensores contemplaban en su programa el conocimiento y estudio de los terrenos; la división de las heredades; apeos y deslindes, aforos de toda especie, y la parte legal que corresponde a esta profesión, sin olvidar por supuesto el dibujo topográfico a pluma y color. Para ingresar en la escuela de agrimensores se requería la edad mínima de 18 años, saber leer y escribir, y las cuatro reglas de la aritmética”<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> El primer titulado fue el valenciano Tomás Casanova Bellver. FAUS PRIETO, A. *Mapistes, cartografia i agrimensura a la Valencia del segle XVIII*. València, Edicions Alfons el Magnànim, 1995.

<sup>2</sup> MARTINEZ ACUBILLA, M. *Diccionario de la Administración Española*. Madrid, Imp. de la V. é Hijas de A. Peñuelas, Segunda Edición. Tomo I. 1868, p. 232.

<sup>3</sup> El Colegio de San Pablo fue fundado en 1562 por los Jesuitas y tras la desamortización pasó a albergar el Instituto General y Técnico

<sup>4</sup> El arquitecto Sebastián Monleón fue el encargado del diseño y realización de las obras entre los años 1862 y 1872.

<sup>5</sup> Boix fue nombrado por R.O de 11 de Febrero de 1874. En 1877 seguía desempeñando el cargo.

<sup>6</sup> TABERNER PASTOR, F. *Representar la ciudad: los trabajos de los agrimensores del Instituto General Técnico de Valencia*. Valencia, Dirección General de Cultura, 2013, p. 15

En el marco de estas enseñanzas se publicó una amplia bibliografía relacionada con los temas que allí se impartían. Cabe destacar el libro de Francisco Verdejo Páez, *Tratado de agrimensura o arte de medir tierras y aforar líquidos para el uso de agrimensores y labradores*<sup>7</sup>. Tomás Museros y Rovira escribe numerosas publicaciones sobre diferentes temas que afectan a los estudios de Agrimensura. En su introducción de su tratado sobre tasación de tierras especifica que “no sólo a los alumnos de las escuelas de agrimensores y tasadores establecidas en los institutos convienen estas lecciones: a los que hacen sus estudios de agrimensura en las escuelas de Nobles artes; a los directores de caminos; a los empleados en los modernos cuerpos de Estadística y Fomento y a los que como jueces tengan que intervenir en los aprecio o tasaciones de daños según se determina en los reglamentos y ordenanzas de guardería rural conviene de la misma manera”<sup>8</sup>. También el libro de Antonio Plo y Camín *El arquitecto práctico, civil, militar y agrimensor dividido en tres libros*<sup>9</sup> publicado con anterioridad a la formación de los Institutos de Enseñanza Media, fue muy empleado entre los estudiantes de agrimensura.

Los estudiantes de Agrimensura de los años 1865-1885 son los autores de los dibujos que actualmente se encuentran en el Arxiu Històric de la Comunitat Valenciana<sup>10</sup>. Además de una prueba inestimable del grado de aprovechamiento que los alumnos alcanzaban en el transcurso de la carrera, suponen un documento de gran valor para el estudio de la evolución histórica que el dibujo de arquitectura ha ido man-

teniendo a lo largo de los años. Además proporcionan una información urbanística sobre espacios públicos de la ciudad, generalmente jardines, que desgraciadamente han desaparecido. Los temas más recurrentes de los dibujos eran en los jardines más representativos del momento como el paseo de la Alameda, el jardín Botánico o los Viveros.

Los títulos expedidos no son numerosos. En una veintena de años, el periodo 1864-1885, apenas se superan las ochenta titulaciones lo que da idea de las dificultades de obtener el acceso a la profesión. Según el Anuario Estadístico de España en 1865 se expidieron 130 títulos de Agrimensores Peritos tasadores de tierras, superando ligeramente los 160 en los dos años posteriores. La información contenida en lo que, en principio, son simples ejercicios de evaluación docente, se ha transformado con el tiempo en inestimable documento que aporta una información valiosísima sobre ámbitos urbanos en los que la componente vegetal cobra un especial relieve: espacios públicos-y, excepcionalmente privados- aparecen reflejados con precisión mostrando parajes idílicos, aptos para el sosiego, en una ciudad que comenzaba un importante proceso de expansión tras el derribo de su cinta muraria.

## EL ANÁLISIS GRÁFICO DE LOS DIBUJOS

El objetivo de esta investigación ha sido el análisis gráfico de los dibujos realizados por los alumnos de la Escuela de Agrimensores de Valencia entre los años 1864 y 1885. Se trata de

7 VERDEJO PAEZ F. *Tratado de agrimensura o arte de medir tierras y aforar líquidos para el uso de agrimensores y labradores*, Madrid, imprenta de Repullés, 1814

8 MUSEROS Y ROVIRA, T. *Tratado sobre tasación de tierras y demás objetos del campo; escritas para los alumnos dedicados a la carrera especial de Agrimensores y tasadores, y arregladas al programa de los institutos de segunda enseñanza*. Murcia. 1871

9 PLO Y CAMIN, A. *El arquitecto práctico, civil, militar, y agrimensor, dividido en tres libros*. Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1767. Copia facsímil París-Valencia, Valencia, 1995. “El I contiene la delineación, transformación, medidas, particiones de planos y uso de la pantómetra. El II, la práctica de hacer, y medir todo género de bóvedas, y edificios de arquitectura. El III, el uso de la plancheta, y otros instrumentos simples, para medir por el aire con facilidad, y exactitud, y nivelar regadíos para fertilizar los campos”.

10 El agradecimiento a su director D. Javier Sánchez Portas, quien nos ha facilitado la reproducción de los planos. Una selección de los mismos, fue objeto de una exposición, de la que fue comisario el propio director, en el Archivo del Reino de Valencia, en Junio de 2013, bajo el título *Alamedas y Jardines en la Valencia de XIX*, editándose un folleto explicativo con diversas fotografías de la época.

62 dibujos originales, desconocidos y de una gran calidad gráfica que vieron la luz a raíz de la exposición realizada en el Archivo del Reino de Valencia en 2013. La totalidad de los dibujos han sido catalogados atendiendo a una serie de aspectos relativos a las variables visuales (punto, línea y mancha), a las variables gráficas (sistema de representación, sombras, color, textura y leyendas) y a las técnicas utilizadas (lápiz, tinta, plumilla, pincel, aguada). Esta catalogación es la que ha permitido establecer conclusiones e invariantes que ayudan a la comprensión del estilo gráfico utilizado en la Escuela de Agrimensura durante los años estudiados tal como propone Raleigh Ashlin Skelton<sup>II</sup>.

La elección de los datos reflejados en la ficha de catalogación viene determinada por las características de los dibujos. Inicialmente se tuvieron en cuenta todos aquellos campos relativos a la identificación del dibujo (título, autor y año) y a las herramientas utilizadas por el autor en la presentación y grafismo del dibujo: sistemas de representación, variables gráficas (sombras, color y texturas), así como los símbolos y leyendas. Finalmente, dadas las características intrínsecas de estos dibujos se desestimó alguno de estos campos: Por tratarse de planos topográficos, el sistema de representación empleado es siempre el sistema diédrico con una única vista en planta (excepto en un caso en el que se representa el alzado de una valla de jardín) (Fig. 1) por lo que se ha obviado incluir el sistema de representación utilizado en el dibujo así como las vistas representadas (alzado, planta, sección). No se ha especificado el tipo de papel sobre el que se dibuja ya que en la totalidad de los casos se trata de papel verjurado. Tampoco se ha considerado el uso de cajetín puesto que ninguno de los dibujos lo aporta. Sin embargo se ha hecho especial referencia al grafiado del Norte, ya que tiene gran relevancia en los dibujos analizados.

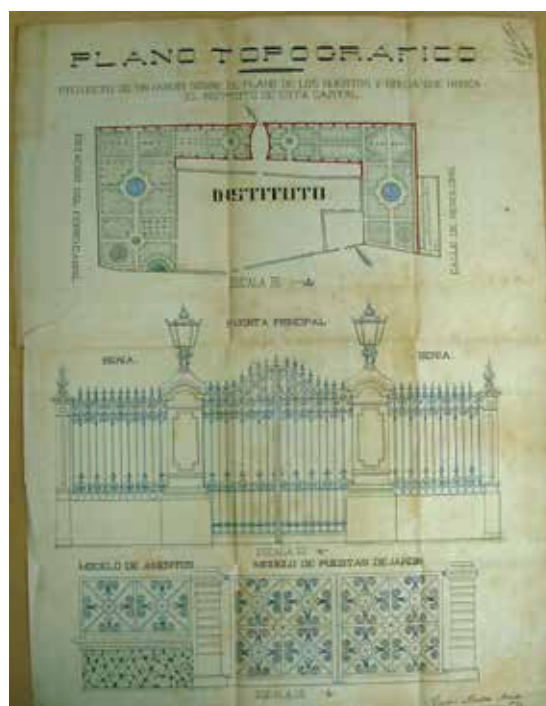


Fig. 1.- Este es el único dibujo donde aparecen vistas en alzado. “Un jardín sobre el plano de los huertos y ronda que rodea el Instituto de esta capital”. Autor: Rafael Badía Ariño. 1881.

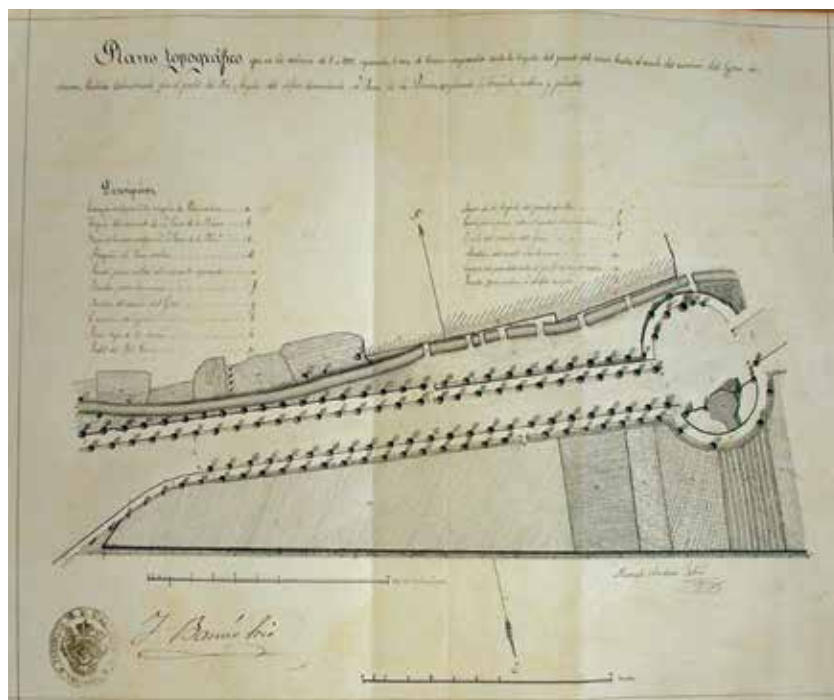
Los datos que se han incluido en las fichas de catalogación son los siguientes:

- 1.- Identificativos: Título del plano, fecha y autor
- 2.- Característicos: Dimensiones del papel, técnicas gráficas para trazado de líneas y manchas, uso de sombras, uso de color, uso de texturas, escala numérica, escala gráfica, rotulación y leyendas e iconografía del norte.

Por último se ha creído necesario incorporar un apartado denominado “observaciones” donde especificar de forma clara y concisa aquellas singularidades de cada dibujo dignas de ser mencionadas. A esta documentación hay que añadir la imagen escaneada del plano donde se pueden comprobar los datos anotados.

II SKELTON, R. A. *Maps: A Historical Survey of Their Study and Collecting*. Chicago, University of Chicago Press, 1972.

Fig. 2.- Plano realizado a plumilla. Representa “un trozo de terreno comprendido desde la bajada del puente del Mar hasta el óvalo del Camino del Grao inclusive, limitado lateralmente por el perfil del río y tapia del edificio denominado S. Juan de Rivera empleando la brújula, cadena y piquetes”. Autor Manuel Andrés y Fabiá. 1864. Hace uso de las sombras, y textura del agua mediante aguada gris. El norte atraviesa el dibujo por debajo y la rotulación de las leyendas se realiza mediante letra cursiva.



Los datos obtenidos de esta catalogación sistemática han contribuido a establecer la evolución del grafismo empleado por los alumnos a lo largo de los años extrayendo conclusiones relativas a las características gráficas que imperan en la presentación de los planos, es decir, a los medios gráficos utilizados y su manifestación sin considerar significados así como al estilo gráfico entendido como la calidad y valoración de línea, utilización de sombras y texturas, uso del color y estilo caligráfico de leyendas y anotaciones.

Las dimensiones del papel varían notablemente de un dibujo a otro no existiendo ninguna normalización ni formato específico. Sólo depende del tamaño del objeto representado y la escala del dibujo. Se aprecia que en los primeros años (1864-1869) los dibujos son de dimensiones más pequeñas (30 x 40 cms. aproximadamente) para pasar posteriormente a usar formatos más grandes (50 x 60 cms. aprox.). Ello se debe a que las áreas representadas en los primeros cursos tiene menores dimensiones que en cursos posteriores ya que las escalas suelen ser

las mismas (1/500 aprox.) durante todos los años estudiados.

En los dibujos se encuentran las tres variables visuales: el punto, la línea y la mancha. El punto suele ser utilizados para la texturización de superficies, generalmente agrícolas o ajardinadas. Las técnicas gráficas para el trazado de líneas suelen limitarse al lápiz, la plumilla y plumilla con tinta lavada ya que el resto de técnicas no se aplican en los dibujos analizados. Generalmente se realiza en primer lugar el dibujo a lápiz y posteriormente se repasa con tinta negra sin diluir aunque en algunos casos se utiliza el color rojo para delinear los muros. Se hace uso de la aguada (tinta diluida en agua) para obtener líneas de color más suave que permite la diferenciación y valoración en contraste con el método anterior. La técnica utilizada mayoritariamente para la delineación de líneas suele ser la plumilla aunque se descubre delineado a lápiz, sobre todo en los primeros años estudiados. (Fig. 2).



El dibujo de manchas se centra únicamente en la representación de sombras y en el relleno de las partes seccionadas. Las técnicas empleadas para su realización se pueden dividir en cuatro grandes tipos que pueden combinarse entre sí: Tinta aplicada con pincel del mismo color e intensidad que las líneas de contorno; tinta lavada (diluida en agua) en la mancha y tinta sin diluir en las líneas; relleno de la mancha con lápiz donde las líneas de contorno pueden estar realizadas con lápiz o plumilla; aguada, donde la tinta está lavada y es de diferente color a la empleada para la realización de las líneas.

En la totalidad de los dibujos analizados se hace uso de la representación de las sombras. Se emplean únicamente como sombra propia y arrojada en la vista de planta ya que no existen vistas verticales excepto en el caso de la representación de la imagen 1 donde no se utilizan las sombras. Los edificios y vegetación baja no suelen representarse con sombras, sin embargo, las sombras de los árboles mediante manchas con aguada gris es una constante en todos los cursos (Fig. 3). Como dato anecdótico se ha constatado que en muchos casos el alumno no diferencia la sombra arrojada del dibujo en perspectiva por lo que los árboles se dibujan abatidos con una inclinación de 45° sin que exista planta de los mismos. También se representan elementos ornamentales abatidos sobre sí mismos para describir el alzado en la vista de planta.

La justificación al uso continuado de las sombras en los planos topográficos de jardines hay que buscarla en la necesidad de transmitir información relativa a la forma, tamaño y altura de los árboles en una única vista. Un ejemplo lo observamos en la imagen 4 donde la sombra arrojada por los árboles especifica el tipo de árbol que representa. (Fig. 4)

Las técnicas empleadas en estos dibujos están en concordancia con las que se están

utilizando en la presentación de planos arquitectónicos en las mismas fechas<sup>12</sup>. Resulta sorprendente la gran calidad gráfica de los planos elaborados en la Escuela de Agrimensura en contraposición a los elaborados por los maestros de obras, en los que *las concesiones en orden a conseguir un mayor atractivo gráfico de los documentos son escasísimas, delatando su carácter absolutamente práctico, dentro del obligatorio proceso de tramitación de las licencias de obras*<sup>13</sup>. La delineación, las tonalidades de los colores y aguadas, el perfilado de la mancha, el grafiado de árboles y plantas es, en muchos casos, de una gran sensibilidad y destreza. La causa podemos encontrarla en dos motivos: la formación académica reglada de los autores y los temas representados que son propicios al empleo de medios gráficos que faciliten la lectura de materiales tan diversos como la vegetación, el agua, la tierra, la yerba, los arriates, las calzadas, aceras...

El color no se emplea hasta el año 1873 donde en dos tercios de los dibujos estudiados se utiliza esta variable gráfica para diferenciar el agua (azul), la vegetación (verde) y los edificios (rojo). La técnica utilizada es la aguada de tintas de colores con pincel. En 1875 sólo un sexto de los dibujos utiliza el color. No es hasta el año 1878 cuando vuelve a utilizarse este medio gráfico en un cuarto de los dibujos analizados. En los años 1880, 1881 y 1882 sólo hubo un estudiante en cada año que hizo uso de esta técnica en sus dibujos. A pesar de la escasa incidencia de esta variable, la calidad de los dibujos que la emplean es muy alta. (Fig. 5). La escasez de dibujos con color se debe al empleo sistemático de las otras dos variables gráficas: las sombras y las texturas. Estos dos medios son suficientes para describir con rigurosidad los elementos vegetales que conforman los jardines representados, por lo que el color no es determinante para la comprensión del plano. Se convierte en un añadido estético que sólo algunos alumnos

<sup>12</sup> Jorge Domingo Gresa elabora un catálogo y extrae conclusiones muy interesantes referentes a las técnicas empleadas en los planos del Archivo Municipal de Alicante en su tesis *El dibujo de arquitectura en la ciudad de Alicante: Fondo documental del Archivo Municipal (1691 – 1860)*. Universitat Politècnica de València 2012

<sup>13</sup> DOMINGO GRESA, Jorge.. *El dibujo de arquitectura en la ciudad de Alicante: Fondo documental del Archivo Municipal (1691 – 1860)*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València. 2012, p.16



Fig. 3.- Sombras en árboles, plantas, edificios e incluso en el laberinto vegetal. “Jardín de Na Jordana”. Autor: Manuel Lluich Soler. 1879.



Fig. 4.- Cada tipo de árbol arroja la sombra que le corresponde. “Glorieta de Valencia”. Autor: Miguel Mínguez Delgado. 1880.

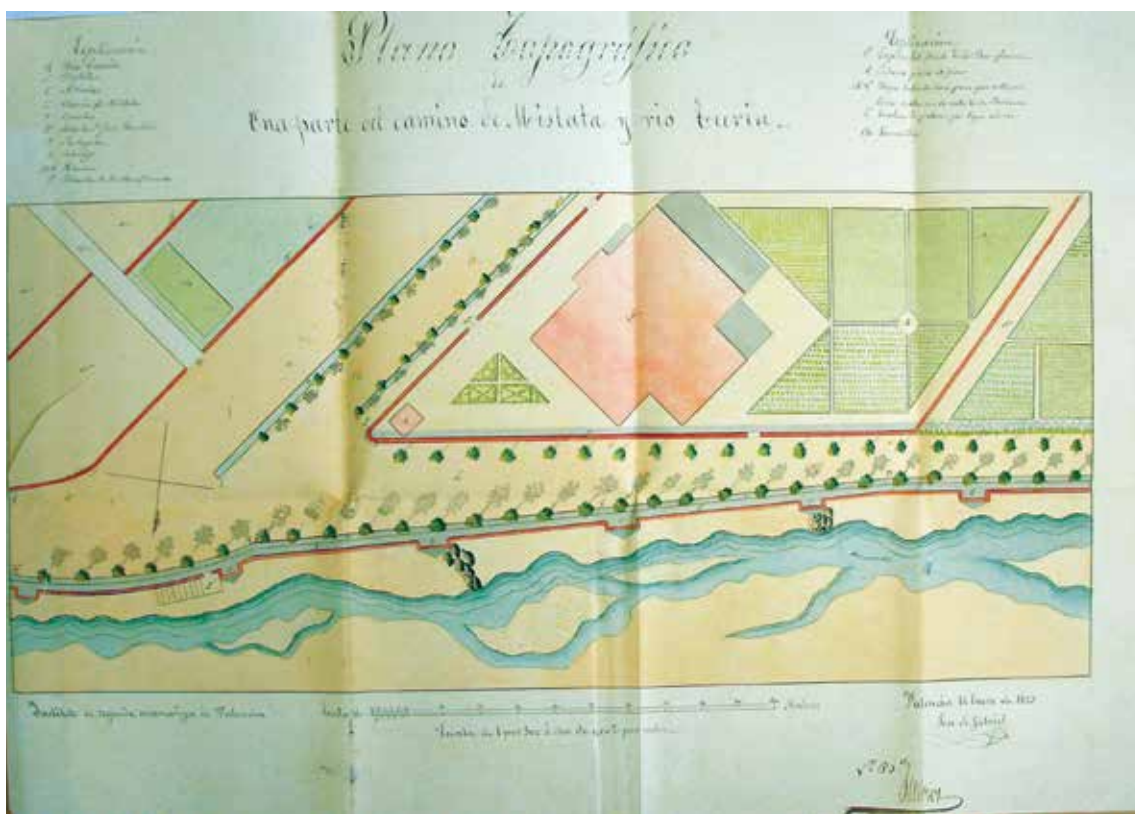


Fig. 5.- Plumilla y aguada. Color en agua, vegetación y edificación. Sombras en árboles y edificios. Texturas en agua y arbolado. Es el único dibujo con Norte en cruz en el interior del dibujo. “Entre el camino de Mislata y el río Turia”. Autor: José de Gabril Soriano. 1873.

utilizan y que su uso, obviamente, no era obligatorio.

En la mayoría de los casos se utilizan texturas miméticas que expresan explícitamente el material o naturaleza del objeto representado. En el 100 % de los dibujos se texturizan los elementos vegetales: manchado irregular para los árboles, punteado fino para la tierra y picaduras de mayor peso para la yerba. El agua de ríos, estanques o fuentes se representa mediante líneas paralelas a los bordes imitando las ondas superficiales. Los elementos constructivos como es la cubierta de los edificios, los muros o arriates no se texturizan. Se trata de la variable gráfica más útil a la hora de representar vegetación, incluso más que el color o las sombras. Es por ello que se utiliza sistemáticamente en todos los planos, sensibilizando las superficies y añadiendo un valor estético a los dibujos.

Las escalas utilizadas se encuentran entre 1/250 y 1/1000. En el análisis de la “escala gráfica” se han considerado tres características: En primer lugar, si existe o no escala gráfica en el dibujo. En segundo lugar, la tipología de representación empleada para graficar la escala gráfica: uso de damero contrastando rellenos y vacíos, línea almenada o cualquier otra iconografía de representación. Por último si se especifica el sistema métrico utilizado. Hasta el año 1870 se le da más importancia a la escala gráfica (que en muchos casos se representa en metros y en varas valencianas) que a la escala numérica que sólo aparece en menos de un tercio de los dibujos. A partir de este año, figura en la totalidad de los planos y la escala gráfica sólo se representa en metros. Suele tratarse de una línea simple o doble horizontal donde se marcan los metros sin que exista contraste entre hueco y relleno. La iconografía no varía a lo largo de los 20 años.

Un aspecto muy importante en los planos y dibujos de arquitectura lo constituyen las leyendas o simbología empleada en el dibujo. Se trata quizás del recurso gráfico donde el libre albedrío aflora de forma más significativa. El tipo de letra utilizado, el tamaño, el lugar donde se colocan los rótulos o leyendas, los símbolos utilizados imprimen en los dibujos una característica propia del autor. Su representación permite alejarse de la norma e imprimir una impronta personal que determina, en muchos casos, la autoría del dibujo. Por ello, en el análisis de los rótulos y leyendas se ha tenido en consideración, además del tipo de letra utilizado, el tamaño y tipo de títulos empleados principal y secundario. La tipología varía considerablemente de uno a otro; se prioriza el título principal a través del tamaño de la letra y de las características de la misma: utilización del rellenado de negro, relieve, sombreado, adornos flamígeros o cualquier otra estrategia que potencie la visualización del rótulo principal. El título secundario adquiere menos importancia utilizando, generalmente otro tipo de letra diferente del usado para el título principal y con mucho menor peso en el dibujo: desaparecen los relieves y los rellenos y los remates curvos se convierten en pequeñas *serifs*.

El tipo de letra empleado suele ser de dos tipos: para el título de emplean letras mayúsculas adornadas con relieves, sombras, entrelazados o las denominadas góticas (*Fraktur*). Sin embargo, para las leyendas o los títulos secundarios suele emplearse tres tipos de letra más sencillos: cursiva minúscula, palo recta mayúscula o formal recta minúscula. La rotulación se realiza en la totalidad de los dibujos a mano alzada, sin ayuda de plantillas, por lo que el tipo y tamaño de letra varía de un dibujo a otro sin que exista una tipología determinada o unas características comunes a todos ellos. El tipo de letra utilizado en el título principal probablemente sea consecuencia de la imitación del manual caligráfico

recomendado por el profesorado. Hasta el año 1871 la caligrafía de los títulos principales es sencilla y poco enfática, destacando el rótulo de letras mayúsculas rectas con el uso del relleno de negro. En los años 1871 y 1872, comienza a adornarse el título principal utilizando recursos como la letra en relieve pero manteniendo la sobriedad de los primeros años. Es en el año 1873, año en que se incorpora el color a los dibujos, cuando también comienza a adornarse y a darle un excesivo protagonismo a los títulos, tanto principales como secundarios: La letra gótica o *Fraktur* diseñada en el s. XVI y utilizada ampliamente al norte de los Alpes<sup>14</sup> hasta el año 1941 en que Hitler prohíbe su uso<sup>15</sup>, se incluye en el repertorio de letras, al igual que la letra mayúscula en negrita con sombras y adornos flamígeros (Fig. 6). Durante los años siguientes, la rotulación adquiere mucho protagonismo en el dibujo hasta el año 1877, en que regresa la sobriedad en la caligrafía y, excepto en unos pocos dibujos, deja de enfatizarse el título hasta el año 1885 en que finaliza esta investigación. Sin embargo, la rotulación de las leyendas alfanuméricas que acompañan a muchos dibujos es tosca y de escasa calidad. Suele escribirse “de corrido” en cursiva y, en algunos casos, de forma ininteligible.

Uno de los elementos que adquiere especial relevancia es el grafiado del Norte. La representación del Norte es uno de los datos más curiosos de los que han sido analizados. En la mitad de los dibujos a lo largo de todos los años estudiados, se representa mediante flechas que atraviesan el dibujo por debajo y la cuarta parte lo representa con una flecha en el interior del dibujo. En el año 1871 la totalidad de los planos utilizan esta tipología. La otra cuarta parte se reparte en diferentes iconografías: cruz en el interior y en el exterior del dibujo, flecha atravesando el dibujo por encima o pellizcándolo. Solo en dos planos el Norte se grafiado en la zona

<sup>14</sup> CHIAS NAVARRO, P. “La caligrafía de Mercator y otras singularidades de la rotulación de mapa” en. *EGA*, 13 (2008) p. 88.

<sup>15</sup> En 1941, el Decreto Bormann prohíbe el uso de la letra *Fraktur* por considerarla de origen judío y obliga a que a partir de ese momento la letra estándar utilizada en todos los documentos oficiales, libros de texto, incluso señales de tráfico sea la *Antiqua* (Romano).



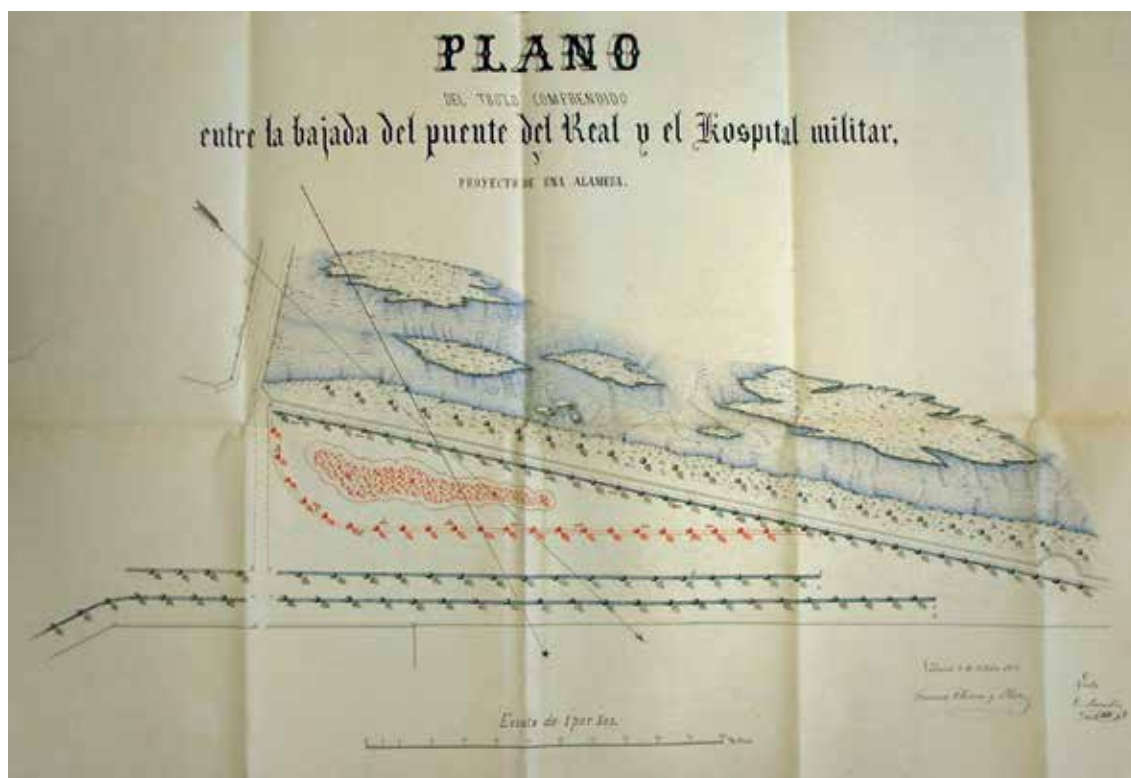
exterior al dibujo. Excepcionalmente se representa el Norte mediante una estrella que indica los cuatro puntos cardinales, ya que solo se ha encontrado un dibujo con estas características. (Fig. 7).

De todo ello se puede concluir que el grafismo de los dibujos realizados por los alumnos de la escuela de Agrimensores entre los años 1864 y 1885 sufre pequeñas variaciones aleatorias, manteniendo unas ciertas constantes en los medios gráficos utilizados. Sólo el año 1873 aporta novedades cromáticas y una calidad gráfica que no vuelve a repetirse en los veinte años analizados. Del mismo modo, sólo se encuentran plantas de los edificios a partir del año 1878. Los dibujos están firmados por tres profesores diferentes sin que exista relación entre el grafismo y el profesor que impartía la asignatura en cada año.

En términos generales se puede afirmar que el estilo gráfico de estos dibujos se mantiene dentro de la tradición del anterior siglo XVIII

en aspectos esenciales como son el uso de la aguada como técnica gráfica, la representación de los bloques edilicios de color rojo o carmín, el uso del sombreado para realzar los volúmenes y, por último, la utilización de leyendas con referencias alfanuméricas.

Son planos muy cercanos a la realidad y alejados del simbolismo que tuvieron las primeras representaciones de la ciudad de Valencia<sup>16</sup>. (Llopis y Torres, 2008). Existe una búsqueda de verismo a través del sombreado y la textura, entendidos como medios que potencian el relieve, herencia de los primeros planos cartográficos de la ciudad: Mancelli 1608 y Tosca 1704. Se trata de imágenes realistas en las que es posible distinguir y reconocer cada uno de los elementos representados.



<sup>16</sup> LLOPIS VERDÚ, J. y TORRES BARCHINO, A. “Utopía y ciudad: la imagen de Valencia de Anthonie Van Den Wijngaerde” en *EGA*, 13 (2008) p. 115



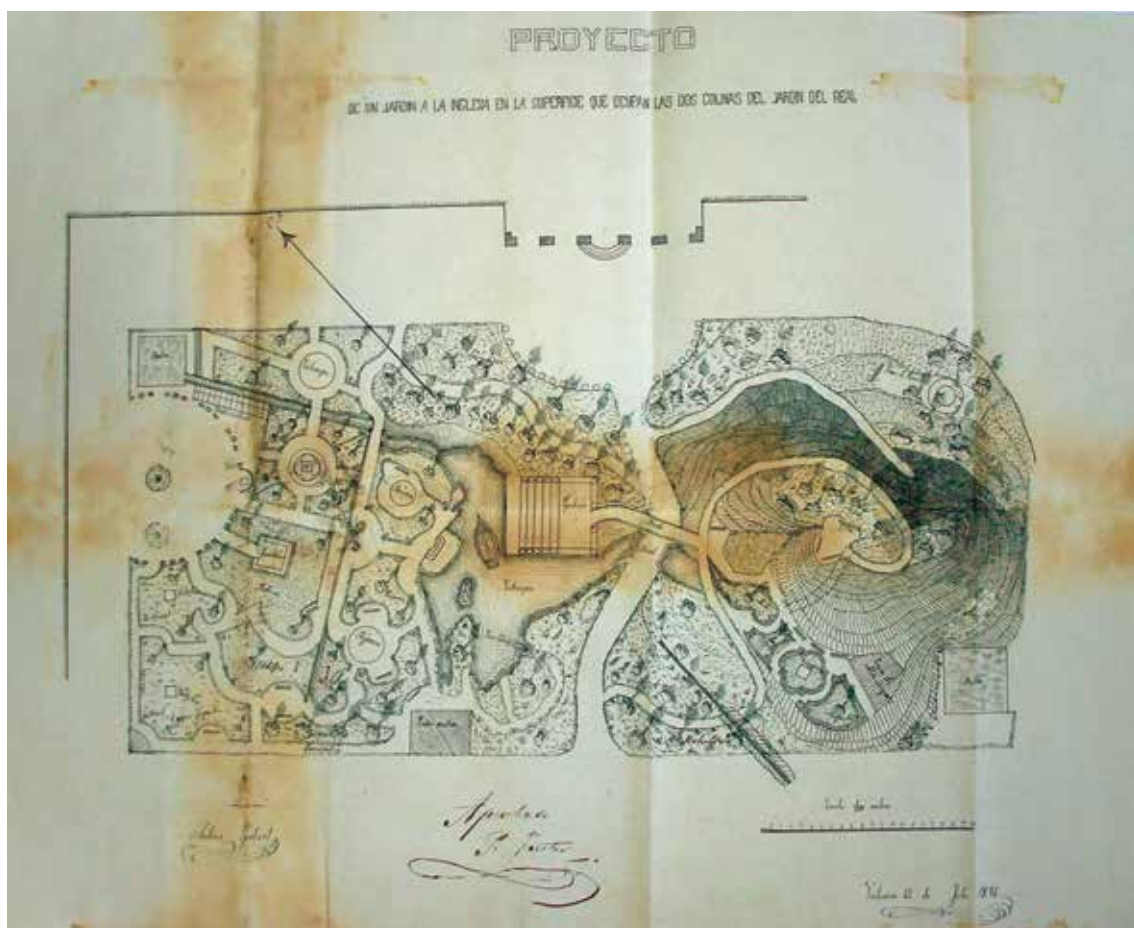


Fig. 7.- Plumilla y aguada para sombras y agua del estanque. El recurso gráfico empleado para dar volumen a la montaña no es la utilización del sistema acotado, sino que el sombreado y rayado por capas agudiza la sensación volumétrica. Es el único caso en que el Norte “pellizca” el dibujo. Rotulación simple. “Jardín a la inglesa en las colinas del Jardín del Real”. Autor: Andrés Gisbert Pascual. 1876.

◀ Fig. 6.- (página anterior). El título se rotula con diferentes tipos de letra: cada línea es diferente alternando las letras más sofisticadas con la cursiva hacia la izquierda y la de palo recta. Utiliza el color para el agua del río y el rojo para el jardín de nueva implantación. “Proyecto de una alameda entre la bajada del puente del Real y el Hospital General”. Autor: Francisco Chirona y Blesa. 1873.



# *La música, “educadora de los sentimientos”. El concierto como formación estéticomusical en los ámbitos pequeñoburgueses y populares en el primer tercio del siglo XX. Las sociedades musicales valencianas*

Joan Carles Gomis Corell

Conservatorio Superior de Música “Salvador Seguí”  
de Castelló-ISEACV

## RESUMEN

El artículo estudia cómo el concierto ofrecido por las bandas de música civiles —es decir, por agrupaciones instrumentales mayormente no profesionales— adquirió en la sociedad pequeñoburguesa de finales del siglo XIX y del primer tercio del siglo XX, además de la función de espectáculo de entretenimiento, un valor esencial de formación estético-musical, cuáles fueron sus principales causas y artífices, y qué consecuencias se derivaron. El análisis se centra en las sociedades musicales valencianas como exponentes de la presencia de la música y del concierto en ámbitos sociales distintos a los hasta entonces lugares musicales por excelencia, a la vez que promotoras y difusoras en sus ámbitos de acción más inmediatos de la interpretación y audición de géneros musicales distintos a los estrictamente bandísticos, contribuyendo así a la consolidación de un nuevo público o, como mínimo, de un nuevo gusto musical.

**Palabras clave:** concierto / banda / sociedad musical / sociedad de conciertos / orquesta.

## ABSTRACT

This article studies how the concert performed by civil music bands, that is to say, groupings mainly composed of non-professional musicians, acquired a core value in the aesthetical or musical education of the petty-bourgeois society in the late 19th century and in the first third of the 20th century, in addition to fulfilling an important role to entertain, and also its main causes and creators, as well as their consequences. The analysis focuses on the Valencian musical societies as a clear example of the presence of music and concerts in social environments different to the so far key music venues, as well as their role as promoters and diffusers in their immediate scopes of action in performing and bearing to music genres different to the ones that only belong to the world of bands, and thus gaining new audiences, or at least, a new musical taste.

**Keywords:** concert / band / musical society / concert society / orchestra.

La música de los instrumentos de viento, combinados en diversos tipos de agrupaciones, siempre tuvo destacada presencia en acontecimientos, desfiles y procesiones tanto civiles como religiosas. En Valencia, al respecto, hay abundantes noticias documentales, como las que recoge el *Libre de antiquitats* de la Seu de València, que narra, entre otros acontecimientos, que para festejar “la nativitat del príncep don Felip, fill de l'emperador Carles, nostre rey”, se hicieron importantes celebraciones en la ciudad de Valencia,

[...] e lo dia de la Asscenció [de 1527], après vespres, feren processó de la Verge Maria de Gràcia, ab tots los ordens medicants y tots los oficis, qui anaven primer ab ses banderes y sons. Y los tabals del dit vi-rey ab ses bèsties anaven après dels officis. Davant les creus y davant lo pali anaven les trompetes y ministrés del virey<sup>1</sup>.

También los numerosos libros de fiestas del Barroco refieren la presencia de grupos instrumentales de viento en desfiles y procesiones. La procesión del traslado de la reliquia de san Vicente Ferrer en 1600 iba acompañada de “[...] mil chirimías suaves, / pitos, flautas y trompetas / que los regocijos mueven / y los oydos se llevan [...]”<sup>2</sup>. Para anunciar las fiestas por la beatificación del arzobispo Tomás de Villanueva, “domingo, a 7 de abril [de 1620] se dio un pregón público, con la solemnidad acostumbrada de trompetas y ministriles, con las ropas de librea y armas de la ciudad [...]”<sup>3</sup>. El 16 de enero de 1663, en cuanto llegó noticia a Valencia del decreto apostólico del privilegio la Inmaculada Concepción de María, los estudiantes de la universidad organizaron una procesión acompañados “[...] con chirimías, trompetas, menestres, clarines [y] caxas de guerra [...]”<sup>4</sup>.

Igualmente, y salvando todas las distancias, desde mediados del siglo XVIII hasta el primer cuarto del siglo XIX, los conjuntos de instrumentos de viento —la *Harmoniemusik*, de gran auge en Europa, y para la que compusieron destacados compositores como Johan Christian Bach, Haydn, Rosetti y Mozart, de quienes podrían considerarse sucesoras, ya en el siglo XIX, la *Serenata para vientos en do menor*, op. 44 de Devorák y la *Serenata para vientos en mi bemol mayor*, op. 7 de Strauss—, tenían la función de amenizar con música de fondo cenas y acontecimientos sociales, y también intervenían en ocasiones en conciertos públicos y privado<sup>5</sup>. Así pues, no pueden considerarse estas actividades como causa del origen de las bandas civiles de música

<sup>1</sup> [MARTÍ, Pere] *Libre de antiquitat[s]*, Archivo de la Catedral de València, Ms. 68 (*El Libre de antiquitats de la Seu de València*. Estudi a cura de Joaquim Martí Mestre, València/Barcelona, Institut Universitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, [68], 6, p. 119).

<sup>2</sup> *Recebimiento de la santíssima reliquia del glorioso sant Vincente Ferrer, que se truxo a la venturosa ciudad de Valencia...*, Valencia, s. n., junto al molino de la Rovella, 1600, p. [7r].

<sup>3</sup> MARTÍNEZ DE LA VEGA, G., *Solenes i grandiosas fiestas que la noble i leal ciudad de Valencia a echo por la beatificación de su santo pastor i padre don Tomás de Villanueva*, Valencia, Felipe Mey, 1620, p. 11.

<sup>4</sup> DE VALDA, J. B., *Solenes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María por el supremo decreto de... Alexandro VII...*, Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1663, p. 34.

<sup>5</sup> Vid. GILI SILOÉ, S., *La Harmoniemusik. Música per a conjunt de vents al llarg dels segles XVIII i XIX*, Projecte final, Escola Superior de Música de Catalunya, curs 2013-2014.

constituidas en la segunda mitad del siglo XIX en muchas localidades valencianas, ni tampoco su propósito principal.

#### 1 LA “FINALIDAD DE EDUCACIÓN VULGARIZADORA”

Ya en 1905 Felipe Pedrell denunciaba en sus críticas musicales la carencia de educación artísticomusical de la sociedad española y la inacción de quienes, a su juicio, debían propiciarla:

[...] el profesorado de orquesta español permanece mano sobre mano e inactivo, y a la hora de asociarse para constituirse en sociedad de conciertos, con plan y finalidad de educación vulgarizadora, puede afirmarse, salvo unos y otros intentos dignos de mejor causa, no ha sonado todavía [...] ¿Qué se le puede exigir [al público] cuando la crítica vulgarizadora y la ejecución de la obra [...] no han hecho nada para formar lenta y progresivamente su educación artística? [...]

Todo esto explica que los aficionados a la buena música en España sólo conozcan de oídas que exista una literatura musical admirable de órgano, de música *da camera* y otra, hasta portentosa, de cantatas y de oratorios [...]<sup>6</sup>.

Esta situación impulsó diversas iniciativas con el fin de acercar la música “clásica” —esencialmente en sinfonismo alemán— a sectores amplios de la sociedad. Valencia no fue ajena a esta situación y, ya desde finales del siglo XIX y principios del XX, se venían realizando una serie de acciones y eventos encaminadas en dicha

dirección. El barón de Alcahalí, en una mezcla de resignación pero sobre todo de entusiasmo por el futuro, escribía en 1903:

[...] si Valencia no ha marchado a la cabeza de la evolución musical contemporánea se debe a su modo particular de ser y de sentir, no a falta de condiciones artísticas de los hijos de este paradisíaco jirón de tierra española.

[...] los certámenes anuales que da el Conservatorio, los de bandas y orfeones que patrocina el Municipio de la capital con motivo de las ferias de julio, la existencia de organismos artísticos tan respetables como la Sociedad de Cuartetos del maestro Goñi, la de profesores que dirige don José Valls y la publicación de acreditadas revistas y boletines musicales atestiguan lo que hoy es; y la serie de conferencias-conciertos que sobre el desenvolvimiento de las formas musicales ha dado de reciente en el Círculo de Bellas Artes el entusiasta propagandista señor López-Chavarri, y los conciertos a grande orquesta que en la actualidad se están dando en el Teatro Principal por la Asociación de Profesores bajo la dirección de los maestros Valls y Giner, nos auguran lo que ha de ser<sup>7</sup>.

En las ciudades intermedias y las zonas rurales fueron las sociedades musicales civiles —o posiblemente mejor llamarlas sociedades culturales por la amplitud de actividades que desarrollaron además de las estrictamente musicales— y sus bandas, patrocinadas mayormente por la pequeña burguesía local, las que

6 PEDRELL, F., “Las Sociedades de Conciertos en España”, *Musicalerías. Selección de artículos escogidos de crítica musical*, Valencia, F. Sempere y Compañía, Editores, s. a., pp. 191-193.

7 RUIZ DE LIHORY, J. (barón de Alcahalí), *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Establecimiento Tipográfico Doménech, 1903, p. XLII; toda esta actividad musical se analiza en SANCHO GARCÍA, M., *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, tesis doctoral, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2003.



asumieron este papel de “educación vulgarizadora”. Así pues, a la finalidad inicial de dichas sociedades, fundamentalmente instructiva de aquellos que aprendían a tocar un instrumento, pronto se le añadió la de la formación estético-artística de los aficionados asistentes a los conciertos<sup>8</sup>. La música y la práctica instrumental, además de entretenimiento y embellecimiento de procesiones religiosas y diversos actos y desfiles civiles, pasó a considerarse una profesión con perspectivas de futuro —en aquel momento, esencialmente en bandas militares, ya que la actividad musical propiamente valenciana no ofrecía posibilidades profesionales y artísticas suficientes para todos los músicos que se formaban—<sup>9</sup>, pero también como modeladora de la sensibilidad de la juventud y de la sociedad en general ante la carencia de educación musical de la sociedad española, fundamentalmente de las clases populares.

De la importancia de la misión instructiva de las bandas de música precisamente entre las clases trabajadoras —a imitación de lo que ya sucedía en, por ejemplo, Barcelona, San Sebastián o Bilbao— fue consciente el concejal del Ayuntamiento de Valencia Vicente Ávalos Ruiz, periodista y crítico de arte, impulsor de la fundación de la Banda Municipal de la ciudad, cuando en la sesión del 11 de agosto de 1902, defendía ante el pleno del consistorio:

[...] una banda de música no cumple sólo fines recreativos, sino una misión de gran influencia educativa en las costumbres [...] la banda municipal, a semejanza de lo que hacen las de otras ciudades, daría conciertos selectos para recreo gratuito de todas las clases sociales, y muy particularmente de las familias obreras, privadas aquí en este goce exquisito que eleva el espíritu y ennoblece los sentimientos, purificando a la vez las costumbres. Hora es ya de que el Ayuntamiento de Valencia provea esta necesidad; que de una verdadera necesidad se trata, y no de un lujo superfluo [...] <sup>10</sup>.

Con similar propósito —entre otros— se fundaba pocos años después, en 1908, la Banda Municipal de Madrid, para “[...] contribuir al mayor decoro y esplendor de la capital y para proporcionar a la población tan importante elemento de solaz y cultura popular [...]”<sup>11</sup>. Siguió en esta ciudad otras iniciativas, como los *Conciertos Populares* que en 1914 organizó el Círculo de Bellas Artes de Madrid con la *Orquesta Sinfónica* en el Teatro-Circo de Price, en la Plaza del Rey, que con su aforo de tres mil doscientas localidades superaba en mil doscientas el del Teatro Real<sup>12</sup>. A tenor de lo expresado en 1929 en la revista *Ritmo* por Crescencio Aragonés, estas iniciativas debieron de alcanzar los resultados deseados:

- <sup>8</sup> Sobre la finalidad instructiva de las clases populares menos favorecidas en los inicios de las sociedades musicales valencianas *vid.* GOMIS CORELL, J.C., “El problema de la enseñanza: el asociacionismo burgués y el deseo de instrucción en el origen de las bandas de música valencianas”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XCVIII (2017), pp. 271-284.
- <sup>9</sup> De hecho, en el Liceo Artístico-Musical de Santa Celcilia de Ramón Martínez Carrasco, fundado en septiembre de 1895, había expresamente una asignatura de Preparación para oposiciones a bandas militares y dirección de bandas civiles; *vid.* FONTESTAD PILES, A., *El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*, tesis doctoral, València, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2006, pp. 322-328.
- <sup>10</sup> Arxiu Municipal de València, Gobernación y Fomento, Banda Municipal, *Expediente sobre el Reglamento de la Banda Municipal*, 1902, Sección Primera, Sub. L1, Clase I, Sabelase A, núm. 1; sobre la Banda Municipal de València *vid.* ASTRUELLS MORENO, S., *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, tesis doctoral, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2003 (disponible en <http://hdl.handle.net/10803/9846>). A la de Valencia, siguió la de Alicante en 1912 (cf. AGUILAR GÓMEZ, J. de D., *Historia de la música en la provincia de Alicante*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial de Alicante, 1983, pp. 158-151), y la de Castelló en 1925 (cf. GASCÓ SIDRO, A. J., *La Banda Municipal de Castelló, 1925-2000. Notas para su historia* Castelló, Ajuntament de Castelló de la Plana, 2000, pp. 52-62).
- <sup>11</sup> Cit. por SOBRINO, R., “Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid”, *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), p. 173.
- <sup>12</sup> *Vid.* SOBRINO, R., “Paisaje musical...”, pp. 162-164.

En el año 1909, el Madrid popular sólo sabía de zarzuelas castizas y tonadillas ligeras; en 1929 no es cosa rara encontrar un menestral que canta, mientras trabaja, un pasaje de las danzas del Príncipe Igor, ni será difícil hallar una convecina del héroe Cascorro que nos cuente cómo en una noche estival, mientras reventaban en lo alto los cohetes verbeneros, supo conmoverla la expresión dolorosa del alma atormentada de Beethoven, estereotipada prodigiosamente en el Allegretto de la *Séptima sinfonía*.<sup>13</sup>

Así pues, las bandas de música y las sociedades músico-culturales que las sustentaban —evidentemente, también los ayuntamientos en el caso de las municipales— contribuyeron a introducir en las clases populares el concierto como momento de encuentro entre el creador de la música —el compositor, pero también los intérpretes— y el oyente. Se abandonó progresivamente el modelo de concierto efectista y de exhibición —“especie de peste que ataca con lastimosa frecuencia a los artistas músicos”, protestaba Pedrell—<sup>14</sup> que mostraba y exaltaba las habilidades del virtuoso instrumental, y comenzó a demandarse —sobre todo en la ciudad, pero también en sus zonas de influencia más o menos inmediatas— la presencia de grupos orquestales y camerísticos que permitiesen un contacto más o menos regular con las composiciones de los clásicos, pero también de los contemporáneos.

## 2 EL REPERTORIO MUSICAL EUROPEO

Testimonio explícito de la consideración que progresivamente fue adquiriendo la música y el acto del concierto fue que esta arte pasó a

valorarse también por su “[...] condición educadora, altamente social, de perfeccionamiento y progreso humano [...]”,<sup>15</sup> en definitiva, como “educadora de los sentimientos”, trasladando aquí el lema del certamen literario organizado en 1927 por el *Centro Artístico Musical* de Tavernes de la Valldigna, claro ejemplo, además, de las amplias perspectivas culturales, no sólo musicales, que animaron en sus inicios a estas agrupaciones pequeñoburguesas en su afán de ofrecer formación e instrucción. En dicho sentido, se programaron conciertos no sólo con el repertorio propio de las bandas —en aquel momento pasodobles y transcripciones de zarzuelas, básicamente—, sino también con obras del sinfonismo orquestal. Así, en marzo de 1927, con motivo del primer centenario de la muerte de Beethoven, la Banda Municipal de Tavernes de la Valldigna, en colaboración con el Centro Artístico Musical, ofreció un concierto dedicado a la obra de dicho compositor:

[...] El domingo pasado se celebró el acto conmovedor de tributar al inmortal Beethoven el homenaje digno y la adhesión sincera a su excelso arte. Y en primer lugar, el presidente [del Centro Artístico Musical], don Ladislao Marí, y luego la Banda Municipal supieron hacernos convivir unos momentos con el espíritu del genio [...]

Muy acertado nuestro presidente al darnos a conocer la vida y vicisitudes del homenajeado [...]

Luego, la banda supo subrayar las frases del orador, interpretando con verdadera unción varias obras del genial homenajeado, destacándose *Egmont*, obra que se interpretó a las mil maravillas bajo la in-

<sup>13</sup> ARAGONÉS, C., “Hablando con el maestro Villa”, *Ritmo*, año I, núm. 2 (1929), pp. 7-10 (cit. por SOBRINO, R.: “Paisaje musical...”, p. 174).

<sup>14</sup> PEDRELL, F., “La exhibición”, *Musicalerías...*, p. 39; para un panorama general de los conciertos con solistas virtuosos en la ciudad de Valencia *vid.* SANCHO GARCÍA, M., *El sinfonismo en Valencia...*, pp. 41-46.

<sup>15</sup> PEDRELL, F., “Programas de conciertos”, *Musicalerías...*, p. 19.

fluencia de la mágica batuta del entusiasta e incansable maestro Tormo [...]<sup>16</sup>.

Concierto precedido incluso de una conferencia informativa y, a la vez, formativa. Llegaba así a estas ciudades intermedias lo que, según Marck Evans Bonds, fue “el nuevo paradigma de la escucha musical surgido en el siglo XIX [...]”, consistente en “[...] la necesidad de elaborar una nueva clase de discurso didáctico sobre la música, dirigido a los miembros del público interesados en la elevación de su conocimiento y de su gusto”, resultado de los cambios acaecidos en la creación y el consumo de la música, trasvasados del salón aristocrático a la sala pública de conciertos, pero sobre todo del deseo de formación y superación personales —el concepto de *Bildung* alemán—, en consonancia con el principal ideario fundacional de estas sociedades músico-culturales pequeño-burguesas.<sup>17</sup>

En paralelo a las conferencias no sólo sobre música, sino sobre los más diversos temas, y a otras actividades culturales —certámenes poéticos, representaciones teatrales, etc.—, se programaron también concierto de agrupaciones —y, por tanto, de repertorio— distintas a las bandas. En febrero de 1927, hubo en Tavernes de la Valldigna un concierto de piano y violín, es decir, de una agrupación propia de la música de cámara, a cargo de Daniel de Nueda —discípulo de Pérez Corredor y de López-Chavarri, posteriormente profesor de piano del Conservatorio Superior de Música de Valencia— y

Pascual Camps —quien grabó algún disco y fue catedrático de música de cámara de dicho conservatorio desde 1974, además de miembro de la Orquesta Municipal de Valencia—<sup>18</sup>.

Verdadero acontecimiento musical puede decirse que fue el concierto dado en nuestro Centro Artístico la pasada semana a cargo del eminente pianista don Daniel de Nueda, celoso director de la banda Primitiva de Carcagente, y un virtuoso del violín [Pascual Camps] que ha conducido su modestia hasta el extremo de privarnos de mentar su nombre.

El amplio local del Centro era insuficiente para cobijar a los centenares de almas que se congregaron, ávidas de gozo. Desde el humilde obrero hasta la ‘creme’ de nuestra sociedad [...]

Sí, simpáticos concertistas: con vuestro *Rigoletto*, *La alegría de la huerta*, *Aida*, *Suite andaluza*, *Ballet égyptien* y la *Marcha militar* de Schubert, nos creímos transportados a las regiones de ensueño [...]

Muy bien, señores virtuosos; enhorabuena, señor presidente de la banda Primitiva de Carcagente y organizador del concierto; adelante, Centro Artístico Musical; fomentemos el divino arte y pongámoslo a la cabeza de las instituciones artísticas de España<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> *El Mercantil Valenciano*, 2-4-1927.

<sup>17</sup> BONDS, M. E., *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, Barcelona, Acantilado, 2014, pp. 119-120; sobre el concepto de *Bildung* vid. FABRE, M., “Experiencia y formación: la *Bildung*”, *Revista de Educación y Pedagogía*, 23, 59 (2011), pp. 215-225; HORLACHER, R., “¿Qué es el *Bildung*? El eterno atractivo de un concepto difuso en la teoría de la educación alemana”, *Pensamiento Educativo. Revista de Investigación Educativa Latinoamericana*, 51(1) (2014), pp. 35-45.

<sup>18</sup> Pascual Camps [violín], J. Uría, piano, Czardas, *La danza de la alondra, Serenata y Meditación* de Thais, RCA victor, 1960.

<sup>19</sup> *Las Provincias*, 10-3-1927.

Formaron dúo estable estos concertistas<sup>20</sup>. El 21 de octubre de 1929 ofrecieron otro concierto en Carcaixent, “en el hermoso salón de actos de la Sociedad Unión Patriótica”, organizado por la Banda Primitiva de esta localidad, de la que de Nueda era director, seguramente con motivo de la inauguración de dicho edificio, construido aquel mismo año por el partido político fundado por el general Primo de Rivera (Fig. 1)<sup>21</sup>. En aquel momento, en Carcaixent, gracias a los conciertos de la Banda Primitiva y de la banda Unión Musical —dirigida esta por Emilio Seguí—, se habían escuchado en concierto obras del repertorio sinfónico europeo como la *Sinfonía n.º 5* de Beethoven, *La gruta de Fingal* de Mendelsohn, la *Sinfonía Manfred op. 58* de Tchaikovsky, el poema sinfónico *Hungaria* de Liszt, entre otras.<sup>22</sup>



Fig. 1.- Carcaixent, calle de Julián Ribera, n.º 11, edificio de la Unión Patriótica (al fondo), construido en 1929. Actualmente es el edificio de *El Musical*, inaugurado el 27 de abril de 1947, sede actual de la Societat Musical “Lira Carcaixentina”. Fotografía de hacia 1950.

Ese mismo año de 1929, a principios de febrero, hubo otro concierto de música de cámara en Tavernes de la Valldigna, a cargo del violinista Manuel Bel y el pianista Juan Albiñana que mereció destacados elogios del ya conocido Lladislau Marí:

[...] así se hace arte, y así se dignifican las corporaciones [el Centro Artístico Musical] que dedican sus actividades al servicio de las nobles causas, obsequiando a las almas con estos banquetes que sacian el espíritu, infiltrando la delicadeza y la virtud estética del arte que nos encantan, nos subyuga y arroba el alma, desviando a la juventud de los escabrosos senderos del vicio<sup>23</sup>.

El concierto, la música, ya no se valora como distracción, sino como modeladora de la sensibilidad y, mucho más importante —incluso de resonancias éticas griegas—, educadora de la juventud, con tintes moralistas, en tanto que la aparta de comportamientos inadecuados y la acerca a la virtud<sup>24</sup>. En cualquier caso, siempre “[...] cosa mucho más práctica y útil que pasar los ocios en la mesa del casino embruteciéndose en juegos”, como afirmaba la *Revista de Gandía* ante la inminente disolución de la banda y clausura de la escuela de música de esta ciudad en 1923 por impago por parte del Ayuntamiento al maestro director<sup>25</sup>.

Poco después del concierto de Carcaixent, el 30 de marzo de ese mismo año de 1929, en Cullera, la “culta y activa Sociedad Musical Santa

<sup>20</sup> Este dúo tuvo continuidad en el tiempo; el 9 de mayo de 1949 aún Daniel de Nueda y Pascual Camps ofrecieron un concierto en la Sociedad Filarmónica de Valencia, en el Teatro Principal de la ciudad de Valencia, el número 748 de dicha sociedad; interpretaron, entre otras piezas, la *Sonata en mi mayor* de Handel, *La Folia* de Corelli, el Andante de la *Sinfonía española* de Lalo, *Danza eslava* de Dvorak y *La enamorada junto al surtidor* de Joaquín Rodrigo (colección particular: [programa de mano] Sociedad Filarmónica de Valencia, año XXXIX, curso 1948-49, Concierto XXII, 748 de la sociedad [...]).

<sup>21</sup> *Las Provincias*, 24-10-1929.

<sup>22</sup> Vid. MUÑOZ MARTÍNEZ, G., RIBERA BARBERÀ, J., 150 anys de música de banda a Carcaixent. *Anuari 1860-2010*, Carcaixent, Ipl. Gràfica, 2012, pp. 32-40.

<sup>23</sup> *Las Provincias*, 9-2-1929.

<sup>24</sup> Cf. Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 50-54.

<sup>25</sup> *Revista de Gandía*, 17-IX-1923 (citado por BUENO CAMEJO, C.: *Música i crítica a Gandia (1881-1936)*, Gandia, CEIC Alfons el Vell, 2002, p. 193).

Cecilia, llevada siempre de sus nobles propósitos en el sentido de cooperar a la difusión de la música selecta”, organizó un concierto de la Orquesta de Cámara “Pro Arte”, dirigida por Manuel Palau (Fig. 2).



Fig. 2.- Manuel Palau Boix, 1893-1967.  
Fotografía de hacia 1950 .

Allí se escucharon obras de Tartini, Corelli, Tchaikowsky, Nicolay Sokolow, Moritz Moszkowski y Ole Olse —en concreto la *Suite de Hans Hunbezzgat*—, además de *Acuarelas valencianas* de López Chavarri y un *Andante* del propio Palau. “Nunca viose el salón de Cervantes más lleno de público distinguido”, añade la crónica periodística<sup>26</sup>. Puede resultar anecdótico este lleno, incluso exagerado, teniendo en cuenta que las crónicas periodísticas generalmente tienden a magnificar este tipo de acontecimientos, pero es muy significativo el hecho de que en aquel concierto se interpretaran en Cullera —ciudad que aquel año tenía 13.639 habitantes de derecho y 13.450 de hecho<sup>27</sup>, no era ni cabeza judicial de partido, si bien contaba con

una línea férrea de vía estrecha, construida en 1878, que, tras preceptivo trasbordo en Silla al ferrocarril de vía ancha, la unía con la capital de la provincia— primicias de la música europea del momento: Sokolow había muerto en 1922, Moszkowski en 1925 y Olsen tan sólo año y medio antes de la fecha del concierto.

Estas sociedades músico-culturales contribuyeron, ya se ha dicho, a valorar el concierto como momento de encuentro entre los oyentes y los creadores y recreadores de la música —compositor e intérpretes, respectivamente—. El nivel interpretativo de sus bandas fue progresivamente adquiriendo desde finales del siglo XIX mayor calidad —“[...] las insoportables *murgas* de los pueblos se han trocado en magníficas *bandas* dotadas de buen instrumental y compuestas de un personal numeroso que, por medio de su incesante estudio, llegan al mayor perfeccionamiento posible”, escribía Francisco Javier Blasco, profesor honorario del Conservatorio de Valencia, en 1896—<sup>28</sup>, lo que les permitió abordar un repertorio mucho más ambicioso, introducir obras del sinfonismo europeo y construir un auditorio que fuera capaz de aceptar géneros y agrupaciones musicales distintos a la propia banda. Podría decirse que contribuyeron a la disociación entre pueblo y público, entiendo éste como, según lo define Elvira Asensi, el “[...] grup de gent que es podia dir que consumia productes culturals [...]”<sup>29</sup>. En consecuencia, las ciudades menores —Carcaixent, Tavernes de la Valldigna, Cullera, Lliria, etc.—, también por influencia e imitación de la actividad musical de la “capital” y gracias al acercamiento que permitían las líneas ferroviarias, comenzaron a familiarizarse con intérpretes y grupos orquestales y camerísticos cuyo repertorio eran los clásicos —fundamentalmente desde Beethoven hasta finales del siglo XIX— y también los contemporáneos, tanto extranjeros como propios del país.

<sup>26</sup> *Las Provincias*, 6-4-1929.

<sup>27</sup> Arxiu Històric de Cullera, Actas Comisión Permanente, acta núm. 6, 4-2-1930.

<sup>28</sup> BLASCO, F. J., *La música en Valencia. Apuntes históricos*, Alicante, Imprenta de Sirvent y Sánchez, 1896, p. 83.



Por consiguiente, una de las intenciones constantes a nivel musical en aquella época fue la voluntad de constituir orquestas. En Barcelona, en 1910 comenzó la actividad de la *Orquesta Sinfónica*, dirigida por Joan Lamote de Grignon. En 1916, en Girona se fundó la *Sociedad Gironina de Conciertos*, orquesta de cuarenta músicos dirigida por Antoni Juncà, si bien desapareció después de ofrecer tan solo dos conciertos. En 1920, Pau Casals fundó en Barcelona la orquesta que llevaba su nombre. En Valencia, fue Eduardo López-Chavarri el animador del sinfonismo y de la música de cámara. En realidad, a principios del siglo XX, el consumo de música de cámara por el público valenciano era prácticamente inexistente. Durante la segunda mitad del siglo anterior, sólo se ofrecían conciertos de este tipo de música en ámbitos privados, en veladas musicales que organizaban en sus casas ricos propietarios —como los señores Manent y Cort— e industriales —Paulino Sanchis, en la calle de las Cocinas—, y el canónigo de la catedral señor Villalba, “[...] uno de los aficionados más entusiastas de aquella época: [quien] tenía en su casa toda clase de instrumentos de arco, piano y una biblioteca numerosa de obras de Bertini, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn y otros ilustres maestros [...]”, como afirmaba el crítico musical Benito Busó Tapia. Incluso subraya que “en aquella época, estoy por afirmar que había en Valencia más afición [de] verdad a la música que en nuestros días”<sup>30</sup>. Al respecto, el Conservatorio de Valencia, fundado en 1879, supuso un incentivo, sobre todo a partir de 1890 gracias a un cambio de su re-

glamento que obligaba a ofrecer cinco conciertos de música “clásica” al año, lo que significó —según López-Chavarri Andújar y Doménech Prat— el germen de la Sociedad Valenciana de Cuartetos, al frente de la cual estuvieron, entre otros, Roberto Segura y Andrés Goñi<sup>31</sup>. Así pues, en 1915, recogiendo la breve tradición iniciada en el período anterior por Goñi y Valls, Eduardo López Chavarri fundó la *Orquesta de Cámara*, de la que él mismo, pocos días antes de su presentación escribía:

El entusiasmo de jóvenes profesores músicos, el apoyo de otros que, aun teniendo más años no ceden en amor al arte ni en entusiasmo a los jóvenes, ha dado como resultancia gratísima la constitución de una orquesta de instrumentos de cuerda, organismo que nace con las mayores esperanzas [...] todo, en fin, cuanto supone un esfuerzo noble por el gran arte [...] <sup>32</sup>.

Tuvo, no obstante, una vida efímera, dejando paso a la *Orquesta Sinfónica de Valencia*, dirigida por Arturo Saco del Valle. Esta, a su vez, pasados los años —concretamente en 1943—, se transformó, por iniciativa del compositor José Moreno Gans, en la actual *Orquesta de València*<sup>33</sup>. Por su parte, Manuel Palau fundó en 1929 la ya referida *Orquesta de Cámara “Pro Arte”*, noticia que ofrecía con entusiasmo el *Boletín musical dedicado a las bandas de música*:

Valencia cuenta con dos organismos artísticos más [...] que han surgido a la vida

<sup>29</sup> ASENSI SILVESTRE, E., *Música, mestre! Les bandes valencianes al tombant del segle XIX*, València, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2013, p. 25.

<sup>30</sup> BUSÓ TAPIA, B., “Recuerdos musicales”, *Las Provincias. Almanaque para 1907*, XXVIII (1907), pp. 245-246.

<sup>31</sup> LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E., DOMÉNECH PRAT, J., *100 años de música valenciana: 1878-1978*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1978, p. 128; cf. SANCHE GARCÍA, M., “Los inicios del sinfonismo en Valencia: la Sociedad de Concierto de José Valls (1878-1888)”, *Revista de Musicología*, vol. 27, 2 (2004), pp. 979-997.

<sup>32</sup> *Las Provincias*, 10-12-1915.

social impulsados por los mismos elementos: la Sociedad de Amigos de la Música y la Orquesta *Pro Arte*.

Aquello beneméritos jóvenes artistas que iniciaron los “Conciertos de Cámara” en el Conservatorio, en estos dos últimos años han hecho un llamamiento a la afición valenciana, y esta ha acudido fervientemente a integrar la Sociedad de Amigos de la Música [...]

Para Amigos de la Música fue el primer concierto que diera en Valencia la Orquesta *Pro Arte*, que dirige el compositor valenciano Manuel Palau.

A base de un programa en que dominaban las obras clásicas (Corelli, Tartini y Bach), la Orquesta *Pro Arte* evidenció que había realizado una concienzuda labor. Unidad de arcos, matiz bellamente conseguido desde el pianísimo más sutil al máximo vigor dinámico, y una emocionada compenetración en cada estilo.

La señorita Carmen García interpretó brillantemente la parte de piano solista del Concierto en re, de Bach, siendo ovacionadísima.

En la tercera parte del programa obtuvo la orquesta clamorosas ovaciones con las *Acuarelas* de Chavarri [...]

El maestro Palau fue muy aplaudido como director y como autor (se interpretaron sus *Coplas [de mi tierra]*), y tanto del joven conductor como de su orquesta cabe esperar una seria labor artística<sup>34</sup>.

Repertorio clásico junto a obras de compositores valencianos. Este entusiasmo musical debió contribuir, junto al clima intelectual de la II República, a la proclamación, cinco años después, del manifiesto del Grupo de los Jóvenes (fig. 3), vinculados a la *Orquesta Valenciana de Cámara*, dirigida entonces por Francisco Gil e impulsada por la Associació Valencianista Republicana, que proclamaba la voluntad de construir un nacionalismo musical valenciano “[...] vigoroso y rico [...] que incorpore a la música universal el matiz psicológico y la emoción propia de nuestro pueblo y de nuestro paisaje”, diferenciándose así del regionalismo de Salvador Giner<sup>35</sup>.



Fig. 3.- Grupo de los Jóvenes (Vicente Asencio Ruano, Ricardo Olmos Canet, Luis Sánchez Fernández, Vicente Garcés Queralt, Emilio Valdés Perlasia) en el momento de la firma del manifiesto fundacional, Valencia, Foto Novella, 1934.

<sup>33</sup> Sobre la Orquesta Municipal de València vid. GALBIS, V., *Orquesta de Valencia. 60 años de vida sinfónica (1943-2003)*, Valencia, Palau de la Música-Ajuntament de València, 2004.

<sup>34</sup> *Boletín musical dedicado a las bandas de música*, Valencia, abril de 1929, año III, núm. 17, p. 12.

<sup>35</sup> *La Correspondencia valenciana*, 18-I-1934; sobre el Grupo de los Jóvenes, vid. AGUILAR, F., “Un intent de nacionalisme musical”, *El Temps*, núm. 1269 (2008), pp. 80-82 (también en *Música i poble*, núm. 150 (2008), pp. 34-35); ARRANDO, S., *El compositor Vicent Garcés i Queralt (1906-1984)*, Sagunt, Fundació Bancaixa-Sagunt, 1998, pp. 13-33; HERNÁNDEZ FARINÓS, P., *La composición orquestal valenciana a través de la aportación del Grupo de los Jóvenes (1925-1960)*, tesis doctoral, Universitat de València, Departament d’Història de l’Art, 2010; *Diccionario de la música valenciana*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2006, vol. I, pp. 67-68, 415-416, vol. 2, pp. 165-166, 394-395, 523; sobre Salvador Giner vid. SANCHEZ GARCÍA, M., *El compositor Salvador Giner. Vida y obra musical*, Valencia, Ajuntament de València, 2002.

Se fundaron orquestas en otras ciudades valencianas. Así, en Castelló, gracias a la labor de formación musical desarrollada por la Banda de la Benificencia, fundada hacia 1880, se constituyó en esa misma institución a principio del siglo XX una orquesta que, bajo la dirección de Luis Segarra, llegó a interpretar en la Semana Santa de 1918 *Las Siete Palabras de Cristo* de Haydn.<sup>36</sup> El mismo fenómeno tuvo lugar en otras ciudades que no eran capitales de provincia, como en Xàtiva, donde Vicente Terol, músico mayor de la banda del Regimiento de infantería Otumba, “[...] excelente director de banda, que ha puesto a considerable altura la de su regimiento. En Játiva, con ejemplar actividad, ha organizado una orquesta sinfónica, con la cual da conciertos que se ven concurridísimos [...]”<sup>37</sup>.

El gusto musical de la época comenzó a cambiar, y la audición de los románticos alemanes se hizo poco a poco habitual entre los aficionados a la música<sup>38</sup>. Los diversos pueblos y ciudades valencianos participaron de aquel cambio gracias a la voluntad y esfuerzos instructivos de las sociedades musicales, como evidencia la crónica periodística que se publicó con motivo del concierto del *Sexteto Izquierdo* en el Centro Artístico Musical de Tavernes de la Valldigna el 14 de enero de 1928, verdaderamente reveladora de los planteamientos culturales que fomentaban los intelectuales y burgueses dirigentes de aquellas sociedades culturales. Nuevamente Ladislao Marí, el pequeño comerciante de Tavernes de la Valldigna, expresa con rotundidad este sentir en un artículo periodístico con motivo de aquel concierto del *Sexteto Izquierdo*:

Hace muy poco tiempo, el sólo intento de indicar la conveniencia de dar un espectáculo musical a base de obras clásicas suponía una aberración, por no calificarlo de locura, un desconocimiento absoluto de la psicología de los pueblos, según opinión de los más inteligentes. ¡Ca, hombre, ni pensarlo! Cuantos propósitos forjéis en ese sentido fracasarán al menor intento; eso es tener cacumen en las botas, y aquí una lluvia de epítetos poco halagadores que constituían un freno para los que en toda ocasión abogaron por esta causa.

Se pensaba en otro aspecto del arte, en la literatura, por ejemplo. Hay que hacer algo para evitar los efectos de esos papeluchos que pululan por los pueblos deformando el espíritu hidalgo, la nobleza de los sentimientos, nuestras sanas costumbres. Publicaremos un periódico sin más finalidad que orientar a la juventud por los buenos derroteros de la enseñanza, por los senderos del orden, del bien, del progreso, de las artes, y cada cual que ponga de su parte esa pequeña dosis de voluntad y cariño tan indispensable en toda obra humana. ¡Ca, hombre! Predicar en desierto, sermón perdido, el que quiera saber, que estudie ¡Vano intento! Arroz y pesetas es lo que quieren y hay que darles... ¡Cuánta incultura! se oye a cada momento por doquier, entre algunas personas instruidas, en los cafés, teatros y centros de reunión, sentaditos cómodamente en sus poltronas. Escuelas, escuelas, centros de enseñanza, claman sistemáticamente los más eruditos,

<sup>36</sup> GASCÓ SIDRO, A., “La música, l’arquitectura i les arts plàstiques en el Castelló del primer terç del segle XX”, p. 108 (recuperado el 27 de mayo de 2018 de <http://normesdecastello.com/phocadownload/estudis/106-121.pdf>); Ruiz de Lihory (*La música en Valencia...*, pp. 403-404) refiere dos músicos, hermanos, Ramón y José Segarra Segarra, ambos nacidos en Castelló, aunque oriundos de Sant Mateu, con quienes Luis Segarra debió estar relacionado.

<sup>37</sup> *Diario de Valencia*, 15-2-1930.

<sup>38</sup> Un ejemplo sería el Certamen de bandas de música de Requena, iniciado en 1926. En sus primeras ediciones, las obras que se interpretaron fueron esencialmente pasodobles y selecciones y arreglos para banda de zarzuelas; sin embargo, en la edición de 1931 ya se escuchó la obertura *Egmond* de Beethoven, así como el II y IV movimientos de su *Sinfonía n.º 1*, y la *Sinfonía n.º 1 en mi bemol mayor*, op. 2 de Saint-Saëns, y en la de 1934 la *Sinfonía n.º 4 “italiana”* de Mendelssohn, interpretada por la banda La Armónica de Buñol; vid. ARMERO GIMÉNEZ, J., *El Certamen de bandas de música de Requena en su historia*, Trabajo de Fin de Título, Conservatorio Superior de Música de Castelló, 2018.

justificando la incultura de los irresponsables. Obras son amores, diríamos nosotros, y no buenas razones ¿No sería más meritorio contribuir con nuestro esfuerzo, moral y material, en esta obra común que señalar defectos?...

Toda obra necesita previamente preparación. La educación que da el maestro a un niño sería nula de no completarla sus padres. Así, los encargados de velar por el orden, el gobierno o la justicia, sin el apoyo de los ciudadanos, resultaría infructuosa su labor ¿Por qué no patrocinar toda idea que tienda a mejorar al ser humano? ¿No son más dignos los que carecen de medios para poderse educar medianamente?... Así entendemos la democracia.

Desconocemos, en esencia, la vida en los pueblos que nos describe Azorín con su estilo original, pero hoy no nos extraña, la hemos visto. Pasa un año y otro año y la monotonía es de día en día más aplastante. Breves comentarios de las noticias que nos brindan los periódicos diarios animan unos momentos las tertulias en los casinos y cafés, y los más ociosos o favorecidos por la fortuna prolongan su estancia y caen irremisiblemente en el círculo vicioso: el tresillo, el solo, el tute, el chamelo, etc., etc., y lentamente se atrofian los sentidos. No se concibe más distracción que el juego; a lo sumo, y como un medio salutar, un largo paseo por la huerta. El pensamiento nos traspasa los límites de la vulgaridad.

Había necesidad de romper estos viejos moldes, de dilatar el espíritu, librar al pensamiento de esa esclavitud viciosa, alegrar la vida honestamente, no desmoralizar las buenas costumbres, proporcionar nuevos alicientes, nuevos goces, alimentar el alma con los sabrosos frutos del arte y, henos aquí, un día, pluma en ristre, lanza al hombro y pecho al aire, con más voluntad que numen, con más bienes que riqueza, con más amor que intelecto y surge radiante el templo espléndido de grandeza espiritual:

*Arte y Ciencia, belleza y luz... y se hizo.*

Desechemos el amor propio y engrosamos las filas de este pequeño ejército de voluntades que van en pos de un ideal nobilísimo: hacer patria ¿Qué importan los sinsabores si se proporciona el bien?

La ciudad de Tabernes está demostrando cada día más su evolución y su cultura gracias a estos pequeños emprendedores y al cariño con que miran las dignas autoridades estas manifestaciones cívicas, pres-tándoles toda su atención y su apoyo moral. El Centro Artístico Musical, totalmente ocupado por mil quinientas almas, nos dio el aspecto, en la noche del concierto, de las grandes solemnidades. Un sano optimismo se reflejaba en los semblantes de esta multitud ávida de escuchar el mágico Sexteto Izquierdo. Nutrida representación de todas las corporaciones, y especialmente del Ayuntamiento, dieron más esplendor al este acto [...]

[...] tan pronto aparecieron los artistas, fueron saludados con la más clamorosa ovación. Seguidamente [...] se impuso un silencio indescriptible, hasta el punto que el gran Molina, lleno de emoción, dijo: “encara poden parlar”, y pulsó ruborizado el instrumento. Siguen unos breves momentos para la afinación de cuerda y solemnemente atacan la obertura de Weber, *Freischütz*, conducida tan felizmente por todos los artistas que entraron en pleno dominio del público.

Y ya satisfechos de su influencia, gentilmente nos trasportan a la edad romántica y, como un diálogo amoroso, deslizan las suaves notas del minueto coquetón de Giner, *Recuerdos del sarao* ¡Vaya aristocrática delicadeza, distinción y buen gusto! [...] los *Bocetos del Cáucaso*, de Ivanow, que nos imaginamos, por unos momentos, ver la expresión rebelde de esos gitanos de rostros bronceados y ojos vidriosos que nos amedrentaban en nuestra niñez con el monorritmo de sus canciones. Sigue después

el *Cortejo del Sardad* [...] que completa la obra magistral de este gran músico, y no sabemos qué es más digno de aplaudir, si la obra o los músicos que la ejecutaron.

[...] Entramos en la segunda parte del concierto y nos brindan una obertura de Beethoven, *Coriolano*, que desconocemos, así como el intermedio de *La Vally*, de Catalini, obras que no podemos apreciar, pero sí la maestría de los ejecutantes, que saben decir y matizar sin efectismos; así se concibe que *En la Alhambra*, de Bretón, enardecieran a la multitud, que frenéticamente aplaudió la inspirada melodía [...]

Y viene la inimitable página musical de Usandizaga, la pantomima de *Las golondrinas* [...] El arte regenerador, el que flota sobre los viejos moldes, precursor de otros derroteros estéticos, sigue enlutado. Aquí vibró el alma de todos los artistas: Molina, Tomás, Guzmán, Terol, Ortí y el maestro [...]

En la tercera parte nos colocaron la conocida *Danza macabra* [...] y la *Mandolinata*, de Solter, que exaltó a la masa popular, por lo que fue bisada, y como final de programa [...] *La Walkyria* [...] Hubo momentos que nos imaginamos estar oyendo una gran masa orquestal, tal fueron los efectos sinfónicos y la creación que hicieron de esta escabrosa partitura wagneriana. Prolonga-

dos y briosos aplausos premiaron la labor de los artistas, y de propina nos dieron el *Canto indio*, de Rimsky, y *La Revoltosa*.

Felicitemos a la junta por su acierto ¿Cuándo repetiremos estos actos?<sup>39</sup>.

Un repertorio concertístico muy distinto al propio de las bandas —fundamentalmente pasodobles, marchas militares y zarzuelas— que incluso ofreció obras desconocidas entre los aficionados más entusiastas y cultivados<sup>40</sup>. Debíó tener buena acogida, ya que a finales de abril de aquel mismo año nuevamente se verificó en Tavernes de la Valldigna, también programado por el *Centro Artístico Musical*, un nuevo concierto del *Sexteto Izquierdo*, esta vez junto a la soprano Carmen Andújar, esposa del compositor Eduardo López-Chavarri. La correspondiente crónica periodística no se detuvo en esta ocasión en especificar el programa —“canciones y trozos de ópera [...] y culminó el interés del concierto [...] en *Cançó de Lluna*, letra de Puig-Espert y música de Izquierdo”—, sino en resaltar “la eficacia del Centro Artístico Musical [...] y el avance cultural que supone para Tabernes un acto artístico de esta categoría”<sup>41</sup>.

Las sociedades músico-culturales y sus bandas de música desarrollaron así otra faceta fundamental: educar la sensibilidad y el buen gusto musicales y difundir la cultura musical, sobre todo entre las clases populares y en zonas donde

<sup>39</sup> *Las Provincias*, 19-1-1928.

<sup>40</sup> Ejemplo del repertorio de las bandas de música en aquel momento es el que, de la actividad bandística en Gandía, ofrece Francisco Bueno (*Música i crítica...*, pp.196-197):

[...] tots els concerts de banda començaven i acabaven amb un pasdoble (22%), o bé amb una marxa militar (13%). [...] El 20% del repertori estava extret de la sarsuela. [...] En proporció més menuda, també hi havia altres gèneres lírics: l'òpera (6%) i l'òpera vienesa (6%). [...] Els valsos (6%) i les gavotes (6%) s'incorporaren per amenitzar les festes, pel seu caràcter de dansa. Les polques (2%), per contra, figuraven en el repertori per a lluïment personal d'algun solista avantatjat [...]. L'*Himne a Gandia* (5%) està totalment justificat en virtut dels actes oficials. El percentatge reduït dedicat a la música simfònica (6%) és una altra prova del predicament escàs que tingué la música orquestral a Espanya durant tot el segle XIX i principis del segle XX [...]

También es ilustrativo al respecto los fondos del Archivo Musical de l'Ateneu Musical i Cultural d'Albalat de la Ribera, en el que son abundantes las selecciones para banda de zarzuelas, pero desde finales del siglo XIX también incluye obras como *1802, obertura solemne* de Tchaikowsky, *Danzas guerreras del príncipe Ígor* de Borodin, *Egmond* de Beethoven o *El amor brujo* de Falla; al respecto vid. FUERTES GAVARELL, A., *Catálogo de les obres musicals originals i manuscrites de l'arxiu de l'Ateneu Musical i Cultural d'Albalat de la Ribera*, Trabajo de Fin de Título, Conservatori Superior de Música de Castelló, 2017.

<sup>41</sup> *Las Provincias*, 1-5-1928.



la música era difícil que pudiera llegar de otra manera. Se construyeron así no sólo intérpretes instrumentistas, sino públicos interesados que llenaban los locales donde se celebraban los conciertos, a los que nombres como Daniel de Nueda y Juan de Albiñana —pianistas—, Pascual Camps y Manuel Bel —violinistas—, Carmen Andújar —cantante—, pertenecientes a otro nivel musical —algunos de ellos incluso eran profesores del Conservatorio de Valencia— comenzaron a serles conocidos, junto al repertorio que les era más propio, distinto del bandístico.

### 3 LAS PUBLICACIONES DE REVISTAS MUSICALES

En paralelo a estas actividades concertísticas, algunas de estas entidades musicales, en su interés y afán por la cultura musical, también publicaron revistas. Fue el caso del Instituto Escuela de Música de Monóvar, el cual, “[...] que en lo pedagógico es un verdadero conservatorio, no se limita a las actividades de la enseñanza que, a nuestro parecer, cuando se aíslan de la práctica del arte corren un peligro próximo de resultar estériles [...]” —escribía Julio Gómez, de *El Liberal* de Madrid, en 1935—, sino que además —proseguía—, “[...] ha creado una banda de cincuenta ejecutantes, en donde se interpretan las obras más notables de todos los géneros. Y además publica una revista, *Musicografía*, en la que colaboran asiduamente los más notables compositores y musicólogos españoles [...]”<sup>42</sup>.

Desde el primer momento, esta revista dejó patente su voluntad de ser un vehículo para la enseñanza e instrucción de la música —aquella “finalidad vulgarizadora”, que reclamaba Felipe Pedrell—, en sus más diversos aspectos, como

proclama en las “Palabras de presentación” de su primer número:

Nuestra revista será, en primer término, portavoz de los filarmónicos que la alientan en esta población sencilla; pero también aspira con ardor a ser conocida en otras partes. Para unos y para otros —para los de aquí y para los de fuera de aquí— ofrecerá variadas enseñanzas, ya que no descubrimientos musicales, y asimismo ofrecerá instructivos ejemplos, ya que no hallazgos artísticos. Hará obra de cultura y divulgación<sup>43</sup>.

Estaba dirigida por Daniel de Nueda —de quien ya se ha hablado en su faceta de director de banda y fundamentalmente de pianista y concertista— y costeada por Francisco Corbí, “sostén de la obra, tanto espiritual como materialmente”<sup>44</sup>. Eduardo López-Chavarri, Manuel Palau, José Subirá y el propio Daniel de Nueda fueron algunos de los que firmaron artículos sobre diversos y variados temas musicales, con amplitud de perspectivas e intereses:

Dedicará artículos a ciertas técnicas, especialmente las relacionadas con la música de banda, [...] difundirá nombres de obras y autores tanto antiguos como modernos; trazará biografías de aquellos músicos insignes que han contribuido, con sus producciones capitales, a enriquecer el caudal estético de la Humanidad; insinuaremos o plantearemos problemas de historia y estética [...]. El arte patrio tendrá en estas páginas la grata acogida que siempre se merecen los nobles esfuerzos.

<sup>42</sup> GÓMEZ, J., “El Instituto Escuela de Música de Monóvar y *Musicografía*”, *Biblioteca Fortea. Revista mensual literaria y musical*, año I, núms. 4 y 5 [1935] 12.

<sup>43</sup> *Musicografía. Publicación mensual del Instituto-Escuela de Música*, año I, núm. 1 (1933) 1-2.

<sup>44</sup> GÓMEZ, J., “El Instituto Escuela...”, p. 12.

La vida musical extranjera hallará su eco también, por cuanto el cosmopolitismo artístico ejerce hoy un papel demasiado preponderante para que se lo desdeñe o se lo omita<sup>45</sup>.

Siempre con la “[...] finalidad [...] de propagar la devoción más pura y más constante por esa bella arte, entre cuyos nombres destacan san Gregorio, Palestrina, Bach y Beethoven, Schuman y Wagner, Debussy y Ravel, Rossini y Verdi, Musorgsky y Strawinsky [...]”, es decir, unos autores y un repertorio que, gracias a la labor de estas sociedades musicoculturales y sus bandas, ampliaba considerablemente el propio de los primeros momentos de las bandas de música civiles. De periodicidad mensual, editó un total de treinta y ocho números —de mayo de 1933 a junio de 1936—, quedando interrumpida su publicación por el estallido de la Guerra Civil española.

#### 4 CODA FINAL

Se dice [...] que al pueblo se le debe educar “desde abajo” con manifestaciones artísticas de índole menos depurada, para que luego pueda amar lo superior. Grave equivocación [...]

Al pueblo, a la multitud, se le debe dar, como a los niños, lo mejor, lo más depurado, si se quiere formar bien una conciencia colectiva.

Es ideal es, por tanto, que el pueblo sepa agruparse para cantar artísticamente su propia alma y para escuchar en orquesta las creaciones de los grandes maestros tal como estos las produjeron. Entonces

habrase llegado a formar un pueblo culto, una nación civilizada<sup>46</sup>.

Con estas palabras, compendio de las voluntades musicales de aquel momento, reivindicaba Eduardo López-Chavarri, uno de sus principales protagonistas e impulsores, la labor educadora de la música que pretendieron alcanzara todos los ámbitos de la sociedad.

<sup>45</sup> *Musicografía...*, año I, núm. 1 (1933), p. 2.

<sup>46</sup> LÓPEZ CHAVARRI, E., “El ideal de un progreso en la música de conjunto”, *Musicografía...*, año I, núm. 1 (1933), p. 5.



# *Joaquín Sorolla y su paso por el Ateneo de Madrid*

**Alfonso Herrán Acebes**

Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid

## RESUMEN

La relación entre el pintor Joaquín Sorolla y el Ateneo de Madrid abarca más de tres décadas y se desarrolla en paralelo a los años más importantes de la vida personal y creativa del artista. El contacto de Sorolla con la docta casa, en los finales del siglo XIX es, a su vez, una inmersión del valenciano con el mundo cultural e intelectual de aquella España en transición entre los siglos XIX y XX. Para el Ateneo de Madrid realizó una de sus pinturas más desconocidas: el retrato del pintor Eduardo Rosales. Además presidió, entre 1905 y 1911, su sección de Artes Plásticas y participó en la vida de la institución a través de la edición de la revista *Ateneo*, organizando programaciones artísticas y estrechando amistades con otros socios de la institución.

**Palabras clave:** Sorolla / Ateneo de Madrid / Artes / Pintura / Sección Artes Plásticas / Hispanic Society.

## ABSTRACT

*The relationship between the painter Joaquín Sorolla and the Ateneo de Madrid covers more than three decades and develops in parallel with the most important years of the artist's personal and creative life. Sorolla's contact with this educated institution, at the end of the 19th century is, in turn, a dip of the Valencian painter with the cultural and intellectual world of that Spain in transition between the 19th and 20th centuries. One of his more unknown paintings was made for the Ateneo de Madrid: the portrait of the painter Eduardo Rosales. In addition, between 1905 and 1911, he chaired its Arts section, and participated in the life of the institution through the edition of the magazine *Ateneo*, organizing artistic events and strengthening friendships with other members of the institution.*

**Keywords:** Sorolla / Ateneo de Madrid / Arts / Painting / Section Fine Arts / Hispanic Society.

Desde su refundación por el Duque de Rivas, en 1835, el Ateneo de Madrid se implicó en la difusión de las artes a través de la denominada Cuarta Sección, que aunaba a las secciones de Literatura y Bellas Artes. En aquellos años dominados por las tendencias del Romanticismo, la docta casa tenía sede en la madrileña calle de la Montera y sus salones acogieron veladas con reuniones y conferencias que versaron sobre diferentes temas artísticos. Formarán parte de esta sección, entre otros muchos, hombres tan ilustres como Francisco Martínez de la Rosa, Federico de Madrazo, Mesonero Romanos, Juan Eugenio Hartzenbusch, Aureliano de Beruete o José de Echegaray. En 1883 se llegó al acuerdo que esta Cuarta Sección quedaría subdividida en dos –Sección de Literatura y Sección de Bellas Artes de manera independiente–<sup>1</sup> y con fecha de 12 de abril de 1884, se celebraron las elecciones de donde salieron los primeros cargos de la Sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid, compuesta por Emilio Arrieta como presidente, Luis de Landecho ocupando la vicepresidencia y Aureliano de Beruete, José Rodríguez Moruelo y Miguel Aguirre como secretarios 1º, 2º y 3º.<sup>2</sup> Esta Sección de Bellas Artes se hizo efectiva el 10 de diciembre de 1884,



Fig. 1.- Joaquín Sorolla.

tal y como se dejó constancia en el reglamento<sup>3</sup> de la docta casa, cuando el Ateneo de Madrid tenía ya su nueva sede la calle del Prado, y a ella se vinculan artistas del final del siglo XIX como Arturo Mérida o Ceferino Araujo. Sin embargo poco dura la independencia de la Sección de Bellas Artes ya que, en 1895, se subdivide con la sección de Música bajo la presidencia del Conde de Morphy pasando a denominarse Sección de Artes Plásticas, siendo presidida, entre la transición del siglo XIX y el siglo XX, por ilustres nombres relacionados con el mundo artístico como Arturo Mérida, Aureliano de Beruete o Vicente Lampérez y Romea.

En este ambiente de cambios y renovaciones culturales, de gestación de nuevas plataformas

<sup>1</sup> “Inauguración de la Sección de Bellas Artes en el Ateneo de Madrid”. En: *Revista de España*, t. 101, (1884). Madrid, pp. 617-627.

<sup>2</sup> “Ateneo” En: *La Iberia*, Madrid, N° 8.558, (1884), p. 3. *La Correspondencia de España*, Madrid, N° 9.517, (1884), p. 3.

<sup>3</sup> *Reglamento del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*, 1884. Imprenta Central. Madrid, p. 22.



de difusión, Joaquín Sorolla inicia su aproximación a la docta casa. Las grandes lagunas documentales en los listados de socios de la institución ateneísta, hacen que desconozcamos cómo y cuándo Sorolla inicia contacto con el Ateneo, si bien debió producirse en el año de 1887 o 1888, coincidiendo con la gran influencia que las corrientes del positivismo y la krausista manifestaron en la institución, así como con los integrantes de la llamada posteriormente Generación del 98. Con treinta y seis años como ateneísta (1887-1922) el paso de Sorolla por el Ateneo de Madrid y las relaciones establecidas a través de la institución se desarrollan en paralelo a los años más importantes de su vida personal y creativa. En el directorio de socios de 1886, observamos que el último número de asociado otorgado es el nº 5.181 (correspondiente a don Francisco de Rute y Piña)<sup>4</sup>, por lo que debe ser a lo largo del curso de 1887-1888 cuando el artista valenciano se adhiere a la institución ateneísta, siéndole otorgado el nº de asociado 5.360. Son estos los tiempos en los que Sorolla contrae matrimonio (Valencia, 8 de septiembre de 1888) y tenía becada su residencia en Roma, donde conocerá a Vicente Palmaroli quien, además de director de la Academia –entre 1873 y 1891– es socio de mérito del Ateneo de Madrid y, en esos años, está realizando las pinturas que decorarán la sala de la Cacharrería, espacio emblemático de la nueva sede del Ateneo en la madrileña calle del Prado. También su tutor en Roma, el pintor Francisco Pradilla, es ateneísta. En aquellos años Sorolla se une al Ateneo y son varios los artistas que, teniendo su residencia en la ciudad eterna, se vinculan también a la docta casa: Antonio Reina, Ricardo de Villodas, Lorenzo Vallés, Salvador Sánchez Barbudo, Agustín Salinas, José Benlliure o José Recio Gil, pintores que participan en la decoración de la mítica sala de tertulias, la Cacharrería, a través de la realización de diferentes lienzos que represen-

tan a insignes personajes de la Historia patria. Curiosamente el valenciano no participa en este proyecto decorativo junto con sus compañeros artistas de Roma<sup>5</sup>. Por otro lado, el ambiente artístico en el Ateneo quedó marcado en aquellos tiempos por las constantes ampliaciones de su importante Galería de Retratos, en la que participan artistas socios de la institución como Juan Espina y Capó, Manuel Yus y Colás, Juan Luna y Novicio, Tomás Campuzano, Vicente Esquivel, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Ricardo de Madrazo o Emilio Sala y Francés, entre otros muchos, y a los que acabará uniéndose Sorolla.

En la década de 1890, tras sus estancias en Roma, París y Valencia, el pintor se instaló en Madrid. Son años cruciales para el valenciano, pues se consolidará como artista y comenzará a adentrarse en el estudio de la luz que tanto caracteriza su obra. Fueron también años en los que llegan reconocimientos internacionales, como la primera medalla de la Exposición Internacional de Múnich de 1896 y los primeros grandes encargos de obras –principalmente retratos– excepcionalmente bien pagadas y que van a inmortalizar a la alta sociedad del momento. Su relación con Benigno Vega Inclán y José Artal y Mayoral, patrocinadores del artista, cuaja en estos años. La relación con la docta casa hace que el 20 de mayo de 1895 Joaquín Sorolla alcance una de las mayores distinciones otorgadas por la institución al ser nombrado Socio de Mérito del Ateneo de Madrid, reconociendo así su papel dentro de las artes españolas y de la propia institución. El comunicado se realiza a través de una carta al artista firmada por José Victoriano de la Cuesta –Secretario 1º del Ateneo– con el siguiente texto:

“La Junta general de este Ateneo, en su sesión extraordinaria de 20 del corriente, ha nombrado a Ud. socio de mérito de esta

<sup>4</sup> *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Lista de los señores socios, 1886*. Ed. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, p. 121.

<sup>5</sup> PÉREZ Y MORANDEIRA, R., *Vicente Palmaroli*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1971.

Corporación.

Lo que tengo el honor de poner en conocimiento de Ud. Para su satisfacción.

Dios guarde a Ud. M. A.

Madrid, 20 de mayo de 1895”<sup>6</sup>

A partir de esta fecha, la relación de Sorolla con la institución ateneísta se intensifica, viviendo ese Ateneo donde, a modo de crisol, se reúnen grandes intelectuales y personajes que, sin lugar a dudas, acuñan el término de “modernidad” en la España de esa época, idea con la que Sorolla se identifica y participa plenamente. Dentro de ese ambiente liberal donde se unen las Artes, las Ciencias y las Letras, el pintor se aproxima y participa del desarrollo intelectual y cosmopolita de la ciudad de Madrid. También intensifica su relación con Aureliano de Beruete, aunque la obra de éste último se sitúa en el lado opuesto a la de Sorolla, más acorde a los parámetros marcados por la Institución Libre de Enseñanza en relación al paisaje castellano y que acabará integrando a escritores y artistas —todos ateneístas— a través de un contexto social y cultural muy diferente al ideado por Sorolla<sup>7</sup>. Sin lugar a dudas la actividad artística del Ateneo atrae en estos años al artista valenciano con las famosas conferencias que, las noches de los martes y sábados, se celebraban en el salón de actos y acompañaban de diapositivas y láminas fotográficas que posteriormente, muchas de ellas, aparecían reproducidas en *La Correspondencia de España*.

Será en el transcurso de este tiempo cuando, seguramente, acometió el lienzo que cus-

todia el Ateneo<sup>8</sup>. En esta tela Joaquín Sorolla representa al pintor Eduardo Rosales y Gallinas (1836-1873) en cuerpo entero, sosteniendo en su mano derecha binóculo y en su mano izquierda paleta y pinceles. La figura se ubica sobre un fondo neutro trabajado en tonos siena tostada, anulando el espacio y centrando únicamente la figura a la vista del espectador, sin distraer a éste en otro motivo. Rubrica en el ángulo inferior derecho sin fecha. La elaboración de esta obra ni mucho menos debió ser casual para Sorolla. Ciertamente sorprende que el valenciano eligiera representar la efigie de Rosales cuando éste ya tenía representación en la Galería de Retratos del Ateneo con una obra de la mano de Francisco Sans y Cabot —AM-00088-A, óleo sobre lienzo, 69 x 59 centímetros— obra facturada en 1874, un año después de la muerte del artista. Sorprende que no respete las medidas impuestas a otros artistas basadas en el tamaño de los huecos que, para albergar los retratos, conforman esta galería del Ateneo. Pero ambos lienzos son deudores y están ejecutados en base a una fotografía que Jean Laurent realiza al pintor Rosales en 1873, muy poco antes que éste falleciera. Sorolla elabora la idea y forma del retrato a través del lienzo de Sans y Cabot y la fotografía de Laurent. Este hecho revela la intensa modernidad y la relación del pintor con la fotografía, la cual conoció a través de su suegro, el fotógrafo Antonio García Peris (1849-1918) quién introdujo a Sorolla en el conocimiento y pasión por la fotografía, la cual incluirá como recurso y herramienta en su obra de manera constante. Es un hecho curioso que todos los

6 Carta de José Victoriano de la Cuesta a Joaquín Sorolla. Museo Sorolla. CS4458. La noche anterior a su nombramiento como Socio de Mérito, Sorolla asiste a la conferencia ofrecida en el salón de actos del Ateneo por Aureliano de Beruete, donde el artista coincide con otros colegas: “Puso término anoche el Sr. Beruete á su excelente estudio sobre el pintor Velazquez con la cuarta conferencia que dio en el Ateneo, y que atentamente escuchó, y con sincero entusiasmo aplaudió, numeroso público. Las felicitaciones que el Sr. Beruete ha escuchado de pintores notables, Palmaroli, Ferrant, Sorolla, Morera, Madrazo, Haes, Alvarez y tantos otros asiduos oyentes de sus conferencias; el general deseo de que las publique, y el afán con que han acudido á oírlas tan gran número de ateneístas, es digno y merecido premio tributado al mérito de su trabajo.” “Sociedades y Conferencias” *En: El Día*, Madrid, 19-5-1895: 2.

7 PENA LÓPEZ, M<sup>a</sup> del Carmen.: “La nueva estética del paisaje español y el desarrollo de la geografía como nueva ciencia”, en *III Congreso de Historia del Arte. Ponencias y comunicaciones*. Valladolid, 1978, p. 207.

8 *Retrato de Eduardo Rosales*. N<sup>o</sup> de inventario AM/00151-A. Óleo sobre lienzo. 134 x 70 centímetros. Firmado *Sorolla*, ángulo inferior derecho.

artistas que han ejecutado una obra para la Galería de Retratos del Ateneo son inmediatamente nombrados socios de Honor de la docta casa, distinción menor a la de socio de Mérito, por lo que es destacable que a Sorolla se le conceda esta máxima distinción que compartirá con relevantes hombres de la política, la sociedad o la cultura española del siglo XIX. Por este motivo esta obra deberíamos fecharla hacia 1895. Algo similar ocurrió 4 años antes con la pintora Alejandrina Gessler –más conocida como *Madame Anselma*– a la que se le otorgó el título de socia de Honor por la donación de los lienzos que decoran los techos de la sala la Cacharrería en el Ateneo. En el listado de socios de 1903<sup>9</sup> aparece citado por primera vez como socio de Mérito del Ateneo de Madrid y es cuando se nos da el dato que figura con el número 5.360 y que reside en el Pasaje de la Alhambra nº 3, famosa calle situada en el madrileño barrio de Justicia –entre las calles San Marcos y Augusto Figueroa– que albergaba el teatro de variedades La Alhambra y unos jardines famosos por su gran ambiente nocturno. Allí, en ese bohemio ambiente, probablemente estableció su residencia el pintor desde su llegada a Madrid junto a su esposa, Clotilde García, en los finales de 1889 y hasta 1904 cuando trasladarán su domicilio y estudio del artista a la calle Miguel Ángel nº 9.<sup>10</sup> (Figs. 2, 3 y 4).

El peso de la figura del pintor comienza a ser notorio en el Ateneo cuando con fecha de 30 de enero de 1903 [ca], el por entonces secretario 1º de la Sección de Artes Plásticas, Amos Salvador Carreras, establece contacto con Sorolla para

solicitar su asistencia a una importante reunión en la que el artista pudo recibir la propuesta de dirigir o participar en la Sección de Artes Plásticas del Ateneo de Madrid, algo que no sucederá hasta dos años después.

“Sr. Don

Joaquín Sorolla

Mi distinguido amigo y compañero.

Para tratar asuntos de vital interés para el Ateneo del que Ud. es tan entusiasta, la Junta de Gobierno le ruega que tenga la bondad de asistir a una reunión que se verificará el sábado 1º de Febrero a las 6 de la tarde en la Sala de Juntas y en su nombre y repitiéndole el mismo, ruego en el suyo propio se dirija Ud.”<sup>11</sup>

Sus años de plena vinculación con el Ateneo se producen cuando ostentó la presidencia de la Sección de Artes Plásticas de la institución, ejerciendo a la cabeza de la misma durante seis años: desde 1905 hasta 1911. Son también años marcados por la gran actividad intelectual que se desarrollará entre los muros del viejo caserón de la calle del Prado y en la que Sorolla participa junto con personajes como Manuel Azaña, quien define el Ateneo de “excelente café y confortables salones, grata compañía, amena e instructiva conversación, novedad en las ideas y en los grandes torneos del salón de sesiones, un plantel de maestros de la oratoria”<sup>12</sup>; además será testigo del gran cambio generacional en la intelectualidad española, viviendo la gesta de las nuevas ideas renovadoras que se imponen en

<sup>9</sup> *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Lista de los señores socios, 1903*. Ed. Est. Tip. Viuda é hijos de Tello. Madrid, p. 20. Curiosamente el pintor Casto de Plasencia, quien muere en la primavera de 1890, también tenía su estudio en el Pasaje de la Alhambra, del cual se reproduce una imagen, fotografía de Laurent, en FERNÁNDEZ BREMÓN, J.: “Crónica General” en: *La Ilustración Española y Americana*. Año XXXIV, nº 19, Madrid, (1890), pp. 3-5.

<sup>10</sup> En el listado de socios del año 1914, figura como dirección del artista la calle Miguel Ángel nº 9, mientras que en el listado de 1922 el domicilio ha cambiado al Paseo del General Martínez Campos nº 11. *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Lista de los señores socios, 1914*. Ed. Imp. de la Suc. de M. Minuesa de los Ríos. Madrid, p. 21. *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Lista de los señores socios, 1922*. Gráficas Ambos Mundos. Madrid, p. 20.

<sup>11</sup> Carta de Amós Salvador Carreras a Joaquín Sorolla. Museo Sorolla.CS5254.

<sup>12</sup> AZAÑA DÍAZ, M., “Tardes madrileñas II. El Ateneo”, en *Gente Vieja*, nº 81 (1903), pp. 4-5



Fig. 2.- *Retrato del pintor Rosales*, por Joaquín Sorolla. Óleo sobre lienzo. 134 x 70 cms. Hacia 1895. Colección del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. N° de inventario: AM/00151-A.

la España de la época, muchas de ellas impulsadas, en diferentes ámbitos, desde el propio Ateneo y entrando a formar parte de ese panorama cultural nombres como Ortega y Gasset, Gómez de la Serna o Fernando de los Ríos.

En el mes de mayo de 1905 Sorolla se involucra de manera directa en la vida ateneísta cuando decide concurrir a las elecciones a las mesas de Secciones del Ateneo, encabezando la lista a la Sección de Artes Plásticas. Será la primera vez que el artista ocupe un cargo directivo dentro de la institución. El 5 de junio quedan constituidas las mesas a las Secciones del Ateneo,

donde, por votación de socios, Emilia Pardo Bazán presidirá la Sección de Literatura y Joaquín Sorolla será elegido presidente de la Sección de Artes Plásticas –en sustitución de Javier Gómez de la Serna– formando equipo con nombres relacionados con las artes como: el pintor Aureliano de Beruete y Moret en la vicepresidencia y con el arquitecto Amós Salvador, el pintor Máximo Peña, el historiador del arte Ángel Vegué y Goldoni y el arquitecto Ángel Líbano como secretarios 1º, 2º, 3º y 4º respectivamente<sup>13</sup>. Es Mariano Miguel de Val, por entonces secretario 1º de la Junta de Gobierno –presidi-

<sup>13</sup> “Ateneo de Madrid. Curso de 1905 á 1906”, en *El Liberal*, n° 1.083 (1905), p. 2.



Fig. 3.- Galería de Retratos del Ateneo de Madrid. Hacia 1920. En la esquina inferior derecha del retablo, se observa el retrato que Sans y Cabot realizó de Eduardo Rosales, siendo este busto igual al que Sorolla pintará años más tarde. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Fondo fotográfico M. Santos Yubero. N° de Inventario: 42105\_10



Fig. 4.- Interior del estudio de Joaquín Sorolla sito en el Pasaje de la Alhambra nº 3 de Madrid. Compañy Abad, Manuel. *Estudio de Sorolla en el Pasaje de La Alhambra*, Madrid, 1898[ca]. Museo Sorolla. N° de Inventario: 80672.

da por Segismundo Moret— quien comunica a Sorolla los resultados de estas elecciones y su nombramiento por los socios como presidente de la Sección de Artes Plásticas:

“La Junta general, en su sesión extraordinaria del día 5 del corriente, ha nombrado a Ud. presidente de la Sección de Artes Plásticas del Ateneo de Madrid.

Lo que tengo el honor de comunicarle para los oportunos efectos.

Dios guarde a Ud. M. A.

Madrid, 6 de junio de 1905.

El Secretario

Mariano Miguel de Val.”<sup>14</sup>

Se inicia un lustro de estrecha colaboración con el Ateneo de Madrid en el que el también participará —durante el curso 1905-1906— como miembro de la Junta Directiva de la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo (extensión universitaria de la Universidad Central de Ma-

drid)<sup>15</sup> siendo también años de plenitud profesional en los que el artista comenzará las obras de su casa y estudio que compartirán ubicación en el antiguo Paseo del Obelisco —actual Paseo del General Martínez Campos— donde Sorolla se involucra en el diseño de los espacios arquitectónicos y su jardín. Allí se asentará definitivamente con su familia. Empieza su relación con reconocidos ateneístas —Jacinto Octavio Picón, Benlliure, Alejandro Saint-Aubin, Candamo o Machado entre otros— así como su participación en eventos promovidos por la docta casa como el homenaje que, en el mes de diciembre de 1906, se hizo a su consocio Jacinto Benavente<sup>16</sup> en el Ateneo en la presentación de su obra *Los malhechores del bien*. Fue también un lustro en el que el artista recibió importantes encargos pictóricos, como el *Retrato de la familia Errázuriz* (1905) los *retratos de Alfonso XIII y Victoria Eugenia* (1907) encargos que, junto con otros muchos, le consagran como pintor de la sociedad cosmopolita. El valenciano obtiene un reconocimien-

<sup>14</sup> Carta de Mariano Miguel de Val a Joaquín Sorolla. Museo Sorolla. CS4459

<sup>15</sup> Memoria de Secretaría correspondiente al curso 1905-1906 de la Escuela de Estudios Superiores. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Imprenta y Litografía de Bernardo Rodríguez. 1905. Madrid, p. 184.

<sup>16</sup> “En honor de Benavente” en ABC, nº 336 (1905) p. 6.



to internacional y, por extensión, el nacional, teniendo en el Ateneo ese ambiente artístico sin parangón que la institución le otorga, donde casi un centenar de socios son pintores y escultores, destacando la presencia de los Madrazo, Hidalgo de Caviedes, los Benlliure e inclusive la de algún paisano como lo es el también el pintor valenciano Constantino Gómez Salvador.

En 1906 la docta casa edita su revista *Ateneo*, donde la presencia de Sorolla es reclamada por Mariano Miguel de Val –secretario 1º de la institución– para ocupar el cargo de Miembro de la junta inspectora de la Sección de Artes Plásticas de la revista *Ateneo* –que dirigió Segismundo Moret– cargo que ostentó junto a Vicente Lampérez y Aureliano de Beruete y Moret desde 1906 y hasta la extinción de la editorial en agosto de 1912.

“En nombre de la Junta de Gobierno de esta Sociedad tengo el honor de comunicar a Ud. que en la Junta celebrada para la organización de la Revista de Ateneo, ha sido designado individuo de la Junta inspectora correspondiente a la Sección de Artes Plásticas, por lo que también fueron juntamente con Ud. nombrados los Sres. D. Aureliano de Beruete y D. Vicente Lampérez.

Lo que le comunico para su conocimiento y demás efectos, rogándole que se tome la molestia de contestar con un aceptación, lo antes que le sea posible.

Dios guarde a Ud. M. A.

Madrid 6 de enero de 1906.

El Secretario

Mariano Miguel de Val”<sup>17</sup>

La labor de Sorolla queda reflejada la revista *Ateneo*<sup>18</sup>, halagando la labor del pintor o re-

firiendo alguna de las actividades organizadas por la sección que dirige:

“La sección de Arte comienza con un Balance de actualidad, que firma el competentísimo director de la sección, Sr. Lampérez. Sigue un magistral artículo del «insuperable doctor en velazquismo», según le ha llamado Cavia, D. Aureliano de Beruete, que nos describe el efecto causado en Londres por la exposición del famoso cuadro de Velázquez, *La Venus del espejo*, del cual aprecia el justo mérito, y detalla minuciosa y documentadamente la historia. Van después un notable juicio del Concilio de Roda, sobre la ópera de Berlioz, recientemente estrenada en Madrid, *La condenación de Fausto*; los dos primeros capítulos de un erudito estudio de D. Elias Tormo acerca de *La escultura en Galicia*, y tres interesantes notas: una de Mérida, relativa al Legado de la duquesa de Villahermosa; otra adelantando los títulos de los principales cuadros que ha de llevar Sorolla á su proyectada Exposición de París, y, por último, una bibliografía de la importante obra *Histoire de l’art*, publicada en París bajo la dirección de André Michel.”

La revista edita en mayo de 1906 un número especial con motivo de las bodas reales y es aquí donde tenemos referencia a la ausencia de Joaquín Sorolla de las reuniones de la junta inspectora de la revista.

“La Junta inspectora de la Revista ATENEO, se reunió el 20 de Junio para tomar algunos acuerdos, relativos á la marcha de la publicación, en vista de los números aparecidos ya del primer semestre.

<sup>17</sup> Carta de Mariano Miguel de Val a Joaquín Sorolla. Museo Sorolla. CS4460

<sup>18</sup> LABRA Y CARDANA, R. F.: “El Ateneo. Notas históricas, por Rafael María de Labra”. En: *Ateneo*. Año I, Tomo I (1906), pp. 415-417. Ed. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Madrid.

Asistieron los Sres. Azcárate, Salillas, Piernas, Fernández Shaw, Torres Quevedo, Antón, Carracido, T. Jroña, Lampérez y Val, como secretario de Redacción”<sup>19</sup>.

El tomo II de esta revista cuenta con un reportaje donde se narra el éxito del pintor en su exposición parisina de la galería George Petit. Abre el reportaje una fotografía del artista trabajando e ilustran el mismo varias de sus obras como *Salida de la barca*, *Escena de playa*, *La siesta* o *El reparto del pescado*. El reportaje queda firmado por Aureliano de Beruete y Moret y Ángel Vegué y Goldoni.

La tarde del 15 de junio de 1906 Sorolla vuelve a ser elegido –tras concurrir al proceso electoral– por votación, presidente de la Sección de Artes Plásticas<sup>20</sup>, siéndole comunicado el resultado a través de carta rubricada por el secretario Mariano Miguel de Val.

“La Junta General de este Ateneo en sesión extraordinaria del día 15 del corriente, ha elegido a Ud. Presidente de la Sección de Artes Plásticas para actuar durante el próximo curso de 1906-7.

Lo que tengo el gusto de comunicarle para los oportunos efectos.

Dios guarde a Ud. muchos años. Madrid, 16 de Junio de 1906.

El Secretario

Mariano Miguel de Val”<sup>21</sup>.

Javier Pérez Acevedo y el pintor Ubaldo Fuentes se incorporan al equipo de Sorolla en sustitución de Amós Salvador y Ángel Vegué. Tras el verano el artista establecerá, de manera temporal, su residencia en El Pardo, debido a

la convalecencia de su hija mayor María, víctima de la tuberculosis. Es también en este año cuando llegarán importantes reconocimientos a su obra –sobre todo tras la exposición en la parisina galería Georges Petit y la otorgación de la medalla de Oficial de la Legión de Honor francesa– mientras que su pincelada va haciéndose más espontánea, su paleta de color se aclara y pierde arraigo con el concepto pictórico tradicional.

Contando con el unánime apoyo de los socios del Ateneo, demostrado en las urnas, Sorolla repite la presidencia de la Sección de Artes Plásticas de la institución durante el curso de 1907-1908. El por entonces secretario 1º de la docta casa, Augusto Barcia Trelles, es el encargado de comunicar al pintor la noticia en carta manuscrita fechada el 13 de junio de 1907.

“La Junta General en sesión extraordinaria celebrada en el día de hoy, ha elegido a Ud. Presidente de la Sección de Artes Plásticas de este Ateneo.

Lo que tengo el honor de comunicarle para los oportunos efectos.

Dios guarde a Ud. M. A.

Madrid 13 de junio de 1907

El Secretario

Augusto Barcia”<sup>22</sup>.

El encargo de retratar a los reyes hace que Sorolla se afine en La Granja de San Ildefonso, por lo que se mantendrá alejado del caserón ateneísta de la calle del Prado y ajeno a las actividades programadas por la sección. A pesar de ello vuelve a ser elegido presidente de la misma durante el curso 1908-1909, incorporándose como secretario 1º el pintor mexicano –llegado

19 VV.AA.: “La vida en los Ateneos. Ateneo de Madrid. Extensión Universitaria” *Ateneo*. Año I, (1906) p. 570. Ed. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Madrid.

20 “Elección en el Ateneo” en: ABC, nº 520 (1906), p. 11.

21 Carta de Mariano Miguel de Val a Joaquín Sorolla. Museo Sorolla. CS4461

22 Carta de Augusto Barcia a Joaquín Sorolla. Museo Sorolla. CS4383

a España en 1905— Ángel Zárraga en sustitución de Javier Pérez Acevedo. Esta elección llega justamente cuando el artista está exponiendo su obra —casi 300 lienzos— en la galería Graffon de Londres y en el momento en que conoció al magnate Archer Milton Huntington quien invita a Sorolla a exponer su obra en la Hispanic Society of América de Nueva York al año siguiente. (Fig. 5).

En la relación de Sorolla con el Ateneo, el curso de 1909-1910 es decisivo para que el pintor valenciano comience a tomar distancia de la docta casa. La preparación de su exposición en Nueva York hace que el artista tenga poco o ningún tiempo para dedicarlo a la sección que preside. En el invierno de 1909 partía con su familia hacia la ciudad de los rascacielos para, en el mes de febrero, exhibir en la Hispanic Society of América 356 cuadros. Sería la primera muestra del artista en Estados Unidos donde el éxito de público y crítica fueron rotundamente favorables. Allí pasará cinco meses y acometerá diferentes encargos de retratos, entre los que destacará el del presidente estadounidense William Howard Taft. Huntington propondrá a Sorolla realizar una serie de retratos de personajes de la cultura española —entre otros el de Emilia Pardo Bazán, Unamuno o Blasco Ibáñez, consocios de Sorolla en el Ateneo, con mayores o menores simpatías hacia ellos— cuya finalidad sería ser exhibidos en la biblioteca de la Hispanic Society of América. Sin embargo, el gran proyecto artístico del pintor cuajará con la propuesta del mecenas norteamericano al artista para elaborar una serie de lienzos, en gran formato, que recrearán escenas festivas y populares de diversas regiones españolas. Los lienzos decorarían la futura biblioteca de la Hispanic Society of América. Sorolla se comprometió a acometer y entregar los bocetos y a no exhibir las obras en ningún otro lugar antes que en Nueva York. La institución norteamericana dará a este conjunto el nombre de *Regiones de España*, si bien Sorolla optó cambiarlo por *Visión de España*, ya que el conjunto reflejará una perspectiva global de cómo el artista veía su país, fuera de los estereotipos establecidos. Antes de emprender el viaje

Sorolla había constituido su Sección de Artes Plásticas renovando la presidencia de la misma para el curso 1909-1910. Su fiel amigo Aureliano de Beruete y Moret sigue ejerciendo la Vicepresidencia, la Secretaría Primera la ocupó Javier Cabezas, en la Secretaría Segunda está el vanguardista escenógrafo Cipriano Rivas Cherif, como Secretario Tercero el poeta y crítico literario Fernando Fortún y Alcalá y como Secretario Cuarto el jurista Pío Ballesteros.

El 14 de junio de 1910, Sorolla es nuevamente reelegido presidente de la sección de Artes Plásticas para el curso 1910-1911.



Fig. 5.- Archer Milton Huntington (1870-1955). Coleccionista y fundador de la Hispanic Society of América de Nueva York. Conocerá a Sorolla en 1908 y encargará al artista su obra más importante, el conjunto pictórico *Visión de España*.

“En Junta General extraordinaria celebrada en este Ateneo el día 14 del actual ha sido U.D. elegido para el cargo de Presidente de la Sección de Artes Plásticas que ha de actuar durante el curso de 1910 á 1911.

Lo que tengo el gusto de comunicarle para su conocimiento y demás efectos.

Dios que a U. D. M. A

Madrid 15 de junio de 1910  
El Secretario  
Enrique de Mesa”<sup>23</sup>.

La sección que preside ha sufrido grandes cambios en sus componentes: solamente Beruete y Moret, como vicepresidente, y Ángel Vegué y Goldoni, como Secretario Primero, siguen junto a Sorolla —el primero desde desde 1905— incorporándose a la misma jóvenes socios que poco o nada tienen que ver con el mundo artístico, como ocurre en la Secretaría Segunda donde está Justo Gómez Ocerín, jurista y diplomático, con el Secretario Tercero Pío Ballesteros y con el Secretario Cuarto Javier Bugallal, escritor gallego.

Será el último curso en que el artista presida esta sección pues, sus compromisos con la Hispanic Society of América, y otros muchos, absorben por completo al pintor. En las elecciones a la sección de Artes Plásticas celebradas el 16 de junio de 1911, Aureliano de Beruete y Moret<sup>24</sup> resultará elegido presidente de la misma, sustituyendo así a Joaquín Sorolla quien cinco meses después —el 29 de noviembre de 1911— firmó, junto a Archer Milton Huntington, el contrato para realizar las pinturas que ornamentarían la futura biblioteca de la Hispanic Society of América de Nueva York. Sorolla dedicó gran parte de 1912 a viajar por la Península y realizar los bocetos del que será el encargo más importante de su carrera. Pero a pesar de no vincularse de manera directa con el Ateneo, el valenciano sigue asociado a la docta casa y ejercerá su condición como socio de mérito hasta su fallecimiento.

Así, en los comienzos de diciembre de 1912, Francisco Molina organizó una velada a la que Sorolla es invitado para cenar junto con otros asociados de la institución como Tolosa, Benlliure y Benavente, para celebrar así el éxito del pintor ante un mensaje enviado al presidente del Ateneo, Segismundo Moret.

“Sr. D. Joaquín Sorolla

Mi distinguido amigo y paisano: Para celebrar el éxito que ha obtenido el mensaje a Moret que Ud se dignó firmar pues lo han firmado ya casi todos los socios del Ateneo he tenido la idea, hasta cierto punto egoísta por lo honrosa que me resulta de invitar á una modesta cena á los cuatro paisanos firmantes entre los que figura Ud.

Si Ud se digna aceptar lo esperamos esta noche a las 9 en el casino de Madrid Tolosa, Benlliure, Benavente y el que le ruega se digne dispensarle tal honor y es su buen amigo, adorador y paisano

Francisco Molina

Ruégole me conteste a S/C Alberto Aguilera – 39- Teléfono 3967”<sup>25</sup>.

El 5 de enero de 1912 falleció el pintor Aureliano de Beruete. Su hijo, Aureliano de Beruete y Moret, está presidiendo en esos momentos la sección de Artes Plásticas y preparando una publicación que, por encargo de Archer Milton Huntington, versará sobre los pintores en la corte de Felipe II, que se encargará de publicar la Hispanic Society of América. Sorolla intercede entre Beruete y Huntington en una carta manuscrita con fecha de 17 de enero de 1912:

<sup>23</sup> Carta de Enrique de Mesa a Joaquín Sorolla. Museo Sorolla. CS4462

<sup>24</sup> Aureliano de Beruete y Moret formará parte de la sección de Artes Plásticas del Ateneo de Madrid —ocupando diferentes cargos en la misma— desde 1896 hasta 1922, fecha de su muerte. Es interesante que bajo su presidencia, en 1913, la sección de Artes Plásticas colabora con el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para la organización subvencionada de más de setenta conferencias sobre temas artísticos en el Ateneo. AZAÑA DÍAZ, M.: *Memoria leída en el Ateneo de Madrid por el secretario primero D. Manuel Azaña el día 11 de noviembre de 1913, con motivo de la inauguración del curso académico*. 1913. Imp. De la sucesora de M. Minuesa de los Ríos. Madrid, pp. 20-23.

<sup>25</sup> Carta de Francisco Molina a Joaquín Sorolla. Museo Sorolla. CS3573. Esta carta, posiblemente, haga referencia a la felicitación o lauda que Joaquín Sorolla hace de la figura de Segismundo Moret cuando éste ocupa la presidencia del Congreso de los Diputados —además de presidir el Ateneo de Madrid— tras el asesinato de José canalejas el 12 de noviembre de 1912.

“Queridísimo Archer:

Honda pena tenemos todos por la muerte de Beruete como ya he telografiado a Ud.

Su pobre hijo, me dice, diga a Ud, que le perdona el no poderse ocupar ahora de continuar su libro sobre los pintores de Felipe II hasta otoño que le será enviado.

Dio 4 primeras conferencias en el Ateneo y fueron muy elogiadas por todo el mundo.

Otro día escribiré a Ud más. Un abrazo de Sorolla”<sup>26</sup>.

El artista valenciano prosigue su relación con la docta casa y los consocios más allegados a su persona, tal y como es el caso de Beruete y Moret. Sin embargo, el silencio y la ausencia de Sorolla en el Ateneo, entre 1912 y 1916, es patente. Por un lado son años de intenso trabajo artístico —el pintor recorre España para ir abocetando y pintar su *Visión de España*— y, por otro, el Ateneo de Madrid tiene en 1912 un punto de inflexión. Las iniciativas internas tendentes a modernizar la tradicional personalidad de la Docta Casa han alterado su espíritu original... es la “muerte del viejo Ateneo”. Manuel Azaña —quién accederá a la Junta de Gobierno en 1913— lo confirma: “El Ateneo... no existe”<sup>27</sup>. Ciertamente la trayectoria de la Docta Casa deriva en estos años a posicionamientos marcados por las nuevas generaciones de socios que entran en la institución —mayoritariamente estudiantes universitarios, profesionales liberales, becarios o escritores— lo que se traduce en tensiones políticas e ideológicas que comenzaron a sentirse

en los diversos espacios con tertulias proclives a la polémica.

Pronto el Mundo se verá sacudido por los acontecimientos de la I Guerra Mundial y, en pleno conflicto, Sorolla dirige una carta al Ateneo de Madrid y a los presidentes de las diferentes asociaciones artísticas españolas, donde solicita la adhesión de la docta casa a una exposición en la que colaboran diferentes pintores españoles y que tiene la finalidad de recaudar fondos, a través de la venta de obras, para socorrer en Bélgica a los heridos, viudas e hijos de los fallecidos en la guerra<sup>28</sup>.

“Sr. Presidente de...

Muy señor mío y de mi consideración más distinguida: Un grupo de artistas españoles hemos decidido colaborar en Madrid durante el otoño próximo, una exposición de arte belga contemporáneo, destinando los productos que se obtengan a socorrer a nuestros compañeros de Bélgica heridos en la actual guerra y a las viudas e hijos de los que hubiesen muerto en el campo de batalla.

Nuestra intención va guiada solo por móviles artísticos y humanitarios, los cuales no tienen fronteras ni nacionalidades.

Deseando que ese arte que [...] realizar tenga el apoyo de todos sus artistas de España nos dirigimos a Ud. solicitando su adhesión y de la sociedad que tan dignamente preside.”

Estas líneas, de puño y letra, reflejan un claro posicionamiento de Sorolla como “alia-

<sup>26</sup> Carta de Joaquín Sorolla a Archer Milton Huntington. Museo Sorolla. CS6841.

<sup>27</sup> VILLACORTA BAÑOS, F.: *El Ateneo de Madrid (1885-1912)*. Madrid, 1985, p. 43.

<sup>28</sup> Carta de Joaquín Sorolla a las Asociaciones Artísticas de Bellas Artes. Museo Sorolla. CS5857. El documento, fechado en Madrid, a 7 de septiembre de 1916, es un borrador dirigido a los presidentes de las Asociaciones Artísticas, tales como: Asociación de Pintores y Escultores, Ateneo de Madrid, Ateneo de Sevilla, Círculo de Bellas Artes de Valencia, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Círculo Artístico de Barcelona y Círculo de Bellas Artes de Bilbao.





Fig. 6.- Aureliano de Beruete y Moret (Madrid, 1876-1922). Socio número 6.383, se vinculó al Ateneo de Madrid entre 1896 y 1922, ocupando diferentes cargos dentro de la sección de Artes Plásticas.

dófilo”, actitud que comparte con el Ateneo de Madrid que intensificó en estos años sus actos con intervenciones de personajes, contrarios a las tendencias germanas, como Gervais Courcellemont, Marguerite Moreno, Ernest Mérimée o Henri Bergson. No hay constancia que la sección de Artes Plásticas del Ateneo de Madrid, presidida en esos momentos por Elías Tormo –quien entre 1930 y 1931 será Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes– participase en este proyecto. Es en 1916 cuando el Ateneo inaugura *El Saloncito*, sala de exposiciones que estrenará el pintor Juan de Echevarría, en mayo de este año, y de la que Sorolla debe tener

conocimiento. José Garnelo y el alemán Paul Solmamm-Coburg expondrán sus pinturas en el otoño y personajes como Vicente Lampérez y Romea, Rafael Domenech, José Ramón Mélida o Manuel Abril, conferenciarán sobre temas artísticos. Entre las exposiciones realizadas a lo largo de 1917 tampoco la docta casa dispondrá la muestra de artistas belgas en su sala de exposiciones que, como paradoja, vuelve a contar en su programación con un artista alemán: Kurt Leyde.

En enero de 1918, Aureliano de Beruete y Moret solicita a Sorolla su participación en un ciclo de conferencias que organizará la sección de Artes Plásticas del Ateneo:

“Señor Don Joaquín Sorolla.

Mi ilustre amigo; Como presidente la Sección de Artes Plásticas de este Ateneo, y en nombre de la misma, me permito dirigirme a Vd solicitando su cooperación en los trabajos que preparamos para el presente curso. En tal sentido le agradeceré me contesta si podríamos contar con Vd para dar una conferencia indicándonos qué tema trataría en ella. Conviene que la respuesta llegue a mi noticia lo más pronto posible, para concertar el plan de conferencias.

Téngame siempre por su seguro servidor y amigo affº.

q.e.s.m.

A. de Beruete y Moret

Anímese Vd venga a decirnos algo y nos hara un gran bien a todos.

Un abrazo

Aureliano”<sup>29</sup>.

En 1914 había sido nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fer-

<sup>29</sup> Carta de Aureliano de Beruete y Moret a Joaquín Sorolla. Museo Sorolla. Co831. No se conserva respuesta del pintor ni Memoria de las actividades del curso 1918 donde se alude a la celebración de estas conferencias en el Ateneo de Madrid.

nando –donde dará clases de colorido y composición– y se instalará en Sevilla para pintar, viajando por Aragón, los Pirineos y Andalucía y otras muchas provincias españolas. Son años marcados por un trabajo titánico que, poco a poco, acaban con su salud. En junio de 1920 el artista sufre una apoplejía mientras pinta en el jardín de su residencia madrileña. En 1922 la figura de Sorolla se hace presente, a través de su obra, en la sala de exposiciones del Ateneo de Madrid, *El Saloncito*, donde se celebra la subasta de cuadros pertenecientes a la colección del Dr. Simarro con la finalidad de recaudar fondos para la creación de la fundación que, a partir de 1927, llevará su nombre. Luis Simarro había sido ateneísta –con el número de asociado 3.644– desde 1875 hasta su muerte en 1921. Una fotografía de Pío Salazar –que conserva el archivo de la docta casa– deja constancia de esta venta. Entre las obras que se ponen a subasta hay un total de cinco obras del artista valenciano: dos acuarelas que son adquiridas por la Clotilde, esposa de Sorolla, y tres obras –dos óleos y un pastel– que acabarán en la colección de la Universidad Complutense de Madrid<sup>30</sup>.

El artista fallece en Cercedilla, el 10 de agosto de 1923. Su capilla ardiente,<sup>31</sup> a la que acudirán innumerables personalidades, quedó instalada en su residencia y su féretro recorrerá las calles de la capital a hombros de sus alumnos.

La despedida del Ateneo de Madrid a su socio, Joaquín Sorolla, se refleja a través de la Memoria leída por Luís de Tapia en la inauguración del curso académico 1923-1924:

“Réstame como fin de esta Memoria rendir el acostumbrado y fúnebre tributo cordial del Ateneo a los socios que nos abandonaron durante el pasado curso. Pero una duda inquietante me sobrecoge en esta hora.

Decidme, ateneístas: ¿será grato a los muertos ilustres este laudatorio responso, y cuenta de méritos, que al final de cada curso les dedicamos? ¿No darán, los que pasaron ya las fronteras de este mundo y viven el sereno dominio en que la vanidad no existe, mayor valor a nuestro recuerdo afectivo que al reconocimiento de su fama?...

Ved los nombres: el Doctor Escuder, el maestro Salillas, Amós Salvador, Lampérez, Pagés, Beruete! Añadid a éstos el pintor Sorolla, Madariaga, Paradas Santín, Perinat, Salto,

Franzen y Domingo Vaca.

Pues convivisteis con ellos, al oírlos nombrar iréis recordando sus méritos y valores. No he de aquilatarlos yo uno a uno. Hombres ilustres todos, sería ingrato establecer distingos entre los que moran ya la Región Igual. La duda se resuelve en mi espíritu ¿Querrán los muertos ilustres saber que el Ateneo les admira?... No: más cierto es suponer que prefieran sentirse amados.

Por eso el mejor don que sobre sus tumbas podemos colocar es un manojo de flores. A derramarlas puede ir una excelsa mujer, también muerta en día no lejano y

<sup>30</sup> Las acuarelas adquiridas por Clotilde García son: *El Viejo del cigarrillo* (1897) y *Comiendo uvas* (1898). Las obras que actualmente se custodian en la colección de la UCM son: *Apolo conduciendo el carro del Sol*, un pastel y tiza, sobre un lienzo de formato irregular que alcanza los 95x135 centímetros; *Retrato del Doctor Simarro*, óleo sobre lienzo de 46x53 centímetros fechado en 1896; *El Doctor Simarro en su laboratorio*, óleo sobre lienzo de 100x80 centímetros. SANTA-ANA, F. de.: “El Doctor Simarro y su relación con cuatro artistas de principios del siglo XX”, en: MERELO DE LAS PEÑAS, Juan Carlos (Coord): *Fondos artísticos de la Fundación General UCM*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007, pp. 11-15.

<sup>31</sup> “Muerte del gran pintor Joaquín Sorolla”. En: *Revista Mundo Gráfico*. Año XIII, nº615 (1923), pp.7-8.

también consocia nuestra, y de las de Honor. Sarah Bernardht, como Ofelia, puede llevar las rosas en su falda, y sobre el lago oscuro de las aguas estigias dejarlas flotar en homenaje a sus compañeros idos.

¡Cumpla ella nuestro encargo con los muertos y volvamos nosotros a la inquietud y a la vida laboriosa de este Ateneo!”<sup>32</sup>.



Fig. 7.- Aspecto que presentó la subasta de los bienes artísticos que pertenecieron al doctor Luis Simarro, (1851–1921), socio del Ateneo nº3.644, cuya exposición y venta se realizaron en el *Saloncito* del Ateneo de Madrid en los meses sucesivos a la muerte de éste. De las pinturas expuestas a lo largo de las paredes, son reconocidas y destacables obras realizadas por Joaquín Sorolla, como el *Retrato del Doctor Simarro al microscopio*. Fotografía de Pío y Salazar 1922 [ca]. Colección del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Sin catalogar.



Fig. 8.- Traslado del féretro de Joaquín Sorolla, a hombros de sus alumnos, desde su domicilio madrileño a la estación del Mediodía. Foto Campúa.

<sup>32</sup> TAPIA, L. de: *Memoria Leída en el Ateneo de Madrid por el secretario Primero Don Luis de Tapia con motivo de la inauguración del curso Académico 1923-24*. 1923. Establecimiento tipográfico Anónima Mefar. Madrid, pp. 19-20.



# *La actividad y recepción de Enrique Granados en Valencia (1893-1916)*

**Manuel Sancho García**

Doctor en Geografía e Historia (sección Historia del Arte)

Licenciado en Historia y Ciencias de la Música

Universitat de València

## **RESUMEN**

En 2016 se conmemoraba el centenario del fallecimiento del gran compositor e intérprete español Enrique Granados (1867-1916), y en 2017 el 150 aniversario de su nacimiento. El presente trabajo profundiza en la estrecha relación que mantuvo el músico catalán con la ciudad de Valencia tanto en el plano personal como estrictamente artístico. En este último aspecto, nuestro estudio ha analizado la labor profesional de Granados en Valencia desde 1893, fecha de su presentación como pianista, hasta la última aparición del músico ante el público valenciano, datada en 1912, en el marco de los conciertos de la Sociedad Filarmónica de Valencia. Junto con su actividad en calidad de concertista y compositor, Granados participó ampliamente en la vida musical valenciana como director de orquesta, miembro del jurado en certámenes de bandas u ofreciendo su apoyo en diversos proyectos musicales. Finalmente, se aborda la difusión e influencia de la obra de Granados en la Valencia de principios del siglo XX en los ámbitos de la interpretación y la enseñanza musical.

**Palabras clave:** Enrique Granados / música en Valencia / Eduardo López-Chavarri / nacionalismo musical / modernismo musical.

## **ABSTRACT**

*In 2016 we celebrated the centenary of the death of the great Spanish composer and performer Enrique Granados (1867-1916), and in 2017 the 150th anniversary of his birth. This work deepens in the close relationship that the Catalan musician had with the city of Valencia both on a personal and strictly artistic area. In this last aspect, our study has analyzed the professional work of Granados in Valencia since 1893, date of his presentation as a pianist, until the last performance of the musician before the Valencian public, dated in 1912, as part of the concerts of the Society Philharmonic of Valencia. Besides his activity as a concert pianist and composer, Granados participated extensively in the Valencian musical life as a conductor, jury member in band contests or offering his support in various musical projects. Finally, we will deal with the dissemination and influence of the work of Granados in the early twentieth century Valencia in the fields of interpretation and musical education.*

**Keywords:** Enrique Granados / music in Valencia / Eduardo López-Chavarri / musical nationalism / musical modernism.



## GRANADOS Y VALENCIA. EDUARDO LÓPEZ-CHAVARRI

Hoy conocemos que la relación de Enrique Granados con Valencia, ya se atienda a la esfera privada o artística, fue siempre muy estrecha y permanente. Su esposa, Amparo Gal y Lloberas (1870-1916), era hija del comerciante de tejidos valenciano Francisco Gal, propietario de la firma Gal y Navarro, radicada en la calle de San Vicente, 131<sup>1</sup>. Según anota Pablo Vila, ambos cruzaron sus primeras miradas durante una velada que tuvo lugar en la Cartuja de Porta Coeli, en el término municipal de Serra, propiedad de la familia Carbajosa, amigos del padre de Granados<sup>2</sup>. Ignoramos la fecha, aunque hubo de ser antes de 1889 año en que, casi con certeza, los Gal habrían trasladado su residencia a Barcelona, acuciados por los problemas económicos del negocio paterno<sup>3</sup>. Queda fuera de dudas, sin embargo, que Concepción Granados, hermana del compositor, vivía en la capital del Turia<sup>4</sup>.

El vínculo principal y de mayor interés en el binomio Granados-Valencia se resume en un nombre: Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970), compositor, musicólogo y crítico musical valenciano, con quien el músico mantuvo un

contacto intenso y casi fraternal, tanto en el plano afectivo como profesional, que perduraría hasta su fallecimiento en 1916. Granados conoce a López-Chavarri en 1897, a raíz de cierta carta en que este último le solicitaba una página musical para publicarla en el álbum ilustrado del Círculo de Bellas Artes de Valencia, cuyos beneficios se destinaban a socorrer a los damnificados por el desbordamiento del río Turia en noviembre de aquel año. Para semejante ocasión, Granados escribió expresamente la pieza pianística *L'himne dels morts*<sup>5</sup>. Siempre evocará con nostalgia López-Chavarri sus paseos junto a Granados entre los pinares de la Cartuja de Porta Coeli, o las obras que el músico interpretó en la “Caseta Blanca”, en Bétera, propiedad del poeta José Aguirre, convertida en cenáculo intelectual de literatos, periodistas y artistas, en cuyo salón nos hallábamos todos rodeando al piano y Granados iba haciendo surgir visiones fantásticas, las más bellas...<sup>6</sup>.

Valiosa información sobre esta relación la suministran varios artículos que López-Chavarri redactó entre 1899 y 1911 en calidad de crítico musical de *Las Provincias*, dando cuenta de sus “excursiones artísticas” a Barcelona<sup>7</sup>. En la Ciudad Condal, imbuido del espíritu del modernismo musical y rodeado de sus exponentes más insignes: Felipe Pedrell, Enric Morera, Antoni Noguera, Lluís Millet y, por supuesto, Granados, el valenciano desgrana sus impresiones a propósito de los conciertos y espectáculos musicales que frecuenta, contraponiendo la riqueza del ambiente musical barcelonés frente a la crisis del arte sonoro en Valencia. Describirá, asimismo, sus veladas en el domicilio de Gra-

<sup>1</sup> *Indicador General de Valencia*. Valencia, Imprenta Doménech, 1888, pp. 147 y 199.

<sup>2</sup> VILA SAN-JUAN, P.: *Papeles íntimos de Enrique Granados*. Barcelona, Editorial Amigos de Granados, 1966, pp. 78-79. Siempre que nuestro músico viajaba a Valencia se alojaba en este antiguo monasterio. Francisco Carbajosa había adquirido en 1874 la finca de Porta Coeli, tasada en 753000 pesetas, excluyendo montes y pinares, en posesión del Estado. En 1898, el doctor Francisco Moliner arrienda parte del recinto con la finalidad de convertirlo en sanatorio para enfermos tuberculosos. La Diputación Provincial de Valencia comprará la Cartuja en 1931 a su último propietario, Francisco Carbajosa Amores, por el valor de 1 millón de pesetas (FUSTER SERRA, F.: *Cartuja de Portaceli. Historia, vida, arquitectura y arte*. Valencia, Ajuntament de València, 2003, p. 424).

<sup>3</sup> De hecho, el nombre de Francisco Gal ya no consta en el censo electoral de Valencia de 1890.

<sup>4</sup> *Las Provincias*, 29/11/1915.

<sup>5</sup> *Las Provincias*, 05 y 06/05/1916.

<sup>6</sup> LÓPEZ-CHAVARRI, E.: “Enrique Granados: el hombre, el artista”, en *Revista Musical Hispano-Americana*, abril 1916, p. 13.

<sup>7</sup> Consúltese *Las Provincias*, 10/02/1899, 29/12/1909 y 08/05/1911.

nados, donde éste le muestra sus últimas creaciones pianísticas y los proyectos que bullían en su mente. En el clima familiar de aquellas reuniones, Granados lamenta el estado decadente en que vivía la Valencia musical a consecuencia de la carencia de iniciativas profesionales y la indiferencia de un aficionado filarmónico sólo atento a las novedades del género chico. El último encuentro entre ambos podemos datarlo el 26 de noviembre de 1915, cuando el vapor que conducía a Granados y su esposa hacia Estados Unidos recaló en Valencia y compartieron algunas horas juntos<sup>8</sup>. Acompañaban a López-Chavarri dos jóvenes alumnos del Conservatorio, para quienes el músico tocó fragmentos de *Goyescas* y el *Pelele*:

*Quan ens despedirem, fins la tornada..., En Granados em va abraçar amb força i em va donar un bes. El primer i l'últim que ens havíem donat! Vaig quedar commogut; ell també ho estava...<sup>9</sup>.*

Deudores de las teorías de Pedrell y en consonancia con los ideales regeneracionistas del krausoinstitucionismo, Granados y López-Chavarri propugnan la modernización de la música española, así como la instauración de un arte musical hispano de dimensión y alcance universal, fundado en la tradición culta y el folclore pero, al propio tiempo, permeable a las tendencias estéticas europeas más avanzadas<sup>10</sup>. El catalán y el valenciano se erigieron en auténticos dinamizadores del paisaje musical de sus respec-

tivas ciudades a través de numerosas iniciativas en favor del género sinfónico y camerístico. El mismo Granados, según estudiaremos más adelante, ofreció su apoyo en diversos proyectos promovidos por su colega en Valencia. López-Chavarri, a cambio, se constituye en valedor de Granados en la capital valenciana, difundiendo su música desde la tribuna de *Las Provincias* por medio de reseñas críticas y artículos de la más variada índole. En estos textos, el ilerdense es aclamado como genuino representante del emergente movimiento artístico nacional que, bajo el magisterio de Pedrell, había unificado el patrimonio musical histórico y la música popular, revistiéndolos con un vocabulario acorde a los tiempos modernos<sup>11</sup>. Otras veces, empero, la crónica de López-Chavarri se asomará a los recientes trabajos de Granados -óperas *María del Carmen* y *Follet* o la partitura pianística *Valses poéticos*- o ahonda en sus últimos encargos con vistas a darlos a conocer y consolidar el nombre del compositor en la vida artística local<sup>12</sup>.

La publicación de la correspondencia de Granados en 2016 desvela nuevas lecturas y visiones en sus lazos con López-Chavarri<sup>13</sup>. Cabe hablar de, aproximadamente, quince cartas de Granados a su colega valenciano durante el arco temporal 1899-1915, la última fechada un año antes de su trágico naufragio en alta mar. El tono denota siempre confianza, sinceridad y camaradería, no exento su lenguaje de fino humor y sutil ironía<sup>14</sup>, entre dos hombres que se guardaban admiración y respeto mutuos, unidos por un mismo credo estético y el afán de reva-

<sup>8</sup> *Las Provincias*, 29/11/1915.

<sup>9</sup> LÓPEZ-CHAVARRI, E.: "Records de N'Enric Granados", en *Revista Musical Catalana*, nº 150, junio 1916, p. 190.

<sup>10</sup> Sobre el pensamiento estético de Pedrell, véase SANCHO GARCÍA, M.: "Tomás Luis de Victoria en la obra musicológica de Felipe Pedrell: la creación de un mito nacional", en SUÁREZ-PAJARES, J. y DEL SOL, M. (eds.): *Tomás Luis de Victoria. Estudios*. Madrid, ICCMU, 2013, pp. 489-491.

<sup>11</sup> *Las Provincias*, 16/03/1899.

<sup>12</sup> Véase, a título de ejemplo, *Las Provincias*, 27/04/1899, 03/11/1901 y 27/04/1915.

<sup>13</sup> PERANDONES LOZANO, M. (ed.): *Correspondencia epistolar de Enrique Granados (1892-1916)*. Barcelona, Editorial Boileau, 2016. La documentación aportada por Perandones amplía el epistolario de Díaz y Galbis, pero ahora con una cronología clara y precisa (DÍAZ GÓMEZ, R. y GALBIS LÓPEZ, V. (eds.): *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1996).

<sup>14</sup> Granados suele ilustrar sus misivas con retratos y dibujos de carácter cómico.

lorizar el arte musical español. Es así como el autor de *Goyescas* daría rienda suelta a sus anhelos y esperanzas, revela confidencias y no vacilará en encomendarse a los consejos de López-Chavarri en todo lo concerniente a Valencia. El contenido temático resulta tan amplio como heterogéneo: Granados refiere sus planes y proyectos; demanda unas líneas en *Las Provincias* que, a guisa de carta de presentación, anunciasen el estreno de su música o la celebración de un recital en Valencia; agradece artículos que elogiaban su producción compositiva; requiere la intercesión de López-Chavarri con el objeto de granjearse el favor de ciertos periodistas locales; propone los términos del contrato para próximos conciertos; recaba información sobre las condiciones musicales -número de efectivos instrumentales, calidad de la orquesta- en la ejecución de sus obras; comenta sus problemas de relación con otros músicos; presenta a artistas catalanes que pretendían actuar en Valencia, caso de Joaquín Nin; o sugiere un plan de estudios dirigido a noveles pianistas valencianos, como José Iturbi<sup>15</sup>.

#### LA ACTIVIDAD CONCERTÍSTICA DE GRANADOS EN VALENCIA

En 1892, cinco años antes de su primer encuentro con López-Chavarri, Granados había ingresado en la vida musical valenciana gracias a la venta del primer volumen de sus *Danzas españolas* que ofertaba el establecimiento de música de Carmelo Sánchez Laviña<sup>16</sup>. Según apunta *Boletín Musical*, las tres danzas de la colección *son de un gracejo característico, que ha de llamar poderosamente la atención de los inteligentes*<sup>17</sup>. Un año más tarde, el 19 de julio de 1893, asistimos a la presentación oficial del músico ante el público valenciano, en un concierto íntimo verificado

en la tienda de pianos Turell, integrando el programa algunas de sus *Danzas españolas* y páginas de Schumann, Chopin y Liszt:

*El público que asistió estaba compuesto en su mayoría de profesores y aficionados a la buena música. Todos reconocieron el sobresaliente mérito del Sr. Granados en su doble personalidad de inspirado compositor y concertista de grandes recursos (...). Figuraban en el escogido programa composiciones de todos los estilos, y en todas dio pruebas de dominar la técnica del piano, avalorada por amplia y genial interpretación, una interpretación de verdadero artista*<sup>18</sup>.

La presencia de Granados en Valencia obedecía al propósito de disfrutar una breve temporada estival en la finca de Porta Coeli, acompañado de su esposa, Amparo. Aprovechando esta estancia, es probable que organizara dicha reunión a fin de darse a conocer y, simultáneamente, presentar la partitura de la ópera *Los Pirineos*, de Pedrell. Desde aquella fecha hasta 1912, podemos contabilizar un total de nueve las audiciones que Granados ofreció en la ciudad cosechando, sin excepción, notable éxito entre el público y la crítica especializada:

Como refleja la tabla adjunta, el ámbito de interpretación más común es el Conservatorio -seis conciertos-, a lo que se añaden tres sesiones privadas de naturaleza informal ante un círculo selecto de amigos y aficionados en los almacenes de música Turell y Cabedo, y el salón de audiciones Sánchez-Ferrís. Por regla general, Granados suele actuar en solitario, esto es, en el marco de un recital, salvo 1894, cuando comparezca junto al quinteto de cámara que lideraba Andrés Goñi<sup>19</sup>, y 1900, en compañía

<sup>15</sup> Sobre este particular, parece cierto que Granados también apoyó a su hermana Amparo, tras escucharla en un concierto en Barcelona (*Las Provincias*, 12/06/1914).

<sup>16</sup> *Boletín Musical*, 30/09/1892.

<sup>17</sup> *Boletín Musical*, 31/10/1892.

<sup>18</sup> *Las Provincias*, 20/07/1893.

<sup>19</sup> Se trata, con casi toda seguridad, de la primera participación de Granados en calidad de instrumentista de cámara y no 1895-1896, como afirma Perandones (*Ibidem*, pp. 50 y 52).

| FECHA                          | FORMATO                     | ESPACIO DE ACTUACIÓN          |
|--------------------------------|-----------------------------|-------------------------------|
| 19/07/1893                     | Audición privada            | Establecimiento pianos Turell |
| 21/01/1894                     | Concierto con Quinteto Goñi | Conservatorio                 |
| 02/05/1899                     | Audición privada            | Establecimiento pianos Cabedo |
| 29/06/1900,<br>02 y 04/07/1900 | Conciertos con Pau Casals   | Conservatorio                 |
| 01/11/1901                     | Audición privada            | Salón Sánchez-Ferrís          |
| 17/02/1906                     | Recital                     | Conservatorio                 |
| 25/03/1912                     | Recital                     | Conservatorio                 |

del violoncellista Pau Casals. Huelga decir que, obviamente, también ejecutó piezas para piano solo en estas veladas. Cinco son los géneros pianísticos que conviven en los programas de concierto. En primer término, obras del repertorio romántico y postromántico, que comprenden breves páginas de salón, como *Bajo las hojas* y *Hoja de Album*, de Heller; *Tema con variaciones*, *Berceuse*, *Papillons*, op. 2 y *Arabesque*, op. 18, de Schumann; *Marcha*, de Mendelssohn; o *Vals-melodía*, de Grieg; y títulos de mayor envergadura y dificultad técnica, en el caso de la *Polonesa en Mi bemol menor*, n.º 2, op. 26, de Chopin; *Polonesa n.º 2 en Mi mayor*, de Liszt; y *Allegro Appassionato*, op. 70, de Saint-Saëns. Un segundo apartado abrazaría la forma sonata, a caballo entre el Clasicismo y el Romanticismo temprano: *Sonata en Fa mayor*, KV 332, de Mozart; *Sonata n.º 8, en Do menor*, op. 13, “Patética” y *Sonata n.º 21, en Do mayor*, op. 53, “Waldstein”, de Beethoven; y *Sonata n.º 3, en Si menor*, op. 58, de Chopin. Nutren el tercer bloque composiciones de corte historicista, como un preludio, de Bach, un capricho, de Scarlatti y dos sonatas del mismo autor, n.º 9 y n.º 15, arregladas por Granados. No hay concierto sin la inserción de títulos propios. De obligada ejecución son, en este sentido, las *Danzas españolas*, llenando el programa o a modo de bis, cerrando la audición. Junto con ellas, figuran *Impromptu*, *Preludio*, *Cuentos de la juventud*, *Valses poéticos* y algún número de la suite *Goyes-*

*cas*. Fuera del recital solista, conviene recordar aquellas piezas que Granados interpretó en el seno de una agrupación de cámara. Citemos, acompañando al Quinteto Goñi, el *Quinteto con piano en Mi bemol mayor*, op. 44, de Schumann y las transcripciones de la obertura de *Der Freischütz*, de Weber, el *Largo* de *Jerjes*, de Haendel y un *Scherzo*, de Mendelssohn. En lo tocante a los conciertos Casals-Granados, se escucharon para violoncello y piano la *Sonata en Re mayor*, op. 18, de Rubinstein; la *Sonata en La menor*, op. 36, de Grieg; las *Variaciones sinfónicas*, op. 23, de Boëllmann; y una *Sonata*, perteneciente al catálogo beethoveniano, de la que no poseemos más datos.

¿Qué impresión suscitó la ejecución pianística de Granados? No es novedad señalar que la generalidad de los diarios destacaron las cualidades que siempre se han atribuido al músico<sup>20</sup>: temperamento sensible, poético y refinado; claridad, elegancia y brillantez de interpretación; sentimiento y emoción intensos; fidelidad escrupulosa al sentido íntimo de la partitura y, por ende, rechazo del virtuosismo hueco y vacío; pulsación delicada y sutil, plena de color y matices; y dominio absoluto del pedal. Granados recibió los calificativos de “intérprete único, personalísimo”, “artista de corazón”, “poeta del piano”, “nuestro Chopin”, “un romántico”, “alma sensible”, “prodigio de sentimiento y expresión” y comentarios de igual índole<sup>21</sup>. Dos

<sup>20</sup> CLARK, W. A.: *Enrique Granados. Poeta del piano*. Barcelona, Editorial Boileau, 2016, pp. 26-27.

<sup>21</sup> A título de curiosidad, desde el concierto de 1906 en el Conservatorio, López-Chavarri advertirá, al margen de ese sello personal e inconfundible de Granados marcado por el refinamiento y la sensibilidad, un aplomo, vigor y solidez desconocidos hasta entonces (véase *Las Provincias*, 19/02/1906).

testimonios evidencian el impacto emocional que generaba Granados en el auditorio:

*Sus manos pulsán el teclado con una delicadeza, con un espiritualismo, de extraordinaria singularidad; y su alma de artista inspiradísimo y exquisitamente sensible, parece comunicar por los dedos al mecanismo, corrientes que arrancan a las cuerdas sonoridades de intenso sentimiento*<sup>22</sup>.

*La riqueza y variedad de matices era tanta, la calidad del sonido era tan excelente, tan exenta de monotonía, que raras veces hemos podido escuchar en el piano unos efectos como los que obtenía Granados (...); su modo de terminar las frases y de realizar las cadencias, su “rubato”, maravilloso...*<sup>23</sup>.

Esos mismos rasgos descritos adornaban, a juicio de la prensa, la creación pianística de Granados. Se habló, a este respecto, de la inspiración exuberante, los infinitos matices de expresión, el alma poética y soñadora y, singularmente, el profundo españolismo, ya radiante y extrovertido, ya íntimo, nostálgico y evocador, que exhibían sus partituras. López-Chavarri, quien aplaudía en el pianismo de Granados la frescura y originalidad y, en suma, la modernidad de que carecían los compositores nacionales, sometidos a la dictadura del género de salón, no dudaría en bautizarlo como *el temperamento musical más delicado y más lírico quizá de nuestros modernos compositores*<sup>24</sup>.

## EL ESTRENO VALENCIANO DE *MARÍA DEL CARMEN*

La ópera *María del Carmen* supuso la primera incursión de Granados en el medio operístico, consagrándole como compositor de reconocido prestigio, pese a su desigual acogida en Madrid y Barcelona<sup>25</sup>. Ambientada en la huerta murciana, sobre libreto de José Feliú y Codina, Granados acomete la elaboración de una partitura que amalgama la huella wagneriana y el folclore, de acuerdo con los postulados teóricos pedrellianos, y la aplicación de elementos literarios provenientes del verismo italiano<sup>26</sup>. Su estreno en Madrid, en noviembre de 1898, debe enmarcarse en el proyecto del Teatro-Circo de Parish que aspiraba, de una parte, a dignificar la zarzuela grande y, de otra, a dar cauce el anhelo, tan invocado como las más de las veces infructuoso, de alumbrar una ópera genuinamente española. Así las cosas, en enero de 1899, Manuel Figueras, empresario de la compañía lírica del Teatro Parish, visitó Valencia para arrendar el Teatro Apolo<sup>27</sup>. Pretendía éste, luego que finalizara la temporada madrileña, emprender una gira artística, recorriendo Alicante, Villena, Valencia y Barcelona, con el objeto de dar a conocer los títulos ya estrenados en la capital de España.

La temporada del Apolo principió el 29 de abril con la *première* de *María del Carmen*, y fue clausurada el 25 de mayo. Junto con la ópera de Granados, se pusieron por vez primera en escena las zarzuelas *Curro Vargas*, de Ruperto Chapí, *Don Lucas del Cigaral*, de Amadeo Vives y *El clavel rojo*, de Tomás Bretón<sup>28</sup>. Días antes del debut

<sup>22</sup> *El Pueblo*, 19/02/1906.

<sup>23</sup> LÓPEZ-CHAVARRI, E.: “Enrique Granados: el hombre, el artista”, en *Revista Musical Hispano-Americana*, abril 1916, p. 14.

<sup>24</sup> *Las Provincias*, 25/06/1900.

<sup>25</sup> Sobre el uso del término “modernismo” en la valoración crítica de *María del Carmen* por parte de la prensa madrileña, véase CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, T.: “¿Un ejemplo de modernismo silenciado?: *María del Carmen* (1898), la primera ópera de Enrique Granados, y su recepción madrileña”, en *Acta musicológica*, vol. 84, nº 2, 2012, pp. 225-252. Un estudio acerca de la concepción de *María del Carmen* en tanto que ópera “territorializada”, en *Idem*: “Crítica musical y discurso territorial en el fin de siglo: Una ópera de Enrique Granados en Madrid, Valencia y Barcelona”, en CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, T. y GAN QUESADA, G. (eds.): *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*. Sevilla, Editorial Doble J., 2014, pp. 1-29.

<sup>26</sup> PERANDONES LOZANO, M.: “*María del Carmen* de Enrique Granados y el ideal pedrelliano de ópera española”, en ALONSO C., GUTIÉRREZ, C. J. y SÚAREZ-PAJARES, J. (eds.): *Delantero de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberni*. Madrid, ICCMU, 2008, pp. 201-219.

<sup>27</sup> Cfr. *El Mercantil Valenciano*, 10/01/1899 y *Boletín Musical*, 30/01/1899.



de la compañía, el 23 de abril arribaba Granados a Valencia, procedente de Barcelona, para supervisar los ensayos<sup>29</sup>. Gracias a la correspondencia epistolar mantenida con López-Chavarri descubrimos sus desvelos y preocupaciones ante el inminente estreno<sup>30</sup>. Confiándose a la amistad que le ligaba al valenciano, Granados reclama su ayuda, temeroso de que la empresa abandonara su ópera en el olvido como, según se duele, había sucedido en Madrid, tras retirarla pronto del cartel<sup>31</sup>. Otra misiva solicita información acerca de la calidad de la orquesta y número de músicos que intervendrían en la representación, invitándole a asistir a los ensayos. En una última carta, Granados instará a López-Chavarri a disponer al público para escuchar una partitura seria y no la tradicional zarzuela de costumbre. Su respuesta se produjo el 27 de abril, en un artículo aparecido en *Las Provincias* de inequívoco tono apologético, donde Granados es conceptuado como compositor brillante, poseedor de una personalidad poderosa y el maestro *que debe ocupar el primer puesto entre nuestros modernos*. Su obra, no cabía duda, certificaba la existencia de una escuela musical nacional. En opinión de López-Chavarri, el autor ilerdense, lejos de sucumbir al halago y el aplauso fáciles -en referencia al género chico-, ejemplificaba la sinceridad artística o, expresado en otros términos, la adhesión inquebrantable a un ideario estético personal, desdeñando los gustos mayoritarios. La producción de Gra-

nados revelaba extraordinaria originalidad, sea cual fuere la forma o el género contemplados, *que indican un temperamento finísimo, de gran ductilidad para amoldarse a todos los modos de expresión, unido a una intensidad melódica poco común*. Entre sus méritos más sobresalientes, López-Chavarri enfatiza el dominio de la técnica orquestal y la sensibilidad para captar el alma popular sin desvirtuar su esencia originaria. Remata el texto nuestro periodista apelando al criterio del público valenciano, con la convicción de que sabría apreciar el valor de *María del Carmen*, una partitura, por novedosa, concebida al margen de las sendas trilladas del género chico, que *es el feliz preludio de una serie de obras honra para su autor y para el arte patrio*.

Bajo la dirección artística de Miguel Soler y con el mismo decorado y vestuario de Madrid, *María del Carmen* vivió siete representaciones, el 29 y 30 de abril -dos funciones ese día, tarde y noche-, y 1, 14, 15 y 23 de mayo. Granados llevará la batuta de la orquesta durante las cuatro primeras sesiones<sup>32</sup>, antes de regresar a Barcelona el 4 de mayo<sup>33</sup>. Si hemos de dar crédito a los rotativos locales, *María del Carmen* conquistó un triunfo rotundo y absoluto. Al decir de *El Mercantil Valenciano*, esta obra era el *producto de una inspiración genial, fresca y lozana, revela grandes alientos*<sup>34</sup>. Más entusiasta se mostraba la crítica de *Boletín Musical*, confirmando en *María del Carmen* la existencia de una ópera nacional, y alude a *un día de gloria para los anales del teatro valencia-*

<sup>28</sup> Completaban la programación varias obras conocidas por el público valenciano: *El juramento*, de Gaztambide; *Marina*, de Arrieta; *La tempestad*, de Chapí; *El dúo de la Africana*, de Fernández Caballero; y *La Dolores*, de Bretón.

<sup>29</sup> *Las Provincias*, 24/04/1899.

<sup>30</sup> PERANDONES, LOZANO, M. (ed.): *Correspondencia...*, pp. 290-296.

<sup>31</sup> Granados alude a “alguien”, sin desvelar su identidad, responsable de boicotear *María del Carmen*. Esa supuesta mano negra podría identificarse con Chapí, quien ejercía gran poder en la programación del Teatro Parish. La polémica suscitada en la revista *Vida Nueva* entre Pedro Corominas, defensor de Granados, y Manrique de Lara, alineado con Chapí, pudo haber encendido la mecha. En efecto, tras los estrenos de *Curro Vargas* y *María del Carmen* en noviembre-diciembre de 1898, ambos críticos se enzarzaron en un apasionado cruce de acusaciones, contraponiendo respectivamente los méritos y deméritos de cada compositor. Probablemente, semejante circunstancia desencadenó la inquina, o al menos recelo, del villenense hacia Granados. Un relato más detallado de este episodio, en G. IBERNI, L.: *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, 1995, pp. 301-303.

<sup>32</sup> La agrupación quedó constituida con 52 profesores de la Orquesta que dirigía Andrés Goñi.

<sup>33</sup> El 2 de mayo se había verificado un banquete en honor del compositor en el restaurante Miramar, tras el cual Granados ofreció una audición privada en el almacén de música Cabedo.

<sup>34</sup> *El Mercantil Valenciano*, 30/04/1899.

no<sup>35</sup>. La figura de Granados fue elevada a un sitial de honor, preeminente, entre los músicos españoles coetáneos: *Granados, sentenciaba Las Provincias, es hoy por hoy el primer compositor de los jóvenes, y aun de casi todos los consagrados*<sup>36</sup>, opinión corroborada por *El Pueblo*, al aseverar que *fuera es descubrirse ante la aparición del primer compositor español de nuestra época*<sup>37</sup>.

*María del Carmen* fue alabada en razón de su belleza melódica, el vigor e intensidad dramáticos, la simbiosis entre música y texto, y su estilo reformista, fuera de los moldes usuales, en aras de la consecución de una mayor verdad dramática. Todos los diarios, sin excepción, se apresuraron a celebrar la modernidad del *spartito*, en particular la originalidad de las combinaciones armónicas y su sólida y avanzada orquestación, que acompañaba puntualmente el desarrollo de la trama, adecuándose siempre a las exigencias dramáticas. En este último punto, subrayaría la prensa, Granados hacía gala de un conocimiento exhaustivo de los recursos orquestales con la intención de extraer el máximo partido de la paleta instrumental. Uno de los factores que contribuyó decisivamente al excelente recibimiento dispensado a la partitura fue la invocación a argumentos territoriales identitarios para ensalzar la recreación del “ambiente levantino”. *Toda la obra, declaraba Boletín Musical, respira la ambrosía de la hermosa huerta murciana (...), un sol purísimo que las auras levantinas refrescan*<sup>38</sup>. En la misma línea, *Las Provincias* asegura que el público valenciano experimentó *una viva corriente de simpatía ante aquella música que tanto se aproxima a la de nuestra región*<sup>39</sup>. Pese al contundente éxito, no pudo sin embargo Granados sustraerse de algunos juicios negativos derivados, esencialmente, de ese mismo carácter moderno que presi-

día la ópera, de clara impronta wagneriana. Las censuras más adversas recayeron sobre el peso excesivo de la continuidad dramática, viéndose suprimidos los convencionales números cerrados de cuño italianizante, como las arias o dúos; el abuso del recitado que, a la larga, generaba monotonía y aun cansancio en el auditorio; y la utilización de un léxico armónico desusado, extraño, sembrado de vaguedades tonales y frecuentes disonancias. No faltó, por último, alguna voz discrepante que opondrá sus reservas frente a la calidad del libreto o, en otros casos, cuestionó el procedimiento de Granados de respetar íntegramente el texto original, en prosa, sin haber acometido una selección previa de aquellos pasajes susceptibles de musicalizarse, circunstancia ésta que mermaba el interés musical, obstaculizando el desarrollo general de la acción.

#### OTRAS FACETAS DE GRANADOS EN VALENCIA

No se agota aquí la participación de Granados en la vida musical valenciana. Su actividad como director de orquesta queda acreditada en varias ocasiones. Si excluimos la dirección de *María del Carmen* en 1899, el catalán recalaba de nuevo en Valencia a finales de abril de 1907 para dirigir dos conciertos en el Teatro Principal, junto con el pianista francés Raoul Pugno<sup>40</sup>. Su última intervención hay que situarla el 1 de julio de 1909, en el marco de un concierto extraordinario celebrado en el Circo de la Exposición Regional, en honor de la infanta doña Isabel<sup>41</sup>. En ambos acontecimientos, la prensa puso de relieve la capacidad de Granados para transmitir el sentido y carácter de la partitura, así como la fibra, el calor, la sensibilidad, la expresión y

<sup>35</sup> *Boletín Musical*, 10/05/1899.

<sup>36</sup> *Las Provincias*, 30/04/1899.

<sup>37</sup> *El Pueblo*, 30/04/1899.

<sup>38</sup> *Boletín Musical*, 10/05/1899.

<sup>39</sup> *Las Provincias*, 30/04/1899.

<sup>40</sup> Las sesiones tuvieron lugar el 26 y 28 de abril. Entre otras piezas, se ejecutaron el preludio de la ópera *Los maestros cantores de Nuremberg*, de Wagner; la obertura *La gruta de Fingal*, de Mendelssohn; los conciertos para piano nº 3, en Do menor, de Beethoven, La menor, de Grieg, y Mi bemol mayor -sin otra indicación-, de Mozart; amén de páginas para piano solo.

el buen gusto que sabía imprimir a la orquesta:

*Granados (...) como director de orquesta, que desentraña el contenido, el alma de las composiciones, que presta gran atención a los matices...<sup>42</sup>.*

*Hablar de la dirección de Granados es tanto como decir poesía, color, riqueza de matices, gran lirismo, expresión rica y variada (...) Las obras que dirige Granados tienen una indecible gracia, y a ella se une a las veces gran vigor y gran co-razón<sup>43</sup>.*

En lo que respecta al terreno bandístico, Granados fue requerido en 1899, 1902, 1905, 1908 y 1910 con vistas a formar parte en el jurado del certamen de bandas de la Feria de Julio<sup>44</sup>. La designación de los miembros del tribunal competía a la comisión musical de la Junta General de la Feria, que no ahorra medios ni esfuerzos a la hora de reclutar a artistas de probada reputación cuyo nombre prestigiara el concurso, confiéndole una imagen exterior más allá de los límites de la geografía valenciana. Granados, sobradamente conocido en la Valencia musical de comienzos del XX, asumirá este cargo junto a figuras de la talla de Felipe Pedrell, Ruperto Chapí, Bartolomé Pérez Casas, Emilio Serrano, Pio Nevi o Cipriano Martínez Rücker. Aun siendo ajeno al mundo de las bandas, es presumible

que el autor de las *Danzas españolas* concurren a tales eventos como vía de promoción personal, en un gesto, por otra parte, de simpatía hacia los numerosos admiradores con que contaba en la ciudad. Descartemos la razón económica, dado que el músico no percibió remuneración alguna por estos servicios, salvo los gastos relativos al viaje y alojamiento en Valencia.

Varias son las iniciativas que, directa o indirectamente, implicaron a Granados en la escena musical valenciana durante la primera década de la centuria fruto, sobre todo, de su contacto con López-Chavarri. Pese a no prosperar en ningún caso, deben entenderse como el compromiso del ilerdense con su colega en estimular el interés por la música culta en Valencia anclada, todavía en las fechas que abordamos, en el género chico y el italianismo operístico<sup>45</sup>. Merecen mencionarse, acaso brevemente, los ejemplos más interesantes. Sabido es que la Orquesta Goñi, en el transcurso de su trayectoria profesional, entre 1890 y 1899, desplegó una fructífera tarea de divulgación del sinfonismo en Valencia, luego del impulso inicial realizado por la Sociedad de Conciertos de José Valls<sup>46</sup>. Tras la partida de su director titular, Andrés Goñi, a Portugal, en febrero de 1900, ansiando nuevos horizontes artísticos, los profesores de la orquesta confiaban que Granados cumpliera su promesa, manifestada anteriormente, de dirigir algunos conciertos<sup>47</sup>. Diferencias con la empresa del Teatro Principal, escenario escogido para

<sup>41</sup> El programa incluyó el poema sinfónico *Es xopà hasta la Moma*, de Salvador Giner; *Estival*, de Eduardo López-Chavarri; *La gruta de Fingal*, de Mendelssohn; la *Marcha fúnebre*, perteneciente a *Sigfrido*, y la obertura de *Tannhäuser*, ambos títulos de Wagner; y dos *Melodías escandinavas*, de Grieg.

<sup>42</sup> *El Mercantil Valenciano*, 27/04/1907.

<sup>43</sup> *Las Provincias*, 02/07/1909.

<sup>44</sup> Véanse los citados años en el Archivo Histórico Municipal de Valencia (serie “Ferias y Fiestas”, sección Feria de Julio: certamen musical/comisión de músicas).

<sup>45</sup> Es pertinente recordar que Granados colaboraba paralelamente en la modernización musical de Barcelona, bajo diversas vertientes: como concertista; en calidad de gestor, promocionando a algunos de los intérpretes más afamados que pisaron Barcelona; coadyuvando en la creación de distintas agrupaciones musicales, como el Trío Crickboom, la Sociedad de Conciertos de Música de Cámara -de la que surgirá el Trío Granados-, la Sociedad de Conciertos Clásicos o la Orquesta de Barcelona; y en el plano pedagógico, mediante el establecimiento de la Academia Granados.

<sup>46</sup> SANCHEZ GARCÍA, M.: *Romanticismo y música instrumental en Valencia (1832-1916)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2007, pp. 89-122.

<sup>47</sup> *Las Provincias*, 04/02/1900.

albergar las sesiones instrumentales, truncaron finalmente el proyecto<sup>48</sup>. Dos años después, en febrero de 1902, una recién constituida Sociedad Filarmónica de Valencia -cuya existencia apenas superó dos o tres meses-<sup>49</sup> entablaría negociaciones con Granados a través de López-Chavarri para dirigir varios conciertos en el Principal durante la Cuaresma<sup>50</sup>. El coste excesivo del presupuesto hizo, de nuevo, inviable el pensamiento<sup>51</sup>. Llegado 1906, en el contexto de una de tantas tentativas de López-Chavarri en favor del género sinfónico en Valencia, los medios periodísticos daban cuenta de la organización bajo suscripción de un ciclo de conciertos en el Teatro Principal. Al frente de la formación orquestal hallamos la batuta de López-Chavarri y, en caso de que la empresa madurase, se contaba con el concurso de Granados, Malats o Crickboom<sup>52</sup>. Cuatro fueron las audiciones a lo largo de mayo y junio, antes de cancelar la temporada de conciertos a causa de ciertos compromisos de la empresa del Principal<sup>53</sup>. Una última información nos traslada a abril de 1907, cuando Granados y el pianista Raoul Pugno, con ocasión de sus actuaciones en el Principal, expresaron el deseo de escuchar la agrupación musical “La Armonía” que López-Chavarri había fundado en 1905<sup>54</sup>. Acabada la improvisada sesión, Granados se comprometió a escribir una obra expresamente para dicho conjunto<sup>55</sup> acerca de la cual, si alguna vez llegó a plasmarse en partitura, no conservamos noticias.

## DIFUSIÓN DE LA MÚSICA DE GRANADOS EN VALENCIA (1900-1916)

En los albores del siglo XX, Granados podía preciarse de haber saboreado las mieles del éxito en la capital del Turia, ya en su condición de eminente concertista, ya como compositor, dotado, en esta última parcela, de un pianismo cálido y romántico, fresco y novedoso, muy distante de la vulgaridad del repertorio contemporáneo de salón, que no tardó en imponerse a los oídos del melómano valenciano. Por otro lado, gabinetes fonográficos como “Hijos de Blas Cuesta” y “Puerto-Novella” no dudarían en explotar la entusiasta recepción de *María del Carmen* para impresionar varios cilindros con las canciones de *La zagalica* y *Cartagenera*<sup>56</sup>.

La popularidad del catálogo pianístico de Granados se constata en numerosos ámbitos del panorama musical, consiguiendo su apogeo desde, aproximadamente, 1910, hasta su mismo fallecimiento, acaecido en 1916, límite cronológico que hemos fijado para nuestro análisis. Un nutrido elenco de intérpretes, así valencianos como provenientes del exterior, singularmente pianistas, rendirán su particular tributo a la producción del catalán, sabedores del atractivo que ejercía entre el público en virtud de su acusado españolismo y esos rasgos inherentes de melodismo, refinamiento y expresividad. Lo ejemplifica el hecho de que partituras como las *Danzas españolas*, el *Allegro de concierto* o ciertas piezas de la suite *Goyescas* devendrían en títulos

<sup>48</sup> *Las Provincias*, 26/02/1900.

<sup>49</sup> Acerca de la finalidad que animó su fundación, consúltase *Las Provincias*, 26/01/1902.

<sup>50</sup> PERANDONES LOZANO, M. (ed.): *Correspondencia...*, pp. 309-310.

<sup>51</sup> *Las Provincias*, 15/02/1902.

<sup>52</sup> *Las Provincias*, 21/03/1906.

<sup>53</sup> Fracasaron asimismo las gestiones para el arrendamiento del Salón Sánchez-Ferrís, circunstancia por la cual los conciertos acabaron suspendiéndose.

<sup>54</sup> Se trataba de una orquesta de cámara compuesta por trece instrumentos de viento y dos de cuerda, según la siguiente plantilla: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, tres saxofones y dos contrabajos. Formaban su repertorio transcripciones de páginas pianísticas y orquestales de los más diversos autores, desde Scarlatti, Mozart y Beethoven, hasta Schumann, Chaikovsky, Grieg, Saint-Saëns o D'Indy, pasando por los propios Granados o López-Chavarri.

<sup>55</sup> *Las Provincias*, 27/04/1907.

<sup>56</sup> *Boletín fonográfico*, 20/03/1900 y 20/07/1900.

predilectos, a juzgar por su inserción habitual en los programas de concierto de estos años. Desfilan aquí desde diletantes y discípulos del Conservatorio hasta ejecutantes de primer orden y reconocido prestigio nacional e internacional. Distinguimos dos tipologías de escenarios: entidades culturales y recreativas, entre las que se cuentan la Sociedad Valencia Nova, Lo Rat Penat, Academia de la Juventud Católica, Círculo de Bellas Artes o Ateneo Mercantil y salas de concierto, concebidas específicamente para acoger audiciones musicales, como el Conservatorio, el Salón Sánchez-Ferrís y el Salón Beethoven. Útil es consignar los nombres más significativos, por cuanto desempeñaron un papel esencial en la divulgación de la música de Granados. El repaso de solistas valencianos se abre con Pedro Casanovas, muy activo como intérprete desde los primeros años del siglo XX; José Bellver, notable concertista y profesor de piano en el Conservatorio; y los hermanos Iturbi, Amparo y José, jóvenes promesas salidas de las aulas del Conservatorio y el segundo, a partir de 1911, estudiante en París gracias a una beca de la Diputación de Valencia. Condiscípulos de éstos en el Conservatorio, privados sin embargo del talento y la proyección internacional de José Iturbi, figuran José García Badenes y Consuelo Lapidra. Dos concertistas catalanes que, sobre aquellas fechas, arrancaban una carrera fulgurante, cuajada de éxitos en el mundo interpretativo, fueron el guitarrista Emilio Pujol, discípulo de Tárrega, y Gaspar Cassadó, violoncellista, quien recibiera enseñanzas de Pau Casals. De la misma comunidad autónoma, alumnos de Granados e impregnados, pues, del estilo, técnica y carácter de su música, descuellan los pianistas Vicente Esteve, Ricardo Vives y José Pérez Corredor. Cierran nuestro capítulo dos personalidades de relieve internacional cuya presencia se atestigua en las sesiones de la Sociedad Filar-

mónica en el Conservatorio: el pianista francés de origen alemán Edouard Risler y, muy especialmente, Arthur Rubinstein, de nacionalidad polaca, pronto encumbrado como uno de los pianistas más ilustres del XX. Ambos, debido a sus frecuentes *tournées* alrededor de España desde comienzos de siglo, asimilarían el pianismo nacionalista de Albéniz, Granados y Falla, incorporándolo a sus respectivos repertorios.

Un elocuente indicador del peso e influencia de Granados en la vida musical valenciana lo determinan las audiciones del Conservatorio, donde tomaban parte los estudiantes más aventajados del centro. De la lectura de los programas comprobamos la inclusión de títulos del músico en 1904, 1905, 1906, 1909, 1911, 1914, 1915 y 1916, preferentemente varias *Danzas españolas*, páginas de la suite *Goyescas*, *Allegro de concierto*, *Moresque* y *Vals lento*<sup>57</sup>. Haciéndose eco de la notoriedad de Granados, en este proceso de progresiva familiarización del público filarmónico con su obra creativa, la Banda Municipal de Valencia ejecutaría en 1908 la *Marcha militar* y, a lo largo de 1916, las *Danzas españolas* 2, 5 y 6. Recuértese, en última instancia, la labor “propagandística” que llevaron a cabo determinadas formaciones instrumentales, locales y foráneas, convirtiéndose el catalán en uno de los nombres nacionales más apreciados y, por extensión, con mayor representatividad de los conciertos valencianos, sobre todo en el tramo 1910-1916<sup>58</sup>. La orquesta de cámara “La Armonía”, bajo las órdenes de López-Chavarri, interpretó en 1905 y 1910 adaptaciones de la *Canción de mayo* y *Marcha humorística*. Otro conjunto nacido de su mano, la Orquesta de Música de Cámara de Valencia, dará a conocer la versión orquestal de *L'himne dels morts* en 1916, con arreglo realizado por López-Chavarri. A la Orquesta Sinfónica de Barcelona, durante sus dos visitas a la ciudad en 1911 y 1914, debemos la ejecución de las *Danzas españolas* nº 5 y nº 6, a través de

<sup>57</sup> La prensa relata con todo lujo de detalles las circunstancias y pormenores de estas sesiones, cuyo número oscilaba entre tres y cinco cada curso escolar. Así conocemos programas, intérpretes y resultado de cada ejecución.

<sup>58</sup> Cfr. SANCHO GARCÍA, M.: *Romanticismo...*, pp. 174-197.



las transcripciones de su director, Joan Lamote de Grignon. Ya en 1916, la Orquesta Sinfónica de Madrid interpretaría el *Intermedio* de la ópera *Goyescas*. Ese año, una novel Orquesta Sinfónica de Valencia, con Arturo Saco del Valle al frente, tocó las *Danzas españolas* 2, 3, 5 y 6, sobre las mismas transcripciones que efectuara Lamote de Grignon.

#### LA ACADEMIA GRANADOS-CASANOVAS

La fama y estimación de que gozaba Granados trascenderá la ejecución pianística y la composición para alcanzar el ámbito pedagógico. No en balde, en 1914, José Pérez Corredor ofertaba clases de piano en los diarios anunciándose, a modo de reclamo, como único discípulo de Granados residente en Valencia<sup>59</sup>. De mayor relevancia en su día, no obstante lo efímero de su repercusión, fue la creación de la Academia Casanovas a imagen de la Academia Granados que el músico había establecido en la Ciudad Condal, en 1901. Todo parece indicar que el joven pianista valenciano Pedro Casanovas<sup>60</sup> traba contacto con Granados a últimos de abril de 1907, a raíz de los conciertos que éste dirigió en el Teatro Principal en compañía del pianista Raoul Pugno. La entrevista cristalizará en el acuerdo de constituir una filial valenciana de la escuela musical de Barcelona<sup>61</sup>. Entre otras disposiciones, la Academia Casanovas adoptaba su mismo plan de estudios, amén de articularse un sistema de intercambio del alumnado a fin

de celebrar audiciones en ambas poblaciones. Agreguemos a ello la posibilidad de disfrutar en la sucursal valenciana de aquellos concertistas célebres que habían actuado anteriormente en la sede de Barcelona. Granados accedía a desplazarse con regularidad a Valencia para supervisar los exámenes, y en su honor quedó instituido un premio especial destinado a los alumnos de concurso.

Con semejantes expectativas, la Academia Granados-Casanovas emprendía su andadura en octubre de 1907, *cuyas enseñanzas siguen los planes modernos de estudios, según los mejores Conservatorios extranjeros*<sup>62</sup>. No es aventurado asegurar que la historia de dicha institución se extingue en 1909 o 1910. En el transcurso de este tiempo, organizó esporádicamente sesiones de música de cámara y orquestal en el Salón Sánchez-Ferrís, con la participación de profesores del centro -Casanovas, al piano, el violoncellista José María Lloret o la cantante Concha Mas- y artistas invitados<sup>63</sup>. A falta de una hipótesis más convincente, podemos conjeturar que, quizá, fuera la prometedora carrera de Casanovas, bien en solitario o integrando varios grupos camerísticos<sup>64</sup>, el motivo de la desaparición de la Academia.

<sup>59</sup> *Las Provincias*, 30/03/1914.

<sup>60</sup> Según la información disponible, el nombre de Pedro Casanovas salta por vez primera a la prensa en julio de 1902, en una audición verificada en el Círculo de Bellas Artes, formando dúo con el violinista Sangrá (*El Mercantil Valenciano*, 20/07/1902). En 1904, junto con su actividad concertística, Casanovas ocupaba las funciones de presidente de la sección de música del Círculo de Bellas Artes (*Las Provincias*, 27/05/1904) y profesor de piano en una academia de canto y piano (*Las Provincias*, 03/10/1904).

<sup>61</sup> *Las Provincias*, 03/05/1907.

<sup>62</sup> *Las Provincias*, 15/10/1907.

<sup>63</sup> Algunos ejemplos, en *Las Provincias*, 22/11/1907, 25/01/1908, 22/12/1908, 16/02/1909 y 30/03/1909.

<sup>64</sup> Entre otros, Dúo Lloret-Casanovas (violoncello y piano), Dúo Lapiedra-Casanovas (violín y piano), Dúo Vela-Casanovas (violín y piano), Trío Casanovas (violín, violoncello y piano), Sexteto Lapiedra y Sexteto Vela.

## RECITALES CON MÚSICA DE GRANADOS (1900-1916)

| FECHA      | INTÉRPRETE              | INSTRUMENTO         | ESPACIO DE ACTUACIÓN                                  | OBRAS DE GRANADOS   |
|------------|-------------------------|---------------------|---|---|
| 05/04/1903 | Pedro Casanovas         | Piano               | Conservatorio   | <i>Danza española</i>   |
| 18/06/1905 | Bernardo Sánchez de Val | Piano               | Sociedad Valencia Nova                                | <i>Danzas españolas</i>   |
| 07/06/1906 | Pedro Casanovas         | Piano               | Salón Sánchez-Ferrís                                  | <i>Sonatas n.º 1 y n.º 9 (Granados-Scarlatti), Valses poéticos, Danza española, Marcha oriental</i>       |
| 10/11/1907 | Vicente Esteve          | Piano               | Salón Sánchez-Ferrís                                  | <i>Sonata (Granados-Scarlatti)</i>  |
| 22/01/1910 | José Iturbi             | Piano               | Lo Rat Penat  | <i>Allegro de concierto</i>   |
| 30/05/1910 | (¿?) Nogueras           | Piano               | Salón de Actos Exposición Nacional                    | <i>Allegro de concierto</i>   |
| 26/01/1912 | Ricardo Vives           | Piano               | Depósito de pianos Ortíz y Cussó                      | <i>Danza española</i>   |
| 15/05/1912 | José García Badenes     | Piano               | Ateneo Musical  | <i>Danza española n.º 5</i>   |
| 30/01/1913 | José Bellver            | Piano               | Círculo de Bellas Artes                               | <i>El fandango de candil (suite Goyescas)</i>   |
| 26/04/1913 | Edouard Risler          | Piano               | Conservatorio   | <i>Los requiebros, Coloquio en la reja, El fandango de candil, La maja y el ruiseñor (suite Goyescas)</i> |
| 29/04/1914 | Consuelo Lapiedra       | Piano               | Salón Beethoven                                       | <i>Danza española</i>   |
| 06/11/1914 | Emilio Pujol            | Guitarra            | Salón Beethoven                                       | <i>La maja de Goya (Tonadillas)</i>   |
| 19/11/1914 | José Iturbi             | Piano               | Conservatorio   | <i>Danza española</i>   |
| 14/04/1915 | José Pérez Corredor     | Piano               | Academia Valencianista del Centro Escolar y Mercantil | <i>Danzas españolas</i>   |
| 16/11/1915 | Pilar Bayona            | Piano               | Sala de pianos Villar                                 | <i>Los requiebros (suite Goyescas)</i>  |
| 03/12/1915 | Santiago Caballero      | Piano               | Conservatorio   | <i>Danza española</i>   |
| 13/12/1915 | José García Badenes     | Piano               | Teatro Principal                                      | <i>Danza española</i>   |
| 06/02/1916 | Francisco Barberán      | Piano               | Juventud Católica                                     | <i>Danzas españolas n.º 10 y n.º 11</i>   |
| 22/02/1916 | Amparo Iturbi           | Piano               | Círculo de Bellas Artes                               | <i>Danza española y Allegro de concierto</i>  |
| 25/02/1916 | Amparo Iturbi           | Piano               | Ateneo Mercantil                                      | <i>Allegro de concierto</i>   |
| 07/03/1916 | Arthur Rubinstein       | Piano               | Conservatorio   | <i>La maja y el ruiseñor (suite Goyescas)</i>   |
| 10/04/1916 | Gaspar Cassadó          | Violoncello y piano | Conservatorio   | <i>Madrigal</i>   |
| 30/05/1916 | Amparo Iturbi           | Piano               | Salón Beethoven                                       | <i>La maja y el ruiseñor (suite Goyescas) y Allegro de concierto</i>                                      |
| 22/07/1916 | Amparo Iturbi           | Piano               | Claustro Universidad                                  | ¿?  |
| 11/12/1916 | Pepita Roca             | Guitarra            | Salón Beethoven                                       | <i>Danza española</i>   |



# *El monument al mestre Serrano a Sueca per Vicente Beltrán: entusiasme inicial, construcció i problemes legals*

**Enric Alforja Carbonell**  
Arxiu Històric Municipal de Sueca

**Aida Ferri Riera**  
Universitat de València

## **RESUMEN**

El presente artículo pretende, por una parte profundizar en la historia que rodea el Monumento al maestro Serrano en la localidad de Sueca. A pesar de ser obra de otro suecano, el escultor Vicente Beltrán Grimal, haber tenido en su momento una gran repercusión mediática y un ejemplo esclarecedor de las ideas estéticas del artista, el monumento ha sido bastante ignorado en los diferentes estudios que se han publicado sobre Beltrán. En la actualidad la obra presenta ciertos problemas que hacen evidente la necesidad de una restauración. Por otro lado analizaremos la problemática económica y jurídica que hubo entre los promotores del conjunto y la empresa constructora

**Palabras clave:** Sueca / Monumento / Vicente Beltrán Grimal / José Serrano Simeón.

## **ABSTRACT**

The purpose of this article is, on the one hand, to analyze the history of the Monument to the composer José Serrano in Sueca. Although it was the work of a sculptor from the same town, Vicente Beltrán Grimal, it had a great media echo at the time and is a clear example of the artist's aesthetic ideas, it has been ignored in the different studies published about Beltrán. Nowadays the work shows some problems that make quite clear the need for a restoration. On the other hand, we will analyze the economic and legal problems that had its promoters with the construction company.

**Keywords:** Sueca / Monument / Vicente Beltrán Grimal / José Serrano Simeón..

### 1 JOSÉ SERRANO SIMEÓN “EL MESTRE SERRANO” (1873-1941)

José Serrano fou un cèlebre compositor suecà, autor de conegudes sarsueles, pasdobles i l'himne regional de València. L'objecte d'aquest estudi és l'obra concreta que Vicente Beltrán li va realitzar. Independentment de a qui estiga dedicat aquest monument no ens centrarem en la vida del popular músic, més enllà de les referències concretes que fem a ell en relació a diversos aspectes de l'escultura<sup>1</sup>.

### 2 VICENTE BELTRÁN GRIMAL (1896-1963)

Vicente Beltrán va nèixer a Sueca el 12 de març del 1896. Pertanyia a una modesta família de jornalers que, el 1906, es traslladà a València amb la intenció de millorar el seu nivell de vida i les possibilitats de futur. Allí Beltrán començà amb lliçons nocturnes a l'Escola d'Artesans, mentre pel dia treballava d'aprenent a un taller d'escultura. Posteriorment, el 1911, es va inscriure a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles de València.

El 1917, any en què conclou la seua formació, presentà el nu femení *Enyor* a l'Exposició Naci-

onal d'Escultura, sent premiada amb la medalla de bronze. L'obtenció d'aquest premi a l'àmbit estatal condicionà l'estada del jove artista a Madrid, ja que li va permetre treballar al taller de Luis Marco Pérez. Aquest reconegut escultor el va orientar en el camí de la renovació classicista, adquirint així l'experiència necessària per a realitzar noves obres amb les quals poder optar a la beca que convocava l'Estat espanyol en la Real Acadèmia de Belles Arts de Roma<sup>2</sup>. Després d'una renyida oposició, el 1922 va aconseguir la pensió de l'Acadèmia, la qual durava quatre anys però, gràcies al seu gran aprofitament, amb caràcter especial, es va prorrogar durant dos anys més. Aquesta època romana, considerada la més prolífica i creativa, li va reportar altres importants premis.

Al seu retorn a València, el 1928, guanya un concurs per a realitzar a l'Ajuntament de València quatre relleus per a la Sala de Plens i dues escultures, *Fortalesa* i *Temprança*, situades a la façana de la Casa Consistorial. El 1930, assoleix un dels majors èxits artístics de la seua vida, la Primera Medalla Nacional d'Escultura amb el grup escultòric *Aurora*.

Coincidint amb la proclamació de la Segona República, i deixant un poc apartada la seua ocupació d'escultor, inicià una nova etapa dedicada a l'ensenyament, en guanyar la càtedra de Dibuix de l'Antic i la Vestimenta a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles, el 1930, d'on posteriorment hi va ser també secretari i director. Gràcies a aquest càrrec va ser nomenat president de la Junta de Protecció del Patrimoni Artístic de València durant la Guerra Civil, sent la seua ocupació la recuperació, conservació i salvaguarda de les obres artístiques valencianes<sup>3</sup>. Açò, unit a la seua filiació i militància

<sup>1</sup> Per a més informació sobre José Serrano podeu consultar la següent bibliografia: ALONSO GROSSON, J., *El maestro Serrano. Su vida y su obra*. Valencia, Instituto Musical Giner, 1951. ; CARRASQUER ARTAL, J.A., *Personatges històrics suecs. Diccionari biogràfic*. Sueca, Llibreria Sant Pere, 2009, pp. 169-175. ; SAGARDIA, A., *El compositor José Serrano (Vida y obra)*. Madrid, Organización Sala Editorial, 1972. ; VIDAL CORELLA, V., *El maestro Serrano y los felices tiempos de la Zarzuela*. Valencia, Prometeo, 1973.

<sup>2</sup> CARBONELL, A., *El escultor Vicente Beltrán*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1998, p. 24.

<sup>3</sup> CARBONELL, A.: “Vicente Beltrán Grimal, escultor. Una Aproximació a la seua vida i obra” en CARBONELL, Amparo (ed.): *Vicente Beltrán Grimal en el centenari del seu naixement*. València, Generalitat Valenciana, 1996, pp. 32-34.



política provocaren la seua detenció i ingrés en la Presó Model de València, de la qual no va eixir fins al 1941, depurat de la seua càtedra de Dibuix.

Sense encàrrecs que realitzar, es va dedicar a l'imaginària religiosa<sup>4</sup> i l'escultura fúnebre, arribant inclús a obrir una empresa amb el seu amic Josep Maria Hervàs, al Perelló.

L'any 1946, procedent del Ministeri d'Educació Nacional, es va revisar l'expedient de depuració i Beltrán va ser habilitat de nou en el seu càrrec de catedràtic de l'Escola de Sant Carles, però sense poder incorporar-se a l'activitat docent fins al 1950<sup>5</sup>. Açò va portar l'escultor a centrar-se de nou en la creació artística.

Més endavant, el 1955, va rebre l'encàrrec del Monument al Mestre Serrano (Fig. 1), obra que la ciutat natal del músic erigia en el seu honor. La realització d'aquest en 1958 va suposar la seua rehabilitació pública després dels anys de presó i ostracisme social.

Posteriorment, el 1962, li varen concedir una beca per a viatjar a Roma i comprovar les noves tendències artístiques europees. De forma inesperada, Vicente Beltrán va morir al seu domicili familiar el dia 23 de maig de 1963.

### 3. EL MONUMENT AL MESTRE SERRANO

El monument al Mestre Serrano va sorgir per iniciativa popular onze anys després de la mort del compositor suecà. En 1952, els integrants d'una comissió fallera es reuniren amb la intenció d'homenatjar al seu conciutadà erigint-li un monument.

Per tal de recaptar fons, en principi van construir una sala de festes anomenada La Barraca, de molt curta vida, ja que es va incendiar cap a finals d'eixe mateix any. Immediatament



Fig. 1.- Vicente Beltrán i el seu ajudant al taller treballant en dues de les figures del monument. Foto López-Egea.

la comissió en va edificar altra per substituir-la, L'Alqueria.

El projecte de construcció del monument començà a tindre més força a partir de 1954, quan l'esmentada comissió fallera es va ampliar i passà a denominar-se Falla del Centenari<sup>6</sup>.

És en aquest moment quan es va crear la *Junta Pro Monumento Mestre Serrano*, que serà l'encarregada de gestionar L'Alqueria, i contractar l'escultor que durà a terme el projecte. L'encàrrec va recaure en Vicente Beltrán Grimal, qui va fer diferents esbossos abans que la Junta es decidira pel definitiu<sup>7</sup>.

Els primers esbossos i maquetes (Fig. 2), tenien diversos elements en comú com són: el mestre Serrano tocant el piano, la presència d'altres figures envoltant-lo i algun element que dotava de verticalitat al conjunt, una palmera, un monòlit coronat per una figura o un grup de línies que s'assemblen als tubs d'un orgue, tot i no tindre una relació clara amb el piano de la part inferior.

Finalment el piano es va descartar i el compositor apareix sedent i mirant al davant. A més,

<sup>4</sup> L'obra religiosa de l'escultor Beltrán compren la seua activitat escultòrica realitzada entre els anys 1941 i 1957. Per aprofundir més amb aquesta consulteu: FERRI CHULIO, A. S., *Escultores suecanos. Beltrán – Gutierrez Frechina – Moret*. Sueca, Imprimpta Palacios, 1990, pp. 33-39 i pp. 73-116.

<sup>5</sup> CARRASQUER ARTAL, J. A., *Personatges històrics suecanos. Diccionari biogràfic*. Sueca, Llibreria Sant Pere, 2009, p. 35.

<sup>6</sup> Es va anomenar Falla del Centenari en commemoració del primer llibret de falla que va fer altre conegut suecà, l'escriptor Josep Bernat i Baldoví, un segle abans.

<sup>7</sup> SUECA: "50 años del Monumento al Maestro Serrano", en *Sueca* (13 de juliol de 2008).

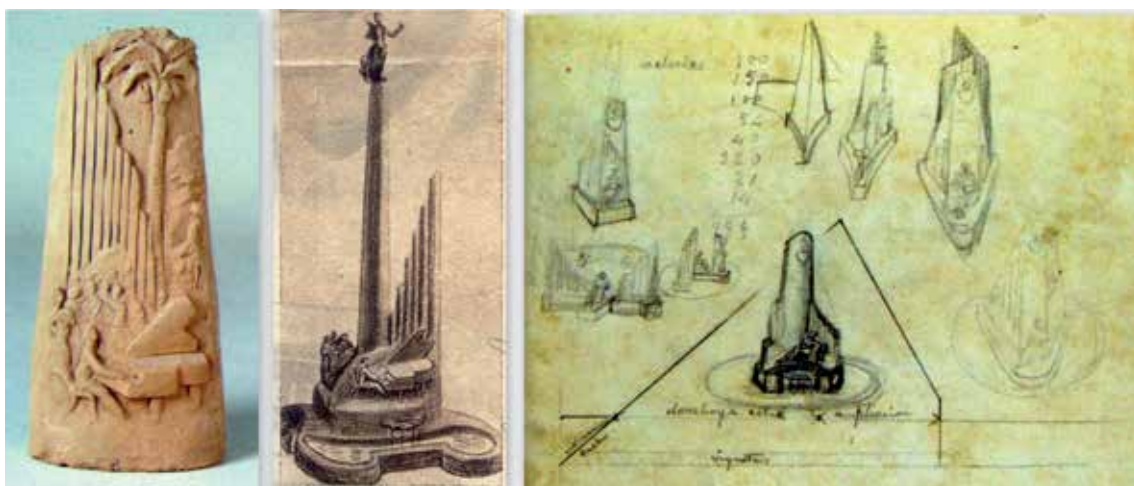


Fig. 2-. Maqueta de fang sense coure i dos esbossos previs. Imatges laterals del catàleg del centenari de Vicente Beltrán Grimal, pàg.106-107. Imatge central de Las Provincias, 1955.

el grup escultòric presenta altres quatre figures i la part més elevada recorda una vela llatina, probablement per emfatitzar la relació del mestre amb El Perelló i la pesca. En l'apartat dedicat a la construcció parlarem amb més detall d'aquest monument definitiu.

Amb la decisió final es va procedir a l'inici dels treballs.

### 3.1 La primera pedra

Tot i els articles i documents consultats no hem trobat cap referència a perquè es va escollir el Parc de l'Estació, en aquell moment anomenat *Parque Ruiz de Alda*,<sup>8</sup> com a emplaçament definitiu ni si va ser a sol·licitud de la Junta o per iniciativa de l'Ajuntament.

Però és en aquest jardí quan el 25 d'abril de 1955 es va celebrar l'acte de col·locació de la primera pedra del monument (Fig. 3), amb gran presència de ciutadans i diverses autoritats; l'alcalde, Juan Andrés Rodrigo, el capità de la Guàrdia Civil, Juan Manuel Alcalde Giménez,

el retor de Sant Pere, Rafael Rever, el director de *Las Provincias*, Martín Dominguez Barberá i altres autoritats locals. La notícia tingué ressò a la premsa de l'època i aparegué en diaris com l'*ABC*, *Las Provincias* o el desaparegut *Jornada*, gràcies a aquest últim, sabem quines foren les autoritats que acudiren, els diversos actes programats i que: “antes de la colocación de la primera piedra fueron firmadas las actas oportunas, depositándose también monedas y periódicos de la fecha”<sup>9</sup>.

### 3.2 La construcció

Com ja hem avançat, el projecte final (Fig. 4) té com a eix central la figura del mestre Serrano. Apareix, a grandària natural, assegut mirant al davant, en repòs i amb els braços i les cames lleugerament entrecreuats. L'èmfasi de la figura està en la rellevància del rostre, ja que aquest, és molt expressiu i amb gran quantitat de detalls que accentuen la perfecta ressembança amb el músic. Porta una capa que cobreix la major part

<sup>8</sup> CARRASQUER GARCÍA, A., CARRASQUER ARTAL, J. A., *El nom de les places i els carrers de Sueca*. Sueca, Llibreria Sant Pere, 2000, p. 24.

<sup>9</sup> JORNADA EN LA REGIÓN: “Ayer fue colocada la primera piedra del monumento al maestro Serrano, en Sueca”, en *Jornada en la Región* (26 de abril de 1955).



Fig. 3.- Acte de col·locació de la primera pedra del monument al mestre Serrano. Foto López-Egea.

del cos, tot i que s'intueix que davall d'aquesta vist tratge. A diferència del cap, la vestimenta sols presenta els elements mínims per a reconèixer-la com a tal, com per exemple el coll de la camisa, la vora dels pantalons o algun plec de la capa. Sent aquestos necessaris per tal d'evitar un excessiu contrast entre la part superior de l'escultura, reproduïda amb molta precisió, i la part inferior elaborada de manera més esquemàtica.

La resta de figures que completen el conjunt, en són quatre, també a grandària natural, i que representen alegories a la música i al camp.

L'alegoria de la música apareix personificada per tres escultures femenines que toquen diferents instruments musicals. Dos se situen en els laterals del monument i la tercera el corona. La del costat dret toca la flauta, la de l'esquerre el violí i la de la part superior la lira.

Les tres joves es mostren amb el tors nu, però envoltades per una túnica que, per la quantitat de plects, sembla que el vent no deixa de moure. Sent precisament aquestos, els que aporten mo-

viment i dinamisme a la composició. La imatge d'una dona nua cobrint-se amb una tela que es mou al seu voltant és una constant que es repeteix amb freqüència en l'obra de Beltrán, tant escultòrica com pictòrica. Les tres intèrprets són una bona mostra de l'aportació de l'escultor en el camí de la renovació classicista i la gran importància que aquest corrent va tindre en la seua obra.

Als primers esbossos del monument, la figura de José Serrano apareixia tocant el piano, per això és d'estranyar la posició tan estàtica que mostra l'escultura definitiva del compositor suecà. Aquesta actitud es relaciona amb l'acció que estan realitzant les tres joves, ja que el músic sembla estar escoltant-les atentament. A diferència dels primers esborranys, l'escultura final no mostra un moment de feina, sinó un d'inspiració.

Per altra banda hi trobem una quarta escultura, en aquest cas un home, que representaria l'alegoria al camp, ja que es tracta d'un llaurador. Apareix amb el tors nu, saragüells, faixa,



Fig. 4.- Imatge actual del monument al mestre Serrano. Foto dels autors.

barret de palla i descalç, però amb garramatxes<sup>10</sup>. A la mà dreta porta una garba d'arròs i a l'esquerre un tallant<sup>11</sup>. Aquesta figura és molt similar a la dels camperols que veiem en el relleu sobre el camp valencià que Vicent Beltrán va fer per a l'ateneu Mercantil de València en 1953.

A diferència de la resta de figures del monument, és un relleu i està en la part posterior. Probablement per dos motius: per una banda, l'allegoria a la música era més important i havia de tindre un lloc predominant en el conjunt; per altra banda, probablement l'artista va decidir apartar-la de la resta perquè no interferira amb la composició del mestre escoltant a les tres intèrprets.

Totes les escultures que hem analitzat fins al moment estan unides a una estructura central compacta de pedra que és la que li dóna volum i verticalitat al conjunt. Si bé les imatges les va esculpir Vicente Beltrán, del nucli central es va encarregar l'empresa constructora Carlos Tortosa, S. A., això sí, sota les instruccions i direcció del mateix Beltrán.

Aquesta estructura té forma de triangle escalé, amb la part posterior arrodonida, i mostra una sèrie de divisions que fan que el conjunt recorde una vela llatina, típica de les embarcacions valencianes que tantes vegades degué contemplar el mestre Serrano al Perelló, ja que la pesca era altra de les seues aficions.

<sup>10</sup> Espècie de benes que s'enrotllen a les cames per evitar que les sangoneres xuclen la sang dels treballadors, durant la birbada i les altres feines d'aigua. CORTÉS, F., GRANELL, L., *Vocabulari valencià del conreu, molinatge i comerç de l'arròs*. Sueca, Llibreria Sant Pere, 2007, p. 18.

<sup>11</sup> Instrument compost per un mànec llarg de fusta amb una petita travessera a la part superior per facilitar-ne l'ús manual i acabat amb una fulla de metall; serveix per a partir el fang en fleixes quadrades o raure l'era. CORTÉS, F., GRANELL, L., *Vocabulari valencià del conreu, molinatge i comerç de l'arròs*. Sueca, Llibreria Sant Pere, 2007, p. 30.

Per tant, el monument estaria format per una idea principal i dominant, l'allegoria de la música —representada pel compositor i les intèrprets— i altres dos temes secundaris relacionats amb els orígens i gustos del mestre: L'origen rural i arrosser de la seua ciutat natal, Sueca —representada pel llaurador— i l'afició a la pesca i la mar —representada per la vela llatina típica del Perelló— el seu lloc habitual de residència.

També cal destacar que en aquesta estructura central trobem altres elements com són: l'escut municipal, que està dalt del músic i va acompanyat de la inscripció “Al Maestro Serrano MC-MLVIII”. Als peus del compositor estan les seues dates de naixement i defunció “14-10-1873” i “8-3-1941” i la firma de l'escultor “V. Beltrán”, mentre que a la part lateral dreta, entre el Mestre Serrano i l'escultura de la flautista està la signatura de l'empresa constructora i la data d'inauguració “C. Tortosa, S.A. 13-VII-1958”.

Gràcies al fons del fotògraf suecà Miguel Ángel López-Egea Carrasco-Martínez<sup>12</sup>, conservat a la Biblioteca Pública Municipal de Sueca, podem veure els treballs de construcció i com es muntaren les bastides. Sabem que primer es va fer tota la part inferior del conjunt, escultures incloses, i posteriorment es va anar elevat. A les fotografies s'aprecia que l'interior de l'estructura, és a dir, la part que havia de fer l'empresa constructora, es va realitzar amb rajola i després es va cobrir de pedra. Probablement aquesta tècnica va abaratir molt els costos, tot i això, com veurem a continuació, la Junta tingué problemes per acabar de pagar el monument (Fig. 5).

### 3.3 La inauguració

Era tanta l'expectativa que provocava el monument, que des que es va col·locar la primera pedra i fins que es va inaugurar, tres anys després, es publicaren alguns articles de premsa en els quals s'informava de diversos detalls. Per exemple un de l'*ABC* del 22 de juny de 1958 acabava així: “Sueca ha llamado la atención de España sobre este músico, con un recuerdo definitivo en el que se concentran sus mejores sentimientos hacia su esclarecido hijo. Lo inaugurarán, me han dicho los suecanos a primeros de julio. Y yo que los conozco, me lo creo”<sup>13</sup>.

Efectivament la notícia de la inauguració, el 13 de juliol de 1958, no només va atraure l'interés de la premsa local, sinó que quan finalment es va inaugurar el monument l'acte va merèixer fins i tot l'atenció del *NO-DO*<sup>14</sup>. Concretament la notícia va obrir el del 21 de juliol de 1958 i mentre mostra diferents imatges de Sueca va fent un recorregut pels diversos actes, que començaren amb una missa al Convent de la Mare de Déu de Sales on es va cantar una pregària inèdita del mestre Serrano dedicada a la patrona de Sueca. A continuació, la comitiva d'autoritats, i joves vestides de fallera, va dipositar una corona de fulles de llorer a la casa natal del compositor al carrer de la Mare de Déu (Fig. 6) i acaba amb imatges del parc de l'Estació, ple de gom a gom (Fig. 7), on diu que entre d'altres assistiren el mestre Parada, de la Societat General d'Autors i el Governador Civil Posada Cacho, per acabar explicant que el monument té 9,5 metres i pesa 90 tones<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> CARRASQUER ARTAL, J. A., *Personatges històrics suecsans. Diccionari biogràfic*. Sueca, Llibreria Sant Pere, 2009, pp. 122-125.

<sup>13</sup> ABC: “Un monumento al maestro Serrano va a inaugurarse en Sueca, costeado por sus propios paisanos”, en *ABC* (22 de juny de 1958).

<sup>14</sup> El NO-DO (acrònim de Noticiarios y Documentales) era un noticiari cinematogràfic setmanal produït a l'Estat espanyol. Creat per ordre del 17 de desembre de 1942, fou d'exhibició obligatòria a tots els cinemes fins el 1976. (Enciclopèdia.cat última consulta 25 gener 2018).

<sup>15</sup> NO-DO: “Recuerdo de un músico”. *NO-DO* N°811 B any XVI (21 de juliol de 1958). Filmoteca Española: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-811/1486027/> (Última consulta 25 de gener de 2018).





Fig. 5.- Delimitació de l'espai a l'inici de les obres i dues figures envoltades de bastides durant la construcció del monument on s'aprecien les rajoles de l'interior de l'estructura. Fotos López-Egea.

Gràcies a altres diaris, com *Las Provincias*, sabem que a més d'aquestes personalitats, també assistiren a l'acte el rector de la Universitat de València, José Corts Grau, que va presidir els actes en representació del Ministre d'Educació Nacional, així com autoritats de Sueca, València i familiars de l'homenatjat<sup>16</sup>.

A més del que conta el *NO-DO*, sabem per documentació de l'època que els dies previs a la inauguració, l'11 i el 12 de juliol, hi hagué diferents actes: l'11 un concert de la Banda Municipal de València on es varen tocar obres del mestre i en el que va col·laborar l'Orfeó Valencià "El Micalet" cantant diversos himnes i el 12 una vetlada teatral al Teatre Serrano on es va inter-

pretar *El Motete*, *Alma de Dios*, *La canción del olvido* i un final de festa amb nombrosos artistes<sup>17</sup>.

#### 4. PROBLEMÀTICA ENTRE LA JUNTA PRO MONUMENTO MESTRE SERRANO I L'EMPRESA CONSTRUCTORA CARLOS TORTOSA, S.A.

Però la inauguració del monument al Mestre Serrano no va suposar la dissolució de la *Junta Pro Monumento Mestre Serrano*, ja que aquesta va arrossegar diversos problemes econòmics al llarg dels anys següents en retardar-se amb el pagament als implicats en la construcció del conjunt. El principal d'ells amb l'empresa constructora *Carlos Tortosa, S.A.*

<sup>16</sup> LAS PROVINCIAS: "Monumento de Sueca al maestro Serrano", en *Las Provincias* (14 de juliol de 1958).

<sup>17</sup> BIBLIOTECA SUECANA: *José Serrano Simeón*. Secció Efímera, Personatges.



Fig. 6.- Moment de la inauguració al parc de l'Estació i col·locació d'una corona de fulles de llorenç a la casa natal del mestre Serrano. Fotos López Egea.



Fig. 7.- Una multitud observa la inauguració del monument al passeig de l'estació. Fotograma del NO-DO.

Gràcies a dos expedients, un d'ells conservat a la Biblioteca Suecana<sup>18</sup>, —que que va aplegar per donació<sup>19</sup>— i l'altre a l'Arxiu Històric Municipal de Sueca —que forma part del fons municipal<sup>20</sup>— podem veure la cronologia d'aquesta problemàtica. Comencem amb l'expedient de la biblioteca.

Els treballs de *Carlos Tortosa, S.A.* ascendiren a un total de 366.150 pessetes, de les quals la Junta va abonar 293.000 pessetes, els pagaments anaven fent-se a poc a poc, a mesura que la Junta recaptava els diners, perquè així ho havien acordat promotor i contractista, però els problemes començaren a partir de març de 1959, quan es fa un últim pagament de 25.000 pessetes, deixant a partir d'aquest moment un deute de 73.150 pessetes.

A l'expedient es constata l'intercanvi de correspondència entre la Junta i l'empresa al voltant del deute:

El 3 de juny de 1959 l'empresa li recorda a la Junta que l'últim pagament va ser de 25.000 pessetes a mitjans del mes de març i des d'aleshores no els han enviat més efectiu.

El 18 de juny de 1959 la Junta diu que la Sala de Festes<sup>21</sup> que gestiona per recaptar diners no ha funcionat bé per les pluges, ja que la gent no guanyava jornals i han hagut de reparar goteres. A més, en obrir la piscina que també celebra balls i festes, han hagut de tancar perquè a la seua sala no anava ningú, tot i això els varen enviar 25.000 pessetes i encara que també li deuen diners al banc els asseguren que ells cobraran primer.

Amb data 4 de juliol de 1959 l'empresa diu que la seua insistència es deu al fet que la Junta s'havia compromés a enviar 7 o 8.000 pessetes mensualment, però no s'ha fet cap enviament. Els desitgen èxit a la Sala en la nova temporada.

Posteriorment, el 14 i 15 de desembre de 1959

<sup>18</sup> Es coneix amb aquesta denominació a la secció local de la Biblioteca Pública Municipal de Sueca.

<sup>19</sup> BIBLIOTECA SUECANA: *Documents relatius al monument dedicat al mestre Serrano, passeig de l'Estació*. Sueca, 1958-1962.

<sup>20</sup> A.H.M.S.: "Expedient instruït amb motiu d'haver sol·licitat la Junta Pro Monumento Mestre Serrano que l'Ajuntament ajude a pagar l'esmentat monument" en Llicències d'apertura d'establiments, expedient 33 de 1962.

<sup>21</sup> La sala de festes a què es fa referència no és altra que l'anteriorment esmentada, L'Alqueria, que s'havia construït a instància de la Falla del Centenari a l'avinguda Mestre Serrano. A l'Arxiu Històric Municipal de Sueca es conserva aquest expedient dins la sèrie d'obres, la sol·licitud està signada per Juan Serrano Pla, qui va ser alcalde de Sueca (CARRASQUER, J.A., *Primeres autoritats municipals de Sueca: repertori cronològic 1254-2014*. Sueca, Ajuntament de Sueca, 2015, p. 47), president de la Junta de la Falla del Centenari, i posteriorment també de la *Junta Pro Monumento Mestre Serrano*, té data de 28 de juliol de 1953 i inclou plànols de l'arquitecte local Julián

l'empresa s'assabenta que la Sala de Festes ja està oberta i espera que la Junta vaja amortitzant el deute.

El 19 de gener de 1960 la Junta comunica que l'últim temporal de neu ha enfonsat quasi tot el sostre de L'Alqueria, els danys són de més de 90.000 pessetes i esperen que la nevada es declare catàstrofe. Es queixen a més que la Diputació de València i els ajuntaments de Sueca i València no els han fet cap donatiu.

Amb data 10 de maig de 1960 l'empresa contractista lamenta els desperfectes ocasionats per la nevada, però són conscients que la Sala de Festes ha estat funcionant tot l'hivern i consideren que els haurien d'haver fet alguna transferència.

El dia 17 de maig de 1960, després que la nevada no fóra declarada catastròfica, la Junta diu que hagué de fer front als diferents desperfectes i han pagat 80.000 pessetes. Però com la piscina ha reobert han hagut de tancar fins a setembre; la pròxima temporada els enviaran la recaptació íntegra. Diputació i ajuntaments de València i Sueca continuen sense donar-los diners.

Mesos més tard, el 3 de novembre de 1960, en començar la nova temporada l'empresa espera anar rebent les quantitats de les diferents recaptacions, però el 22 de novembre de 1960 es queixa per no haver rebut contestació a la carta anterior, diu que sempre han acceptat com a bons els motius exposats per la Junta, però encara que la Sala ja fa un temps que està en funcionament no els han remés cap efectiu.

Com a justificació, el 23 de novembre de 1960 un dels membres de la Junta diu que estava de viatge i la família no li donà la carta del dia 3. L'Alqueria va reobrir a finals d'octubre, però la piscina, explotada eixe any directament per l'Ajuntament, va estar oberta fins a novembre pel bon oratge que feia, així que ells hagueren de tancar, però que eixa setmana la Sala ja s'havia animat i esperen que la recaptació vaja en augment. Diputació i ajuntaments continuen sense fer donatius.

Ja en 1961, el 2 de gener l'empresa acusa rebut de l'última carta i espera que gràcies a la

recaptació de Nadal els envien prompte alguna quantitat.

No obstant això, el 14 de gener de 1961 l'empresa diu que no els han contestat la carta de 2 de gener, que no han rebut cap quantitat al llarg de 1960 i que, tot i haver donat per bons els diferents raonaments de la Junta, han aplegat a un extrem en el qual, si la setmana següent no s'envia alguna quantitat, procediran judicialment contra la Junta.

El següent document ja és de 28 de febrer de 1962, i es tracta de l'acte de conciliació entre *Carlos Tortosa, S.A.* i la *Junta Pro Monumento Mestre Serrano* que es va celebrar davant el jutge de Sueca.

D'aquest document el primer que cal destacar és que dels divuit membres que formen la Junta cinc no compareixen sense al·legar causa justificada, però el més sorprenent és l'excusa que donen els tretze que sí que compareixen, literalment diuen que: "fueron sus organismos rectores y la personificación de ellos, nuestro Excelentísimo Ayuntamiento, el propulsor del proyecto y por ende el garante de su financiación. ¿A qué pues, demandar a unos simples ciudadanos? [...] contra los dicentes no puede recaer responsabilidad económica de cuanto es objeto de absurda demanda."

L'acte acaba amb la fórmula de celebrat sense avinença i el 13 d'abril de 1962 el procurador de *Carlos Tortosa, S.A.* formula demanda de judici ordinari declaratiu de menor quantia per la quantitat de 73.150 pessetes contra els divuit components de la *Junta Pro Monumento Mestre Serrano*, individualment i no com a Junta perquè, com s'explica posteriorment, aquesta es va constituir irregularment.

Diverses qüestions destaquen en aquest document, la primera és que es fa una descripció detallada de l'empresa, se'ns diu que explota la indústria de serradora i llaura de marbres, pedres, granits i altres construccions, té el domicili social a Monòver i sucursals a València i altres poblacions; la Junta els va encomanar un monument al Mestre Serrano segons les directrius artístiques i esbossos escultòrics del Sr. Beltrán.

El monument es diu que és de marbre, amb un volum aproximat de trenta metres cúbics, segons la maqueta reduïda i els models a grandària natural per a les figures fabricades pel referit escultor Beltrán. Els treballs es varen fer, sota la direcció artística de l'escultor, per personal de l'empresa. I de les 366.150 pessetes que va costar els en deuen 73.150

Posteriorment s'explica que com a pas previ a la demanda es va celebrar un acte de conciliació del que es veuen obligats a comentar la "pelegrina postura" dels demandats: "Pero lo que rechazamos por improcedente y absurdo es el velado intento de eludir las responsabilidades que personalmente contrajeron unos señores, los demandados, pretendiendo desviar hacia otras personas y organismos oficiales, que ninguna intervención tuvieron en el contrato del que se derivan las obligaciones que se reclaman, las que a ellos, y únicamente a ellos, afectan."

A més a més s'han assabentat que, incomplint el Decret de 25 de gener de 1941 que dicta el dret d'associació, no estan inscrits com a tal al registre corresponent i per tant la Junta no té una personalitat jurídica pròpia i independent dels individus que la integren, la qual cosa farà que es procedisca contra aquests individualment i se'ls exigirà el pagament de les costes.

L'expedient de la Biblioteca Suecana acaba amb aquest document i el de l'Arxiu aporta un poc més d'informació.

Aquest porta per títol "Expedient instruït amb motiu d'haver sol·licitat la *Junta Pro Monumento Mestre Serrano* que l'Ajuntament ajude a pagar l'esmentat monument" i és l'expedient 33 de 1962 del llibre de llicències d'apertura d'establiments<sup>22</sup>.

S'inicia el 10 de març de 1962, és a dir, entre l'acte de conciliació i la presentació de la demanda de judici ordinari declaratiu de menor quantia.

L'alcalde mana que tota la documentació presentada per la Junta passe a la Comissió Permanent, que l'estudiarà.

Gràcies a aquesta documentació podem conèixer la comptabilitat completa de la *Junta Pro Monumento Mestre Serrano* i no només la seua relació amb la constructora *Carlos Tortosa, S.A.*

L'extracte dels comptes de la Junta des de l'1 d'abril de 1954 fins a eixe moment mostren desglossats els ingressos i despeses de L'Alqueria, de la construcció del monument i dels actes d'inauguració. El total de la despesa és de 805.389,58 pessetes i els ingressos són de 643.330,42 pessetes. Per tant la Junta té un deute total de 162.059,16 pessetes.

Ja sabem que a *Carlos Tortosa, S.A* li deuen 73.150 pessetes, però qui són els altres creditors i quant deuen a cadascun? Al Banc Espanyol de Crèdit 63.729,16 pessetes, a Juan Serrano Plá 11.000 (no s'especifica el concepte), a Juan Bautista Rebull 6.180 pessetes per treballs de fusteria, a Manuel Cortés 5.500 pessetes per feines d'obra i a Juan Bautista Requeni 2.500 per pintura i altres treballs.

L'expedient continua amb una còpia de l'acte de conciliació, que ja hem comentat en l'expedient anterior, i conclou amb el dictamen de la Comissió Permanent, emés d'acord amb l'informe del ponent d'Assumptes Jurídics, on l'Ajuntament rebutja les acusacions de la Junta de no haver contribuït a la construcció del monument. L'Ajuntament va entregar 50.000 pessetes quan es va obrir la subscripció popular, però a més l'informe diu que la recaptació dels espectacles que s'han celebrat a la Sala de Festes estava gravada en un 30% per l'impost "d'usos i costums". Ja que la recaptació total ha sigut de 463.356,12 pessetes la Junta hauria d'haver pagat 139.006,83 pessetes, però només n'ha pagat 53.333,30 pessetes, del que es conclou que l'Ajuntament ha contribuït també amb

Ferrando, qui va fer, entre altres edificis, el xalet del mestre Serrano al Perelló. (A.H.M.S.: "SoHicitud de Juan Serrano Pla, president de la Falla del Centenari, per construir una alqueria fallera per a pista de ball, a l'Avinguda del Mestre Serrano" en *Obres Municipals* de 1953. Sig. URB-63/8).

<sup>22</sup> El fet que aquest expedient estiga enquadrat en aquest llibre s'explica perquè ací també estan els expedients relacionats amb "usos i costums" i "propietats i drets", aquest últim és el concepte que apareix en la portada de l'expedient.

les 85.673,53 pessetes que ha deixat de percebre. I si s'haguera gravat la recaptació total, i no només el 30%, la quantitat amb la qual ha col·laborat l'Ajuntament seria encara major.

Malauradament cap dels dos expedients ens dóna informació sobre quan i com acaben els problemes econòmics de la *Junta Pro Monumento Mestre Serrano* amb els seus creditors.

L'any 1962, quan se celebra l'acte de conciliació i es formula la demanda de judici ordinari declaratiu de menor quantia contra la Junta, només hi havia un jutjat a Sueca, en l'actualitat hi ha un total de sis, però l'hereu d'aquest primer jutjat únic és el Jutjat de Primera Instància i Instrucció Núm. 1 de Sueca. Després de fer les pertinents indagacions se'ns diu que no conserven documentació dels anys 60 ni tenen cap manera de localitzar l'expedient. A l'Arxiu Històric Municipal de Sueca sí que es conserva una xicoteta part dels fons d'aquest antic jutjat, però només són 199 caixes amb una cronologia que va de 1890 fins als anys 80 del segle XX<sup>23</sup>, una mínima part si tenim en compte tota la documentació que es degué generar en eixos anys. A l'arxiu municipal tampoc es pot localitzar res relacionat amb aquesta demanda, per tant no és possible consultar la documentació oficial d'aquest judici, si és que va aplegar a celebrar-se. Però al setmanari *Sueca* del 15 de novembre de 1998<sup>24</sup> es va publicar un article on es conta com es va posar en marxa la iniciativa i es fan ressò d'unes declaracions fetes en 1988 pel ja difunt Francisco Ferrer Carbonell, qui va ser alcalde de Sueca de 1987 a 1991<sup>25</sup> i membre de la *Junta Pro Monumento Mestre Serrano*.

L'article comença explicant els inicis de la Junta, vinculació amb la Falla del Centenari,

construcció de La Barraca i L'Alqueria, etc. Però explica més detalladament com recaptaven fons amb l'explotació d'aquesta sala, rifes de vestits de llauradora o lliurant lletres de canvi. Com hem esmentat abans, aquestes dades les proporcionen a partir d'unes declaracions de l'exalcalde i membre de la Junta Paco Ferrer, qui explica també que el fet que diversos treballadors de l'empresa *Carlos Tortosa, S.A.* s'hagueren de traslladar a Sueca per treballar sobre el terreny va fer encarir les feines en unes 80.000 pessetes “Y como quiera que no se pagaban, giró una letra de cambio, que fue devuelta, originando un procedimiento judicial, que al final tuvimos que pagar todos los miembros de la Junta, cada uno de su bolsillo particular.”

Per tant, tot i no conservar-se l'expedient original, sabem que aquest judici es va celebrar i la sentència no va ser favorable per als membres de la *Junta Pro Monumento Mestre Serrano*. A pesar dels anys transcorreguts i els documents que hem vist abans, un d'ells on el jutge acusa els membres de la Junta d'intentar derivar cap a altres persones i institucions les seues obligacions, i l'altre on l'Ajuntament es defensava de l'acusació de no haver aportat prou diners a la construcció del monument explicant que havia renunciat a un percentatge de l'impost “d'usos i costums”, Francisco Ferrer continua defensant la tesi de la Junta i diu: “Tengo que aclarar que el Ayuntamiento ingresó en tasas fiscales por las sesiones de baile de “L'Alqueria” mucho más dinero del que fue su aportación.”

Les declaracions de Francisco Ferrer aporten altra dada interessant, segons ell els honoraris de l'escultor Beltran foren de 75.000 pessetes, però que no va voler cobrar-les.

<sup>23</sup> Vegeu pàg. oficial de l'A.H.M.S.: [http://arxiu.sueca.es/sites/default/files/ui14/fons\\_jutjat\\_de\\_sueca.pdf](http://arxiu.sueca.es/sites/default/files/ui14/fons_jutjat_de_sueca.pdf) (Última consulta 25 de gener de 2018).

<sup>24</sup> SUECA: “La historia del monumento al maestro Serrano en Sueca, una entusiasta aventura de sus promotores” en *Sueca* (15 de novembre de 1998)

<sup>25</sup> CARRASQUER, J.A., *Primeres autoritats municipals de Sueca: repertori cronològic 1254-2014*. Sueca, Ajuntament de Sueca, 2015, pp. 48-49. BAIXAULI MATEU, M., BOIX AGUILAR, M.S.: “Vicent Beltrán: història d'un excel·lent desconegut” en *Quaderns de Sueca*, IX, p. 138.



## 5. CONCLUSIÓ

El propòsit d'aquest treball era donar a conèixer en l'any del seu 60 aniversari (1958-2018) el monument al mestre Serrano realitzat per l'artista Vicente Beltrán. Aquest conjunt ha sigut poc estudiat, ja que en la bibliografia consultada l'obra no ha despertat gaire interès, dedicant-li escasses línies on fins i tot es parla més dels esbossos i maquetes que no s'aplegaren a construir que de l'obra acabada, o de la importància que puga tindre aquesta dins del conjunt artístic de Beltrán. Si bé la premsa local li ha dedicat al llarg dels anys diversos articles, aquests han estat principalment basats en fons orals i anècdotes diverses. Però gràcies a la donació anònima per part d'un particular d'un expedient a la Biblioteca Suecana i a la localització de l'expedient de l'Arxiu Històric Municipal hem pogut reconstruir, ja amb fons documentals, la problemàtica entre els promotors i l'empresa constructora.

En 1987 en un article de la revista *Quaderns de Sueca* ja es diu que “el Monument al Mestre Serrano és cada vegada més descuidat”<sup>26</sup>, ara aquesta situació s'ha agreujat i després de 60 anys, el pas del temps, les inclemències meteorològiques i possiblement algun xicotet acte vandàlic han fet ja evident la necessitat d'una restauració. Les taques d'humitat i parts ennegrides són molt perceptibles per a qualsevol observador.

Gràcies a les diverses fotografies a què hem tingut accés, algunes de les quals es remunten al moment de la construcció, ens ha cridat l'atenció l'evolució soferta per la part inferior del conjunt. En les imatges més antigues l'envoltava una làmina d'aigua amb un xicotet jardí i no te-

nia cap tancament, posteriorment la rodejaren amb una tanca de fusta que acabaria substituïda per altra metàl·lica, precedent de l'actual. La vegetació també ha variat, ja que les dues grans palmeres del davant, per exemple, varen morir fa uns anys. Però el que més ens ha cridat l'atenció, comparant totes aquestes fotografies de diverses èpoques, és que després d'eliminar la làmina d'aigua i amb cada modificació del jardí, la base de l'escultura ha sigut pràcticament sepultada per terra i plantes, el que segurament ha agreujat els problemes d'humitat que ja posseeix la mateixa obra en estar emplaçada a una localitat tan humida com Sueca, a més d'alterar de forma significativa la concepció visual general amb què Beltrán va projectar el monument (Fig. 8).

### Material gràfic

Les imatges identificades com a “Foto López-Egea” pertanyen al fons fotogràfic de Miguel Ángel López-Egea Carrasco-Martínez, dipositat a la Biblioteca Pública Municipal de Sueca, depenent de l'Ajuntament de Sueca, Regidoria de Cultura.

La imatge identificada com a “NO-DO” és una captura de pantalla del NO-DO N°811 B any XVI del 21 de juliol de 1958.

Les imatges identificades com “dels autors” són material propi.



Fig. 8.- Diferents imatges que mostren el soterrament que ha anat patint el monument amb cada remodelació del jardí.  
Foto esquerra i superior dreta López-Egea, foto inferior dels autors.

# *La obra del escultor José María Ponsoda en la Catedral y la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*

Enrique López Catalá  
Doctor en Historia del Arte  
Universitat de València

## RESUMEN

El presente artículo aborda la aportación del escultor José María Ponsoda (Barcelona, 1882-Valencia, 1963), a la Catedral y la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Titular de un prestigioso obrador de imaginería, por él pasaron nombres destacados de este arte en la ciudad, realizando una abundante producción repartida por gran parte de las provincias del España e Hispanoamérica. Su nombre se ha asociado a la posguerra, momento en el que realizó las obras por las que generalmente se le recuerda. No obstante, el maestro ya tenía un nombre, y un crédito, con anterioridad a la Guerra Civil española. En esa época inició su relación con los templos que se han señalado, incrementándola después del conflicto, cuando realizó buena parte las nuevas imágenes que albergan sus capillas y restauró las que habían logrado sobrevivir a la destrucción.

**Palabras clave:** José María Ponsoda / Catedral de Valencia / Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia / imaginería / restauración.

## ABSTRACT

*The relationship between the painter Joaquín Sorolla and the Ateneo de Madrid covers more than three decades and develops in parallel with the most important years of the artist's personal and creative life. Sorolla's contact with this educated institution, at the end of the 19th century is, in turn, a dip of the Valencian painter with the cultural and intellectual world of that Spain in transition between the 19th and 20th centuries. One of his more unknown paintings was made for the Ateneo de Madrid: the portrait of the painter Eduardo Rosales. In addition, between 1905 and 1911, he chaired its Arts section, and participated in the life of the institution through the edition of the magazine Ateneo, organizing artistic events and strengthening friendships with other members of the institution.*

**Keywords:** José María Ponsoda / Valencia Cathedral / Basilica of Our Lady of the "Desamparados" in Valencia / imagery / restoration

José María Ponsoda Bravo (Barcelona, 1882-Valencia, 1963), constituye uno de los nombres de referencia de la imaginería valenciana del siglo XX. Formado en la barcelonesa Escuela de Bellas Artes de Llotja, y en los obradores de los imagineros Francisco Torras en Barcelona, y Damián Pastor en Valencia, su arte se impregnó de las corrientes *Saint Sulpice*, de signo medievalista, divulgadas por la estampa devota, vigentes en su ciudad natal, y de la herencia tardo-académica y neobarroca, imperante en la capital del antiguo Reino, en correspondencia con el eclecticismo vigente en la cultura artística del momento. Dueño de un oficio envidiable, que abarcaba la totalidad de los procedimientos técnicos, cultivó la mayoría de los géneros escultóricos del momento, por más que fue la imaginería, aquel con el que el maestro, que no rehusaba denominarse “imaginero”, siempre se identificó. En consecuencia, fueron trabajos relacionados con la imaginería y sus procesos los que exhibió en las exposiciones. De su obrador, activo durante sesenta años salieron obras tan

celebradas como las expresivas imágenes de San Francisco de Moncada (1908), y las Siervas de María de Portugalete (1916), el San Juan de Dios de Ciempozuelos (1913), o las monumentales carrozas de la Virgen del Rosario (1925), y San Antonio de Padua de Vila-real (1926). A él se vinculan nombres formados bajo su égida, y escultores procedentes de otros obradores, que colaboraron con el maestro, como: Carmelo Vicent, Julio Benlloch, Luís Bolinches, José Arnal, Justo Vivó, José María Rausell y Francisco Llorens, Francisco Pablo, Enrique Galarza, o Antonio Fernández Gómez. Algunos de ellos encarnan la generación de imagineros valencianos de posguerra, momento al que pertenece la mayor parte de su producción<sup>1</sup>.

El nombre de José María Ponsoda se ha asociado a este momento, condicionado por las destrucciones de la Guerra Civil Española. Hablar de José María Ponsoda necesariamente implica recordar el San Elías de la iglesia de Santa Cruz de Valencia (1939), el San Miguel de Lliria (1939), la Purísima Concepción de Torrevieja (1939), y otras obras realizadas para Alcázar de San Juan, Castrillo del Val, o Barcelona, por poner algunos ejemplos. En él llevó a cabo importantes trabajos para Valencia, como la restauración de la imagen de la Virgen de los Desamparados, que se venera en su Basílica, o la reconstrucción de la imaginería de la Catedral, en especial la *Purísima Concepción*, copia de la realizada por José Esteve Bonet en 1781. Su aportación a ambos templos, y a la vecina iglesia de San Lorenzo sería destacada por la prensa de la época<sup>2</sup>, asociándose a partir de entonces a la memoria del escultor, al margen de otras obras significativas llevadas a cabo, tanto antes como después de la Guerra Civil. Al analizar la abun-

<sup>1</sup> Sobre la figura de José María Ponsoda, véase nuestra tesis doctoral: *José María Ponsoda Bravo y la imagen escultórica de su tiempo en Valencia*, Universitat de València, Valencia, 2017.

<sup>2</sup> La referencia a las obras de la Basílica, la Catedral, o la iglesia de San Lorenzo a propósito de José María Ponsoda ya figura en una publicación periódica aparecida en Valencia en 1948, cuyo recorte conserva el archivo personal del escultor: “No vamos a intentar ahora descubrir a este infatigable trabajador del arte más delicado y trascendente pues, a la devoción de los fieles se destina, ya que sus tres mil (se dice pronto) esculturas esparcidas en las Iglesias de todo el orbe católico y muy principalmente en Valencia (Catedral, Basílica de la Virgen, San Lorenzo, etc.), hablan bien elocuentemente de la gracia y la unción cristiana con que ahonda las gubias en la virgen madera”. En 1972 reaparece en la voz: “Ponsoda Bravo, José María”, que figura en la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana* (PONSODA BRAVO, José María, en *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, Valencia, 1972, tomo IX, p. 105).

dante documentación de su archivo particular, nos damos cuenta de que el maestro ya gozaba de un notable predicamento con anterioridad a 1939, fundado en una vasta producción, repartida por gran parte de España e Hispanoamérica, y realizada con el concurso de un disciplinado obrador, uno de los mejores de la Valencia de su tiempo, a pesar de que no fuera de los mayores, y en consecuencia su responsabilidad directa sobre las obras se acusa más perceptible que en aquellos. Cabe señalar que en todo ese tiempo, la ciudad de Valencia detentó un prestigio solo disputado por Barcelona, como centro hegemónico productor de imaginería, en toda España, e Hispanoamérica, que aún se mantuvo hasta los años sesenta, cuando empezó su declive en favor de otras urbes. Por esta razón no hubo necesidad de encargar trabajos fuera de la ciudad, y en consecuencia la mayoría de las imágenes requeridas por la Catedral y la Basílica de la Virgen de los Desamparados, como también las restauraciones de aquellas que pudieron conservarse, se encargaron al obrador de nuestro escultor, sito en esta época en el número 2 de la cercana plaza de San Lorenzo. Las obras a las que nos referiremos en lo sucesivo son tallas en madera, realizadas generalmente en pino melis, empleado de forma bastante habitual por nuestro escultor, salvo que se indique lo contrario.

#### I LA OBRA DE JOSÉ MARÍA PONSODA EN LA CATEDRAL DE VALENCIA

La relación de José María Ponsoda con la Catedral de Valencia se inicia con la restauración de la imagen de la Purísima en 1932, año en que le fue concedida por Pío XI la medalla *Pro Ecclesia et Pontifice*, a la que su digno resultado debió contribuir. Pasados los felices años veinte, los acontecimientos políticos iban a precipitar el final de una época, que fue notable en lo que a demanda de imaginería se refiere. Ha de señalarse que a dicha época, que abarca hasta el primer tercio del siglo XX, corresponden sus mejores obras, que integran una gran diversidad tipológica: tronos procesionales, carrozas, reta-

blos, e imágenes de altar y de devoción, frente a las imágenes patronales, y de altar, realizadas en su mayoría en los años que siguieron al final de la Guerra Civil. En lo que respecta al estilo, la talla minuciosa, condicionada por la impronta del realismo, dio paso a una manera más sobria y aplomada, eliminando parte de su inicial virtuosismo, difícilmente asumible en el contexto de la posguerra.

A la primera época pertenece un crucifijo de tamaño natural, tallado hacia 1922, que el escultor donó a la Catedral de Valencia en 1939, coincidiendo con la realización de la *Purísima Concepción* destinada a reemplazar a la de Esteve, destruida por completo en 1936, que también regaló entonces. Asimismo se circunscriben a los años anteriores al conflicto, algunos trabajos menores, como la restauración de los modelos de las imágenes de los apóstoles que rematan las capillas del transepto en 1934, y la limpieza de los relicarios en 1935. En 1939 le fue encargada la restauración de los mancebos y la enrayada, que enmarcaban la reliquia del Santo Cáliz, en la antigua aula capitular, así como un modelo en madera para el remate de su expositor, y la realización de una nueva imagen del Sagrado Corazón de Jesús, en sustitución de la labrada por Carmelo Vicent en 1918 para la antigua capilla de San Sebastián.

La relación prosigue en 1940 con la restauración del modelo en madera del escultor y platero Francisco Eva para la destruida imagen de plata de San Vicente Ferrer. La de un busto del Ecce Homo, actualmente desaparecido, y la de San Miguel y San Pedro Pascual, del escultor Francisco Sanchis, antiguos titulares de la actual capilla de San José. A estas obras siguió el modelo de José Esteve Bonet para la imagen de plata de San Vicente Mártir, destruida asimismo como la de San Vicente Ferrer. La restauración de estos modelos evitó la realización de nuevas imágenes procesionales, en un momento en el que las pocas obras de nueva factura que se llevaron a cabo para la Catedral, corresponden a las devociones en boga en aquel momento. Imágenes enraizadas en su historia, como *San Francisco de Borja*, de José Puchol, el *Cristo yacente* de



José Cloostermans, o la *Beata Inés de Benigánim*, de Modesto Pastor y José Bungalat, nunca fueron repuestas.

A estos trabajos sigue la talla de San Rafael en 1942, y la restauración de las esculturas de madera dorada de la urna que alberga los restos de San Luís de Anjou, obra del escultor José Cotanda, cuya capilla se dedicó entonces a la Virgen de Loreto. En 1944 José María Ponsoda recibió el encargo de un trono con enrayada para la Virgen del Pilar, y en 1945 la restauración del trono de nubes y ángeles de la capilla de Santo Tomás de Vilanueva, destinado a albergar sus restos. La intervención sobre este maltrecho conjunto, cierra la prolífica relación de trabajos para la Seo.

Todos estos trabajos, al igual que los realizados para la Basílica de la Virgen de los Desamparados como se verá, se encuentran documentados en el Libro de Encargos del escultor, y en ocasiones en el libro *Deliberaciones y acuerdos capitulares 1939 a 1 Junio 1946*, del Archivo de la Catedral de Valencia, careciéndose de referencias en el Archivo Diocesano de Valencia, tan abundante no obstante en noticias sobre obras posteriores a la Guerra Civil de incontables templos parroquiales.

La documentación sobre imaginería que guarda este último archivo, en tanto corresponde al momento de finalización de la obra, resulta más válida para su datación, que la contenida en el Libro de Encargos de nuestro escultor, cuyas referencias corresponden al momento en el que fue encargada, y en consecuencia entre el encargo y la materialización, transcurre un intervalo de tiempo generalmente no inferior al medio año.

A pesar de que la Comisión Diocesana de Arte Sacro exigió a los párrocos y responsables de templos o cofradías presentar bocetos y pre-

supuestos de las imágenes a realizar, con vistas a evitar obras defectuosas<sup>3</sup>, la circunstancia de que algunos de los miembros de la referida comisión fueran canónigos de la propia Catedral determinó que la formalización de esta documentación no se hiciera efectiva, a diferencia de lo que aconteció con las imágenes de la vecina iglesia del Milagro, dependiente del Cabildo, cuya responsabilidad recayó sobre el beneficiado José Viadel<sup>4</sup>, en lugar de hacerlo sobre alguno de los capitulares, y por ello necesariamente hubo de presentarse. Nombres como el deán Pedro Tomás Montañana, o los capitulares Miguel Fenollera, Manuel Pérez Arnal, fueron clientes de nuestro escultor, y en consecuencia debieron favorecerle en la restauración de la imaginería de la Seo.

Procederemos a abordar los distintos trabajos que se han referido, variando en algunos casos el orden correspondiente a las etapas estilísticas de la obra del escultor, y las agrupaciones que se han definido, cuando se ha impuesto la necesidad de acomodarlo al relato cronológico de los acontecimientos, relativos al proceso de restauración de la imaginería que albergan o albergaron, las capillas de la Catedral, y la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia.

Como se ha indicado, la relación de José María Ponsoda con la Catedral de Valencia se inició en 1932, a raíz de la restauración de la *Purísima Concepción* de José Esteve, objeto de un atentado sacrílego perpetrado en la madrugada del domingo 14 de febrero de 1932. La noche del sábado, unos desconocidos penetraron en la catedral y accediendo a la capilla de la Purísima, derribaron su imagen de la hornacina, apoderándose de sus alhajas. La obra que había sido labrada en 1781 por el escultor José Esteve Bonet (Valencia, 1741-1802), por encargo del arzobispo Francisco Fabián y Fuero<sup>5</sup>, fue rota en

3 TAMARIT ORTEGA, E., *Elementos Plásticos, Socio-económicos, e Ideológicos en la Imagen Religiosa de la Ciudad de Valencia, 1939-1965*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1987, tomo I, p. 101.

4 Véase: ADV., *Arte Sacro*, expedientes: 26/ 48; 26/ 49.

5 IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet Imaginero Valenciano del siglo XVIII*, Valencia, 1971, p. 66.

82 pedazos, presentando una gran grieta que la recorría verticalmente, a consecuencia del fuerte impacto sufrido al caer al suelo. Gracias a las fotografías publicadas por la prensa de la época, como el periódico *ABC*<sup>6</sup>, y la revista *Mundo Gráfico*<sup>7</sup>, en las que se muestra la imagen destrozada sobre la alfombra que cubría el pavimento de la capilla, conocemos algunas características técnicas de la obra, destruida definitivamente en 21 de julio de 1936, como su espalda plana, propia de una imagen de retablo, concebida para una percepción frontal, la realización por separado de la cabeza, que entonces resultó ilesa, así como el carácter independiente de la peana, que quedó en la hornacina. La restauración, que recibió el plácet de Mariano Benlliure, a quien nuestro escultor admiraba, le fue encomendada por el arzobispo Prudencio Melo y Alcalde, realizándola en las dependencias de la propia Catedral, como atestigua una fotografía procedente del archivo personal del maestro, en la que éste figura junto a la imagen, teniendo por fondo los grandes armarios de la sacristía (Fig. 1). Desgraciadamente la pérdida de las actas del Cabildo de 1932, nos ha privado de conocer una parte importante de la documentación<sup>8</sup>. El escultor, que ensabló las piezas rotas, enyesando y policromando las juntas, dejó constancia de esta restauración en su Libro de Encargos:

“Al venir la República hicieron la profanación de romper la Inmaculada que se veneraba en la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia (obra del Gran Maestro Esteve) hicieron dicha imagen en 82 pedazos. El Excelentísimo Señor



Fig. 1.- José María Ponsoda restaurando la *Purísima* de José Esteve Bonet de la Catedral de Valencia en 1932. Fotografía facilitada por los familiares del escultor.

Arzobispo Doctor Don Prudencio Melo me confió la restauración, que la hice en la misma Catedral en presencia del Muy Ilustre Cabildo y con el visto bueno de Don Mariano Benlliure que me dio un abrazo”<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Madrid, 16 de febrero de 1932, p. 31.

<sup>7</sup> Madrid, 19 de febrero de 1932, pp. 23-26.

<sup>8</sup> En ellas figuraría la opinión de los capitulares, que debió ser satisfactoria. A pesar de la carencia documental, el nombre de Ponsoda quedó asociado a esta restauración. Oñate la recoge en su libro sobre la Catedral de Valencia, pese a opinión negativa que generalmente le mereció la imagerie carente de siglos de antigüedad: “J. M. Ponsoda (1882-1963), imaginero valenciano, trabajó para la catedral en la década de 1940. Reparó la imagen de J. Esteve tan inicua y neciamente destrozada en 1933 y 1936, que se puede decir que la presente es obra suya.” (OÑATE OJEDA, J. A., *La Catedral de Valencia*, Universitat de València, Valencia, 2012, p. 117, nota 9).

<sup>9</sup> Este párrafo del *Libro de Encargos* de José María Ponsoda, procedente del archivo personal del escultor, de ahora en adelante: APEJMP., y los que en lo sucesivo se reproducirán entrecomillados, en el cuerpo del texto, figuran a continuación del asiento nº 2539. El Libro de Encargos está formado por tres cuadernos manuscritos, en los que a partir de otros documentos, en parte perdidos, el maestro elaboró en la posguerra el listado de los trabajos que salieron de su obrador. Dichos cuadernos los custodian sus familiares, que han sabido preservarlos de la incuria hasta este momento.

No en vano la efigie, modelo recurrente en Valencia para numerosos escultores, tanto antes como después de la Guerra Civil, constituía una de las obras de referencia del imaginario devoto valenciano, y el escultor la reprodujo en numerosas ocasiones.

Después de esta complicada intervención realizó algunos trabajos menores, como la restauración en 1934 de los modelos en yeso de los apóstoles del transepto, obra de los escultores José Esteve, José Puchol, y Francisco Sanchis, realizados en torno a 1775<sup>10</sup>, año en el que Esteve concluyó las efigies de Santiago el Mayor, Judas Tadeo, Felipe, y Pedro, para los que talló seis manos en madera, y la de unos marcos de talla, acaso los que existían en el aula capitular nueva, a los que completaría las partes perdidas<sup>11</sup>. La restauración de los relicarios en 1935, sorprende por tratarse de obras de platería, pero también se conservan algunos de madera plateada a los que debió hacer los “retoques” que señala<sup>12</sup>. Finalizada la Guerra Civil el Libro de Encargos documenta la actual imagen de la Purísima Concepción, enteramente realizada por Ponsoda<sup>13</sup>, a continuación de la restauración en 1932 de su predecesora:

“... Pero más tarde vino la barbarie y la quemaron. La que se venera hoy en la Santa Iglesia Catedral Metropolitana la hice por mi cuenta recordando aquella en acción de gracias”.

La inauguración de la restaurada capilla, con su nueva imagen titular, ofrecida por el escultor a la Catedral, tendría lugar en a finales de abril de 1940<sup>14</sup>. El 3 de febrero de 1942, el canónigo Elías Olmos Canalda daba cuenta al Cabildo del regalo de unas joyas para el aderezo de la imagen<sup>15</sup>. Al margen de las fotografías de la obra original que conservaba, hemos de considerar asimismo los recuerdos acumulados en su restauración, y la experiencia de largos años en la realización de obras inspiradas en ella, de las que aún da cuenta un modelo en barro procedente del obrador en la colección de sus familiares. La nueva imagen presenta las manos juntas en ademán de oración, mientras pisa la serpiente bajo sus pies, emergente del orbe, del que surgen los cuernos del creciente lunar, tres serafines, y dos querubines, dispuestos sobre nubes a ambos lados, portando la azucena y el espejo simbólico, al modo de la antigua, a la que reproduce. A diferencia de muchas obras llevadas a cabo por el obrador durante la posguerra, que suelen incorporar nimbos o aureolas de madera dorada, su cabeza ostenta una aureola de metal plateado con las doce estrellas de la mujer del Apocalipsis (Ap 12,1).

Aunque para Felipe María Garín: “no alcanza las delicadísimas calidades de aquella”<sup>16</sup>, y la decoración de inspiración neoclásica se simplificó notablemente, realizándose las orlas con meandros, y los dorados en plata corlada, como resulta habitual en la época<sup>17</sup>, difiriendo las

<sup>10</sup> VILAPLANA ZURITA, D., *Catedral de Valencia y Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados*, Everest, León, 2010, p. 37.

<sup>11</sup> “Restaurar un Apostolado de yeso haciendo 6 manos de madera, y retoques de talla á unos marcos” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1934. Asiento nº 2292).

<sup>12</sup> “Hacer retoques y limpieza de todos los relicarios de las Santas reliquias. Excelentísimos Señores Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1935. Asiento nº 2399).

<sup>13</sup> Véase la nota nº 8. Oñate señala que la imagen mide 1,82 metros de altura (OÑATE OJEDA, J. A., *Op. cit.*, p.117).

<sup>14</sup> El cabildo de 16 de abril de 1940 recoge la posibilidad de que pudiera inaugurarse el domingo 28 (Archivo de la Catedral de Valencia, de ahora en adelante ACV., *Deliberaciones y acuerdos capitulares 1939 a 1 de Junio 1946*, Legajo. 6017, f. 57 vº).

<sup>15</sup> “El Muy Ilustre Señor Elías Olmos Canalda da cuenta del regalo de unas preciosísimas joyas que están valoradas en más de 70.000 pesetas para la diadema de la Inmaculada de la Catedral y propone por ello se resguarde la imagen con la correspondiente urna de cristal” (ACV., *Deliberaciones...*, f. 136 vº). En el siguiente cabildo saldría nuevamente el tema a relucir: “Se da cuenta del regalo hecho a la Inmaculada de la Catedral por intercesión de Don Elías Olmos de unas piedras preciosas para el aderezo de la imagen” (ACV., *Deliberaciones...*, cabildo del 17 de febrero de 1942, f. 137 vº).

<sup>16</sup> GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *Historia del arte de Valencia*, Valencia, 1978, p. 50. David Vilaplana la considera una “discreta copia” (VILAPLANA ZURITA, D., *Op. cit.*, p. 50).

<sup>17</sup> Ante la escasez de oro fino durante la posguerra, las imágenes que estudiaremos tienen este tipo de dorado.

molduras de la peana, de configuración cercana al neogótico, de la original, recrea con gran acierto el plegado de las telas, y los volúmenes y proporciones de la imagen antigua, reproducida reiteradamente por nuestro escultor, tanto antes, como después de la Guerra Civil<sup>18</sup>. En ocasiones a través de la obra encargada en 1934 por los Franciscanos del convento madrileño de Duque de Sesto (1934), que simplificó algunos de sus rasgos.

Paralelamente a la donación de la Purísima, José María Ponsoda ofreció a la Catedral el crucifijo de tamaño natural de su propiedad, que había realizado hacia 1922, en acción de gracias por haber podido salvarlo durante la Guerra Civil, dejando constancia en el Libro de Encargos:

“El Santísimo Cristo de madera de doradillo tamaño natural, que está en la Sacristía de la Catedral, que de milagro se salvó en mi casa, lo regalé en acción de gracias”.

El Cabildo agradeció el regalo<sup>19</sup>, colocándolo en la nueva sacristía, que entonces se repriminaba<sup>20</sup>. De allí pasó en los años sesenta al ático de un improvisado retablo, instalado en el testero de la capilla de San Pedro, con algunas de las sargas pintadas por Nicolau Falcó para las puertas del dismantelado órgano, y la imagen del *Sagrado Corazón de Jesús* labrada por encargo del arzobispo Melo y Alcalde (1939), retirado por esos años de la capilla de San Sebastián. Eliminado hace unos años de la capilla, a raíz de las obras de restauración, fue almacenado en la iglesia del Milagro, pasando recientemente



Fig. 2.- José María Ponsoda. *Crucifijo*. Ca. 1922. Actualmente en la iglesia del Salvador de Cocentaina. Depósito de la Catedral de Valencia. Fotografía facilitada por los familiares del escultor.

en depósito a la iglesia del Salvador de Cocentaina. El crucifijo (Fig. 2), tallado en madera de doradillo sin policromar, salvo el dorado de la corona de espinas, trabajada en el mismo bloque craneal, en la que se incluye el detalle de la

<sup>18</sup> Numerosas fueron las purísimas realizadas en el obrador a semejanza de la de Esteve en ambas épocas. Gandia (1917), Teulada (1920), Quatretonda (1922), Alfafa del Patriarca (1939), Manises (1939), Pedreguer (1940), Oliva (1941), Vilamarxant (1941), Terciarias Franciscanas de L'Alqueria de la Comtessa (1943), Teresianas de la Calle Baja de Valencia (1945), el Seminario de Orihuela (1945), Clarisas de la Puridad de Valencia (1946), La Font d'Encarròs (1947), Massamagrell (1948), Almiserà (1950), El Puig (1952), Calles (1957), Vinalesa (1958), y la Catedral de Teruel (1960).

<sup>19</sup> “Se acordó dar por oficio las más expresivas gracias al escultor D. José Ponsoda Bravo por el regalo de una artística y preciosa imagen de Cristo Crucificado hecho a esta santa Iglesia” (ACV., *Deliberaciones...*, cabildo de 23 de junio de 1939, f. 12).

<sup>20</sup> El cabildo de 4 de septiembre de 1945 se refiere al proyecto de la nueva sacristía (ACV., *Deliberaciones...*, f. 250 vº). El 1 de diciembre del mismo año se encontraba en obras (ACV., *Deliberaciones...*, f. 260). El cabildo de 1 de febrero de 1946 menciona la existencia de madera de ciprés en la población de Llocnou de Fenollet para la construcción de la cajonera (ACV., *Deliberaciones...*, f. 264).



espinas atravesando la ceja, y unos discretos resgueros de sangre, que surcan la cabeza y las llagas, merece compartir la característica de “obra de estudio”, según la terminología usual de su autor, o realizada al margen de los modelos más demandados, con los bustos que hoy conserva la familia del escultor, por aplicar como aquellos la excelencia en la calidad de la talla, a un depurado y correcto estudio del natural. La valoración de la madera sin policromar, como concepto estético, aparece estos años en obras como el crucifijo que se conserva en la iglesia de Biar, procedente de la colección del arquitecto Joaquín Aracil, del obrador de Antonio Royo Miralles, o el destruido paso procesional de la Santa Cena de Cuenca, de Luís Marco Pérez, este último fechado en 1929.

El modelo, de canon robusto, combina el realismo de las imágenes antiguas en madera policromada, al que coadyuva la boca entreabierta, o el tratamiento áspero de los dedos de las manos y pies, con la herencia academicista, en la corrección de sus proporciones, fundamentalmente a través de la pintura, fuente de inspiración para la imaginería de la época. La cabeza ladeada hacia la derecha, los brazos en tensión, al modo del crucifijo de Joan Mnyós de la catedral de Valencia, atribuido entonces a Alonso Cano, a quien Ponsoda mencionaría después de la Guerra Civil a propósito del crucifijo del convento de El Puig (1941), y el cuerpo y las extremidades inferiores en posición marcadamente, recta por la acción del *subpedaneum*, o pieza de madera sobre la que apoyan los pies, encuentra paralelismos con los crucifijos de Zurbarán, Van Dyck, o Velázquez<sup>21</sup>. Sus pinturas cimentaron el ideal académico invocado en los cristos de Goya, del museo del Prado, el infante Sebastián de Borbón, de la Academia de San Luca de Roma, pintado en 1834, o el de Francisco Torrá Armengol (Terrassa, 1832-Ma-

drid, 1878), del Museo de Sabadell, inspirado en ellos. Dichos rasgos aparecen asimismo en un crucifijo de Venancio Vallmitjana, que fue reproducido por la enciclopedia Espasa-Calpe<sup>22</sup>. Las obras de los hermanos Vallmitjana, especialmente Agapito, que fue profesor de José María Ponsoda en la escuela de Llotja de Barcelona, influyeron notablemente en la imaginería catalana de su tiempo.

Otros rasgos, como la cabeza vuelta sobre la derecha, o los pies separados sobre el apoyo, pueden relacionarse con el crucifijo labrado por Lorenzo Coullaut-Valera en 1917 para la cripta del Hospital de los Marqueses de Linares en Jaén. Con ello no queremos afirmar que José María Ponsoda se inspirara en él, sino que ambos escultores tuvieron en cuenta modelos antiguos.

La obra debió realizarse en torno a 1922, año en que Ponsoda llevó a cabo el *Tránsito de San José* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia (1922), en cuya fotografía de ese grupo escultórico en el obrador, figura un modelo en escayola relacionable con el que se utilizó para labrar el crucifijo de piedra que presidía la cripta del asilo de San Eugenio de Valencia (1925), conocido por la fotografía de un yeso a tamaño reducido del mismo, con la aclaración a lápiz sobre el montaje del papel, existente en el archivo del escultor<sup>23</sup>.

Relacionados con el crucifijo de la Catedral de Valencia en ciertos aspectos, cabe señalar el Cristo del Amor de la iglesia San Andrés Teruel (1932), el de El Puig, al que ya hemos hecho referencia (1941), y el de la iglesia de Villanueva de la Jara (1947), así como el estudio de cabeza y torso de crucificado en madera sin policromar, existente en la casa del escultor en Moncada, expuesto en 2005 en Almoradí<sup>24</sup>.

Con anterioridad a la realización de la réplica de la *Purísima* de Esteve, y la donación del

<sup>21</sup> La relación del crucifijo con Velázquez fue señalada por Oñate, por más que en modo alguno quepa considerarla “una imitación en madera” de su pintura (OÑATE OJEDA, J. A., *op. cit.*, p. 151).

<sup>22</sup> Tomo LXVI, Madrid, 1929, p. 1122.

<sup>23</sup> “Modelo Destruído en 1936. Asilo de San Eugenio Valencia”.

<sup>24</sup> CABRERA REINA, R., (Com.), *El esplendor de lo sublime, José María Ponsoda*, Ayuntamiento de Almoradí, Almoradí, 2006, p. 72.



crucifijo, se documenta la restauración de la enrayada y ángeles de la capilla del Santo Cáliz, que a modo de trono servían de guarnición a la reliquia, por encargo del Cabildo<sup>25</sup>, y la realización de un modelo en madera para el remate del “sagrario” o expositor de la misma, acaso la tornapunta del relicario actual, obra labrada en plata por el orfebre José David Esteve<sup>26</sup>. No se conserva actualmente la enrayada con los ángeles, conocida por fotografías, que fueron retirados y sustituidos por un relicario pétreo, diseñado por el arquitecto diocesano Vicente Traver. Hasta no hace muchos años, los mancebos arrodillados se exponían en el Museo Catedralicio, desconociéndose su actual paradero.

Las restauraciones de la imaginería de la Catedral continuaron en 1940, con la conversión en imagen procesional del modelo en madera para la efigie en plata de San Vicente Ferrer destruida en 1936, obra como se ha indicado de Francisco Eva. Perdida la imagen argétea con sus andas procesionales, labradas por el platero Eloy Camaño en 1606, por encargo de la Ciudad, el deán Pedro Tomás Montañana encomendó a José María Ponsoda la restauración del modelo en madera de la secular efigie<sup>27</sup>, fechado en 1600. Dicho modelo, empleado hasta entonces como imagen de altar, en la capilla dedicada al santo, pasó a utilizarse también como imagen procesional. La intervención, que en

principio pensaba ofrecerse al escultor José Capuz (Valencia, 1884-Madrid, 1964)<sup>28</sup>, comportó la terminación del dorso y el dorado en plata de la misma, a excepción de su cabeza y manos, cuyo encarnado debió limpiarse o renovarse en este momento.

A esta restauración le siguió la de un busto del Ecce Homo, probablemente una obra antigua de medio cuerpo que no se conserva. Las referencias que figuran en el Libro de Encargos<sup>29</sup>, no parecen referirse a la antigua imagen del titular de la cofradía de la Sangre, obra de cuerpo entero, reubicada en la Catedral después de la venta y desmantelamiento de su histórica capilla<sup>30</sup>.

En 1940 se llevó a cabo también la restauración de las imágenes de San Miguel y San Pedro Pascual, con su acrobático ángel portador de la palma martirial<sup>31</sup>, labradas en 1777 por Francisco Sanchis (Valencia, ca. 1740-Murcia, 1791). Dicha restauración debió comportar la reposición de las partes rotas, y la renovación de la policromía, como era habitual entonces. Así lo sugiere el dorado a la corla de San Miguel.

Relacionado con los trabajos encargados al término de la Guerra Civil ha de destacarse la nueva imagen del Sagrado Corazón de Jesús, iniciativa del prelado Melo y Alcalde<sup>32</sup>. Juntamente con la Purísima Concepción, la devoción tributada al Sagrado Corazón de Jesús, devino

<sup>25</sup> “Restaurar los Ángeles mancebos y enrayada del Santo Cáliz. Excelentísimo Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1939. Asiento nº 2492). La inauguración de las obras de restauración de la capilla del Santo Cáliz no tuvo lugar hasta el 23 de mayo de 1943 (ACV., *Deliberaciones...*, cabildo de 15 de mayo de 1943, f. 177 vº).

<sup>26</sup> “Modelo en madera para el remate del Sag(r)ario del Santo Cáliz, para fundirlo en metal. Excelentísimo Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1939. Asiento nº 2517).

<sup>27</sup> “Restauración de un San Vicente Ferrer de 120 cm hacerle la parte de detrás y platearlo todo en plata fina. Ilustre Señor Doctor Don Pedro Tomás Montañana, Canónigo Deán de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1940. Asiento nº 2577. D).

<sup>28</sup> “Se acordó ofrecer la restauración de la imagen de San Vicente Ferrer al escultor Señor Capuz ó a otro mejor si es posible...” (ACV., *Deliberaciones...*, cabildo de 1 de febrero de 1940, f. 48).

<sup>29</sup> “Restaurar un busto de tamaño natural, del Santísimo Ecce Homo. Muy Ilustre Señor Deán de la S.I.C.M. de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1940. Asiento nº 2597).

<sup>30</sup> ACV., *Deliberaciones...*, cabildo de 15 de junio de 1944, p. 211 vº.

<sup>31</sup> “Restaurar tres imágenes Arcángel San Miguel, San Pedro Pascual y un Angelito. Muy Ilustre Señor Deán de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1940. Asiento nº 2603).

<sup>32</sup> En la documentación de la catedral de 1940 se menciona como propiedad del arzobispo. En el cabildo del 1 de junio de 1940 el secretario pide se redacte un documento a propósito de la imagen del Sagrado Corazón: “... que no es propiedad de la Excelentísima Corporación, sino del Excelentísimo Arzobispo” (ACV., *Deliberaciones...*, f. 65 vº).

característica de la religiosidad de la época, razón por la cual su temprana reposición se documenta en 1939<sup>33</sup>. A diferencia de la obra anterior, no se trata de una réplica de la imagen destruida en 1936, obra de Carmelo Vicent (Carpesa, 1890-Valencia, 1957), bendecida en 1918, como se ha señalado, debida según se afirma a los desvelos del canónigo Manuel Irurita, luego obispo de Barcelona, sino de una obra realizada al margen de aquella, por más que inspirada asimismo en los modelos suministrados por la estampa devota, como la mayoría de las imágenes de esta advocación cristológica, entre ellas la que se veneraba en la Catedral de Sevilla, que encendió las críticas del escultor Antonio Illanes<sup>34</sup>.

Jesucristo de pie, sobre una media esfera, viste túnica sin ceñir, de amplias mangas, decorada con una cruz dorada con espigas, que muestra al centro su corazón, mientras bendice con la diestra. Se trata de una versión de la imagen encargada por un particular con destino a la casa de los Operarios Diocesanos en Salamanca (Fig. 3), prototipo afortunado de una serie de obras inspiradas en ella<sup>35</sup>. Desconocemos si el modelo fue creado por José María Ponsoda a partir de estas fuentes, o por el contrario solo lo tomó prestado. Una variante del mismo en el que Jesucristo viste capa abrochada al cuello<sup>36</sup>, aparece en una obra de Pío Mollar, reproducida en el álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos<sup>37</sup>. El modelo, relacionable con el Sagrado Corazón de Jesús que corona el monumento del Cerro de los Ángeles en Getafe, de Aniceto Marinas, la escultura que remata la torre de la Catedral de Valladolid, de Ramón



Fig. 3.- José María Ponsoda. *Sagrado Corazón de Jesús*. 1932. Salamanca. Operarios Diocesanos. Fotografía facilitada por los familiares del escultor.

Núñez, y algunas obras de Mariano Benlliure, como la de la Catedral de Cádiz, resulta cercano a la pintura y al grabado de devoción de inspiración neogótica de la segunda mitad del siglo XIX, y las primeras décadas del XX, como sugiere la figura de Jesucristo del cuadro *Jesús en casa de Marta y María*, de Francisco Laporta Valor

<sup>33</sup> La imagen fue encargada por el arzobispo Prudencio Melo y Alcalde, quien delegó el asunto en el reverendo Miguel Fenollera Roca. "Sagrado Corazón de Jesús tamaño natural en madera y decorado, para la Catedral. Excelentísimo Señor Doctor Don Prudencio Melo Alcalde Arzobispo de Valencia (por Don Miguel Fenollera presbítero)", (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1939. Asiento nº 2550).

<sup>34</sup> ILLANES, A., "Autobiografía", en *Antonio Illanes, escultura, nota autobiográfica del propio escultor y un estudio de R. Rufino*, Madrid, 1950, p. 9.

<sup>35</sup> La primera, fechada en 1932, fue una obra de devoción para el párroco de Benicarló. Después de la Guerra Civil, al emplear su modelo para la Catedral de Valencia, coadyuvó a su utilización en un nutrido grupo de imágenes para: Denia (1940), Crevillent (1940), Vila-real (1941), Rocafort (1943), Benifaraig (1946), Rafelcofer (1950), Getafe (1958), Antofagasta (Chile, 1961).

<sup>36</sup> Al modo de las imágenes de la iglesia de Benifaraig (1946), el Ángel Custodio de Valencia (1946), el convento mercedario de El Puig (1949).

<sup>37</sup> *Compañía Española de Artículos Religiosos*, Abadía de San Martín 8, Valencia, s. a. p. 157, nº 6037.

(Alcoi, 1849-1914), de la colección del Banco de Sabadell, obra fechada en 1892 procedente de la iglesia de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Alcoi, o la cromolitografía alemana que muestra a Jesucristo sosteniendo un cáliz, conservada en la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de La Yesa, por poner algunos ejemplos. Se trata en ambos casos de alusiones a la túnica inconsútil del Redentor (Jn 19, 23), recreada en el contexto de la búsqueda de la antigüedad bíblica y el nazarenismo, que alentó el arte religioso de la época. Relacionada con la moda neogótica se encontraba el nimbo de rayos flamígeros, hoy retirado, muy semejante a los utilizados por los escultores catalanes de finales del siglo XIX. Dentro del mundo de la estampa devota que inspiró el modelo, se encuentra un grupo escultórico que efigia la Aparición del Sagrado Corazón de Jesús a Santa Margarita de Alacoque, de Vicente Tena, conocido por la fotografía conservada en la Biblioteca Valenciana.

Las intervenciones sobre la imaginería de la Catedral prosiguieron con el modelo en madera plateada de la destruida imagen argentea de San Vicente Mártir, cincelada en 1800 por el platero Bernardo Quinzá (doc. 1752-† 1803). Perdida esta obra y sus andas, labradas por el mismo platero, el deán Pedro Tomás Montañana encargó a José María Ponsoda la restauración del modelo de José Esteve<sup>38</sup>, documentado en 1798. Empleado hasta 1936 como imagen de altar, el nuevo uso procesional de dicho modelo, exigió la renovación de su dorado en plata

fina, pues de lo contrario no hubiera resultado satisfactoria la integración de la decoración del reverso, hasta entonces en madera cruda, carente de aparejo de alabastro, con la del anverso. Presumiblemente se retocaron algunos detalles, hasta entonces sólo esbozados, o sin terminar, como consta efectuó con el modelo de San Vicente Ferrer.

El 1 de octubre de 1941 el deán Pedro Tomás Montañana, propuso al Cabildo asignar a San José la capilla dedicada hasta entonces a San Miguel y San Pedro Pascual, sugiriendo el traslado de sus antiguos titulares a la de San Luís Obispo<sup>39</sup>. A propósito de la nueva imagen de San José, sugería recabar del escultor José María Ponsoda Bravo la realización a sus expensas de la talla, indicando se le diera solo una pequeña gratificación o ayuda, que se estimó en ocho mil pesetas una vez terminada<sup>40</sup>. La imagen sería bendecida y llevada provisionalmente a la capilla, todavía en obras en la solemnidad del nuevo titular de 1942<sup>41</sup>. Para ella el escultor realizó un “nuevo modelo”, como consta en el Libro de Encargos<sup>42</sup>, combinando elementos procedentes de la estampa devota y el mundo de la imaginería seriada, y los recursos barroco-clasicistas de progenie vernácula. De este modo, el santo dispuesto sobre un trono de nubes con esfera, y tres serafines, sobre una peana de perfiles neogóticos, semejante a la de la *Purísima*, relacionable la *Inmaculada* del escultor Juan Samsó (Barcelona, 1834-Madrid, 1908), sostiene el Niño Jesús, en gesto de paternal afecto,

<sup>38</sup> “Restaurar platearlo en plata fina, la imagen de San Vicente Mártir. Muy Ilustre Señor Don Pedro Tomás Montañana Deán de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1940. Asiento nº 2621). En 1946 las actas del Cabildo mencionan la restauración de la capilla (ACV., *Deliberaciones...*, cabildo de 15 de febrero de 1946, f. 268).

<sup>39</sup> “El Muy Ilustre Señor Deán, haciéndose eco de la ferviente devoción, cada día en aumento, al excelso Patriarca San José, y teniendo en cuenta el culto que se le da en la Iglesia Catedral, propone se destine la Capilla de San Miguel y San Pedro Pascual, al glorioso Patriarca, y colocar las imágenes de estos Santos en los altares laterales de la capilla de San Luís Obispo, y recabar del escultor Señor Ponsoda, haga la imagen de San José a sus expensas, con solo una pequeña gratificación ò ayuda del Excelentísimo Cabildo. Así se acuerda”. (ACV., *Deliberaciones...*, f. 130). Hasta la Guerra Civil se veneró en una de las capillas del trascoro (SANCHIS SIVERA, J., *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, p. 363).

<sup>40</sup> APEJMP., *Carta sin fechar del canónigo fabriquero a José María Ponsoda*.

<sup>41</sup> “Se acuerda la solemnidad y bendición de la imagen de San José en su da con sus correspondientes vísperas en su capilla” (ACV., *Deliberaciones...*, cabildo de 3 de marzo de 1942, f. 138).

<sup>42</sup> “San José de 173 de figura, más la esfera y peana, nuevo modelo y decoración toda de relieve, la túnica plata y el manto oro con el fondo cincelado. Muy Ilustre Señor Doctor Don Pedro Tomás Montañana Deán de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1941. Asiento nº 2668).

mientras sustenta sobre su brazo la vara florida de la elección. El modelo, adapta el de un San José de los talleres olotenses “Sucesores de José Sagrest, Las Artes Religiosas”, invirtiendo la composición, e infundiendo más vuelo al manto, que cae sobre el trono en holgados pliegues, al modo de la célebre *Purísima* de Esteve, de la misma Catedral, que el escultor recreo dos años antes. Otros recursos como el serafín besando el pie del santo (Francisco Salzillo, Luís Salvador Carmona), o la enrayada de rayos rectos con el Espíritu Santo en el cascarón de la hornacina, al modo seguido en varias de sus capillas colaterales, resultan de progenie neobarroca. Se trata, en conclusión, de una obra basada en un modelo procedente de la estampa devota<sup>43</sup>, adaptado a la estética barroco-clasicista de la *Purísima* de Esteve, mediante el recurso del amplio vuelo de los ropajes, y el trono de nubes y serafines sobre el que caen.

La esbeltez y monumentalidad de la figura, de rostro noble, y la decoración en relieve de los ropajes, dorados en plata y oro fino, especialmente la túnica, con dibujos en relieve, al modo de la imaginería barcelonesa de comienzos del siglo XX, coadyuvaban a la aceptación de la obra, que en la década de los cuarenta inspiraría algunas imágenes basadas en su modelo<sup>44</sup>.

El 1 de julio de 1942, el Cabildo de la Catedral de Valencia, aceptaba la propuesta del deán Pedro Tomás Montañana de trasladar la capilla de San Rafael desde el desaparecido trascoro, a la girola, disponiéndola junto a la dedicada al Santísimo Cristo<sup>45</sup>. El 1 de octubre del mismo año ya se menciona la capilla del santo, hasta entonces dedicada a Santa Catalina Tomás, entre las que se estaban restaurando en aquellos



Fig. 4.- José María Ponsoda. *San Rafael*. 1942. Valencia. Catedral Metropolitana.  
Fotografía de Enrique López Catalá.

momentos<sup>46</sup>. El cabildo extraordinario del 15 de abril de 1943 hacía referencia finalmente a la inauguración de la capilla, y a su nueva imagen titular, encargada a nuestro escultor por el deán<sup>47</sup>. En ella, el arcángel efigiado a la manera de peregrino, con sandalias, túnica ceñida, es-

<sup>43</sup> Esta fuente de inspiración explica la opinión negativa de Oñate sobre la imagen, derivada de la depreciación de la imaginería a raíz de la crisis postconciliar (OÑATE OJEDA, J. A., *Op. cit.*, p. 132).

<sup>44</sup> Como las de las iglesias de Vilamarxant (1942), el Seminario Menor de Toledo (1946), y Benimarfull (1947). En su adopción hemos de destacar asimismo el prestigio inherente al templo para el que había sido utilizado.

<sup>45</sup> ACV., *Deliberaciones...*, f. 148.

<sup>46</sup> ACV., *Deliberaciones...*, f. 153.

<sup>47</sup> ACV., *Deliberaciones...*, f. 169. “Grupo del Arcángel San Rafael con el Tobías de 145 cm, más la peana, en madera y decorado, el Ángel, el Tobías en madera cincelada y pulimentada trabajo de estudio. Ilustrísimo Señor Doctor Don Pedro Tomás Montañana Deán de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1942. Asiento nº 2713).

clavina adornada con conchas y bordón, agarra del hombro al joven Tobías, cuya efigie protege con sus grandes alas plegadas (Fig. 4). La empatía entre las dos figuras se resiente de la actitud ensimismada del arcángel, el tratamiento de cuyos ropajes plateados en relieve, contrasta en cierto modo con la textura de la madera cincelada y pulimentada, sin preparación previa de yeso, de la túnica del joven Tobías, al modo propuesto por la modernidad y la valoración expresiva de los materiales<sup>48</sup>. Éste, sostiene un gran pez, con cuyo hígado habría de curar la ceguera de su padre (Tob 6, 3).

La obra se aparta de las imágenes del santo realizadas por el escultor para los Hospitalarios, que lo muestran con el hábito y escapulario de la propia orden. Su modelo parece inspirado en la imaginería de los talleres de Olot, y los obradores barceloneses<sup>49</sup>, como demuestra una imagen de esta última procedencia recogida en el álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos<sup>50</sup>, de donde lo tomó probablemente Pío Mollar, que también lo utilizó<sup>51</sup>. Con algunas variaciones, al igual que las anteriores, el modelo aparece en diversas obras labradas en la posguerra<sup>52</sup>. Relacionada con la imagen de la

Catedral de Valencia, están las que existen en la iglesia de la Virgen del Consuelo de Altea y la ermita de San José de Quatretonda, realizadas en esta época por algún obrador valenciano. La circunstancia de que el San Rafael de la iglesia de la Asunción de Alaquàs, encargado en 1939 al obrador de Inocencio Cuesta siga el mismo modelo<sup>53</sup>, sugiere su conocimiento, con independencia de la imagen de la Catedral de Valencia. Adaptado a la estética de la estampa devota, sus raíces aparecen en algunas obras antiguas, como la que existe en la capilla de San Miguel de Alcoi, datable en las primeras décadas del siglo XIX, en la que aún resulta patente la impronta barroco-clasicista valenciana.

En 1943 la capilla de San Luís de Anjou se dedicó a la Virgen de Loreto, instalándose una imagen de grandes dimensiones de la nueva titular, obra de Ramón Mateu Montesinos<sup>54</sup>, que actualmente se conserva en la iglesia castrense de Valencia. La imagen y las obras de restauración de la capilla fueron sufragadas por la Capitanía General del Aire, de la Tercera Región Militar de Valencia. La urna con los restos del santo prelado se vio desplazada a uno de los retablos laterales<sup>55</sup>. El Cabildo encargó a José

<sup>48</sup> Este tratamiento aparecer en el hábito de algunas imágenes de Ponsoda, labradas después de la Guerra Civil, como el San Francisco de la iglesia de San Lorenzo de Valencia (1940), el San Vicente Ferrer del Colegio Imperial de Niños de San Vicente Ferrer de Valencia (1941), el San Francisco de los Franciscanos de Hellín (1953), o el San Antonio de Padua del tornavoz de la iglesia de San Lorenzo de Valencia (1954).

<sup>49</sup> Acaso por ello Oñate, poco sensible a la imaginería del siglo XX la considera “sin especial valor” (OÑATE OJEDA, J. A., *op. cit.*, p. 68).

<sup>50</sup> *Compañía...*, *op. cit.*, p. 194, n° 6233. En relación con los obradores barceloneses puede ponerse la imagen del santo que se venera en la capilla de la Casa Madre de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia.

<sup>51</sup> En las imágenes de la iglesia de Teulada (1940), y Nuestra Señora del Rosario de la barriada valenciana del Canyameler (1940).

<sup>52</sup> Como las que guardan las iglesias de Benifaio, de Federico Siurana (1944), y el barrio valenciano de Patraix, de Peregrín Pérez Sanchis (1950).

<sup>53</sup> ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 5/ 44).

<sup>54</sup> OÑATE OJEDA, J. A., *Op. cit.*, p. 125.

<sup>55</sup> El cabildo de 2 de agosto de 1943 informa de la dedicación de la capilla de San Luís de Anjou a la Virgen de Loreto, patrona del Arma de Aviación, indicando que el retablo lateral para San Luís de Anjou sería costeadado por el prelado (ACV., *Deliberaciones...*, f. 185). El cabildo de 15 de noviembre de 1943 recoge las dificultades para terminar las obras a tiempo (ACV., *Deliberaciones...*, f. 193). El 1 de diciembre de 1943 se afirma que las obras no podrían estar terminadas para el día 10, razón por la que se propone bendecir ese día la imagen y trasladarla otro día en procesión a la capilla (ACV., *Deliberaciones...*, f. 194). El 10 de abril de 1944 todavía no habían concluido las obras (ACV., *Deliberaciones...*, f. 206 vº). El cabildo celebrado el 1 de mayo de 1944 volvería a referirse a las imágenes de la capilla (ACV., *Deliberaciones...*, f. 209).



María Ponsoda la restauración de las imágenes de madera dorada de los padres de San Luís y el ángel que incorpora<sup>56</sup>, labradas por José Cotanda (1758-1802).

Regalada en 1940 al prelado Melo y Alcalde, una imagen de la Virgen del Pilar para la Catedral<sup>57</sup>, se le asignó la sexta capilla de la girola, dedicada hasta la Guerra Civil a Santa Catalina Mártir. La inauguración de las obras de restauración, a expensas del cuerpo de Correos de Valencia, se celebró el 12 de octubre de 1943<sup>58</sup>. En 1944 el Cabildo confió a José María Ponsoda el trono de nubes, guarnecido por una enrayada de rayos rectos y flamígeros<sup>59</sup>.

El capítulo de restauraciones de la imaginería de la Catedral de Valencia concluye con el trono de ángeles que alberga las reliquias de Santo Tomás de Villanueva, el centenario de cuya promoción a la mitra valentina se celebraba en 1944<sup>60</sup>. Las obras de restauración de la capilla estarían terminadas el 1 de octubre de 1945, fecha en la que el Cabildo acordaba felicitar al arquitecto que había dirigido los trabajos<sup>61</sup>. Ese mismo año encontramos documentada en el Libro de Encargos de nuestro escultor la restauración del trono<sup>62</sup>. A diferencia de la célebre *Purísima*, no se trató de una reconstrucción fiel del conjunto, concebido asimismo por Esteve

en 1781 para exponer los despojos del santo, en tanto se sustituyó el medallón ovalado con relieve de su efigie, que aún existe, por el busto de plata que contiene su cráneo, obra del platero Bellmont, regalada por el canónigo Luís Lasala, conservado hasta entonces en el relicario<sup>63</sup>, prescindiéndose de la figura del ángel que lo sostenía. El conjunto incorporó piezas originales, como la peana, y acaso algunos ángeles, y piezas realizadas de nuevo, como los dos mancebos; habiéndose perdido elementos iconográficos significativos, como la cruz arzobispal, y el báculo que portaba el ángel, dispuesto entre los dos mancebos. El dorado en plata permitió la unificación visual de todas las partes.

## 2 LA OBRA DE JOSÉ MARÍA PONSODA EN LA BASÍLICA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS DE VALENCIA

Vinculada históricamente a la Catedral, de la que constituyó una de sus capillas<sup>64</sup>, la obra de José María Ponsoda para la Basílica de la Virgen de los Desamparados denota también para el siglo XX, en ciertos aspectos, un acontecer paralelo al de aquella. El primer trabajo del escultor para el templo que alberga la imagen de la patrona de Valencia, fue una pareja de ángeles mancebos documentados en 1917, que debieron completar el discurso conceptual de la capilla

<sup>56</sup> “Restauración de unas figuras, decorativas de la capilla de la Santísima Virgen de Loreto y San Luís. Muy Ilustre Señor Administrador del Excelentísimo Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1943. Asiento nº 2754).

<sup>57</sup> ACV., *Deliberaciones...*, cabildo del 1 de junio de 1940, f. 66. En el cabildo del 15 de diciembre de 1942 se afirma que fue regalada a la catedral por la junta de peregrinaciones del Pilar (ACV., *Deliberaciones...*, cabildo de 15 de diciembre de 1942, f. 158. Hasta la Guerra Civil se veneró en una de las capillas del trascoro (SANCHIS SIVERA, J., *op. cit.*, Valencia, p. 364).

<sup>58</sup> ACV., *Deliberaciones...*, cabildo del 15 de octubre de 1943, f. 191 vº.

<sup>59</sup> “Trono de nubes nacaradas, peana corlada, y enrayada para el altar de Nuestra Señora del Pilar. Excelentísimo Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APJMP., *Libro de Encargos*, 1944. Asiento nº 2766).

<sup>60</sup> El cabildo de 15 de febrero de 1944 se refiere brevemente a su centenario (ACV., *Deliberaciones...*, f. 198 vº).

<sup>61</sup> “Se acuerda expresar la satisfacción por la instalación y decorado de la capilla de Santo/ Tomás de Villanueva y felicitar por ello al arquitecto” (ACV., *Deliberaciones...*, ff. 252 rº y vº).

<sup>62</sup> “Ornamentar el nincho (sic) del altar de Santo Tomás de Villanueva, haciendo un trono con dos ángeles-mancebos y enrayada, en madera y plateada. Excelentísimo Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1945. Asiento nº 2791).

<sup>63</sup> SANCHIS SIVERA, J., *Op. cit.*, p. 389.

<sup>64</sup> Así lo sugiere la noticia acerca del regalo en 1940 de la nueva imagen procesional de la Virgen de los Desamparados, al Cabildo de la Catedral, propietario de la antigua efigie procesional, sugerido a la Cofradía de la Virgen de los Desamparados por su prior Pascual Llopis. La antigua, obra del alemán Konrad Rudolf, tallada en 1700, cuya mascarilla se cambió después por otra, obra de su discípulo Bartolomé Sales, había sido también propiedad del Cabildo (ACV., *Deliberaciones...*, cabildo del 16 de abril de 1940, f. 57 vº). La nueva imagen, realizada por Carmelo Vicent, no fue bendecida hasta 1945.

de la Comunión. A raíz de la destrucción de la mayoría de sus imágenes en 1936, su aportación continuaría en 1939, con la restauración de la efigie original de la Virgen de los Desamparados, la de los cuatro ángeles mancebos de su camarín, y la realización de las nuevas imágenes del Cristo del Tránsito, y de San José. A ellos se une un relieve de la cabeza de Jesucristo actualmente en paradero desconocido, probablemente regalado por el escultor.

De tamaño mediano, los mancebos de la capilla, encargados por el capellán mayor reverendo José Soler<sup>65</sup>, aparecen reproducidos en una instantánea antigua, gracias a la cual hemos logrado identificarlos con la fotografía que les corresponde en el fondo gráfico del obrador (Fig. 5). A la luz de este testimonio, constituyen una prueba elocuente de la calidad alcanzada por este tipo de obras, destinadas a integrarse en un conjunto decorativo e iconográfico. De pie sobre peanas cuadradas, con ornamentación de rombos cincelada sobre el oro fino, presentaban, holgados y elegantes ropajes, y elevaban el ala inmediata al sagrario, en claro ademán de enfatizar su presencia como custodios del Santísimo Sacramento. Efigiados generalmente de rodillas, se trata de una tipología que encontró acomodo en las capillas de Comunión de numerosos templos. Los ángeles mancebos aparecen en conjuntos retablisticos de la época, como el clasicista retablo mayor de la iglesia de Almansa, de Enrique Bellido (1925), o el del Cristo del Hospital de Vila-real, de José María Ponsoda (1931-1935).

A raíz de su destrucción en 1936, no serían repuestos en la posguerra, como tampoco las antiguas imágenes del Cristo de los Ajusticiados, con la Dolorosa y San Juan, y del Cristo yacente, o “piedad”, de la que da noticia Igual



Fig. 5.- José María Ponsoda. *Mancebos*. 1917. Valencia. Basílica de la Virgen de los Desamparados. (Destruídos). Fotografía facilitada por los familiares del escultor.

Úbeda<sup>66</sup>, en un momento en el que se impusieron las razones de orden práctico.

El tiempo transcurrido entre este primer encargo, y la restauración de la imagen original de la Virgen de los Desamparados, al término de la Guerra Civil, no permite sugerir que este primer trabajo fuera tenido en cuenta, de cara a confiarla a José María Ponsoda, máxime si consideramos que nuestro escultor hacía ya varias décadas que gozaba de merecida fama. A ella debieron coadyuvar conjuntos como los de las nuevas iglesias de los Dominicos, y los Hospitalarios de la Malvarrosa, o la celebrada imagen

<sup>65</sup> “Dos Angeles Mancebos de 75 cm tallados en madera decorados para el Sagrario, de la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados. Muy Ilustre Señor Don José Soler Capellán Mayor de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia” (En nota marginal: Destruídos). (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1917, asiento nº 665).

<sup>66</sup> IGUAL ÚBEDA, A., *Crists yacentes en las iglesias valencianas*, Valencia, 1964, p. 42

de la Virgen de los Desamparados de la iglesia de San Nicolás de Buenos Aires (1935), de la que dio cuenta la prensa de la época.

Encargada por el capellán mayor José Garín, a comienzos de abril de 1939, la restauración de la imagen original de la Virgen de los Desamparados, primera obra que llevaría a cabo después de la Guerra Civil, consistió fundamentalmente en el modelado de un nuevo rostro, en sustitución del antiguo, destruido durante la contienda. Las fotografías de la imagen deteriorada, previas al proceso de intervención, revelan que el arruinado rostro gótico se había modelado sobre otro anterior. Dicha intervención, llevada a cabo en el despacho del archivero municipal, en el ayuntamiento de Valencia, estaba concluida el 14 de mayo, día en el que fue trasladada procesionalmente a la Basílica, siendo comentada por la prensa de la época<sup>67</sup>. El escultor modeló el volumen perdido a partir de fotografías antiguas, en un material elaborado probablemente a base de carbonato cálcico, celulosa, y cola orgánica, cercano al de las partes originales de la efigie. A diferencia de otras muchas restauraciones realizadas entonces, en las que la reposición de volúmenes implicaba necesariamente la aplicación de una nueva policromía, ésta afectó únicamente a las zonas intervenidas, como la reciente restauración ha puesto de relieve, discerniéndose la antigua, en las escasas zonas del rostro que sobrevivieron, en una metodología que se anticipa a los criterios aplicados actualmente en esta materia. La bellísima expresión de su semblante, de mayor realismo que el del rostro gótico, obedece a los criterios aplicados entonces a la restauración de imaginería, en los

que no era inusual alterar sus rasgos en aras de su pretendida mejora, por más que como se ha señalado, el maestro respetó incluso la policromía de las zonas que restaban del original. En declaraciones a la prensa de la época, José María Ponsoda consideró la restauración (Fig. 6), una de sus mayores satisfacciones personales<sup>68</sup>, y así lo recoge en el Libro de Encargos:

“Lo primero que hice al venir la Liberación fue la restauración de la Imagen de Nuestra Patrona Nuestra Señora de los Desamparados que tan cruelmente profanaron. Hice dicha restauración en la misma casa Ayuntamiento de Valencia delante del Señor Alcalde y Señores del Archibo por orden del del Reverendo Don José Garín Capellán Mayor de la Bacilica de Nuestra Patrona y del Señor Presidente de la Cofradía”.

El encargo al escultor de este comprometido trabajo, atestigua el prestigio de que gozaba al terminar la Guerra Civil, y al que no fue ajeno la restauración en 1932 de la *Purísima* de Esteve de la Catedral de Valencia. La fotografía de la imagen de la Virgen de los Desamparados restaurada, ilustró el folleto publicitario del obrador del maestro, impreso durante la posguerra. En 1947 la mascarilla fue retocada por el escultor Carmelo Vicent, acaso modificando levemente algunos de sus rasgos. Las labores de policromía fueron llevadas a cabo el pintor de imágenes Vicente Balaguer Alhambra, que la limpió en 1960<sup>69</sup>. El conocimiento de la imagen gótica de la Virgen de los Desamparados por José María Ponsoda a

<sup>67</sup> Véase: “La imagen restaurada de la Patrona de Valencia”, *Las Provincias*, Valencia, jueves, 11 de mayo de 1939, p. 1.

<sup>68</sup> REVENGA, C., “Valencianos. José María Ponsoda, que restauró la imagen de la Virgen de los Desamparados. Lleva realizadas 2.775 obras de arte religioso”, *El Alcázar*, 3 de agosto de 1944; BORT CARBÓ, E., “Diálogos. José María Ponsoda, o setenta años de arte religioso. En 1939 restauró la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados. Hace un mes recibió el encargo 3.219 en su taller de escultor”, *Jornada*, 21 de agosto de 1961. A la restauración de la Virgen de los Desamparados alude un artículo insertado en una publicación periódica aparecida en Valencia en 1948, a la que hemos hecho ya referencia, cuyo recorte conserva el archivo personal de José María Ponsoda: “... si no bastara la gloria inmensa de ser el restaurador del rostro de la auténtica imagen de la Patrona de Valencia cuando fue profanada por las turbas rojas. Amorosa obra que jamás podrá agradecerle bien Valencia”.

<sup>69</sup> APARICIO OLMOS, E., *La imagen original de Nuestra Señora de los Desamparados*, Valencia, 1978, p. 67.



Fig. 6.- José María Ponsoda ultimando la restauración de la imagen original de la Virgen de los Desamparados de Valencia en mayo de 1939. Fotografía facilitada por los familiares del escultor.

raíz de su restauración, permitió aplicar su experiencia a diversas imágenes que ofrecen los ropajes tallados en madera<sup>70</sup>. Consecuencia del prestigio derivado de este encargo, fueron algunas restauraciones de imágenes patronales, la mayoría mutiladas durante la Guerra Civil<sup>71</sup>.

Relacionada con el trabajo anterior, cabe señalar la intervención sobre los cuatro man-

cebos de madera y “palillo”, denominación que en Valencia recibe el procedimiento de resolver los ropajes mediante telas endurecidas, que acompañaban a la imagen de la Virgen de los Desamparados en las esquinas de su camarín. El conjunto era obra de Cayetano Capuz Romero (Godella, 1838-?)<sup>72</sup>, que debió realizarlo en el tercer cuarto del siglo XIX. Sustituido en 1962 por otro, tallado íntegramente en madera, por el escultor Octavio Vicent (Valencia, 1913-1999), se encuentra actualmente repartido entre la Basílica y el Museo de Bellas Artes de Valencia.

En 1939 figura documentada asimismo la imagen del Cristo del Feliz Tránsito a la Gloria, o de la “Coveta”. Encargada por el capellán mayor José Garín<sup>73</sup>, a quien se debió como se ha visto la decisión de confiarle la restauración de la imagen original de la Virgen, titular de la Basílica, sustituye a la escultura antigua, quemada en 1936, conocida por una estampa fotográfica, publicada por Andrés de Ferri<sup>74</sup>. En virtud de este testimonio, la obra, de tamaño académico, y correcta anatomía, no constituye propiamente una recreación de la efigie perdida en 1936, de considerable antigüedad, denotando el estilo personal del maestro, influido en este caso por la escultura castellana en madera policromada de los siglos XVI y XVII, y la tradición académica. A partir de 1939 José María Ponsoda llevó a cabo numerosas recreaciones de crucifijos destruidos en la Guerra Civil, algunos de ellos tenían carácter patronal, o constituían imágenes de gran veneración<sup>75</sup>. Esta circunstancia le permitió entrar en contacto con su estilo, asumiendo algunos de sus rasgos. A propósito del

<sup>70</sup> Como las de Desamparados (1939), Moncada (1939), Vall de Uixó (1940), Denia (1941), la que el escultor regaló a su esposa (1949), o la de la Obra Social Femenina de Torrent (1955).

<sup>71</sup> Como la Virgen de Baza (1940), la Virgen del Remedio de Petrer (1945), o la Virgen de Sales de Sueca (1961), por poner solo algunos ejemplos.

<sup>72</sup> BOIX RICARTE, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, p. 22.

<sup>73</sup> “Santísimo Cristo del Feliz Tránsito de 120 cm el bulgo el Santísimo Cristo de la Cobeta) que se venera en la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia. Reverendo José Garín Capellán Mayor.” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1939, asiento nº 2530).

<sup>74</sup> FERRI CHULIO, A., *El incendio de la Capilla de la Virgen de los Desamparados el 21 de julio de 1936*, Valencia, 2016, p. 27. Agradezco al autor el conocimiento de su publicación.

<sup>75</sup> Como los de Massalavés (1939), Paterna (1939), Sant Joan d’Alacant (1939), Benicarló (1939), Lliria (1939), Aiolo de Malferit (1940) La Font d’Encarròs (1946).



Cristo de la “Coveta”, el concepto académico del estilo de nuestro escultor, patente en el canon esbelto, se superpone a la influencia de las obras antiguas, que denota la cabeza pequeña. De notable calidad y perfección, a pesar de su discreto encarnado, resulta cercano al ya citado modelo en escayola del crucifijo de la cripta del Asilo de San Eugenio (1925), y al crucifijo de la Catedral de Valencia (Ca. 1922), este último relacionable con un vaciado conocido por las fotografías del obrador. A diferencia de ambos, el *Cristo del Tránsito* o de la “Cobeta”, como anotó el propio escultor en el Libro de Encargos, por conservarse en la capilla subterránea, situada debajo del camarín de la imagen de la Virgen de los Desamparados, presenta tres clavos y el *perizonium* menos elaborado. Dichos modelos, basados en la estatuaría renacentista, a la que remiten muchos de los crucificados salidos de los talleres de Olot, cabe relacionarlos con el torso de crucificado de la colección de Dolores Soler Ballester, expuesto en Almoradí en 2006, y con el Cristo del Miserere de esta población de la Vega Baja (1945). Relacionado también con el crucifijo de la “Coveta”, por la proporción que guardan sus extremidades, está el crucifijo del Calvario de Figueroles (ca. 1940).

La aportación del maestro a la reconstrucción de la imaginería de la Basílica de la Virgen de los Desamparados en 1939, concluye con la imagen de San José (Fig. 7). Sufragada por José Bellot Senent<sup>76</sup>, recrea el grupo escultórico tallado por el escultor académico Felipe Andreu (1757-1830), según las pautas acuñadas por Ignacio Vergara en sus imágenes del santo, como ha hecho notar David Vilaplana<sup>77</sup>. La utilización de modelos vergarianos por su discípulo José Esteve Bonet, fundamentó la antigua atribución del grupo a Esteve, el “Maestro Esteve”, como



Fig. 7.- José María Ponsoda. *San José*. 1939. Valencia. Basílica de la Virgen de los Desamparados. Fotografía de los familiares del escultor.

se refería a él José María Ponsoda. En él San José aparece semi-genuflexo, sobre una nube, sosteniendo al Niño Jesús, al que acaricia. A los lados figuran sendos querubines, uno porta la vara florida de la elección, mientras el otro señala al santo como intercesor, habiéndose suprimido la filacteria con la cita: “*Nostra salus in*

<sup>76</sup> “San José de tamaño natural, en madera y decorado, con varios Serafines, y dos Angelitos modelo como el que quemaron del maestro Esteve para la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados. Lo pagó Don José Bellot Senté (sic) de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1939, asiento nº 2533).

<sup>77</sup> VILAPLANA ZURITA, D., “San José”, en: *La Luz de las Imágenes, Áreas expositivas y análisis de obras\*\**, Valencia, 1999, p. 120.



*manu tua est*”, tomada del Génesis (Gen 47, 25), que originalmente sostenía. Entre ellos, tres expresivos serafines se disponen asimismo sobre la nube. La obra que reposa sobre una peana de lados retranqueados, con guirnalda de laurel y roleos de acanto en el frente, de gusto clasicista, se completa con una enrayada de rayos rectos, de la que emerge un coro de serafines, en número impar, al uso de la preceptiva académica, dispuestos en semicírculo sobre grupos de nubes algodonosas, adaptadas al cuarto de esfera de la hornacina original de madera, perdida actualmente.

Se trata de una obra de gran empeño, en la que únicamente se echa en falta un mayor parecido físico del santo, con el arrogante semblante de la imagen antigua, conocida por una añeja fotografía. A la perfección de las proporciones, une la belleza de los rostros, particularmente de los ángeles y serafines, que lejos de repetir un mismo patrón, poseen expresiones individualizadas. Los paralelismos de estos serafines con los del trono de la Virgen de los Dolores de Canals (1940), de Carlos Román y Vicente Salvador, sugieren que estos pudieron colaborar con el maestro en esta gran obra. Acrecienta el interés de esta imagen, que cabe considerar uno de los mejores trabajos del escultor, la dignidad de la policromía, con dorados a la corladura de gran calidad, no en vano se trataba de una obra de hondo aprecio popular. Numerosas imágenes, realizadas por los obradores valencianos, tanto antes, como después de la Guerra Civil, comparten con distintas variaciones su modelo<sup>78</sup>, erigiéndose la efigie de la Basílica en el referente de todas ellas en el imaginario colecti-

vo, por su ubicación y proporciones. En la obra de José María Ponsoda, que prefirió las fuentes de inspiración nazarenas de cara a efigiar a San José, el modelo aparece no obstante en contadas las imágenes<sup>79</sup>.

Perteneciente a los últimos años de la producción de José María Ponsoda destaca finalmente un altorrelieve del rostro de Jesucristo depositado en el sepulcro o “Cristo de la Sábana Santa”, según el propio autor (Fig. 8), que en otro tiempo formó parte de la Exposición Mariana, habilitada en las tribunas de la Basílica. Dicho altorrelieve, policromado en color marfil, con pátina de goma-laca, presenta la faz yacente del Redentor, con los párpados caídos, dispuesto sobre una peana, en la que figura una inscripción tomada del Evangelio de Juan en letras capitales talladas en la propia madera: “... IN FINEM DILEXIT EOS Jn XIII-I” (Les amó hasta el fin, Jn 12, 1). Esta inscripción, alusiva a lo representado, se relaciona con algunos bustos del obrador del maestro, conservados actualmente por su familia.

La obra, de la que existe otra versión en la colección familiar, se basa probablemente en una de las numerosas estampas del célebre Cristo de la Sábana Santa. Relacionada con ella, se encuentra la inquietante imagen de Gabriel Max (Praga, 1840-Munich, 1915), conservada entre el abundante material gráfico que poseía el maestro. La fotografía del escultor ultimando el relieve, existente en su archivo particular, al tiempo que nos permite datar la obra en torno a 1961, año en la que le fue encargada la *Purísima* para Antofagasta (Chile), que hemos identificado con la que allí figura al fondo del obrador,

<sup>78</sup> Al margen del *San José* de Felipe Andreu de la Merced de Palma (VILAPLANA ZURITA, D., *Op. cit.*, 90), pueden señalarse las antiguas de la iglesia de Alginet, el santuario de la Virgen del Castillo de Cullera, o la Catedral de San José (Uruguay). De finales del siglo XIX o los primeros años del XX son la de la iglesia de San José de Gandía, y la que se llevó a los Franciscanos de Oruro (Bolivia), del obrador de Romero Tena. De después de la Guerra Civil son la de la iglesia de Planes (1941), de Carmelo Vicent, y San Juan Evangelista de Massamagrell, de José María Rausell y Francisco Lloréns (1954), por citar solamente algunos ejemplos.

<sup>79</sup> La de la iglesia del barrio de las Ventas de La Pobra de Vallbona (1910), el reverendo Francisco Galiano, beneficiado de San Andrés de Valencia (1913), y la iglesia de Almoradí (1942).

revela la predilección que demostró hacia este tema en la recta final de su vida.

Al igual que un pequeño Sagrado Corazón de Jesús de Mariano Benlliure, en madera policromada, existente en la Basílica, su presencia entre sus fondos responde acaso a una donación del autor, al tratarse de una obra concebida más como imagen de devoción que de culto público. La circunstancia de no mostrarse actualmente en la exposición, como ocurre con dos de los ángeles mancebos de Cayetano Capuz, o a los serafines de la antigua enrayada de la Virgen en el camarín, atribuibles a este escultor, obedece a la poca apreciación que suscita la imaginería, frente a la pintura o las artes suntuarias.

\*\*\*

Valorado en vida como uno de los mejores imagineros de su tiempo, la muerte de José María Ponsoda en pleno auge de la estética del *aggiornamento* determinó un olvido prolongado de su figura, que en su época supo compendiar a la par la asimilada estética *Saint Sulpice* de la imaginería barcelonesa, inspirada en la estampa devota, fundamentalmente francesa, y la herencia barroco-clasicista de los obradores valencianos. Maestro de maestros, su arte fundado en una sólida disciplina académica, y en el dominio de un oficio secular, encarnado en la praxis de la talla en madera, aprendida desde la infancia en distintos obradores, rebasó ampliamente el marco de la provincia de Valencia, hacia buena parte de España y países de Hispanoamérica, contribuyendo a la pervivencia de un concepto de la imagen religiosa basado en la dignidad y el decoro. A diferencia de Andalucía y el sureste peninsular, donde se conmemora el nacimiento y la muerte de los imagineros más destacados, su obra ha estado reivindicada en contadas y puntuales ocasiones, a pesar de haber intervenido en la recuperación de algunas de las obras más destacables del imaginario devoto valenciano, como la Virgen de los Desamparados, la Purísima de la catedral, el San José de la Basílica, o el Cristo de la Coveta. La sola materialización

de estas obras, que encarnan la actualización de unos modelos seculares, a los que supo dar vida, bastaría para recordarle.

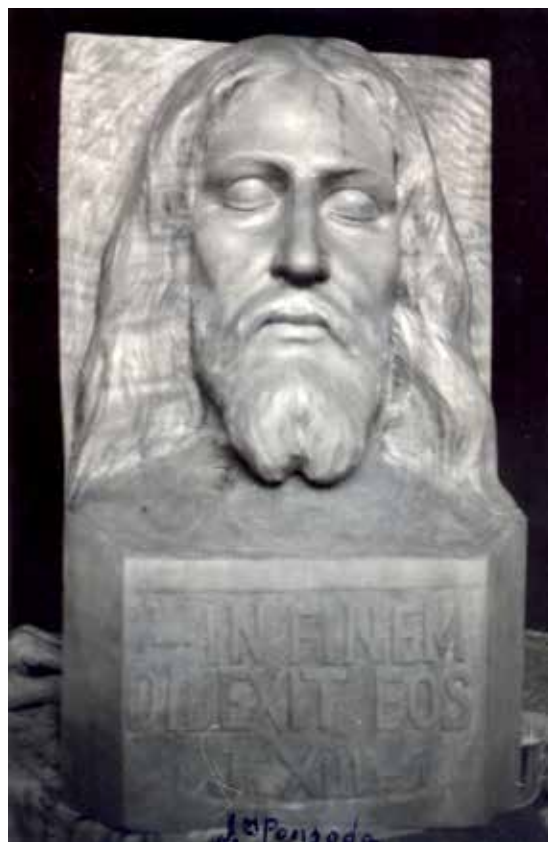


Fig. 8.- José María Ponsoda. *Cristo de la Sábana Santa*. 1961. Valencia. Basílica de la Virgen de los Desamparados. Fotografía de los familiares del escultor.

# Valencia: tres casinos que no fueron

Antonio Gómez Gil  
Doctor Arquitecto

## RESUMEN

El presente artículo da a conocer tres proyectos sobre una misma tipología, el casino concebido como club o lugar de reunión. Una misma tipología para una misma ciudad y en un espacio de tiempo aproximado (1931-49), concebida desde el punto de vista de tres arquitectos distintos: Alfonso Garín Ortolá, Antonio Gómez Davó y Cayetano Borso di Carminati González. Estos tres proyectos son absolutamente inéditos y parte de su interés, además de tratarse de una tipología poco frecuente hoy en día, radica en que dos de ellos se concibieron con un carácter mixto; es decir, debían simultanear el uso de “casino” con otro distinto. Ninguno de los proyectos llegó a construirse, siempre por motivos económicos, pero se puede comprobar el esfuerzo que hicieron estos arquitectos para complacer programas, normalmente complejos, ya que los usos demandados singularizaban a una clase alta del momento. Por ello, a través del análisis de estas propuestas, se pueden comprobar las aspiraciones de ocio y/o intelectuales de la sociedad valenciana de esa época.

**Palabras clave:** Casino Valencia / Alfonso Garín Ortolá / Antonio Gómez Davó / Cayetano Borso di Carminati González / Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes.

## ABSTRACT

*This article presents three projects on the same type, the casino conceived as a club or meeting place. The same typology, for the same city and in the same period (1931-49), conceived from the point of view of three different architects: Alfonso Garín Ortolá, Antonio Gómez Davó and Cayetano Borso di Carminati González. These three projects are absolutely unprecedented and part of their interest, besides being a very unusual typology nowadays, is that two of them were conceived with a mixed character, that is, they had to combine the use of “casino” with another different one. None of the projects came to be built, always for economic reasons, but you can see the effort made by these architects to please programs, usually complex, since the demanded uses singled out a high class of the moment. Therefore, through the analysis of these proposals, you can check the aspirations of leisure and / or intellectuals of Valencian society in this era.*

**Keywords:** J Casino Valencia / Alfonso Garín Ortolá / Antonio Gómez Davó / Cayetano Borso di Carminati González / Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes.

## I INTRODUCCIÓN

El casino, concebido como la versión española del club europeo, era un lugar reservado generalmente a los hombres y dedicado a la reunión y al entretenimiento. Mientras que en otros idiomas la palabra “casino” remite indefectiblemente a un lugar de juego, el casino español no tiene en el juego su destino prioritario ni principal. Si se busca la voz “casino” en una enciclopedia española<sup>1</sup>, tras definirlo como: *Casa de campo o de recreo*, como segunda acepción se encuentra: *Sociedad de hombres*<sup>2</sup> que se juntan en una casa amueblada y sostenida a sus expensas mediante la cuota fija que de entrada y mensualmente paga cada socio, para conversar, leer, jugar, etc. Y como tercera acepción: *Edificio en que esta sociedad se reúne*.

Eran<sup>3</sup> lugares donde el objetivo común era la relación entre los socios, a través de la protagonista indiscutible: la tertulia. Un mismo individuo, a lo largo del día<sup>4</sup>, podía acudir a dos o tres tertulias distintas, formadas cada una de ellas por profesionales o grupos sociales distin-

tos. Los casinos se justificaban como lugares donde intercambiar información del tipo que fuera, que facilitaban nuevos conocimientos sociales y afianzaban los propios, porque acercaban al socio a grupos de influencia de la ciudad. Los profesionales liberales no solían descuidar su pertenencia a una o varias de estas sociedades, porque en ellas también captaban parte de su trabajo<sup>5</sup>. No pretende este artículo acometer la historia del origen y la evolución de estos espacios, máxime cuando existen interesantes estudios, ya publicados hace tiempo, sobre esta tipología<sup>6</sup>.

Si bien se desconoce el nombre de los comitentes del primer proyecto del *casino-hotel* que se va a analizar, confeccionado por Alfonso Garín, aún existe la *Real Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes*, sociedad que motivó la redacción de los otros dos proyectos que aparecen en este artículo. La *Real Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes*, llamada popularmente *Agricultura*, nació el 24 de febrero de 1859. El motivo de su creación fue el de procurar una acción, conjunta y coordinada, para la defensa de la riqueza que entrañaba la agricultura local. La idea fue llevada a cabo por un grupo de terratenientes, pertenecientes a la *Junta provincial de agricultura de Valencia*<sup>7</sup> (estas *juntas* regulaban el campo español desde 1848)<sup>8</sup>, que pensaron crear una sociedad privada que actuara como un órgano

1 V.V.A.A.: *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo-Americana Espasa-Calpe S.A.* tomo 12, p. 143, Espasa editores, Barcelona, 1920

2 Por el contrario, los proyectos analizados prevén instalaciones exclusivamente para mujeres.

3 Hoy en día, nadie pensaría en la construcción de un casino tradicional, ya que las costumbres sobre el disfrute del ocio han variado considerablemente. Los que quedan en ciudades como Valencia se fundaron en el siglo XIX, el *Ateneo Mercantil* en 1879 y la *Real Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes* en 1846.

4 Los momentos habituales de reunión podían ser a media mañana, antes de la comida, tras la comida y al terminar el trabajo, antes de ir a casa. Normalmente los tertulianos iban cambiando de tertulia a lo largo del día, de esta manera se creaba una red social tupida y en distintos ambientes. Algunas de estas tertulias tenían como objeto el negocio, pero siempre con un carácter lúdico.

5 No era extraña la pertenencia de un mismo individuo a varias de estas sociedades y a otras de carácter deportivo. Cualquier lugar que propiciara las relaciones sociales y potencialmente las laborales, era una herramienta más de trabajo.

6 PEREZ ROJAS, J.: *Casinos de la Región Murciana. Un estudio preliminar (1850-1920)*. Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, Valencia, 1980

7 Las Juntas Provinciales de Agricultura, de entidad provincial y existentes en toda España, se crearon como una herramienta de gestión del *Consejo de Agricultura*. Sus miembros eran los diputados provinciales, el alcalde y dos regidores de la capital de provincia, tres labradores nombrados por éstos y una comisión de cría caballar.

8 PAN-MONTOJO, J: “La administración agraria en España (1847-1907)”, *Noticiario de historia agraria* nº 10, SEHA, Madrid, 1995

de defensa del campo valenciano<sup>9</sup>. La nueva sociedad impulsó las investigaciones en materia agrícola en cuanto a maquinaria, prevención de plagas y rentabilización de cultivos. Esta actividad inicial, por su importancia y deseo de proyección, llevó a la sociedad a la fundación de la revista quincenal *Agricultura Valenciana* (1864). La revista publicaba artículos de índole mayoritariamente científica, pero con una gran vocación empírica y pragmática. De esta manera la *Sociedad*, hoy considerada únicamente como un club social, realizó una intensa actividad obteniendo el reconocimiento y relación con algunas prestigiosas sociedades científicas europeas, como el de la *Société impériale zoologique d'acclimatation* de París (1855-1870)<sup>10</sup>.

La *Sociedad* organizó varios certámenes encaminados a mejorar las condiciones del campo, como la *Exposición Regional de Agricultura, Industria y Arte*, de mayo de 1867, con apoyo de la *Real Sociedad Económica Valenciana de Amigos del País*. A raíz de la revolución de 1868, y hasta 1869, la *Sociedad* se incautó de los *Jardines del Real*, transformándolos en un *Jardín de aclimatación de experiencias* (sic)<sup>11</sup>. Es decir, la *Sociedad* nació con la clara vocación de ser un instrumento importante y eficiente en la evolución agrícola y económica en Valencia, entonces casi absolutamente dependiente del campo. Este aspecto científico y económico fue dando paso a otro de tipo lúdico y social, y la *Agricultura* fue asumiendo también la función de lugar de encuentro y relación. Sus múltiples actividades sociales y culturales, así como la elevada extracción social de sus miembros, es la principal característica por la cual se conoce a esta sociedad en Valencia. De hecho, pocos valencianos conocen el motivo de su origen y la andadura científica de la misma

y su interés en todas las cuestiones relacionadas con el campo como vehículo para la generación de riqueza.

Tras ocupar varios locales sociales, en 1902 la *Sociedad* alquiló el edificio que actualmente la acoge y del que se va a tratar en este artículo. Lo que en un principio consistió en el alquiler de la planta baja y del entresuelo, acabó en una compra de todos los locales del edificio, que tenía su acceso principal en el número 30 de la calle de la Paz. Fue en la posguerra civil cuando la *Junta de Gobierno* valoró, como se verá en este artículo, la posibilidad de efectuar una reforma total que se acomodara a las nuevas necesidades de la sociedad y de sus afiliados. Se verá como los arquitectos, con su programa, pretendieron devolver a la *Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes* ese componente científico que fue su razón de ser inicial.

## 2 LOS PROYECTOS ANALIZADOS

### 2.1. Proyecto para casino-hotel de nueva planta (1931), arquitecto Alfonso Garín Ortolá

El arquitecto Alfonso Garín Ortolá (1890-1917-1943) redactó un proyecto para la construcción de un *Casino-Hotel* que debía ubicarse en el primer ensanche de Valencia<sup>12</sup>.

Se trataba de una gran intervención, ya que el edificio iba a ocupar toda una manzana; en concreto, la acotada por las actuales calles de Grabador Esteve, Cirilo Amorós, plaza de Cánovas del Castillo, Serrano Morales y plaza de América (Fig. 1). Se desconoce el nombre del comitente, pero debió haberlo, ya que en esos momentos Alfonso Garín era un arquitecto que desarrollaba una gran actividad profesional, por lo que se debe descartar que fuera un estudio

<sup>9</sup> ÚBEDA BALAGUER, V.: 1859-2009, *Real Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes*, Servicio de publicaciones, Valencia 2009, p. 21

<sup>10</sup> Tras el segundo imperio, se denominó *Société nationale d'acclimatation de France* (1882-1945) y posteriormente *Société nationale d'acclimatation et de protection de la nature* (1946-1960). Desde 1960 y hasta la actualidad, su nombre es el de *Société de protection de la nature et d'acclimatation de France*.

<sup>11</sup> UBEDA BALAGUER, V.: *op. cit.*, p. 72

<sup>12</sup> El ensanche que se desarrolla entre las calles de Colón y Gran vía Marqués del Turia, acotado perpendicularmente por las calles de Ruzafa y Navarro-Reverter.





Fig. 1.- Proyecto de *Casino Hotel* para Valencia, arquitecto Alfonso Garín Ortolá. Vista desde la actual plaza de Cánovas del Castillo. Modelado en 3D, Guillermo Jiménez Gonzalvo.



Fig. 2.- Proyecto de *Casino Hotel* para Valencia, arquitecto Alfonso Garín Ortolá. Vista desde la actual plaza de América. Modelado en 3D, Guillermo Jiménez Gonzalvo.

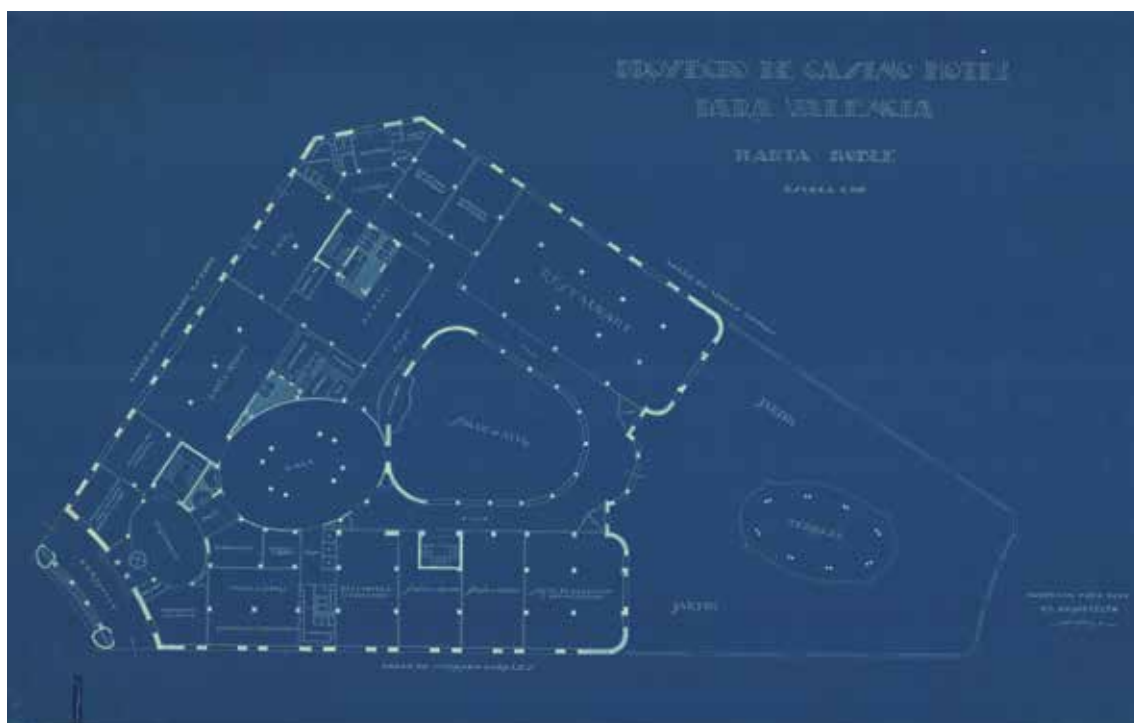


Fig. 3.- Proyecto de *Casino Hotel* para Valencia, arquitecto Alfonso Garín Ortolá, plano de planta baja, E:1/100, mayo de 1931. A.G.D.

acometido por su propia iniciativa. Se supone<sup>13</sup> que la única documentación existente sobre este proyecto, se encuentra en el archivo del arquitecto Antonio Gómez Davó<sup>14</sup> y consiste únicamente en una colección de planos<sup>15</sup>, con fecha mayo de 1931, de copias sobre ferroprusiato a las que no acompaña ningún tipo de documento escrito.

El edificio adoptaba una forma sensiblemente de U, disponiendo su entrada principal desde el chaflán recayente a la actual plaza de Cánovas del Castillo, desarrollándose en paralelo a las calles Serrano Morales, Cirilo Amorós y Gra-

bador Esteve y terminando con un gran jardín, que completaba la parcela y que tenía su propio acceso desde la actual plaza de América (Fig. 2). El edificio estaba resuelto, constructivamente, con una estructura mixta compuesta por soportes y muros de carga.

La planta baja (Fig. 3) disponía su acceso principal desde la plaza de Cánovas del Castillo. Garín establecía un importante eje que articulaba en gran parte esta planta. Dicho eje comenzaba en la plaza de Cánovas del Castillo, atravesaba un peristilo cubierto<sup>16</sup> que contenía el puesto del conserje, conducía a la *escalera*

<sup>13</sup> Durante la investigación que ha dado lugar a este artículo, consultada su hija D<sup>a</sup>. Amparo Garín que dijo que el archivo profesional de su padre, a raíz de su fallecimiento (1943), había pasado a manos del aparejador con el que solía colaborar y finalmente había sido destruido.

<sup>14</sup> Sin duda la circunstancia de que se encuentre un proyecto de Garín en el archivo de Gómez, se debe a su tempranísimo y constante trato; fueron condiscípulos ininterrumpidamente desde los 3 hasta los 27 años, siguiendo su amistad hasta el temprano fallecimiento de Alfonso Garín.

<sup>15</sup> Planos de planta de sótano, baja, entresuelo, pisos, alzado y sección longitudinal, todos ellos a escala 1/100.

<sup>16</sup> Al que se podía acceder en vehículo para evitar que los socios se expusieran a la lluvia.

*principal* del edificio y continuaba atravesando un gran vestíbulo elíptico. Tras éste, existía un paso de gran anchura que terminaba en un gran *hall*, también elíptico y con doble altura, que distribuía todas las circulaciones principales. Las circulaciones verticales generales del edificio, se constituían como dos bloques con escaleras y ascensor, situándose paralelas a la calle de Grabador Esteve. Desde el vestíbulo también se accedía a la oficina de *recepción, administración y caja* y desde ésta al *despacho del director*. También se preveía un gran *expositor de cerámica* en el lado opuesto a los antedichos despachos. El paso, además de conducir al gran *hall*, disponía de un guardarropa y también permitía el acceso a la *escalera principal* y a un ascensor. El gran *hall* cumplía, entre otras, las funciones de *foyer* de un gran salón de actos de forma sensiblemente triangular y desarrollado también en dos alturas, que estaba rodeado por un ancho pasillo, al que se podía acceder desde el *hall*.

Este pasillo, en la zona recayente a Serrano Morales, estaba acotado en su parte interior por toda una serie de pequeños comercios, como despacho de tabaco, floristería y perfumería, mientras que en su parte paralela y vinculada al exterior se desarrollaba la zona de socios del casino. Estos espacios dedicados a los socios, además de sus dotaciones de servicios, estaban compuestos por *sala de juntas*, una *biblioteca-escritorio*, dos *salones de recreo* y el *salón de descanso y conversación* (éste último y uno de los salones de recreo, desarrollados a doble altura). Ubicada en uno de los *salones de recreo* y con su acceso desde el pasillo antedicho, se disponía una gran escalera que conectaba la planta baja con el sótano y el entresuelo. Era la tercera escalera del edificio y la del “casino”, puesto que todas las piezas que unía en las tres plantas (sótano, baja y entresuelo) estaban dispuestas para los socios.

Al situar todas las actividades específicas de los socios en el mismo lugar de la manzana y mantener este uso en las alturas inmediatas, Garín estaba creando un pequeño edificio-casino dentro del conjunto, vinculado siempre a la calle de Serrano Morales.

Completaban la planta baja espacios de uso mixto (socios-externos) destinados a hostelería y todos ellos de gran tamaño. El acceso a los mismos desde el casino se producía a través del *hall* donde se adosaban el bloque de los aseos, o desde el pasillo perimetral al salón de actos. Recayente a la calle Grabador Esteve, y a través de un acceso secundario en el chaflán<sup>17</sup>, se situaban estos espacios hosteleros de uso mixto. Desde este acceso, provisto con aseos, garita del portero y limpiabotas, se accedía al bar y a un gran *grill-room* contiguo o a dos comedores privados. En el interior, entre el bar y el *grill-room*, se ubicaba un *office* de grandes dimensiones que servía a todos los restaurantes de la planta y que incluía una *bodega de día*, un núcleo de escaleras (que se compartía con el servicio<sup>18</sup>) y cuatro ascensores (dos de uso exclusivo del personal de servicio).

La fachada recayente a la calle de Cirilo Amorós, además de los dos comedores privados, se completaba con un gran restaurante a doble altura, que incluía grandes ventanales al jardín vinculado a la plaza de América. De esta manera, los dos comedores privados, el bar y el *grill-room*, podían funcionar de forma autónoma con respecto al resto del casino.

En el entresuelo se mantenían los tres núcleos de escaleras descritos al hablar de la planta baja, los seis ascensores y los dos de servicio que conectaban el sótano con la planta baja. Estas formas irregulares absorbían con su trazado la no ortogonalidad de la planta (giro de la man-

<sup>17</sup> Calles Grabador Esteve-Cirilo Amorós

<sup>18</sup> Con seguridad, por tratarse de un estudio previo, Alfonso Garín no ubicó en la zona de servicio una escalera específica para el mismo, ya que a partir de planta baja se preveía un uso mixto clientes-servicio. Hay que pensar que en el proyecto de ejecución el arquitecto habría solucionado este problema.

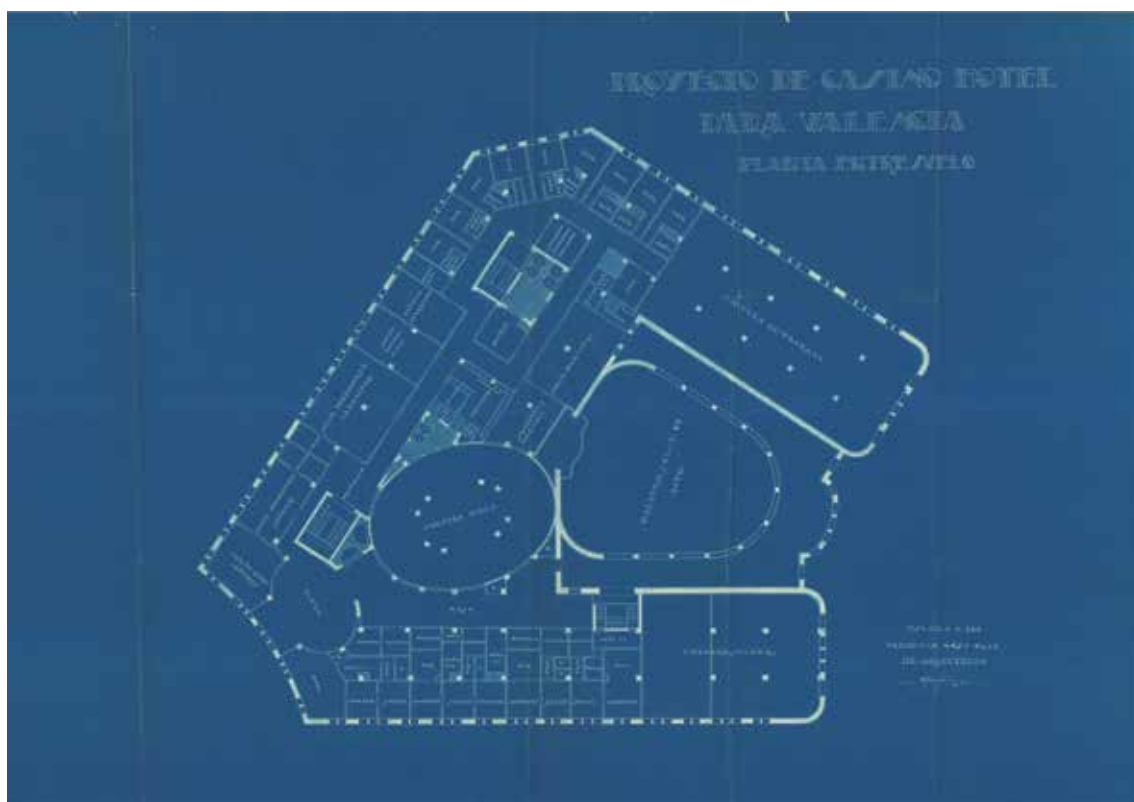


Fig. 4.- Proyecto de *Casino Hotel* para Valencia, arquitecto Alfonso Garín Ortolá, plano de entresuelo, E:1/100, mayo de 1931. A.G.D.

zana, curva de la elipse, etc.) y conseguían que todas las piezas resultantes fueran perfectamente rectangulares. Hay que destacar la habilidad de Garín al situar estos bloques (normalmente de comunicación) en todas las plantas, ubicados en anchos pasillos y que permitían separar los ambientes de uso distinto y articular las circulaciones con una mayor eficiencia. Estos bloques hacían innecesarias las particiones tradicionales y, además de suponer un ahorro constructivo, propiciaban la continuidad espacial en los lugares de circulación de cada planta.

En el entresuelo (Fig. 4) y en el lado recayente a la calle de Serrano Morales, el arquitecto proyectaba una banda que contenía cua-

tro *suites* de gran tamaño<sup>19</sup>, posiblemente para los socios, ya que se superponían y comunicaban con el resto de las piezas dedicadas a casino. Estas *suites*, a falta de cocina, constituían pequeños apartamentos. Sobre el gran espacio del vestíbulo de planta baja, se configuraba un amplio espacio que, en este nivel, hacía las veces de *ball* de las piezas donde se desarrollaban los servicios ofrecidos a las señoras. Así, en la zona recayente a la calle Grabador Esteve se situaban un *salón para señoras*, *peluquería de señoras* y dos pequeños espacios dedicados a la manicura. A continuación, se disponía un ancho “paso comercial” con gran *salón peluquería de caballeros*, un *salón para limpiabotas* y una pequeña *clínica de*

<sup>19</sup> Su diseño especial y su ubicación sobre la zona de socias parece indicar que dichos apartamentos estaban concebidos para ellos. Disponían de vestíbulo, baño, tocador, gabinete, dormitorio y salón.

*urgencias* con su botiquín, en uno de sus lados. El otro lado del “paso comercial” o calle interior, disponía de los locales de *sastrería* y *camisería* y un *salón para niños* con su propio aseo y un dormitorio.

El espacio libre que existía entre la banda de peluquerías y la correspondiente a camisería y niños, se articulaba con los tres núcleos antedichos que daban dimensiones a los pasillos y ordenaban las circulaciones. El primero de los bloques, frente a la *peluquería de señoras*, estaba formado por la *escalera principal* y dos ascensores, que en planta baja estaba vinculada al vestíbulo y que en esta planta de entresuelo cambiaba su sentido de desembarco, con sus dos ascensores. El segundo de los bloques volvía a ser un núcleo de aseos y dos ascensores, como en planta baja. El tercero de los bloques estaba compuesto por la escalera de servicio y los cuatro ascensores que llegaban a planta baja, una habitación para el *servicio de limpieza de lencería* y un *office*, comunicado con el *office* de planta baja por dos montaplatos. El resto de la planta estaba ocupada por dormitorios de un tamaño menor que las *suites*, con sus baños.

El sótano estaba dedicado, casi en dos tercios de su superficie, a espacio servidor y desarrollaba un programa muy extenso y de una gran complejidad. De esta planta partían dos bloques de escalera (casino y servicio) y seis ascensores. La planta del sótano se puede comprender como la composición de tres zonas distintas (socios-deportivo, cocinas-alimentación, empleados-limpieza-almacenes).

La zona de socios-deportivo, recayente a Serrano Morales, disponía toda el área húmeda lúdica (Fig. 5) (gran piscina climatizada, un pequeño gimnasio para caballeros y baños turcos para hombres y mujeres<sup>20</sup>) y se accedía a ella desde la que se ha llamado *escalera del casino*.

La zona de las cocinas, compuesta por las áreas de cocción-lavado-bodega, ocupando la

mayor parte del sótano, estaba articulada con un gran *office* central, servido por dos de los ascensores. Las instalaciones dispuestas, todas necesarias y de gran tamaño, podían abastecer a unos doscientos comensales. La idea principal es que el *office* recibiera el servicio de mesa sucio de los restaurantes y ofreciera al personal la comida lista par ser servida. Las tareas se repartían de la siguiente manera: debajo del chaflán Grabador Esteve-Cirilo Amorós y absorbiendo la forma del mismo, el área de cocción con una gran zona de trabajo, que incluía repostería, horno y neveras para helados. Este área disponía de una barra pasaplatos para facilitar la recogida de los platos preparados para los camareros. Tras ésta, la despensa con su zona frigorífica independiente y, completando la banda, dos comedores para empleados.

A continuación, y también en contacto con el *office*, el área de lavado con cuatro partes independientes y específicas de lavado (vajilla, cristalería, plata y cobre). Desde el *office* también se accedía a la gran bodega, de forma y dimensiones similares a las del *foyer* de la planta baja y situada bajo éste.

La zona de empleados-limpieza-almacenes ocupaba el resto de la planta de sótano y estaba articulada por un corredor que partía de un vestíbulo anterior a la escalera vinculada a la zona de servicio. Cerca de este vestíbulo se disponían las piezas para el uso de los empleados, como duchas, aseos y vestuario de hombres. A continuación las salas de *lavado mecánico* y *planchado*, estando el resto de las piezas destinadas a almacén (ropa, vajilla, cristal, muebles, colchones, etc.). El vestuario y el servicio de mujeres estaban ubicados apartados del de los hombres y bajo el chaflán de Cánovas del Castillo.

Sobre el entresuelo se desarrollaban las plantas tipo (Fig. 6) destinadas a hotel y a las cuales llegaban ocho ascensores y dos de las tres escaleras existentes (la del casino acababa

<sup>20</sup> Completados con sus vestuarios correspondientes.





Fig. 5.- Proyecto de *Casino Hotel* para Valencia, arquitecto Alfonso Garín Ortolá, plano de sección, E:1/100, mayo de 1931. A.G.D.

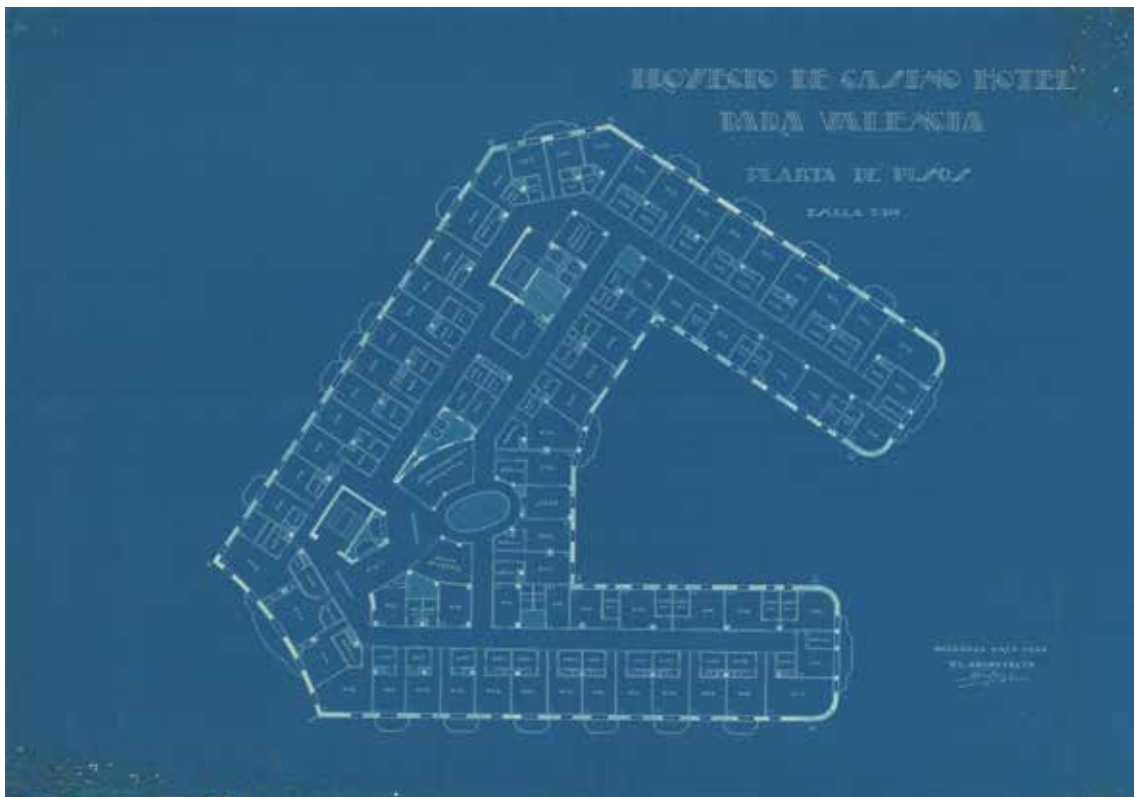


Fig. 6.- Proyecto de *Casino Hotel* para Valencia, arquitecto Alfonso Garín Ortolá, plano de pisos, E:1/100, mayo de 1931. A.G.D.

en el entresuelo)<sup>21</sup>. Si bien existían habitaciones con formas y dimensiones distintas, básicamente existían dos tipos que se repetían en todas las plantas. Uno más sencillo con el dormitorio vinculado a la calle y el baño a una chimenea de ventilación. Otros de mayor tamaño con dos dormitorios, salón compartido y sendos baños. Cada planta de habitaciones contenía dos salas comunes, una para que los huéspedes recibieran a sus visitas, fuera de su dormitorio, y otra de exposición comercial, ambas vinculadas a la zona de la *escalera principal* y a los dos ascensores. Estas plantas tipo, que ya asumían la forma de U, se ordenaban de un modo muy parecido al entresuelo. El espacio fluido existente entre las bandas recayentes a Grabador Esteve y al interior ajardinado, se articulaban de nuevo con los tres bloques, dispuestos de forma similar a los del entresuelo. El primero de ellos formado con la escalera principal y sus ascensores. El segundo con dos dormitorios interiores, dos ascensores y un salón de *exposición de muestras*. El tercer bloque repetía escalera de servicio, *office* (superpuesto a los inferiores) y *servicio de limpieza y lencería*.

En la parte de la manzana recayente a la actual plaza de América se planteaba un gran jardín con un cenador de grandes dimensiones. Al jardín se accedía desde el casino, a través del corredor de planta baja vinculado al salón de actos o directamente desde la calle.

A nivel estético y/o estilístico, el casino-hotel no renunciaba a la espectacularidad de las obras modernas coetáneas<sup>22</sup>, pero se actuaba de forma ecléctica porque no se desprendía de elementos exóticos tomados de otros lugares y de otras épocas. El sistema de cubrición elegido por Garín para los puntos singulares, era específicamente el de la cúpula. Tanto los dinteles predominantes de los huecos, como los elemen-

tos de cubrición de miradores o del gran salón de actos, parecen deudores de la arquitectura indo-mogola. Se apartaban de las cúpulas clásicas romanas aunque recuerdan a las “a la Borromini” (en punta de cebolla).

En el elemento de cubrición más impactante, que parece ser la cúpula del salón de actos, Garín renunció al uso del vidrio como cubierta<sup>23</sup> y prefirió construir un pequeño tambor bajo la cúpula apuntada, para obtener luz natural. Esta solución tradicional resulta chocante cuando estaba trabajando con un sistema novedoso como era una piscina interior climatizada, que posiblemente hubiera sido la única de Valencia. Sobre su acceso principal, desde Cánovas del Castillo, una cúpula sobre la cubierta daba relevancia al edificio, señalaba el acceso principal y articulaba perfectamente las fachadas recayentes a Grabador Esteve y Serrano Morales.

En cuanto a la composición de fachada en altura, era tripartita, siguiendo la tradición clásica. Existía un basamento perimetral a todo el edificio, en el que Garín dispuso todos los huecos, tanto puertas como ventanales. Le seguía un cuerpo intermedio, el de mayor tamaño, que desarrollaba el cuerpo principal del edificio. En éste, Garín enfatizaba su altura diseñando columnas de miradores agrupados en ternas y con una composición piramidal<sup>24</sup>. Todos los volúmenes que componían los grupos de miradores estaban rematados por cúpulas como las descritas anteriormente. La tercera y última de las bandas estaba constituida por un ático perimetral que “ataba” visualmente todo el edificio y donde los huecos no desarrollaban una forma especial. Sobre la cubierta, Garín proyectó sistemas de grandes pérgolas (Fig. 7), lo cual hace que no se deba desechar la idea de un posible uso de la misma por los clientes del hotel.

<sup>21</sup> De esta manera se podía controlar el acceso de los clientes del hotel a la zona de casino y se lograba mayor privacidad para los socios.

<sup>22</sup> En esos años la arquitectura urbana valenciana se inspiraba en la que se construía en la Gran Vía madrileña, pretendiendo trasladar una imagen de prosperidad y modernidad, a través de la monumentalidad de sus edificios.

<sup>23</sup> Una solución habitual en hoteles de lujo, como en el *hotel Palace* de Madrid.

<sup>24</sup> El mirador central era más alto que los laterales.

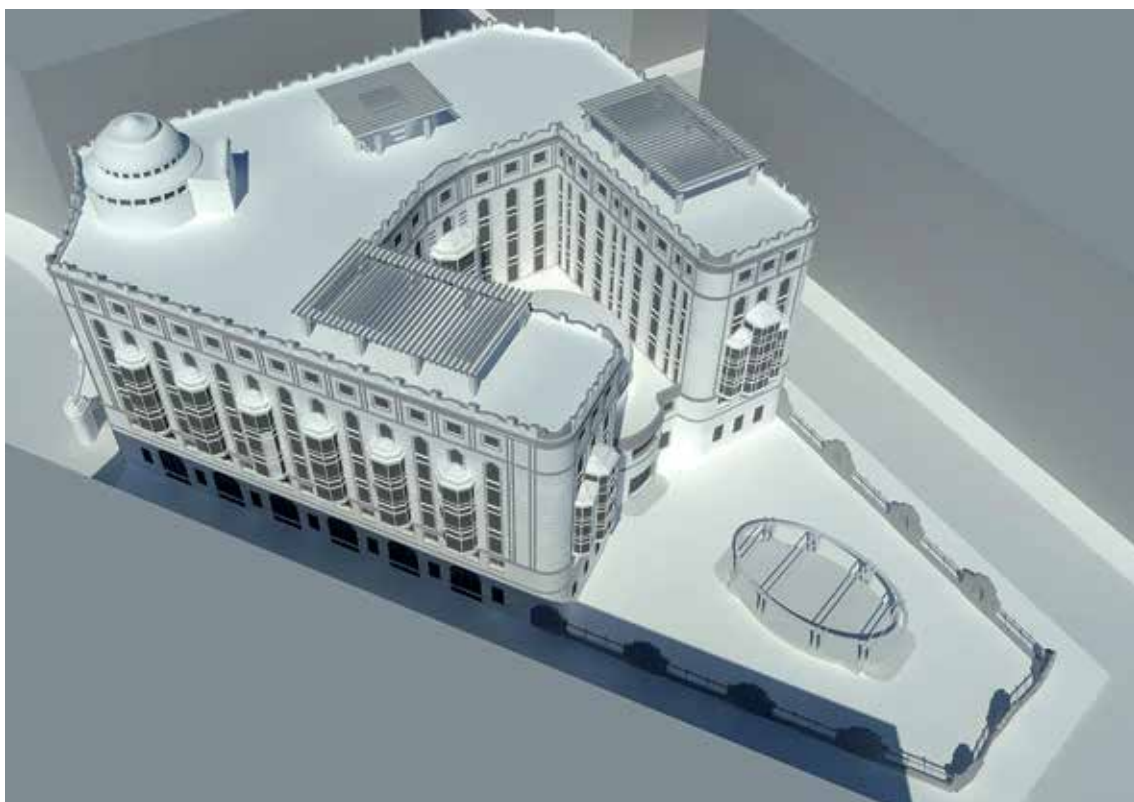


Fig. 7.- Proyecto de *Casino Hotel* para Valencia, arquitecto Alfonso Garín Ortolá. Vista aérea desde la Alameda. Modelado en 3D, Guillermo Jiménez Gonzalvo.

## 2.2. Proyecto para la reforma integral de la real sociedad valenciana de agricultura y deportes (1942), arquitecto Antonio Gómez Davó

Tras un tiempo meditando cual debería ser el destino físico de la *Sociedad*, el 22 de julio de 1942 la *Junta Directiva de la Agricultura* remitió una circular a sus afiliados, informándoles de que, de resultas de la guerra, el local necesitaba una reforma urgente<sup>25</sup>.

La *Junta* planteaba tres posibles soluciones; la compra de un solar para construir un nuevo casino, desechada por el gran costo que esta

operación hubiera tenido; realizar una reforma y abandonar el edificio mientras durasen las obras; o acometer un proyecto presentado por el arquitecto y socio Antonio Gómez Davó (1890-1917-1971). En su propuesta, éste había previsto el orden de las obras de tal manera que los socios no tuviesen que abandonar el edificio durante la intervención y aportaba un anteproyecto<sup>26</sup>. Entre las tres posibilidades, se optó por la tercera propuesta en una *Junta General Extraordinaria*, celebrada el 30 de julio de 1942<sup>27</sup>.

Antes de ofrecer su propuesta, el arquitecto había estado valorando la confección de un

<sup>25</sup> ÚBEDA BALAGUER, V.: *op. cit.*, p. 269.

<sup>26</sup> En ese momento Gómez Davó estaba diseñando y construyendo el *Grupo Benéfico San Francisco Javier* en Campanar, por encargo de la *Junta Provincial de Protección de Menores* y se encontraba con el mismo condicionante. Desde el comienzo de su construcción, la obra debía asumir todas las necesidades de los internos y debía irse transformando conforme se construían edificios que asumieran su uso definitivo. Realmente era un problema similar a una escala mucho menor. El arquitecto debía prever los trabajos para que las distintas actividades de la sociedad no se interrumpieran, en ningún momento, para lo cual debía flexibilizar el orden de las actuaciones y asignar temporalmente estos usos.

<sup>27</sup> ÚBEDA BALAGUER, V.: *op. cit.*, p. 269: Se nombró una *Comisión de Obras* formada por los siguientes señores: Presidente: D. José A. Miralles de Madrazo, el Vicepresidente 1º: Sr. Barón de Terrateig y los socios: D. Joaquín Loygorri Vives-Císcar, D. Juan Pablo

proyecto para resolver las necesidades de la sociedad que él mismo debía conocer bien, por ser socio y haber comentado las carencias de la sede con otros asociados. Existe en su archivo un levantamiento completo del edificio<sup>28</sup> que sin duda es una toma de datos previa al diseño de la propuesta. Este plano recoge, como existente, un gran edificio (casino) recayente a las calles de la Paz, San Juan de Ribera y Comedias, pero compartiendo su planta baja en la calle de Comedias, con dos bajos comerciales. El edificio disponía de varios núcleos de escaleras que parecían haberse ido construyendo a medida que iba creciendo la propiedad de la *Sociedad*. Había dos escaleras de un solo tramo, una sobre los locales comerciales de la calle de Comedias y otra en el centro del local para la sociedad. La distribución general recogida en estos planos es bastante desordenada, apareciendo con frecuencia “soluciones de compromiso” o dimensionado y ubicación de piezas, en función de la posición de los elementos estructurales preexistentes (muros de carga, etc.). (Fig. 8).

En el archivo del arquitecto se conservan tres soluciones<sup>29</sup>, de las cuales solo se va a comentar una, ya es la que más se aleja de la preexistencia y fue la que animó a la *Sociedad* a plantearse la obra. Esta propuesta, correspondiente a junio de 1942, incorpora una documentación muy completa e incluye planos de fachada.

El anteproyecto de junio de 1942, no aprovechaba ninguno de los elementos existentes, ni siquiera los núcleos de escaleras. Por primera vez se preveía para la *Sociedad* un acceso desde la calle de Comedias, donde se ubica el actual, suprimiendo el entonces existente desde la calle de la Paz. La organización del proyecto propuesto era muy clara: todas las plantas disponían los

sistemas de comunicación (ascensor y escaleras) y los espacios servidores en el lado del solar recayente a la calle de San Juan de Ribera. De esta forma se dejaba el espacio restante (casi 3/4 del solar), sin fraccionar para los usos del casino, recayendo los espacios servidos o zonas principales a las calles de Comedias y Paz. En altura, el edificio se organizaba tratando la planta baja como un lugar al que podían acceder externos al casino. Las plantas principal y segunda altura de la principal, como casino y acceso corriente de socios. Las dos últimas plantas del edificio, también únicamente para socios, se destinaban respectivamente a actividades tranquilas y zonas administrativas del casino.

El acceso a la planta baja (Fig. 9) se producía desde la calle de Comedias<sup>30</sup> y ascendiendo unos escalones<sup>31</sup> se llegaba a un gran vestíbulo, desde el cual y a través de una gran escalera imperial se subía al espacio específico de casino, que comenzaba en la planta principal o primera. El resto de la planta baja estaba tratado como un “filtro” y contenía la zona de servicio de hostelería que atendía a un *bar-restaurant semi-público* (socios-externos), recayente a la calle de la Paz. Por supuesto, la planta estaba dotada con todos los elementos que posibilitaban dicho uso: servicios, guardarropa, centralita telefónica y otros espacios servidores como cocina, despensa, almacén, maquinaria y carbonera. El único espacio específico para los socios y separado de la zona hostelera, en planta baja, era un *salón de conversación* recayente a Comedias y Paz, que disponía de una *sala de visitas* situada entre el propio *salón de conversación* y el vestíbulo. Como es lógico, en esta planta comenzaba la antedicha banda de comunicaciones y servicios, ascensor, escalera general, aseos, y espacios servidores que recorría todo el edificio.

---

Pérez-Caballero. Sr. Marqués de Villagrancia, Sr. Barón de Casanova, D. Luciano Vélez, el arquitecto D. Antonio Gómez Davó y el Secretario D. Fernando Belda y Eguía

<sup>28</sup> Lápiz sobre papel opaco.

<sup>29</sup> Existe otra de fecha septiembre de 1942 y una tercera sin fecha. Ambas son mucho más conservadores, con las preexistencias, que la descrita en este artículo y solo están desarrolladas a nivel de plantas.

<sup>30</sup> En el lugar ocupado anteriormente por uno de los bajos comerciales ajenos a la *Sociedad*.

<sup>31</sup> Aún existen hoy en día.

Fig. 8.- Propuesta para la nueva sede de la *Real Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes* (1942), Arquitecto Antonio Gómez Davó. Vista desde la esquina entre las calles de Comedias y Paz. Modelado en 3 D, Guillermo Jiménez Gonzalvo

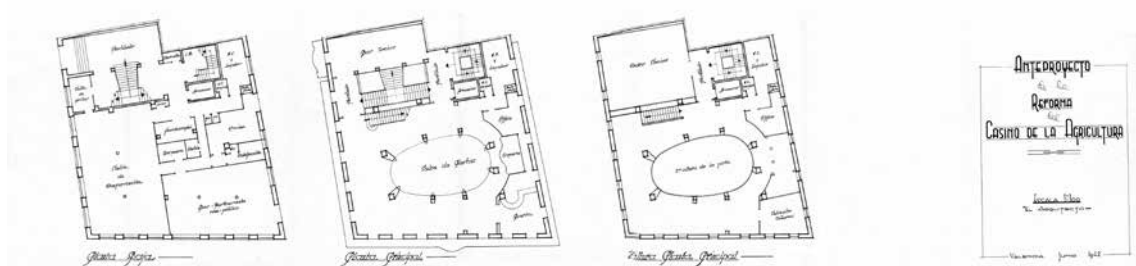


Fig. 9.- Propuesta para la nueva sede de la *Real Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes*, Arquitecto Antonio Gómez Davó. Plano de planta baja, planta principal y planta 2ª altura de la planta principal. E:1/100, junio de 1942. A.G.D.

En la planta principal, todo el espacio servido era para socios y estaba articulado y ordenado por la escalera imperial que terminaba aquí. Sobre el vestíbulo de planta baja, a espaldas de la escalera, se reservaba un espacio abierto para el *bar de socios*. Los dos desembarcos de la escalera imperial, facilitaban el paso al *bar de socios*, *salón de fiestas* o al *núcleo general de comunicaciones-salón de fiestas*. El *salón de fiestas*, totalmente diáfano, se completaba con una segunda altura a la que se accedía desde una escalera integrada en el mismo. Esta segunda altura estaba conectada visualmente con la planta primera, a través de un gran hueco elíptico situado en el forja-

do intermedio. No existía ningún cerramiento o partición que dividiera física y/o visualmente el espacio servido de esta planta principal, siendo notoria la sensación de continuidad espacial que se ofrecía. El único elemento que separaba como un parapeto la zona del *bar de socios* del *salón de fiestas*, era la escalera de una única tramada, situada entre ambos y que comunicaba las dos alturas de este último. La planta se completaba con la antedicha banda de comunicaciones y servicios, recayente a la calle San Juan de Ribera. Además de los servicios, contenía un escenario, un *office* con montaplatos<sup>32</sup> que se abastecía desde la cocina de planta baja y un pequeño *snake-bar*.

<sup>32</sup> El montaplatos daba servicio a todas las plantas del edificio.



A la segunda altura de la planta principal, además del núcleo continuo de comunicaciones, llegaba la escalera procedente del *salón de fiestas*. El espacio correspondiente al *bar de socios*, lo ocupaba ahora el *comedor de socios*, absolutamente aislado del resto de la planta. Como en la planta baja y en la planta principal, se mantenían los aseos de socios, aseos de servicio y el *office* con montaplatos. El espacio sobre el *salón de fiestas* quedaba dispuesto alrededor del hueco elipsoide de doble altura. En esta planta, el *snake-bar* era sustituido por un *saloncito para señoras*.

A la planta segunda (Fig. 10), que albergaba las actividades de los socios que requerían tranquilidad y silencio, solo se accedía por la escalera principal. En ésta, se mantenían los núcleos de aseos (para socios y servicio), así como el montaplatos, esta vez también anexo a un pequeño *office*. Sobre el comedor de socios se disponía la *biblioteca* y el resto de la planta estaba articulado por un gran vestíbulo y ocupado por dos *salas de recreo* y una *peluquería*.

La planta tercera estaba ocupada por los usos administrativos de la *Sociedad*, manteniendo la escalera, ascensor, aseos y *office*. Las circulaciones se establecían, como en la planta inferior, a través de un gran vestíbulo, siendo las piezas dispuestas: *salón de juntas*, *secretaría*, *presidencia*, *archivo*, *criados* y una gran pieza grafiada como *disponible*.

En esta propuesta aparecía un estudio muy definido de fachadas, de un estilo ecléctico clásico y con elementos tomados del barroco valenciano<sup>33</sup>. El aspecto exterior del edificio era prismático y compacto, ordenándose claramente en tres zonas: basamento, cuerpo de desarrollo y remate o “ático”. En la resolución de las fachadas del edificio se planteaba una modulación vertical decorativa, desde planta baja hasta el ático, que construía todos los alzados. Esta

modulación sólo se rompía en las partes importantes, como el acceso, ya que esos módulos estaban enfatizados con un mayor número de elementos clásicos. En la planta baja, el arquitecto dispuso un basamento almohadillado, superado por una balaustrada recta continua, que se curvaba sobre los puntos de acceso. Desde este basamento almohadillado partía un orden gigante compuesto por pilastras, que recorría la toda fachada hasta la última planta. Se establecía una jerarquía a través de la ornamentación y la fenestración, que se iba aligerando de ornamento tal como la fachada progresaba en altura.

La planta principal era la que disponía de más elementos ornamentales y huecos de mayor tamaño, que eran las puertas de salida a la balaustrada. La segunda altura de la planta principal apenas se acusaba y su fenestración se resolvía de una manera bastante simple, con elipses sencillas desornamentadas. Sobre éstas, la planta segunda con ventanas, también ornamentadas; en este nivel era donde terminaban las pilastras de orden gigante. Un ático muy fenestrado, que alternaba ventanas con hornacinas, remataba el edificio y aumentaba su aspecto de solidez.

Finalmente, la *Sociedad* no pudo acometer la obra y el proyecto se aplazó hasta una mejor ocasión. En su obra 1859-2009, *Real Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes*, Vicente Úbeda afirmaba: *El proyecto que presentó el arquitecto Don Antonio Gómez Davó fue muy ambicioso, ya que suponía la reforma total del edificio y fue motivo de admiración para la Junta Directiva y todos los socios. En él se contemplaba abrir una puerta por la calle de las Comedias, construir un amplio salón de fiestas y dotar de un local para biblioteca y sala de estudios para cumplir la primitiva finalidad de la Agricultura: la de los estudios de carácter agrícola. Igualmente se contempló la instalación de un buen comedor, una sala de bar y en el piso alto una terraza que sirviera en verano como lugar de esparcimiento. Lamentablemente la carestía de los*

<sup>33</sup> El tipo de decoración, aunque más abigarrada, en volumen y forma recuerda la dispuesta en la fachada del Casino Ateneo Mercantil de Valencia. Aunque los arquitectos Juan de Zavala, Arzadún y Ribas fueron los autores del proyecto de 1927, la dirección de la obra por los arquitectos valencianos Emilio Artal y Cayetano Borso di Carminati, entre 1935 y 1941, introdujo grandes cambios. La obra de este edificio se había terminado un año antes de la presentación del proyecto por parte de Gómez Davó.



Fig. 10.- Propuesta para la nueva sede de la Real Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes, Arquitecto Antonio Gómez Davó. Plano de planta segunda y planta tercera. E:1/100, junio de 1942. A.G.D.

elementos de construcción y la dificultad de obtenerlos, motivó el aplazamiento de la obra<sup>34</sup>.

### 2.3. Concurso para la reforma del edificio de la Real Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes (1949). Primer premio: proyecto de los arquitectos Antonio Gómez Davó y Cayetano Borso di Carminati González

A los siete años de haberse desechado la idea de acometer una obra que solucionara el problema de las condiciones deficientes de su sede, la *Sociedad* volvió a barajar esta posibilidad. Se convocó un concurso al cual concurrieron, entre otros equipos<sup>35</sup>, el compuesto por Antonio Gómez Davó y Cayetano Borso di Carminati González (1909-1925-1972) que resultó ganador y aunque el proyecto llegó a ser visado<sup>36</sup>, la obra no se materializaría tampoco esta vez. En la memoria se recordaba el papel fundamental que la *Sociedad* había tenido en cuanto a sus esfuerzos por mejorar las condiciones de vida de la sociedad valenciana. Se pretendía acometer la construcción, acogiéndose a la ley de 19 de

diciembre de 1948<sup>37</sup>. Por ello el edificio (Fig. 11) se diseñaba con uso mixto, debiendo pertenecer el sótano, planta baja y entresuelo a los socios y los otros cuatro pisos y ático, a vivienda. El edificio debía comprender: planta de semisótano, planta baja, cinco pisos y ático. Esta estructura con tres viviendas por planta, daba un total de 14 viviendas, cuyo destino era el de alquiler<sup>38</sup> en beneficio de la *Sociedad*. Este cambio influía de una forma importante en el proyecto de casino, que tenía que resolver su programa, no ya en todo el edificio, sino en las pocas plantas dedicadas a este uso; quizás por ello se le añadió un sótano, inexistente en el proyecto de 1942.

La memoria redactada por los arquitectos, que pretendían obtener los derechos otorgados por la antedicha ley, ponía en valor que la obra iba a sustituir cinco viviendas insalubres, por trece viviendas y una para portero, totalmente nuevas. Razonaba que con ello se cooperaría en la solución al problema de la vivienda, en la ciudad. Además de las viviendas, se pretendía obtener unos locales, *suficientes y dignos*<sup>39</sup>, donde

<sup>34</sup> UBEDA BALAGUER, V.: *Op. Cit.* P. 270

<sup>35</sup> Hay que reseñar que su hijo, el arquitecto Antonio Gómez Llopis, recién titulado ese año, también presentó una propuesta en otro equipo, con su compañero E. Gutiérrez.

<sup>36</sup> Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, Visado colegial de 15 de diciembre de 1949.

<sup>37</sup> B.O.E. N° 348, 13 de diciembre de 1948, p. 5570. Decreto-Ley de 19 de diciembre de 1948 por el que se modifica la ley de 25 de noviembre de 1944 sobre viviendas bonificadas.

<sup>38</sup> Con una renta prevista de 800 ptas. por vivienda

<sup>39</sup> A.G.D. Expediente Agricultura, memoria, p. 1



Figura 11. Proyecto ganador en el concurso para la nueva sede de la *Real Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes* (1949), Arquitectos Antonio Gómez Davó y Cayetano Borso di Carminati González. Vista desde la esquina entre las calles de Comedias y Paz. Modelado en 3D, Guillermo Jiménez Gonzalvo.

la prestigiosa sociedad desarrollaría sus fines, contribuyendo a la resolución de un problema social en Valencia. La Sociedad ocuparía las plantas de sótano, planta baja y entresuelo, no totalizando más de un 30 % de la superficie construida, destinando el resto del edificio a las 14 viviendas que se acogerían a la bonificación, ya que cumplían lo referente al Decreto-Ley de 19 de diciembre de 1948.

Entre los locales proyectados para la Sociedad, se pueden destacar: sala de conferencias, biblioteca, sala de lectura de revistas y periódicos, de conversación, de estudio y locales complementarios. La memoria también aclaraba que, por la ubicación urbana del solar, se preveía que las viviendas fueran ocupadas principalmente por profesionales liberales; por ello se pensaba dotar a los pisos de una *calidad alta*.

El sistema constructivo estimado como conveniente en la Memoria, era totalmente de hormigón armado (vigas, pilares y forjados), cumpliendo las normas de la Dirección General de Arquitectura. La Memoria del proyecto continuaba con una descripción muy precisa de todos los mate-

riales que deberían constituir el futuro edificio. Acompañaba a la memoria un anejo de cálculo y un estado de mediciones que ofrecía distintas posibilidades.

En el archivo A.G.D. existen cinco propuestas, además de la opción definitiva (Fig. 12); si se procede al análisis de la documentación gráfica existente en el proyecto, se pueden diferenciar claramente dos zonas en altura. La destinada a la Sociedad debía ocupar las plantas de sótano, planta baja, primera y segunda (viviendas para la Sociedad) y la zona destinada a viviendas de alquiler, en las plantas tercera, cuarta, quinta y áticos. Pese a los importantes cambios de este proyecto con respecto al de 1942, se reconocen elementos de la propuesta presentada aquel año por Gómez Davó.

A nivel de ordenación, en las plantas del casino se volvían a constituir varias zonas. La de comunicaciones generales, que disminuía de tamaño y adoptaba una forma cuadrada, incorporando la escalera y un ascensor en su centro. Todos los aseos, servidores y servidos, se situaban rodeando este núcleo. El espacio restante



Figura 12. Proyecto ganador en el concurso para la nueva sede de la *Real Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes*, Arquitectos Antonio Gómez Davó y Cayetano Borso di Carminati González. Plano de plantas, E:1/100, octubre de 1949. A.G.D

quedaba dividido, ya que al añadir la tipología viviendas se hacía necesario incluir un patio con su escalera para acceder a las mismas. Éste debía estar totalmente desvinculado del casino y los arquitectos reutilizaban la antigua escalera del edificio original, respetando su acceso desde la calle de la Paz.

En planta baja se repetía el acceso al casino desde Comedias, con el gran vestíbulo y la gran escalera imperial, ubicada exactamente en el mismo lugar que en el proyecto de 1942. El gran vestíbulo repartía las circulaciones, dirigiendo a la zona de tertulias del casino, accediendo a la escalera que conducía a las viviendas del casino de la planta segunda, bajando al bar de socios o subiendo la gran escalera imperial que comunicaba las plantas baja y primera del casino.

En esta planta<sup>40</sup>, además de ubicar el núcleo de comunicación-servicio antedicho, se aprovechaba la fragmentación derivada de la existencia del zaguán y escalera de las viviendas externas, para ubicar varias piezas. Se disponía de un vestíbulo propio de la planta, dos *salas de conversación*, *sala de visitas*, grandes bloques de aseos, *limpiabotas*, un *office* con montaplatos donde recibir comida desde el sótano, y un acceso exclusivo de servicio desde la calle San Juan de Ribera. Como es lógico, las *salas de conversación* ocupaban una posición preferente, recayendo a las calles de Comedias y de la Paz. Como en el proyecto de 1942, la gran escalera imperial si-

tuada en el vestíbulo de la calle de Comedias, solo accedía hasta la primera planta.

La planta desarrollada en el semisótano, estaba dividida en dos zonas, socios y servicios-almacenes. La zona dedicada a los socios se materializaba con un gran bar que ocupaba casi la mitad del semisótano. A éste, solo se podía acceder desde el vestíbulo de comedias por una zanca situada bajo la escalera imperial. La zona servidora tenía su acceso a través de la antedicha escalera de servicio, vinculada a la calle San Juan de Ribera, desde la planta baja. Esta zona disponía de *vestuario de servicio*, *cocina* con montacargas y fregaderos, una *despensa*, *cuarto de calefacción* y otro *trastero*. En este nivel de semisótano aún existían otras zonas de almacenaje, separadas del espacio descrito anteriormente. Una se otorgaba a los ocupantes de las viviendas de alquiler y estaba situada bajo el zaguán, con acceso propio desde el mismo. La otra ocupaba la proyección del vestíbulo de Comedias y se accedía a ella solo desde la escalera general del casino.

A la planta primera se accedía únicamente por la gran escalera imperial del *ball*, ya que la *escalera del casino* no permitía desembarco alguno en esta altura. Esta planta, también dedicada únicamente a socios, disponía de una sala de *prensa y de revistas*, *biblioteca* con un despacho anexo para el bibliotecario y el gran *salón de conferencias*. La zona de servicio se reducía conside-

<sup>40</sup> Esta planta perdía su función tanto de acumulación de servicios hosteleros y la de existencia de espacios de uso compartido socios-externos, que tenían la propuesta de 1942.

rablemente, quedando en *aseos socios*, *aseo servicio* y *office* con montaplatos, apareciendo un espacio dedicado a *peluquería*.

La planta segunda sólo albergaba dos viviendas, que se estimaba ocuparían familias relacionadas con la *Sociedad*, ya que el acceso se producía desde la *escalera del casino* y no desde la calle de la Paz. Las viviendas de esta planta eran de gran tamaño y una de ellas recaía a las calles de la Paz y San Juan de Ribera y la otra a las de Paz y Comedias. En ambas, tanto los espacios filtro como la zona de noche, daban a vías públicas y estaban bien ventiladas e iluminadas; solo las piezas húmedas se disponían alrededor de los dos patios de luces existentes en el edificio. Las viviendas estaban provistas de comedor, tres dormitorios, baño, cocina, dormitorio de servicio y aseo de servicio. El tipo recayente a Comedias era un poco más grande y disponía de una gran sala, junto al vestíbulo. Las tipologías de vivienda desarrolladas en este proyecto, aún estaban relacionadas con las tradicionales en Valencia para familia burguesa<sup>41</sup>. Sus distribuciones estaban articuladas por pasillos y seguían una clara zonificación. En el ámbito más cercano a la puerta se disponía un espacio filtro (sala de visitas, despacho o a veces comedor), a continuación a lo largo del pasillo se situaba la zona de noche con los dormitorios y su baño. Por último se situaba la cocina, piezas de servicio y si no se había ubicado en el acceso, el comedor. De esta manera las piezas filtro se vinculaban a las mejores zonas urbanas y las de servicio, y a veces la zona de noche, a patios de luces.

Las plantas de viviendas, tres, cuatro y cinco, eran idénticas y estaban destinadas al alquiler. Cada una de ellas albergaba tres viviendas y su acceso se producía desde la escalera ubi-

cada en la calle de la Paz. Los arquitectos situaban una de las viviendas recayente a la calle San Juan de Ribera-Paz, otra a Paz-Comedias y la tercera a Comedias-San Juan de Ribera. Las viviendas situadas a San Juan de Ribera-Paz y Comedias-Paz disponían de vestíbulo, comedor, cuatro dormitorios, baño, cocina y aseo. Al igual que en las viviendas para el casino, estaban distribuidas de la forma tradicional, teniendo la recayente a Comedias-San Juan de Ribera, una organización muy forzada debido al largo pasillo en U, dispuesto para articular sus circulaciones. Ésta estaba compuesta por vestíbulo, tres dormitorios, baño, cocina, dormitorio de servicio y aseo de servicio.

Por último, la planta de áticos contenía dos viviendas y la de portería. La portería era, sin duda, la peor diseñada de las viviendas de la finca. Se articulaba con un difícil pasillo en Z, que partía de un vestíbulo sobredimensionado, iluminado desde el patio de luces de la escalera de las viviendas de segunda planta y llegaba hasta la azotea. Disponía de dos dormitorios y un amplio comedor-cocina; todas estas piezas, excepto uno de los dormitorios que disponía de una terraza a la calle Beato Juan de Ribera, ventilaban a través del antedicho patio.

Las otras dos viviendas disponían del atractivo de estar dotadas con terrazas. Sobre todo la recayente a Comedias, en la cual desde el vestíbulo, se accedía a un comedor y un dormitorio con salida a una buena terraza ubicada en la esquina de las calles Paz y Comedias. Se articulaba con un corredor que disponía las piezas húmedas a su izquierda, vinculadas al patio de luces y a su derecha tres dormitorios recayentes a Comedias. Uno de ellos estaba dotado con una terraza propia desde la que se podía acceder, por medio de una escalera, al torreón decora-

<sup>41</sup> En el año 1954 el propio Antonio Gómez Davó, entonces arquitecto de la *Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Valencia*, desde su publicación *Revista de Propiedad y Construcción*, nº 6, agosto-septiembre (p. 157) publicaba el artículo *Evolución de la Vivienda*. En éste exhortaba, a constructores y arquitectos, a que variaran las distribuciones “tipo” de la vivienda burguesa valenciana. Razonaba que el gran cambio de la vida demandaba un tipo de distribución acorde al mismo. Y aconsejaba la zonificación por los parámetros *noche-día*, *espacio servidor-servido*. Si bien estos parámetros de zonificación, hacía décadas que se aplicaban en Valencia a las segundas viviendas de los lugares de verano, no habían prosperado en la ciudad.



tivo situado en la fachada de Comedias. La otra vivienda estaba absolutamente volcada a la calle Beato Juan de Ribera, tanto sus dormitorios como sus piezas húmedas. El comedor y uno de los dormitorios tenían salida a una terraza ubicada en la esquina de las calles Paz y Beato Juan de Ribera.

La fachada seguía adoptando el aire prismático y compacto de la propuesta de 1942, pero había sido desprovista de gran parte de su ornamento y había ganado una torre (que los arquitectos graficaban como “remate decorativo”).

La composición se basaba en dos fachadas muy similares con una gran apariencia tectónica que remitía a arquitecturas de la modernidad prebélica mundial, con un aspecto indudablemente alemán<sup>42</sup>. La fachada de Comedias se diferenciaba básicamente de la fachada de Paz en que incluía, coincidiendo con el acceso, la imagen de una torre figurada que sobrepasaba la cornisa en una altura. La disposición de esa torre en el lado de la medianera del edificio y no en su lado libre (Comedias-Paz) parece remitir a la composición de la fachada del *Teatro Rialto*<sup>43</sup>, aunque en aquel caso no señaliza el acceso. El remate de la antedicha “torre” estaba directamente tomado del diseñado por Gómez Davó, para coronar una de sus propuestas de 1934, no construidas para la sede central del *Banco de Valencia*.

Los huecos eran limpios, desprovistos de ornato, cuadrados y remitían a un sistema modular. El lenguaje clásico se reducía a los pináculos que marcaban la cornisa en las esquinas y a unos cuerpos de ático idénticos que disponían ambas fachadas. La parte destinada a la Sociedad (planta baja y primera) se distinguía por disponer de grandes cristaleras. La textura escogida consistía en un aplacado de grandes

losas de arenisca. Este tratamiento se asignaba a las fachadas principales, no disponiéndolo en la recayente a Beato Juan de Ribera, que se enfoscaba y pintaba. En esta calle también había un remate escultórico, sobre el ático, pero desornamentado. Por estar la sociedad íntimamente relacionada con los deportes hípicos, entre la cornisa y la última línea de ventanas se situaban pequeñas cabezas de caballo de bronce, asemejando gárgolas.

Esta vez el proyecto llegó más lejos en su confección, estando mucho más formalizado, por lo que parece que la intención de la *Sociedad* era firme. Incluso existe, en el Archivo del arquitecto, el certificado necesario en aquella época para la obtención de hierro, emitido por los dos arquitectos el 7 de diciembre de 1949 y con el correspondiente visado colegial de 13 de diciembre de 1949<sup>44</sup>.

### 3 CONCLUSIONES

Se han analizado tres edificios, proyectados por arquitectos distintos, desarrollando un programa común de “casino español”, uso que el tiempo ha demostrado que estaba condenado a desaparecer. De hecho, si comparamos cronológicamente los tres proyectos, el espacio singular destinado a casino va disminuyendo progresivamente. Desde el gran volumen propuesto por Garín, donde el casino ocupa una parte importante en el hotel, pasando por la propuesta de Gómez Davó de 1942, donde el uso casino es exclusivo en todo el edificio, pero cuenta con menos superficie; hasta el de 1949, de Gómez-Borso, donde el proyecto se convierte en un edificio de viviendas, que alberga en sus primeras plantas el uso de casino.

La tertulia como principal protagonista del ocio masculino de preguerra, se debió ir viendo

<sup>42</sup> Parecía remitir a la tradición tectónica iniciada en Alemania por arquitectos como Schinkel o von Klenze y desarrollada, modernamente, por otros como Peter Behrens.

<sup>43</sup> Obra de Cayetano Borso di Carminati.

<sup>44</sup> A.G.D. Expte. Agricultura. Exactamente solicitaban 32.248,12 kg. de hierro. También existe un certificado con la misma fecha de visado, para la *Fiscalía de la Vivienda*, informando de las características de la obra que se pretendía comenzar.

desplazada, tanto por otras formas cotidianas de vida, no tan holgadas, como por la vulgarización del cinematógrafo y la proliferación de otros locales de entretenimiento.

Para aprovechar las edificabilidades y rentabilizar las inversiones, excepto en el caso del proyecto de Gómez Davó de 1942, los edificios se diseñaron con un uso compatible y complementario. El caso más claro es el del proyecto de Alfonso Garín Ortolá, de 1931, en el cual los socios se beneficiaban de unas instalaciones hoteleras a las que, en un casino de entonces, nunca hubieran podido acceder. El hecho de la gran variedad hostelera y las dotaciones como piscina, baño turco o el gran jardín, no hubieran sido rentables para un reducido número de personas. Garín realizó su proyecto para que se produjera una simbiosis entre los socios y los clientes del hotel, pero a través de la zonificación se aseguraba de que las actividades singulares de los socios no estuvieran dispersas y existiera la sensación de privacidad del grupo, característica básica de estos establecimientos. De hecho, se hubiera podido “separar físicamente” la zona de socios del resto del edificio, ya que contaba con sus propios servicios y elementos de comunicación. Hay que destacar la habilidad de Garín para desarrollar, en un estudio previo, un proyecto tan completo y complejo como éste. Todo ello se apoya en un detenido estudio de las circulaciones para poder asumir el acceso público desde el exterior, para hotel y/o hostelería, sin trastornar el uso de casino. Llama la atención su trabajo con los espacios de comunicación, como los pasillos, sobre todo en las plantas de entresuelo y baja. Dejan de ser elementos meramente articuladores de circulaciones, para convertirse en pequeñas calles comerciales que ofrecerían confort y comodidades al socio o al cliente del hotel. Los pequeños espacios comerciales previstos, contenían la suficiente variedad de productos como para resolver la “necesidad inmediata” de cualquier usuario. El proyecto también se aparta de los tipos hoteleros habituales de la época, disponiendo elementos muy inusuales entonces. Hay que destacar la instalación de zonas húmedas de importancia, como

la piscina climatizada del sótano que hubiera sido la primera de Valencia. Llama también la atención su consideración del plano de cubierta como susceptible de uso regular, proveyéndolo de grandes pérgolas y generando zonas de estar exteriores. De esta manera acondicionaba así para uso lúdico, un espacio normalmente inútil y desde el cual se debían tener vistas al mar en esos años.

El único de los proyectos que concibe el edificio exclusivamente como un casino, es el de Gómez Davó de 1942. Coincide con lo antes comentado del proyecto de Garín, en el cuidadoso estudio de las circulaciones y zonificación de los espacios servidor-servido. Ordena el edificio confeccionando bandas que contienen usos determinados, y este orden se respeta en todas las plantas del edificio. Es interesante el esfuerzo del arquitecto para conseguir, en 1942, un tratamiento interior de las zonas con el mismo uso, espacialmente lo más continuas posible. Esto lo consigue evitando, cuando le es posible, la ubicación de puertas y particiones fijas como tabiques. Este trabajo es notorio en las zonas representativas o de concurrencia de los socios. El arquitecto se apoya en elementos con su propia razón de ser, como escaleras usadas como parapetos, que impiden las vistas directas, pero potencian la sensación de continuidad espacial. Que los planos de suelo y de techo sean continuos, favorece una percepción del espacio como de mayor tamaño.

En las plantas que por su uso están muy compartimentadas, el arquitecto evita los pasillos y recurre a amplios distribuidores. El volumen disponible le permite plantear dobles alturas y ser generoso con las dimensiones de todas las piezas.

En la solución del primer premio en el concurso de 1949, Borso y Gómez reúnen dos usos compatibles, pero que se dan la espalda. En efecto, en ningún momento se cruzan circulaciones, vistas u otro tipo de parámetros arquitectónicos. Evidentemente, esa combinación vivienda-casino viene propiciada por la ley que “bonifica” la construcción de viviendas, si

cumplen determinados parámetros y la *Sociedad* debió ver una oportunidad para amortizar su inversión y tener rentas de por vida. El proyecto de 1949 es un proyecto muy ajustado y estudiado, donde se mantienen algunos conceptos del de 1942, como el de la continuidad espacial (pero mermada por la menor disponibilidad de metros cuadrados). La zonificación y la disposición de las circulaciones parecen haber sido parámetros muy cuidados. La decisión de optimizar la inversión y cumplir la ley, utilizando un determinado número de metros para vivienda, dejaba escaso el espacio para casino. Prueba de ello es que en esta propuesta “necesitan” excavar un sótano, no solo para ubicar los espacios servidores, sino disponer el propio bar del casino, pieza fundamental en cualquiera de éstos.

Estudiando las fachadas de los tres edificios, es notorio que nos encontramos ante tres arquitectos formados académicamente en el eclecticismo arquitectónico. Esto se puede comprobar, aunque los arquitectos dan respuestas aparentemente dispares a una misma tipología. El edificio de Garín, parece tener vocación de convertirse en una referencia urbana, dentro de un ensanche aún no colmatado. La mezcla de volúmenes modernos, pero ordenados de forma clásica, con elementos decorativos exóticos, es bastante evidente.

Los proyectos de posguerra se apartan de esta línea de Garín, con aspiraciones metropolitanas. El de Gómez (1942) está indudablemente influido por el herrerianismo que el régimen estaba propiciando en España, en aquella época. El aspecto general se “dulcifica” con recursos decorativos neobarrocos<sup>45</sup>, que recuerdan a los empleados por Borso-Artal, un año antes, en la fachada del Ateneo Mercantil (1941). El volumen de la agricultura era contundentemente prismático e incorporaba elementos extraídos directamente del repertorio clásico. Resolvía sus fachadas con una modulación que iba desde

el suelo hasta la cornisa. Disponía una tripartición en altura, con un basamento almohadado, cuerpo intermedio compuesto por tres plantas y el ático rematando la composición. La puesta en valor de los módulos de fachada correspondientes al acceso y a la zona central de la fachada recayente a la calle de la Paz, también encuentra su explicación en el lenguaje compositivo clásico.

El proyecto de 1949 también ofrecía un volumen compacto y prismático, que no se desprendía totalmente de elementos clásicos (como los pináculos). La fachada establecía una modulación sencilla basada en la disposición de los huecos, en forma y tamaño.

Su aspecto parece deudor de la modernidad alemana del periodo de entreguerras, pero añadiendo elementos decorativos en puntos muy concretos, como sobre los ejes de simetría de cada fachada. También se establece una jerarquía y los huecos de la *Sociedad* son sensiblemente distintos a los de las viviendas. Se marca el acceso principal, desplazado con respecto a la posible simetría, pero haciendo coincidir una “torre” ficticia con el mismo, para determinar claramente su ubicación.

En definitiva, en este artículo se ha pretendido dar a conocer tres proyectos inéditos, que hubieran tenido gran relevancia urbana y probablemente se hubieran constituido en referencias para la ciudad de Valencia

## BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVO ANTONIO GÓMEZ DAVÓ.

BENITO GOERLICH, Daniel: *La arquitectura del eclecticismo en Valencia*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1992.

GÓMEZ DAVÓ, Antonio: “Evolución de la Vivienda”, *Revista de Propiedad y Construcción* nº 6, agosto-septiembre, Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Valencia, Valencia, 1954.

<sup>45</sup> Antonio Gómez se sentía cómodo en este estilo que ya había practicado, con intención regionalista, y con éxito en edificios dotacionales.

GÓMEZ GIL, Antonio: *Tesis El arquitecto Antonio Gómez Davó y su tiempo (1890-1917-1971), arquitectura proyectada, arquitectura construida*, Valencia, 2010.

PAN-MONTOJO, Juan: “La administración agraria en España (1847-1907)”, *Noticiario de historia agraria* n° 10, SEHA, Madrid, 1995.

PEREZ ROJAS, Javier: *Casinos de la Región Murciana. Un estudio preliminar (1850-1920)*. Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, Valencia, 1980.

PEREZ ROJAS, Javier: *El art déco en España*, editorial Cátedra, Madrid, 1990.

SERRA DESFILIS, Amadeo: *Eclecticismo tardío y Art déco en la ciudad de Valencia (1926-1936)*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1996.

ÚBEDA BALAGUER, V.: 1859-2009, *Real Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes*, Servicio de Publicaciones, Valencia, 2009.

VV. AA.: *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo-Americana Espasa-Calpe S.A.* Tomo 12, Espasa editores, Barcelona, 1920.

# *Notas y materiales para la reconstrucción del Grupo Z (1946-1950)*

**Alberto Ferrer García**  
Doctorando en Filosofía  
Universitat de València

## RESUMEN

Este artículo recorre el período comprendido entre la hipotética formación del grupo, a finales de 1946, hasta la disolución del mismo a principios de 1950.

**Palabras clave:** Grupo Z / Pintura / Posguerra / Siglo xx

## ABSTRACT

*This paper covers the period between the hypothetical formation of the group, at the end of 1946, until the dissolution of the same at the beginning of 1950.*

**Keywords:** Group Z / Painting / Post-war / 20th Century



Los orígenes del llamado *Grupo Z* no constan documentalmente. Hay que acudir a los relatos verbales de los protagonistas y a las alusiones escritas ocasionalmente para poder reconstruir el nacimiento y primeros pasos del *Grupo*; así como a una serie de notas redactas por José Bailo Ramonde y recogidas en el *Archivo del Grupo Z*<sup>1</sup>.

Las alusiones escritas se hallan, por un lado, en un artículo póstumo de Manuel Gil Pérez<sup>2</sup> donde se historia la situación de la pintura contemporánea valenciana; por otro, en una entrevista de que fue objeto el mismo Manuel –al haber obtenido la tercera medalla en la sección de grabado de la Exposición Nacional de Bellas

Artes de 1948 con *El copista*– y que publicó el diario *Levante*<sup>3</sup>; por último, se encuentran sueltas por algún rincón de las reseñas o críticas de arte de los tres diarios valencianos de la época: *Las Provincias*, *Levante* y *Jornada*. La información verbal viene de Jacinta Gil<sup>4</sup>.

Parece ser que el *Grupo* nació el año 1946; «en un sórdido cafetín próximo a San Carlos»<sup>5</sup>. Así lo afirma Manuel –fundador y alma del mismo– sin precisar más<sup>6</sup>. No hay seguridad en el dato. Jacinta también lo creía así, añadiendo que posiblemente la fecha coincidiera con el *principio de temporada* –es decir, el otoño. Si esto es así, tenemos, hasta que aparecen las primeras noticias publicadas a finales de 1947<sup>7</sup>, un año de anonimato –algo que parece demasiado tiempo. De ser cierto el cómputo, sus exposiciones se desarrollaron en silencio, tan solo visitadas por amigos o fortuitos transeúntes. Los críticos no se habían enterado todavía. Es muy probable que se trate de un error y que los inicios del *Grupo* coincidiesen, en efecto, como creía Jacinta, con el comienzo de temporada, pero la de 1947.

Manuel Gil atribuye la idea de la fundación de éste a Manuel Benet, José Vento, Custodio Marco y a él mismo<sup>8</sup>; aunque anteriormente se hubiese autoproclamado único fundador del *Grupo*<sup>9</sup>. Por lo visto, Vento y el propio Gil

1 Se trata de un volumen de 42 páginas (34'6 x 29'7 cm. aprox.), confeccionado por la pintora Jacinta Gil Roncalés –miembro fundador del *Grupo*–, donde, además de las citadas notas de Ramonde (pp. 3-4, 31 y 39), se recogen los catálogos de las muestras (pp. 4, 6-7, 11-14, 19, 25-26 y 28-30), los recortes de prensa de la época en referencia al *Grupo* (pp. 5-7, 11-15, 19-22, 25-31 y 33-34), una copia de los estatutos de éste (p. 17) y una copia mecanografiada de la carta-borrador escrita por Manuel Gil a José Hierro (pp. 36-37) con motivo de su crítica sobre la exposición del Z en Santander; todo ello acompañado de un total de quince esbozos y dibujos de Manuel Gil (página de guarda, pp. 1-2, 8-10, 16, 18, 23-24, 27, 32, 35 y 37-38) realizados en aquellos años –la mayoría de ellos sin firmar. Éste concluye con un índice. Actualmente el *Archivo*, objeto de nuestro estudio, se conserva en una colección particular valenciana. Antes de nosotros ya se había ocupado sucintamente de él Pascual Patuel en «El *Grupo Z* i *Los Siete* en la pintura valenciana dels anys quaranta» (*L'Espill* 29 [1991], pp. 59-69) y Manuel Muñoz, con mayor detalle, en su tesis doctoral *Manolo Gil y su época*, València, Universitat de València, 1993.

2 Manolo Gil, «El fermento artístico en Valencia (pequeña historia vivida)», en *Escritos sobre arte*, ed. de Manuel Muñoz, València, Institució Alfons el Magnànim, 2001, pp. 165-175.

3 Blas Galende, «Manuel Gil Pérez, tercera medalla nacional de grabado», *Levante*, miércoles 24 de noviembre de 1948.

4 Me entrevisté por última vez con ella en su estudio el lunes 7 de octubre de 2013, entre las 12 y las 14 h.

5 Vicente Badia Marín, «Ante la próxima exposición de pintura del grupo “Z”», *Levante*, jueves 1 de diciembre de 1949, p. 6.

6 Cf. M. Gil, «El fermento artístico en Valencia...», p. 168.

7 José Ombuena, «Seis exposiciones», *Jornada*, miércoles 26 de noviembre de 1947, p. 5.

8 M. Gil, «El fermento artístico en Valencia...», p. 168.

9 B. Galende, «Manuel Gil Pérez...», loc. cit.



Fig. 1.- Manuel Gil Pérez, *Desesperado* (ca. 1947). Tinta sobre papel, 32'5 x 25 cm. En la trasera, boceto invalidado por el autor. Colección Alberto Ferrer.

fueron los encargados de reclutar miembros. El grupo fundador –apodado por la prensa como *Los Ocho*<sup>10</sup>– estuvo constituido por Jacinta Gil, Carmen Pérez Giner –aunque su nombre no llegara a imprimirse en el folleto de la primera muestra–, Manolo Benet, Custodio Marco, José Vento, Manuel Gil Pérez, Federico Montañana y Ricardo Zamorano. «Todos jóvenes. Todos ilusionados. Todos dotados de un ímpetu artístico claramente apreciable [...] han decidido formar grupo y exponer juntos en una pequeña librería de lance situada en el número 8 de la calle de Moro Zeit»<sup>11</sup> –la célebre librería dirigida por el ceramista y grabador Salvador Sanz Faus. En ésta –apodada de inmediato por la prensa *Sala*

*Faus*<sup>12</sup>– se tenían que hacer verdaderos decorados para transmutar la estancia *veterolibresca* en repentina galería de arte –«transformada cada día, llegadas las ocho de la noche, por unas como cortinas de papel continuo que cubren las anaqueleros de los volúmenes, en un improvisado y recogido saloncillo de exposiciones»<sup>13</sup>.

Aquella primera muestra de *arte pictórico* se celebraría entre el 20 y el 30 de noviembre de 1947. «En realidad no sabíamos a ciencia cierta lo que queríamos pero notábamos todos que el destino del Arte en nuestra ciudad estaba en nuestras manos»<sup>14</sup>. A las pocas semanas de aquella primera muestra ya imaginan y proponen llamarse, de manera definitiva, *Grupo «Z»* –eli-

<sup>10</sup> «No encuentro mejor manera de designarlos que ésta: Los Ocho» (J. Ombuena, «Seis exposiciones»..., loc. cit.).

<sup>11</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>12</sup> Felipe Garín, «Exposición del grupo “Z”», *Levante*, sábado 6 de diciembre de 1947, p. 4.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>14</sup> M. Gil, «El fermento artístico en Valencia...», p. 168.

giendo la última letra del abecedario como indicativo de su voluntad combativa de vanguardia, «como símbolo de lo más posterior, reciente y “último”»<sup>15</sup>; y así se presentaron cuando todavía no había concluido la primera exposición del grupo<sup>16</sup> —que acabó prorrogándose más allá de aquellos diez días inicialmente previstos<sup>17</sup>.

Jacinta presentó, «con una sagacidad diestra y femenina, sutil y delicada»<sup>18</sup>, unas flores y una figurilla femenina *a lo Degas* —«saturados de cultivada sensibilidad y buen hacer»<sup>19</sup>; Carmen Pérez aportó «una visión jugosa, firme, personal y emocionada sin dengues, del paisaje»<sup>20</sup>; Benet sumó al conjunto de la muestra «la sobriedad expresiva de una estampa de suburbio fiel de ambiente»<sup>21</sup>; «Marco, con la huella de un inteligente orden en todo»<sup>22</sup>, «traslada a su plástica una inquietud insatisfecha y febril»<sup>23</sup>; Vento, a través de un autorretrato y una serie de paisajes rurales, entra en escena «presidido por la mente, más lleno de una poderosa decisión expresiva, que gusta del lenguaje pictórico pardo e intermedio, matizadísimo»<sup>24</sup>; los lienzos fruto de la agreste y atormentada paleta del joven Manuel Gil marcaban una «acusada presencia de voluntad que nos hace temer por el indispensable e insustituible orden mental y natural de toda creación artística»<sup>25</sup>; el broche fueron las cabezas *postimpresionistas* de Zamorano y los agua-

fuertes de Montañana, que saben «ennoblecen con la dignidad del precioso procedimiento»<sup>26</sup>.

«Frente al espíritu fenicio y contabilizador, frente al individualismo cerril y venenoso que tan frecuente es en el mundillo de nuestro arte, estos ocho jóvenes, dos muchachas y seis muchachos, han izado su bandera de arte desinteresado, camaradería e independencia. [...] Ellos, los últimos en llegar, son por derecho propio los primeros».<sup>27</sup>

En la segunda exposición —primera «oficial»— del *Grupo* —celebrada, en el mismo lugar, entre el 6 y el 16 de diciembre de aquel mismo año—, ahora de *grabados y dibujos*, participaron, además de sus ocho consabidos miembros —siete en esta ocasión, por la ausencia, en el último momento, de Zamorano—, Eusebi Sempere, Carmelo Castellano, Francisco Carreño, Antonio Carbonell y Dolores Marqués, como invitados. Se trataba de un homenaje a Ernesto Furió que, aquel mismo año, había conseguido el Premio Nacional de Grabado; quien también participó en la muestra con tres aguafuertes —un retrato de Goya según el del también valenciano Vicente López<sup>28</sup>, y dos aspectos de Morella.

<sup>15</sup> F. Garín, «Exposición del grupo “Z”»..., loc. cit.

<sup>16</sup> El dato nos lo daría el cómo varía la manera de designar al grupo, respecto a la misma exposición, entre la citada reseña de Ombuena —*Los Ocho*—, seis días después de la inauguración de la misma, y la también citada de Garín en el *Levante-grupo «Z»*—, ya en los últimos días de prórroga de ésta. Las obras allí reseñadas evitan cualquier ápice de duda de que pudiese tratarse de distintas muestras.

Curiosamente, José Ombuena, siguió refiriéndose a ellos como *Los Ocho* en la nota de la exposición-homenaje a Ernesto Furió, cuando ya se había autodenominado *Grupo Z*. Cf. J. Ombuena, «Homenaje al grabador Ernesto Furió», *Jornada*, miércoles 10 de diciembre de 1947, p. 5.

<sup>17</sup> Cf. F. Garín, «Exposición del grupo “Z”»..., loc. cit.

<sup>18</sup> J. Ombuena, «Seis exposiciones»..., loc. cit.

<sup>19</sup> F. Garín, «Exposición del grupo “Z”»..., loc. cit.

<sup>20</sup> J. Ombuena, «Seis exposiciones»..., loc. cit.

<sup>21</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>22</sup> F. Garín, «Exposición del grupo “Z”»..., loc. cit.

<sup>23</sup> J. Ombuena, «Seis exposiciones»..., loc. cit.

<sup>24</sup> F. Garín, «Exposición del grupo “Z”»..., loc. cit.

<sup>25</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>26</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>27</sup> J. Ombuena, «Seis exposiciones»..., loc. cit.

<sup>28</sup> Vicente López Portaño, *El pintor Francisco de Goya (1826)*. Óleo sobre lienzo, 94 x 78 cm. Museo Nacional del Prado.



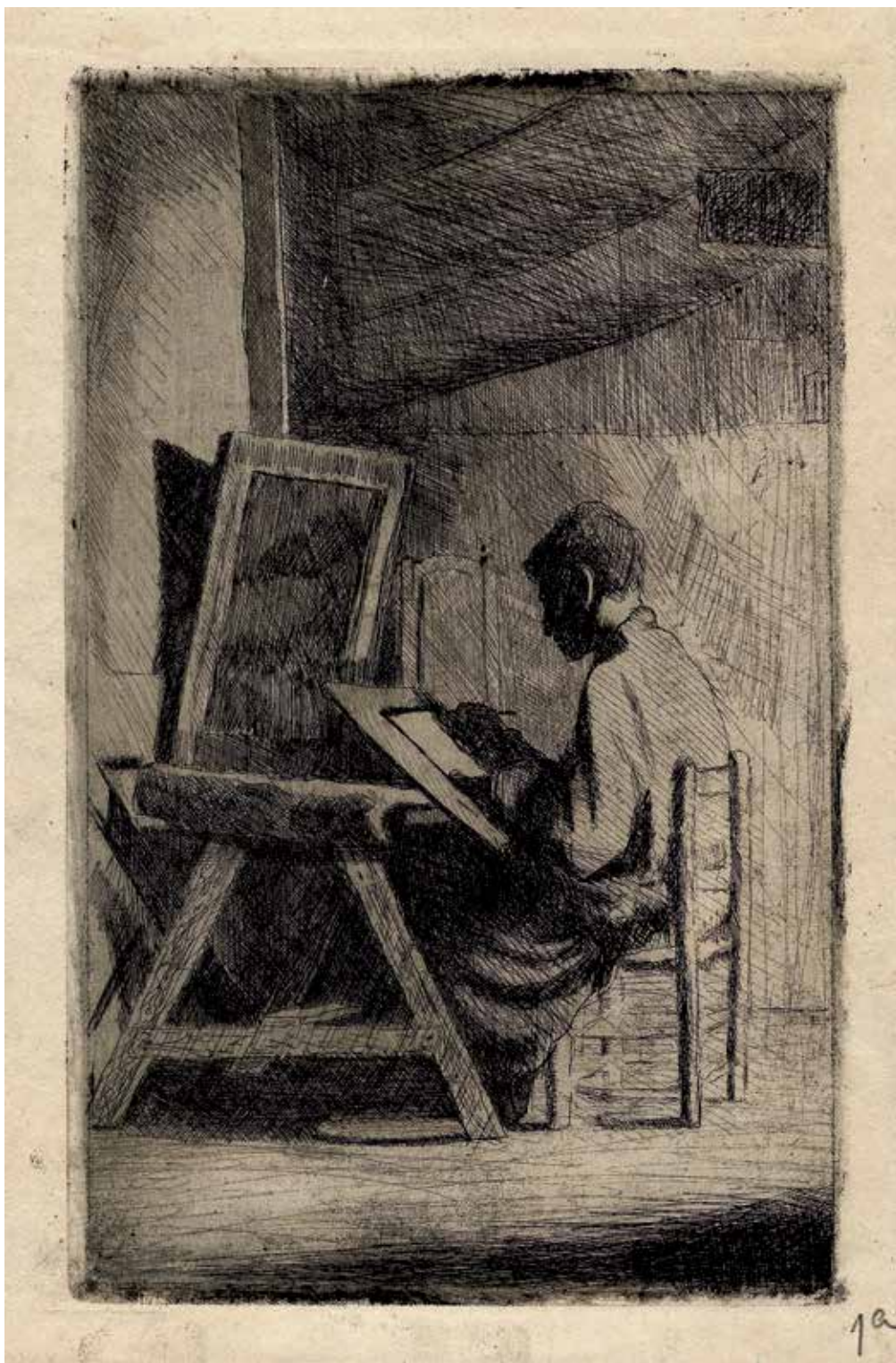


Fig. 2.- Manuel Gil Pérez | *El copista* (ca. 1948). Aguafuerte, 24'5 x 15'5 cm.  
Primera prueba de autor. Colección Silvia Torres.

El contenido de aquella singular muestra artística lo formó, por lo que concernía al grabado, principal objeto de la misma, una *excepcional pieza* de Vento, «llena de sentido del espacio y de poética interpretación, de un tema bien sencillo y aun vulgar: la embocadura, desde la Ronda, de la calle del Padre de Huérfanos»<sup>29</sup>; Manuel Gil participó con varios grabadillos apaisados, sutiles y bien resueltos, así como con un bodegón y «una expresiva estampa de desamparo y tragedia, muy “mil novecientos cuarenta y tantos”»<sup>30</sup>; la inquietud brusca de Montañana le llevó a paisajes de desolación, derribo y ruina, «pero cuya serenidad (que, pese a todo, le preside), hace resuelta con cuidado exquisito»<sup>31</sup>; las cabezas ausentes de Zamorano fueron sustituidas por las *justas y entonadas* de Sempere; y los altos paisajes de azoteas y galerías de Carmelo Castellano, así como el invernal pretil del Túria y un detalle monumental de *los Santos Juanes* de Dolores Marqués, completaron la muestra. Acompañaron a los grabados algunos dibujos de Jacinta Gil, Carmen Pérez, Benet y Carreño, «característicos –unos más; otros menos– del estilo personal de sus autores, pero que nada añaden al mérito, notable, que la exposición, como exponente de nuestro actual, novísimo, vivero de grabadores, tiene y representa»<sup>32</sup>.

La acogida del lozano colectivo entre la crítica local resulta excepcional, y las exposiciones se suceden sin descanso. La segunda muestra «oficial» –tercera hipotética del grupo– se celebró apenas una semana después de que clausurasen la anterior: del 23 al 30 de diciembre de 1947. El *Grupo* iba estructurándose sobre la marcha, con la espontaneidad con que surgen estas cosas; así también en el número. En esta

ocasión, con motivo de aquella *II Exposición de Pinturas*, se dieron cita Jacinta Gil, Carmen Pérez, Montañana, Carbonell, Vento, Zamorano, Manuel Gil, Benet y Carmelo Castellano; de nuevo en la pintoresca sala *faustiana*. De la *angustia expresiva* de Jacinta Gil a la *preocupación estructural* de Benet, pasando por *el orden razonable* de Montañana, la paisajística discreta y ardiente de Pérez y Castellano, «la plástica viva de las manos, tan amiga, siempre, de los juegos y las razones del diseño»<sup>33</sup>, de Vento, los retratos de Carbonell y Zamorano, y la angustiosa *obsesión por la originalidad* de Manuel Gil, la muestra mereció nuevamente los halagos de la crítica con la esperanza de nuevas aún mejores.

Años más tarde, Joan Fuster, en *Les originalitats* (1955), apuntaría en las primeras líneas que «entre totes les obsessions, més o menys secretes, que van patint l’home i la societat actual, n’hi ha una de profundament tenaç: l’obsessió d’això que s’anomena *originalitat*»<sup>34</sup>. Y, en efecto, nuestro *Grupo* no fue una excepción. Aunque la crítica se refiriese exclusivamente a Manuel como «el más obsesionado por la originalidad, que busca por caminos distintos»<sup>35</sup>, creo que la caracterización es extensible a todos sus miembros. Esa tendencia a la singularización obsesiva –que Fuster precisaría con pormenorizado acierto– atravesaba hasta lo más recóndito de la producción plástica de nuestros miembros. «Busquem, primer que res, refermar-nos en la nostra personalitat, destacar-la, fins i tot simular-ne més de la que tenim. La qüestió –qüestió de principi– és enlluernar *els altres*, imposar-nos-hi: imposar-los, almenys, que acceptin la nostra *distinció*, que es la reconeguin»<sup>36</sup>.

<sup>29</sup> Felipe Garín, «I Exposición de Grabados y Dibujos, organizada por el Grupo “Z” en homenaje a don Ernesto Furió (Premio Nacional de Grabado, 1947)», *Levante*, domingo 14 de diciembre de 1947, p. 6.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>33</sup> Felipe Garín, «II Exposición de Pinturas del Grupo Z», *Levante*, domingo 28 de diciembre de 1947, p. 4.

<sup>34</sup> Joan Fuster, *Obres completes*, vol. IV, Barcelona, Edicions 62, 1975, p. 165.

<sup>35</sup> F. Garín, «II Exposición...», loc. cit.

<sup>36</sup> J. Fuster, *Obres completes*, IV, p. 167.



No entraré ahora —creo que no es ni lugar ni momento, en unas líneas que pretenden más ser una nota *documental* que *crítica*— en la compleja y polémica idea que Fuster apunta de *simular más personalidad de la que se tiene*. 1948 sería un año determinante para la constitución de nuestro grupo y para la búsqueda de reafirmación en sus *personalidades* —así, en plural; pues como bien señala, con acierto, Manuel Muñoz, el grupo «estaba constituido por un nutrido colectivo de jóvenes pintores que mantenía su personalidad individual, con una serie de inquietudes comunes capaces de ser nexo suficiente para este agrupamiento»<sup>37</sup>. De qué serie de *inquietudes* se trate y si estas lograron ser *nexo suficiente* será punto a desgranar pormenorizadamente.

Fue este anhelo de búsqueda, de recorrer caminos no trillados, lo que llevó al grupo a la osadía, en los primeros días del recién estrenado 1948, de exponer en el *Círculo Alcireño* —*La Galería* de Alzira, como es popularmente conocido—, en activo desde finales del siglo XIX. La muestra fue, en palabras del propio Manuel Gil, «un fracaso»<sup>38</sup> —*naturalmente*; añadía impasible el entrevistador. Exigían independencia: «independencia frente a las modas disonantes y pasajeras; independencia frente a los cauces viejos y las normas fósiles: que cada cual sea quien es»<sup>39</sup>. Y por norma general, sea en el terreno plástico o en cualquier otro ámbito, la *independencia* no liga con la *aceptación*. Sí contaron con el apoyo de José Ombuena, «el crítico protector del Grupo Z»<sup>40</sup>.

Lo más reseñable de aquella muestra alcireña —la de unos jóvenes que habían sabido «renunciar a la estúpida rebeldía que embrutece y

a la paralizante sumisión que envilece»<sup>41</sup>— me parece, no las obras allí expuestas —en tónica con las anteriores—, sino el manifiesto aparecido en el catálogo de la muestra; firmado por nadie, suscrito por todos<sup>42</sup>:

«Con la ardorosa fiebre espiritual de nuestra época, se han sucedido, los ismos, sin interrupción; lo que antes fue admirado después se despreció. El arte negro sustituyó al arte griego y nuestra fatigada cultura inventó nuevos sistemas. Las doctrinas degeneraron en modas y estas cambiaron como el vestido. Nosotros no somos figurinistas de nueva moda ni de nuevo ismo, no tenemos, ni la pobreza de espíritu para dejarnos deslumbrar por las vulgaridades al uso ni por los artificios agradables: ni con el academicismo que venda los ojos de la juventud, ni con los falsos valores propagandísticos. No estamos ni con unos ni con otros y frente a ellos cerramos filas.

»Con nosotros tienen un puesto quienes sientan la realidad del Arte y del hombre como una pulsación rítmica en el tránsito del vivir.

»Pretendemos crear con la mayor serenidad, sin dejarnos llevar por el signo de nuestra época: la velocidad. No queremos hacer síntesis taquigráficas de la forma y del color; tampoco pretendemos tomar como guías a las luminarias del Arte, sino invocar su nombre para no desfallecer en la lucha para lograr una auténtica valoración del Arte».<sup>43</sup>

<sup>37</sup> Manuel Muñoz Ibañez, *La pintura contemporánea del País Valenciano (1900 ~ 1980)*, València, Prometeo, 1981, p. 180.

<sup>38</sup> B. Galende, «Manuel Gil Pérez...», loc. cit.

<sup>39</sup> José Ombuena, «El “Grupo Z”», *Jornada*, sábado 17 de enero de 1948, p. 2.

<sup>40</sup> M. Gil, «El fermento artístico en Valencia...», p. 169.

<sup>41</sup> J. Ombuena, «El “Grupo Z”», loc. cit.

<sup>42</sup> En aquella ocasión el grupo llegó a contar dieciséis miembros: Vicente Beltrán, Ernesto Furió, Francisco Carreño, Pérez Contel, Fulgencio García, Federico Montañana, Manolo Benet, Carmen Pérez Giner, Jacinta Gil, Manuel Gil, Adolfo Martínez, Ricardo Zamorano, Custodio Marco, José Vento, Carmelo Castellano y José Benedito.

<sup>43</sup> Cf. *Archivo del Grupo Z*, p. 11.

En marzo de 1948, el *Grupo* cambiaría de manera definitiva el lugar habitual de sus muestras: de las anaqueladas de Faus a los muros de la recién reabierta *Sala Abad*<sup>44</sup>. Allí, el *Grupo*, de nuevo primigenio en número –Benet, Martínez, Benedito, los Gil, Vento, Montañana y Marco–, continuó con aquella serena *pulsación rítmica* que les animaba; con su apología de la *lentitud*. Esta *exposición de pinturas* sería –supuestamente– su quinta muestra reseñada, con notable éxito, por la prensa: «pues la serie de cuadros que el “grupo” expone, en estos días, es, sin duda, la mejor reunida por el mismo [...], puesto, con vocación sincera, al servicio de un concepto genuinamente estético y de un fondo emocional y un empeño expresivo»<sup>45</sup>.

De ella no queda constancia de fechas concretas –tampoco del número de la muestra. Sí las hay de la que se presentó como la *Séptima Exposición de Pinturas del Grupo Z* –celebrada del 20 al 30 de abril de aquel mismo año en la Sala Abad. Nos faltaría una sexta. Los datos parecen haberse perdido –o los que hay resultan incongruentes.

En aquella última decena de abril, el infatigable *Grupo*, compuesto ahora por Vento, Montañana, Marco, los Gil, Benedito, Benet y Martínez, volvió a mostrar las cualidades que les eran más propias y que hacían las delicias de la crítica local: «Nos hallamos ante un caso de tenacidad extraordinaria, de asombrosa voluntad, de laboriosidad insólita»<sup>46</sup>. Aquellos muchachos que, en palabras de Ombuena, poseían «un vocabulario artístico en trance de plenitud»<sup>47</sup>, comenzaban también a padecer el insufrible vértigo que conllevaba la perspectiva de –por decirlo por boca de Fuster– *ser permanentemente lúcidos*; más cuando se cernía sobre ellos el peso

de ser promesa y esperanza de una tierra y su época: «los nombres de estos jóvenes artistas han de constituir en fecha venidera y no lejana la plana mayor de nuestra pintura»<sup>48</sup>.

Un mes después –entre el 20 y el 30 de mayo– se celebraría –en el mismo lugar–, con veinticinco obras, la «octava» muestra. El número del grupo crecía: Begoña Villate, Jacinta Gil, Carmen Pérez, Luis García Ochoa, C. Castellano, M. Gil, A. Martínez, C. Marco, F. Montañana, J. Vento y J. Benedito compusieron aquella *exposición de pinturas*. Chavarri, en su crítica en *Las Provincias*, llama la atención sobre el presentar sus producciones en *grupo*: «Muy bien hacen estos artistas [...] para que mejor se noten sus cualidades y sus diferencias»<sup>49</sup>.

Aunque su principal actividad la constituía la organización de estas muestras colectivas, el *Grupo* –alternando con estas exposiciones– se reunía semanalmente en el estudio de alguno de sus miembros donde conversaban sobre sus inquietudes estéticas, culturales, políticas, y hasta religiosas. Por esta línea, y a través de Manuel Gil, llegaron a tomar contacto con otro curioso e interesante grupo intelectual de tertulia denominado *Los vespérales*, que se reunía –también con carácter semanal; *dominical*– en la casa –ubicada en el valenciano barrio de Patraix– del escritor José Luis León Roca –el célebre biógrafo de Blasco Ibañez. A ella acudían también regularmente Manuel Bonell, Pepe y Eugenio Villar, Manuel Abad, Inmaculada Cuesta, Alberto García Esteve o Judith Hernández. En lo relativo a aquellas conversaciones, ambos grupos quedaron *fusionados*.

La plástica expositiva de sus muestras continuará siendo la ya habitual y característica del *Grupo*: un *postimpresionismo*, de marcado rasgo

<sup>44</sup> «En febrero de 1948, el grabador Abad ofrecióles, desinteresadamente, una sala de su propiedad, en la calle del Pintor Sorolla, donde, a partir de entonces, y mensualmente, celebra el grupo sus exposiciones» (V. Badia Marín, «Ante la próxima...», loc. cit.).

<sup>45</sup> Felipe Garín, «Exposición del grupo Z, en Sala Abad», *Levante*, domingo 28 de marzo de 1948, p. 2.

<sup>46</sup> José Ombuena, «El “Grupo Z”, en Sala Abad», *Jornada*, miércoles 28 de abril de 1948, p. 3.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>49</sup> E. L. Chavarri, «En la Sala Abad expone el Grupo Z», *Las Provincias*, sábado 22 de mayo de 1948, p. 6.

<sup>50</sup> E. L. Chavarri, «En la Sala Abad», *Las Provincias*, jueves 24 de junio de 1948, p. 7.



Fig. 3.- Manuel Gil Pérez | *Sin título* (ca. 1949). Tinta sobre papel, 16'8 x 16'8 cm. Colección Alberto Ferrer.

expresionista, que les distanciaba del *sorollismo* imperante en el academicismo de la época; sin truncan ello su preocupación cardinal por la luz y el color –adoptando, algunos de sus miembros, un *tenebrismo barroco* e incluso un cierto *primitivismo gótico*. En su temática predominaban las naturalezas muertas, bodegones, paisajes naturales y rurales, así como los retratos y desnudos.

En esta línea siguió su exposición de cierre de temporada en el mes de junio –Vento,

los Gil, Marco, Martínez, Villata y Benedito la compusieron. Fue la exposición más escasa de miembros hasta el momento. No disponemos de las fechas exactas de las misma. Sí sabemos que fue, nuevamente, en la Sala Abad. Sobre la misma, Chavarri, en su nota de *Las Provincias*, llama la atención sobre esa *inquietud* que mueve y une al *Grupo* preservando la *independencia* de sus miembros en la búsqueda personal de sus caminos; caminos que, dice, «hallarán, sin duda, si

no se dedican a buscar la fórmula, la receta, que les inmovilice y les amanece»<sup>50</sup>. Ombuena, por su parte, insiste: «Es evidente ya, sin posibilidad de duda, que dicho grupo encuadra la más brillante, activa y laudable selección de las nuevas promociones pictóricas valencianas»<sup>51</sup>.

«El grupo [...] no tiene muchos precedentes entre nosotros. Por su continuidad –infrecuente en obras de juventud–; por su jerarquía estética en cada exposición mejorada; por la amplitud de criterio que cada día ha ido ganando; incluso por su oportuna arribada a la sala en que ahora vienen exponiendo [...] debe felicitarse a esta “peña” de muy jóvenes artistas».<sup>52</sup>

Al reanudar su actividad con el otoño, todos sus miembros suscribieron –en València, a 1 de octubre de 1948; y por duplicado– los estatutos que presidirían la organización del *Grupo*. Éste se constituía –en los puntos 1 y 2 de los mismos– como «una agrupación artística en la cual tienen cabida toda clase de artistas, sin distinción de ideario político ni de creencia religiosa»<sup>53</sup>, siendo su finalidad el «dar a conocer auténticos valores dentro de las artes plásticas por medio de exposiciones colectivas»<sup>54</sup>. Se estableció el ingreso al *Grupo* –en el tercer punto de estos– a propuesta de dos miembros de éste y por acuerdo unánime de los que ya lo formasen.

Cada miembro tendría derecho –según estipulaba el punto cuarto– a presentar hasta cinco obras en cada muestra –siempre que el espacio

de la sala lo permitiese; exponiéndose una media proporcional del total presentadas en caso negativo– y a votar «en cualquiera de las cuestiones que se discutan, siempre y cuando no vaya en beneficio exclusivo de quien se opone»<sup>55</sup>. Así, de igual manera, contraían una serie de deberes expuestos en el quinto punto: «exponer una obra como mínimo en cada una de las ocho exposiciones ordinarias de un curso»<sup>56</sup> –cesando tal obligación sólo por enfermedad «o por falta de calidad en su producción»<sup>57</sup> – y asistir a las reuniones que se convocasen –de no asistir a estas, sería «considerado válido el acuerdo tomado por tres miembros como mínimo»<sup>58</sup>.

En el sexto y último punto se contemplaban las posibles causas de expulsión de un miembro del *Grupo*: «por dejar de exponer durante tres exposiciones consecutivas o cuatro alternas»<sup>59</sup>; «por deficiencia en la calidad de su obra, siempre que por este motivo no haya sido admitido durante tres exposiciones»<sup>60</sup> o «por perjudicar de palabra u obra a los intereses del Grupo»<sup>61</sup>.

Con el inicio del nuevo curso, el contador expositivo del *Grupo* se reinició. Así la *Primera Exposición de Pinturas* del nuevo ciclo se celebró –manteniéndose en la *Sala Abad*– entre el 2 y el 12 de noviembre de aquel mismo año. El éxito de éste parecía ir *in crescendo*; los críticos continuaban reincidiendo en la fortuna de aquella peculiar cohesión: «Es singular mérito el de estos jóvenes el de mantener cada cual su personalidad que cada vez se define mejor, sin tender a influenciarse unos a otros, lo cual acabaría por meterles en una vía infecunda y sin solución»<sup>62</sup>. Se incorporó Xavier Uriach al ya clásico elenco

<sup>51</sup> José Ombuena, «El “Grupo Z”, en Sala Abad», *Jornada*, martes 1 de junio de 1948, p. 2.

<sup>52</sup> Felipe Garín, «IX exposición del Grupo Z», *Levante*, martes 29 de junio de 1948, p. 2.

<sup>53</sup> «Estatutos del “Grupo Z”», *Archivo del Grupo Z*, p. 17.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>58</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>62</sup> E. L. Chavarrí, «Sala Abad», *Las Provincias*, sábado 6 de noviembre de 1948.

formado por Carmen Pérez, los Gil, Benedito, Benet, Martínez, Montañana, Vento y Marco, continuando aquella «conspiración contra el arte adocenado, contra la pintura desangelada, contra el filisteísmo público, contra la plástica fenicia y contabilizable, contra el adocenamiento, contra la vulgaridad y contra los convencionalismos»<sup>63</sup>.

La regeneración de la pintura valenciana precisaba del *Grupo Z* —y estos eran conscientes de estar escribiendo una página clave de su historia. «Es probable que llegue un día en que al historiar la vida artística valenciana, toda una época, quede rotulada así: “la época del Grupo Z”»<sup>64</sup>. Y así quedaría.

No muchos días después del cierre de esta primera muestra de temporada, apareció en prensa una entrevista de Blas Galende a Manuel Gil con motivo de haberle sido concedida, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de aquel año, la medalla de tercera clase por su grabado *El copista*. El subtítulo de aquella nota —*Manuel Gil Pérez, tercera medalla nacional de grabado*— rezaba: «Todos sus afanes, vinculados al “Grupo Z”, que fundó y dirige»<sup>65</sup>. Aquí se le presenta como un *miembro destacado* del mismo que detesta ser caracterizado como «joven» y que desea no hablar de sí sino del *Grupo*. Sin embargo, sí es la juventud el rasgo definidor de éste: «Somos diez. Lo mismo podríamos ser más o menos. El número no puede limitarse, porque depende de los jóvenes que se adscriban al “Grupo”. [...] No me refiero a la edad, sino a la obra. Si la obra es joven, aunque su autor tenga setenta años, ese autor es joven. No importa la edad, sino la

juventud»<sup>66</sup>. Manuel se presenta en aquellas líneas como único fundador y sustentador de un colectivo al que «mueve un ímpetu falangista»<sup>67</sup>. No nos gusta el actual mundo artístico, y vamos a crear otro; por lo menos, a intentarlo»<sup>68</sup>.

No tenemos noticia de las fechas concretas en las que transcurrió la exposición de diciembre. Sabemos que fue de nuevo en la Sala Abad y no de pinturas, como venía siendo habitual, sino de dibujos y grabados —la última muestra de este corte había sido la dedicada a Ernesto Furió un año antes. Allí participaron Montañana, Vento, Manuel Gil, C. Castellano, Villate, Oriach, Marco, Benet, Benedito, Jacinta Gil y Carmen Pérez. Los elogios más punteros de la crítica fueron, en esta ocasión, para las *fantasías* de Custodio Marco:

«Obras de un temperamento selecto, extrañas visiones inconcretas, manchas de color sin límites netamente fijados, pero de una seducción vibratoria y romántica que son admirables hallazgos de sensibilidad colorista. [...] Empeño de poeta que invita al espectador a que también se sienta inspirado y llegue a crearse sus propias visiones frente a aquellas masas vivientes de color. En este sentido, no recordamos pintura más “musical” que la de estas dos hermosas vibraciones luminosas»<sup>69</sup>.

También por aquellos días, el *Grupo* participó de manera conjunta —con obras que, casi en su totalidad, ya habían sido presentadas en sus

<sup>63</sup> José Ombuena, texto para el díptico de la muestra. Cf. *Archivo del Grupo Z*, p. 19. Allí, curiosamente, el nombre de Ombuena aparece tachado sobre el catálogo.

<sup>64</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>65</sup> B. Galende, «Manuel Gil Pérez...», loc. cit.

<sup>66</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>67</sup> Esta, hoy polémica afirmación, aparece tachada en el recorte de prensa conservado en el *Archivo del Grupo Z* (p. 20), suponemos que por la propia Jacinta —presa política durante el franquismo—; no así en el recorte recogido en el *Archivo Manolo Gil* (p. 20), conservado en el IVAM, de idénticas características al del *Z* y también confeccionado por ella —allí sólo aparece el término «falangista» enmarcado entre paréntesis.

<sup>68</sup> B. Galende, «Manuel Gil Pérez...», loc. cit.

<sup>69</sup> E. L. Chavarri, «Sala Abad», *Las Provincias*, domingo 5 de diciembre de 1948.



anteriores muestras— en la VIII Exposición de Arte Universitario, celebrada en los salones de exposición del Ayuntamiento de València. Con ello se cerraría no el curso, pero sí 1948.

La tercera exposición de la temporada, primera de 1949, tuvo lugar —como de costumbre en la Sala Abad— entre el 10 y el 20 de enero, bajo el rótulo *Flores y Bodegones* —una *clase de pintura* que «es un estudio de valores, de coloraciones, de empastes, y puede (y debe) ser bien expresiva»<sup>70</sup>. La compusieron dieciocho lienzos de Jacinta Gil, Carmen Pérez, J. Benedito, J. Vento, X. Oriach, A. Martínez, M. Gil, C. Marco y M. Benet. Fue Vento en esta ocasión el más celebrado.

No hay constancia de que en febrero celebrasen muestra alguna. La siguiente, supongamos que la cuarta, fue en marzo, entre el 1 y el 11 —en el lugar habitual. La crítica la consideró una de las mejores celebradas hasta el momento<sup>71</sup>; aunque, desde hacía algunas reseñas, Ombuena hubiese comenzado a ser algo puntilloso con ellos: «En la exposición se patentiza [...] la poca familiaridad que los integrantes del “Grupo” mantienen con el procedimiento»<sup>72</sup>. Hasta veintiséis acuarelas, aguadas y dibujos se presentaron en aquella ocasión. Estaban Begoña Villate, Jacinta Gil, Carmelo Castellano, Manuel Gil, Manuel Benet, Xavier Oriach, Custodio Marco, José Vento y Federico Montañana, con las incorporaciones —como invitados— del artista británico N. H. Stubbing —que había venido a vivir a España tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, siendo fuertemente influenciado por las pinturas rupestres de Altamira— y el donostiarra Luis García-Ochoa.

Aquellas obras «bien distintas, según los temperamentos que las crearon»<sup>73</sup>, reunieron nuevamente al público, en la sala del grupo, del 1 al 12 de abril. Siguiéron los elogios —«uno de

los más altos exponentes de toda su labor conocida hasta la fecha»<sup>74</sup>— para las dos docenas de telas presentadas por Villate, Benedito, los Gil, C. Castellano, Marco, Martínez, Oriach y Vento; el *Músico americano* de este último llamó especialmente la atención.

En fecha no determinada del mes de mayo se celebró la última muestra de temporada —y la que también sería, sin saberlo, la última del grupo en la ciudad. La crítica aparecida en el diario *Levante* fue demoledora:

«Ha sido siempre elogiada, y con justicia, indudable por cierto, esta constancia y afán de trabajo con que los componentes del animoso grupo se han lanzado a la conquista de una popularidad, obligándose a producir para un contacto casi ininterrumpido con el público. [...] El objetivo, en parte, está logrado; todos los medios artísticos y todas las personas interesadas en estas cuestiones conocen al Grupo Z [...].

Pero convendría salir [...] un poco al paso de ciertos hechos que vemos producirse en estas exposiciones. Bien por el ensayo, la audacia y el atrevimiento, pero las influencias mutuas que ya van acusándose de algunos para seguir el camino de otros más alabados, son menos procedentes.

No están mal las pruebas y los estudios, mas observemos que esta soltura también puede crear la consecuencia funesta de dejar de hacer, degenerar en un virtuosismo cómodo de la obra “puesta”, manchada, indicada tan sólo, para no pasar de ahí, triste y fatal error que ya ha malogrado lamentablemente tantos esfuerzos de pintores que empezaron como espléndidas promesas.

<sup>70</sup> E. L. Chavarri, «Sala Abad», *Las Provincias*, martes 11 de enero de 1949, p. 6.

<sup>71</sup> Cf. Felipe Garín, «Exposición de acuarelas y dibujos del grupo Z», *Levante*, jueves 10 de marzo de 1949, p. 4.

<sup>72</sup> José Ombuena, «Grupo Z, en Sala Abad», *Jornada*, miércoles 9 de marzo de 1949, p. 4.

<sup>73</sup> E. L. Chavarri, «Arte», *Las Provincias*, viernes 4 de marzo de 1949, p. 6.

<sup>74</sup> Felipe Garín, «Exposición Grupo Z», *Levante*, sábado 9 de abril de 1949, p. 4.



Fig. 4.- Manuel Gil Pérez.  
*Autorretrato* (ca. 1949). Grafito  
 sobre papel, 27'5 x 21'7 cm.  
 Colección particular.

[...] El arte tiene sus reglas, y para conculcarlas hay que tener fe y procurar saber dónde se va y por qué se pinta, pero no se puede amanecer innovador»<sup>75</sup>.

Montañana y Vento estuvieron en el blanco de la crítica. El primero por su *incompleta* y vulgar *Muchacha de perfil*, el segundo por sus «“rojos y verdes” entonados en masas planas, [...] ya

no [...] nuevo en él, porque lo ha prodigado en los últimos tiempos junto con la falsa perspectiva»<sup>76</sup>. Otros –imaginamos que se referiría a los Gil; y en esto coincidiría, en parte, con Ombuena<sup>77</sup>–, tenebristas empeñados en *contornear de negro las formas*, en *ensuciar y desdibujar* los lienzos, «sin tener en cuenta que muchos ensayos semejantes ya se abandonaron hace algún decenio en la próxima Francia»<sup>78</sup>. Chavarri hacía

<sup>75</sup> S. R., «Exposición Grupo Z», *Levante*, jueves 26 de mayo de 1949, p. 4.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>77</sup> «Manuel Gil y Jacinta Gil siguen en una línea tenebrista, acaso excesiva para mi gusto, pero cargada de sugestiones y valores muy considerables» (José Ombuena, «Grupo Z, en Sala Abad», *Jornada*, jueves 26 de mayo de 1949, p. 4).

<sup>78</sup> S. R., «Exposición Grupo Z», loc. cit.

notar su molestia por ofrecer las *reconditeces de las modelos*: «habremos de considerar las exposiciones de pintura bajo el prisma de los anuncios de películas en relación con los menores»<sup>79</sup>; aunque se felicitaba de que hubiesen ido dejando en el estudio «las alcachofas, las cebollas y demás menestra de los bodegones»<sup>80</sup>. Sólo, en esta ocasión, Ombuena tuvo palabras amables para ellos: «Se resisten, con juvenil pasión, a marchar por los caminos más trillados, que no siempre son los mejores. [...] Su rebeldía está sabiamente medida y despojada de estridencias innecesarias»<sup>81</sup>.

La crítica no deja sino de dar cuenta del panorama interno del grupo que se exterioriza claramente en sus paletas. En sus últimas muestras se había acentuado

«notablemente la diferenciación estética que había ido produciendo poco a poco en el grupo una doble línea: académica y de vanguardia.

Si se considera que toda la razón de ser del “Z” estaba en su empeño de renovación artística, de autenticidad y de vanguardia, se verá cómo una línea académica, conformista, una tendencia acomodaticia dentro del grupo era algo peligroso y contradictorio al mismo.

Las discusiones entre ambas tendencias crecían y se profundizaban. Manolo y Montañana las protagonizaban. A Montañana seguían pintores, los menos significativos, [...] [que] pintaban más para la galería y el éxito fácil, que bajo la exigencia de lo mejor. Manolo defendía con apasionamiento, como siempre, la línea difícil del verdadero “Z”»<sup>82</sup>.

El 4 de mayo de 1949, desde Madrid, José Vento respondía a una carta de Manuel Gil donde se trataban las disputas y el futuro del *Grupo*. Vento se muestra determinante: «Las cosas del Grupo a mi parecer no van mal, si no como tenía que ser»<sup>83</sup>. La cuestión, a su entender, se planteaba de la siguiente forma para todos los miembros: o se continuaba por «el camino aprendido por el que tenemos concepto de bondad en la obra o buscamos en nosotros mismos aquel camino no cierto en su conocimiento pero más vivo en nosotros mismos»<sup>84</sup>. El primer camino, por lo aprendido y las facultades de las que disponían, les haría *llegar a algo*, pero un algo que jamás llegaría a satisfacer aquello que él llamó el *diosecito creador*; el segundo les llevaría a la duda por carecer de modelo y no tener más allá donde mirar que en el interior del propio yo, pero la más mínima satisfacción en él «valdría más que todo lo otro»<sup>85</sup>.

«El Grupo, tú lo recuerdas bien, y Marco también debe recordarlo, queríamos que fuera esto, como un escaparate (por decirlo de alguna forma) de esta nuestra lucha. ¿Lo es? Al parecer no. Yo creí una vez que por auto-eliminación desaparecería esas diferencias pero creo que al trasladarnos a Abad esto hizo que no fuera así, pues Abad es ya el que selecciona y sus intereses no son los nuestros»<sup>86</sup>.

Al parecer, los intereses de Vicente Abad —*la dignidad de la Sala*, precisa Vento—, dueño de la Galería, distaban de la exclusiva preocupación por la pintura que tenían ellos procurando, además, *no herir a los otros*.

Vento no cree que debiera expulsarse a nadie

<sup>79</sup> E. L. Chavarri, «En la Sala Abad», *Las Provincias*, jueves 19 de mayo de 1949, p. 7.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>81</sup> J. Ombuena, «Grupo Z...», loc. cit.

<sup>82</sup> José Bailo Ramonde, «Final del Grupo “Z”», *Archivo del Grupo Z*, p. 29.

<sup>83</sup> Carta de José Vento a Manuel Gil, Madrid, 4 de mayo de 1949. Archivo documental de Alberto Ferrer.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>85</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>86</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

del grupo por su obra, ya que el *Grupo* es abierto y da cabida a todas las tendencias –bajo el exclusivo criterio de la auto-crítica–, «pero sí por falta de entusiasmo en cooperar»<sup>87</sup>. Una falta de entusiasmo que les había llevado a no exponer todavía en capitales como Madrid o Barcelona, no completar sus muestras con conferencias o conciertos a tono con el ambiente que querían, o acabar en las disputas más ordinarias: «¿Sabes que cuando expusieron García-Ochoa y [Stubbing] tuve que pagar yo sus marcos, además del transporte?»<sup>88</sup>.

«El grupo podía haber sido el núcleo de una cultura y dar personalidad y cuenta de ella fuera de Valencia, pero con solo expositores no se puede hacer nada, son la base pero no el edificio [...]».

Luego otra cuestión, si pensamos el Grupo como núcleo de cultura, no tenemos que pensar que este sea el escalón para lograr ambiciones personales [...] si no más bien para ser nosotros escalón para los que vengan detrás»<sup>89</sup>.

Con este clima turbulento llegó el *Grupo*, sin saberlo, a la que sería su última –y maltrecha– exposición en València. Habían celebrado, meses antes, su muestra más cosmopolita al participar en el Pabellón Español de la Feria Internacional de Muestras de Saint Erik, en Estocolmo. Proyectaban exponer de inmediato en Santander, y en Sabadell y Barcelona el próximo año. Ahora, en esta última muestra programada, iban a participar Oriach, Benet, los Gil, Marco, Villate, Vento, C. Castellano, Benedito, Martínez y Montañana. Tenía previsto celebrarse entre el 5 y el 16 de diciembre de 1949, pero jamás llegó a buen puerto ya que, durante su preparación, mientras se procedía a colgar y colocar los cua-

dros, tuvo lugar la muerte repentina de Vicente Abad, dueño de la Sala.

Se cuenta<sup>90</sup> que, momentos antes de su muerte, había tenido lugar una acalorada discusión, en torno al *San Lucas* pintado por José Benedito, entre Abad y el propio Benedito.

«El Sr. Abad sostenía que la figura del cuadro no era religiosamente adecuada para representar a S. Lucas, temiendo provocara escándalo y protesta en los medios incluso eclesiásticos. El autor defendía su libertad de pintor y su independencia frente a los gustos concretos del Sr. Abad. Impresionó mucho esta muerte, que se creyó motivada por tal discusión. Particularmente José Benedito padeció, a consecuencia, una larga y grave crisis»<sup>91</sup>.

El *Grupo* quedó sin sala y sin mecenas. A pesar de ello, se celebró la muestra prevista en Santander, en la sala *Proel* –dirigida por el poeta José Hierro. No se disponen de referencias ni fechas concretas sobre la misma. Sólo de la crítica durísima del propio Hierro respecto a ésta:

«Los lienzos que cuelgan en Proel son de baja calidad. Nos quedamos sin saber de lo que son capaces estos jóvenes pintores. [...] El problema es general. Sufrimos una crisis de imaginación. Puede que se pinte y se escriba como jamás se hizo. Pero el artista de hoy, en general, no sabe inventar. Ni sentir con hondura, en cuyo caso la obra podría ser llamada original. Falta fantasía. [...] Estos pintores del grupo Z [...] poco a poco se van dando cuenta de que hoy lo más revolucionario es, en arte, lo tradicional»<sup>92</sup>.

El *Archivo del Grupo Z* concluye con una

<sup>87</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>88</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>89</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>90</sup> Cf. la nota de José Bailo Ramonde en el *Archivo del Grupo Z*, p. 31.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>92</sup> José Hierro, «El Grupo Z, en Proel», *Alerta* (Santander), jueves 19 de enero de 1950.

copia de la carta-borrador, conservada entre sus manuscritos, que Manuel Gil envía a José Hierro en respuesta a su crítica. Aunque comparte con él ciertos detalles —por ejemplo, la pésima calidad de los *bodegones de frascos* de Martínez—, discrepa en el conjunto. No comprende una crítica que no apunte el por qué; «nos parece un abuso muy común [...] de la confianza que la gente tiene en la palabra escrita»<sup>93</sup>. Los gustos personales del crítico nunca deberían ser transferidos a sus líneas, pues es misión de éste *traducir las inquietudes del artista y no formar una cuadrilla de seguidores*. «A nosotros, los pintores, los escultores y aun los poetas, nos interesa mucho más el *cómo* pintamos que el *qué* pintamos. La fuerza imaginativa está en el *cómo*. Y se puede pintar, modelar, escribir, como un puñetazo o, en el término opuesto, como un suspiro»<sup>94</sup>.

La última y polémica sentencia de Hierro —*Hoy lo más revolucionario es, en arte, lo tradicional*— hiere profundamente la sensibilidad de Manuel y del propio espíritu del Z:

«Precisamente contra eso, contra esa postura de retorno a los cánones es contra lo que luchamos. [...] Quiero creer que eso no son sino influencias y que tú no comulgas con eso. Porque si así fuese, tú serías un académico de la podrida academia de hoy y tu criterio, hasta ahora de gran valía, no valdría para nosotros lo que una higa. Ya sé que todo lo que se envió no está pintado con arreglo a este criterio, ya que los frascos de Martínez y la misma personalidad de Martínez, de Marco y de Benet, son el garbanzo negro de nuestro “Z”. Pero la mayoría pintamos así y a vosotros os es difícil de entender por ese criterio y ese sentimiento regionalista que os caracteri-

za. Comprendo perfectamente que no os haya gustado lo de Oriach, lo de Benedito, lo de Vento y lo mío (las pinturas). Oriach plasma una emoción demasiado agria para vosotros...»<sup>95</sup>.

En los primeros días de 1950, la tensión entre los dos bandos del *Grupo*, las discusiones acres y las enconadas diferencias le hicieron zozobrar, quedando éste definitivamente disuelto.

<sup>93</sup> Copia de la carta-borrador de Manuel Gil a José Hierro, ca. 1950, *Archivo del Grupo Z*, p. 36.

<sup>94</sup> *Ibíd.*, loc. cit. Los subrayados son míos.

<sup>95</sup> *Ibíd.*, pp. 36-37.





Fig. 5.- Manuel Gil Pérez | *Sin título* (1950). Tinta sobre papel, 16'8 x 24 cm.  
En la trasera, boceto invalidado por el autor. Colección particular.



# *Prácticas artísticas colectivas en el tardofranquismo en Valencia (1964-1976). (Re)lecturas desde el s. XXI<sup>1</sup>*

Teresa Marín García

PDI

Grupo de investigación IAMLab  
Universidad Miguel Hernández de Elche

## RESUMEN

En los últimos años las prácticas artísticas colectivas han experimentado un gran auge, interés que parece cíclico y suele visibilizar contextos de crisis o cambios socioculturales. En los últimos años del franquismo (1964-1976), tiempo de profundos cambios sociales, se produjo en el contexto valenciano una gran concentración de actividad cultural, en la que diversas prácticas artísticas colaborativas fueron clave. El texto se centra en el análisis de distintas tipologías de creación colectiva, sus formas de organización, modos de hacer y tipo de producción a través de casos vinculados al contexto valenciano de ese periodo: Estampa Popular de Valencia, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Boix-Heras-Armengol, Antes del Arte, Ara, Bulto y Escapulari-o, la Asociación de Arte Actual, Actum y el cine independiente valenciano. Revisarlos permite aproximarnos a formas variadas de entender lo colectivo desde las artes, ofreciendo al mismo tiempo una relectura de algunos aspectos contextuales que conformaron el entramado cultural valenciano de ese periodo importante de nuestra historia.

**Palabras clave:** Colectivos artísticos / asociaciones artísticas / Arte Valenciano S. XX / tardofranquismo.

## ABSTRACT

In recent years collective artistic practices have experienced a great boom, interest that seems cyclical and often highlights contexts of crisis or sociocultural changes. In the last years of the Franco regime (1964-1976), context of profound social changes, there was a great concentration of cultural and artistic activity in Valencia, in which diverse collaborative artistic practices were key. The text analyzes different typologies of collective creation, their forms of organization, ways of doing and type of production through cases of the Valencian context of that period: Estampa Popular de Valencia, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Boix-Heras-Armengol, Antes del Arte, Ara, Bulto y Escapulari-o, Asociación de Arte Actual, Actum and Valencian independent cinema. Reviewing them allows us to approach different ways of understanding the collective from the arts, offering at the same time a rereading of some links that formed the Valencian cultural framework of that important period of our history.

**Keywords:** Artistic groups / artistic associations / XXth century Valencian Art / tardofranquismo.

## 1 REVISAR EXPERIENCIAS COLECTIVAS DE LOS AÑOS 60-70 DESDE 2017

En la actualidad, vivimos un auge de las prácticas artísticas colectivas, como ya ocurrió en los años 60 y 70, o en las primeras décadas del siglo XX, sugiriendo ciertos ciclos de interés y desinterés por ellas. Los periodos de invisibilidad de estas prácticas no indican su desaparición, sin embargo, conlleva interrupciones en la transmisión de sus saberes. Por ello, cada nuevo resurgir de prácticas colectivas supone un reaprendizaje en los modos de hacer, que requiere adaptarse a cada contexto específico.

Algunos factores sociopolíticos parecen favorecer un auge de lo colectivo. Así, los contextos de crisis o la desatención a lo cultural, suelen contribuir al surgimiento de colectivos artísticos. Los artistas buscan en estas situaciones la colaboración como estrategia para visibilizar sus demandas o sus trabajos, así como para compartir recursos, o reforzarse emocionalmente ante la adversidad. Igualmente, en situaciones de abuso de poder, políticas restric-

tivas de libertades, imposiciones ideológicas o censura desde un poder dominante, favorecen respuestas colectivas de movilización, concienciación social y cuestionamiento crítico. Por ello es habitual que variadas prácticas artísticas implicadas con lo social y lo político, ya sean de carácter crítico o conceptual, suelen recurrir a modos de hacer colectivos.

A pesar de la periodicidad de lo colectivo, el relato dominante del Arte, en sintonía con los poderes ideológicos, tiende a primar el valor de lo individual. La mitificación de la autoría única, asimilada al genio (hombre, blanco y occidental), refuerza el valor del “estilo personal” y subjetivo, y la obra única. El factor ideológico afecta a las formas de entender lo colectivo. En este sentido, se observa que generalmente las ideologías conservadoras suelen priorizar la individualidad sobre lo colectivo, la competencia sobre el compartir, la escasez o lo privado sobre el bien común, y el valor económico sobre lo social. Aun así, se debería evitar los relatos sesgados fruto de la simplificación en pares de opuestos excluyentes. Lo individual está en la base de toda creación colectiva, al igual que no es posible crear sin considerar otras aportaciones previas o contemporáneas. Ambas formas creativas son necesarias e interdependientes. Priorizar una opción implica un posicionamiento ideológico, que nunca es neutro.

El arte oficial del franquismo y en gran medida el relato de la transición, se sumaron al modelo dominante basado en priorizar la individualidad. Aunque en los inicios del franquismo se intentó repolitizar el arte desde la Falange como militancia y propaganda<sup>2</sup>, en la práctica la crítica oficial afín al poder franquista, intentó “despolitizar” el arte, reivindicando un cierto costumbrismo temático, la pintura de paisaje y

1 Texto vinculado al proyecto de investigación Cultura Colectiva de la Comunidad Valenciana (CCCV) <https://culturacolectivav.wordpress.com/>, y surge a partir de la invitación del profesor Román de la Calle y Joan Ramón Escrivá a participar en el Seminario *Collectius artístics, a València, sota el franquisme*, que tuvo lugar en el IVAM, Valencia, el 21 de noviembre de 2015, en el marco de la exposición de mismo título realizada en esas fechas.

2 Sobre los intentos de la Falange por implantar un arte de finalidad militante y propagandística y su escasa repercusión en los artistas de la época ver Muñoz Ibáñez, M.: *La Pintura valenciana de la posguerra*. Valencia, Universitat de València, 1994, p. 26.

3 Sobre relación entre democracia y ausencia de conflicto, ver Benasayag, Miguel y del Rey, Angélique: *Elogio del conflicto*. Madrid: Tierra de nadie, 2012.

posteriormente refugiándose en la abstracción. De forma semejante, en los inicios de la transición, la abstracción o las temáticas lúdicas de la figuración expresiva como imagen asociada a la movida madrileña, cumplieron una función similar. A pesar de las diferencias que se presuponen, entre dictadura y democracia, es curioso observar las similitudes en ambos procesos, que prestaron poco interés en sus inicios a las prácticas colectivas, en especial aquellas más reivindicativas. En el periodo del franquismo los colectivos artísticos surgieron de forma marginal y con grandes dificultades, adquiriendo con el tiempo mayor visibilidad e incidencia social, que obligó a su reconocimiento. Visibilidad que en algún caso conllevó peligros de apropiación y desactivación de su potencial crítico, por intereses políticos, institucionales, o comerciales. Situaciones similares podrían identificarse en la actualidad, salvando las distancias contextuales.

En relación a estos temas, convendría hacer una puntualización sobre el *filtro* discursivo que supuso la transición. Los Pactos de la Moncloa de 1977, escenificaron su condición “democrática”, invisibilizando los conflictos<sup>3</sup>, mediante un pacto de olvido. La antigua censura se transformó en autocensura. Se instituyó así un proceso de cierta desmemoria, política y cultural. La consigna era el cambio, como forzada *tabula rasa*. Lo que hizo olvidar o renunciar a ciertas prácticas artísticas de aquellos años del tardo franquismo. Esto agudizó la brecha cultural entre los artistas de ese periodo y las generaciones posteriores. Las rupturas y vacíos que se generaron en ese proceso, condicionaron el posterior desarrollo del arte y la cultura en este país, al tiempo que condicionan muestras (re) lecturas del pasado.

## 2 CONFLUENCIAS E INFLUENCIAS COLECTIVAS

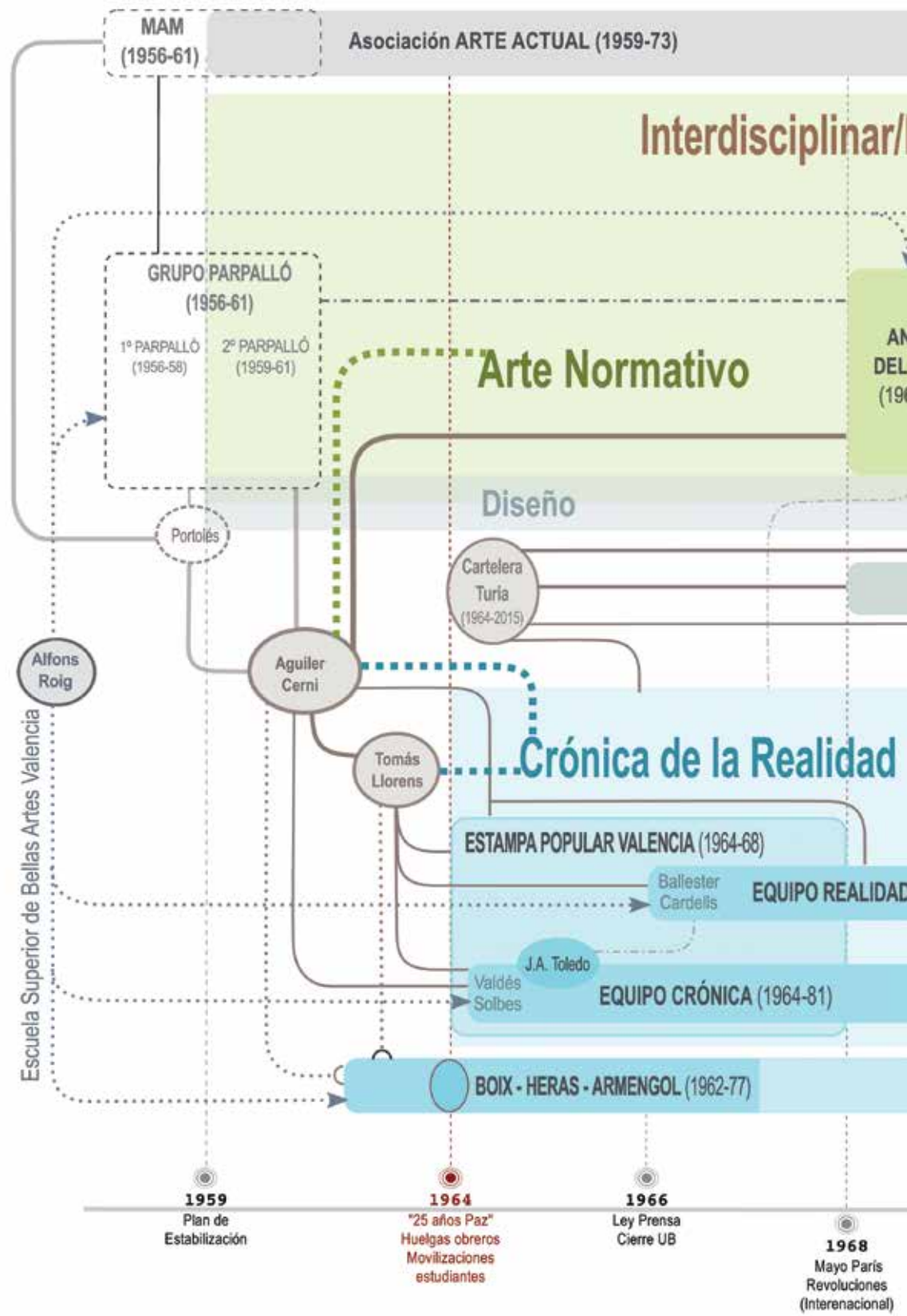
Entre los años 1964 y 1976, se produjo en el contexto valenciano, con epicentro en la Ciudad de Valencia, una gran concentración de actividad cultural y artística, visible a través de formas colectivas. La exposición *Collectius artístics, a València, sota el franquisme*<sup>4</sup> propuso revisar los casos de Estampa Popular de Valencia (1964-68), Equipo Crónica (1964-81), Equipo Realidad (1972-79), Boix-Heras-Armengol (1962-1977), Antes del Arte (1968-69), Ara (1970-71), Bulto (1973-76) y Escapulari-o (1972-79). En este artículo se consideró conveniente añadir tres experiencias más: la Asociación de Arte Actual (1953-73), Actum (1973-83) y el cine independiente valenciano (1968-75). Revisarlos es una oportunidad para aproximarnos a diferentes modos de entender y hacer lo colectivo desde las artes.

Para facilitar la ubicación de estas prácticas colectivas, sus conexiones y diferencias, se ha generado un mapa complementario al texto. A partir de él se proponen varios niveles de análisis, en función de distintos factores de lo colectivo. Para contextualizar los casos se ha incorporado una línea de tiempo que señala algunos aspectos clave, políticos y culturales, del periodo acotado.

En un primer nivel de lectura (Fig.1), se propone visualizar de forma muy esquemática, algunos vínculos que se establecieron entre los distintos colectivos y con otros agentes del contexto, como algunos críticos valencianos clave en ese periodo como Tomas Llorens, Aguilera Cerni o Portolés, el intelectual y pedagogo Alfons Roig. Estas relaciones intergrupales, así como los flujos de influencias, son útiles para entender el rico tejido cultural del momento.

<sup>4</sup> La exposición tuvo lugar en el IVAM entre julio de 2015 y enero de 2016, ver de la Calle, R. y Escrivá, J. R.: *Collectius artístics, a València, sota el franquisme* (1964-76). Valencia, IVAM, 2015.





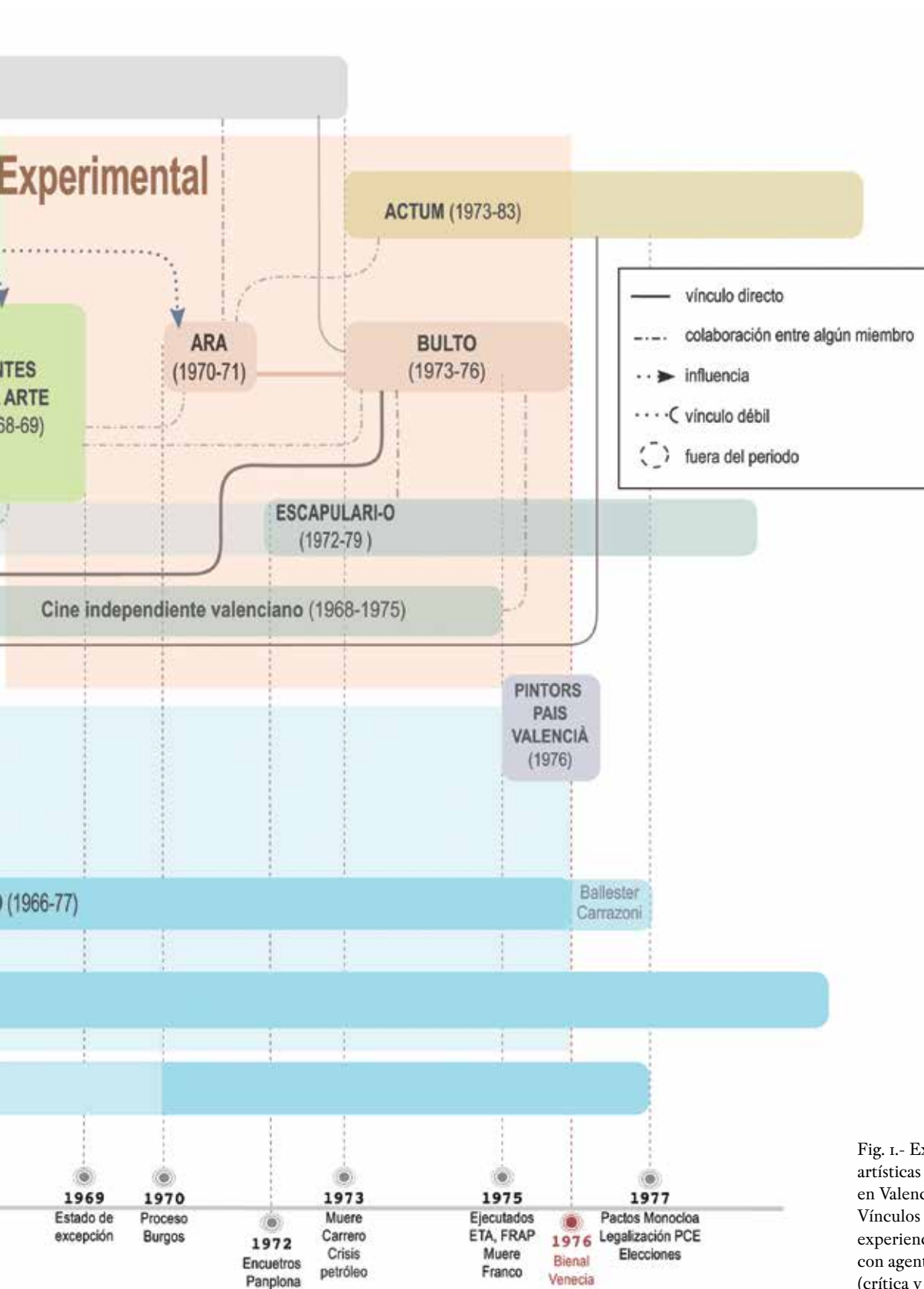


Fig. 1.- Experiencias artísticas colectivas en Valencia (1964-76). Vínculos entre experiencias colectivas y con agentes del contexto (crítica y educación académica). Elaboración propia.

Por breve tiempo, se consiguió conformar en torno a Valencia<sup>5</sup> una masa crítica suficiente para tener repercusión cultural más allá de lo local, como ejemplifica la participación de estos artistas y colectivos en muestras nacionales como *Crónica de la Realidad* (1965)<sup>6</sup>, *Antes del Arte* en Madrid (1968)<sup>7</sup> y Barcelona (1969), *Arte Objetivo* (1968)<sup>8</sup>, o internacionales como *España Libre* (1964)<sup>9</sup>, la Biennale di Venezia de 1976<sup>10</sup>.

El surgimiento de esta concentración de colectivos y efervescencia cultural en aquel momento pudo deberse a varios factores. Entre ellos, los deseos de cambio de una sociedad agotada por años de restricciones, celebrados como “25 años de Paz”. En ese contexto, las nuevas generaciones nacidas tras la guerra buscaban un modo de ocupar su lugar, tratando de experimentar nuevas formas y lenguajes, el atrevimiento propio de la juventud permitía asumir más riesgos para explicitar su disconformidad de forma pública. En el surgimiento diversas formas de agrupaciones (a pesar de las prohibidas legales de la época), pudo influir el predicamento que tuvieron, en el sector cultural y universitario, la consolidación de redes clandestina de acción que habían ido creando los partidos políticos prohibidos (especialmente los partidos comunistas <sup>11</sup>), vínculos que facilitaron la transmisión de ideas críticas, así como la experimentación de formas de acción colectiva y concienciación social.

También fue relevante en la formación de los colectivos artísticos de aquellos años las influencias del exterior. Así las revoluciones internacionales, derivadas de mayo del 68, ayudaron a reforzar las ansias de cambio nacionales y locales. Por otra parte, el turismo facilitó una leve apertura el intercambio cultural. Empezaron a llegar exposiciones de arte extranjero y algunos artistas jóvenes viajaron o residieron breves periodos en países europeos, pudiendo acceder al arte del momento, convirtiéndose en transmisores de esas tendencias y debates en el contexto local.

Además, los críticos valencianos Aguilera Cerni, que había recibido el Premio Internacional de la Crítica de Arte en la XXIX Bial de Venecia de 1959, y Tomas Llorens, tuvieron un papel clave para la consolidación y difusión de Estampa Popular, Equipo Crónica y Equipo Realidad, contribuyendo a conceptualizar sus trabajos. Más tarde Aguilera Cerni, impulsaría también el grupo Antes del Arte. Ambos críticos, fueron impulsores de la revista de crítica artística *Suma y Sigue del arte contemporáneo* (1962-1967) en la que se publicó crítica nacional e internacional relevante del momento. Además, comisariaron y organizaron exposiciones de estos colectivos y facilitaron a través de sus importantes contactos que los artistas valencianos mostraran su trabajo en eventos de relevancia, como los que se han mencionado antes.

<sup>5</sup> Conviene aclarar que no todos los artistas vinculados a los colectivos estudiado residieron todo el tiempo en la ciudad de Valencia, y algunas de sus actividades se realizaron en otras localidades (como muchas de las acciones del grupo Bulto o numerosas exposiciones de Equipo Crónica). A pesar de ello, se toma Valencia como espacio de referencia, ya que muchos de ellos tenían allí su espacio de trabajo y supuso un lugar relevante de sus encuentros y de intercambio cultural.

<sup>6</sup> Participan Valdés, Solbes y Toledo entre otros.

<sup>7</sup> Participan Yturralde, Michavila, Soto, Sempere, Sevilla y Teixidor y E. Sanz. Ver José Garnería. “Artistas en torno a Antes del Arte”, en Bella, F. (coord): *Antes del Arte*. Valencia, Consorci de Museus de a Comunitat Valenciana, 1996, p. 90.

<sup>8</sup> Participan Yturralde, Michavila, Sempere y Teixidor, entre otros. *Op. cit.*, p.91.

<sup>9</sup> Participa en la organización Aguilera Cerni, exponen Estampa Popular, Solbes y Valdés, entre otros. Ver Joan Ramón Escrivá: “La realitat sota sospita” p. 27, en De la Calle, R. y Escrivá, J. R. *Op. cit.*

<sup>10</sup> Participan en la organización del Pabellón dedicado a España, vanguardia artística y realidad social (1936-1976), los críticos valencianos, Tomas Llorens y Manolo García, y los artistas Solbes y Valdés, además de Josep Renau. Además, se expusieron trabajos de Estampa Popular de Valencia, Monjalés, Equipo Crónica, Juan Genovés, Sempere, Alfaro y Teixidor, entre otros. Ver, VVAA. Catálogo de la Biennale di Venezia (2º tomo), Venecia, 1976.

<sup>11</sup> En adelante PC.

Algunos artistas de grupos anteriores, fueron también transmisores de saber intergeneracional, como Michavila, o Sempere, entre otros. Así mismo fueron destacables las redes de intercambio entre artistas y colectivos de diversas corrientes y tendencias a nivel nacional. Así, Estampa Popular de Valencia<sup>12</sup> participan miembros de varios futuros colectivos valencianos, surgiendo como un nodo más de una red de grupos en Madrid, Sevilla, Córdoba, Vizcaya, Cataluña y Galicia. Y los debates entre distintos grupos y equipos vinculados al Arte Normativo como Equipo 57 o Equipo Córdoba, influyeron tanto en la formación de Antes del Arte, como en Equipo Crónica.

Un espacio fundamental para el encuentro, la formación e intercambio de conocimiento e inquietudes fue la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia. Muchos miembros de los futuros colectivo se conocieron allí, iniciando colaboraciones como aprendizaje paralelo, contra las consignas académicas. Alfons Roig<sup>13</sup>, profesor entonces en la Escuela, mostró reveladores caminos de las vanguardias, más allá de los cánones académicos. Por otra parte, las asambleas universitarias permitieron contactos y una iniciación política semiclandestina. Los colegios mayores facilitaron también microespacios de debate. Los talleres de los artistas eran el lugar principal de reunión y debate, sin control público. También revistas como *Suma y Sigue* o *Cartelera Turia* eran espacios de debate teórico. Otros espacios de encuentro, debate y actividades artísticas fueron las librerías (Viridiana, Studio,

Concret<sup>14</sup> y 3 i 4), Galerías (Temps, Punto, Val i 30), o locales *progres* como Capas<sup>15</sup> y Cervecería Madrid (lugar de reunión del grupo Bulto).

En el contexto nacional de los años 60, favorecido por cierto despegue económico se produjo una pequeña expansión del mercado del arte que permitió el incremento de galería de arte en Madrid y Barcelona y su aparición en otras ciudades como Valencia o Bilbao. Todo ello contribuyó a una mejora de las condiciones profesionales de algunos artistas en España, y a un contexto más favorable para las experimentaciones artísticas más vanguardistas.

Los desencuentros personales y las rupturas provocadas por la transición, espacialmente a partir de la polémica suscitada por la muestra *Els altres 75 anys de pintura valenciana*<sup>16</sup> (1975), dificultaron consolidar unos cimientos sólidos sobre los que seguir creciendo culturalmente como un foco relevante en años posteriores.

### 3 MÚLTIPLES FORMAS DE LA ORGANIZACIÓN COLECTIVA

Centrando el estudio en las formas de organización de los colectivos seleccionados, se analizarán brevemente algunos aspectos partiendo de la conversación como base de toda colaboración y siguiendo las formas básicas que plantea Sennett (2012)<sup>17</sup> como conversaciones dialógicas y dialécticas. La **dialéctica** pretende alcanzar como resultado una síntesis, mediante un proceso que va modificando la visión de ambas partes. La **dialógica** no busca la disolución en una voz común, sino que mantiene visible el conflicto entre las voces que dialogan,

<sup>12</sup> Ver Tomás Llorens: “Estampa Popular de Valencia y los comienzos de Equipo Crónica”, en *Equipo Crónica*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015, pp.43-53.

<sup>13</sup> Bonet, J. M.; Plasencia, C. y Monter, J.: *Alfons Roig (1903-1987). Una vida dedicada a l'art*. Valencia. Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, Àrea de Cultura de la Diputació de València, 2007.

<sup>14</sup> Fundada en 1964 por Cucó, Tomás Llorens y Miralles. Fundaron editorial Garbí y editaron calendarios de Estampa Popular.

<sup>15</sup> Su dueño fue Lluís Fernández cineasta *underground* y trabajó como camarero Toledo, miembro inicial del Equipo Crónica.

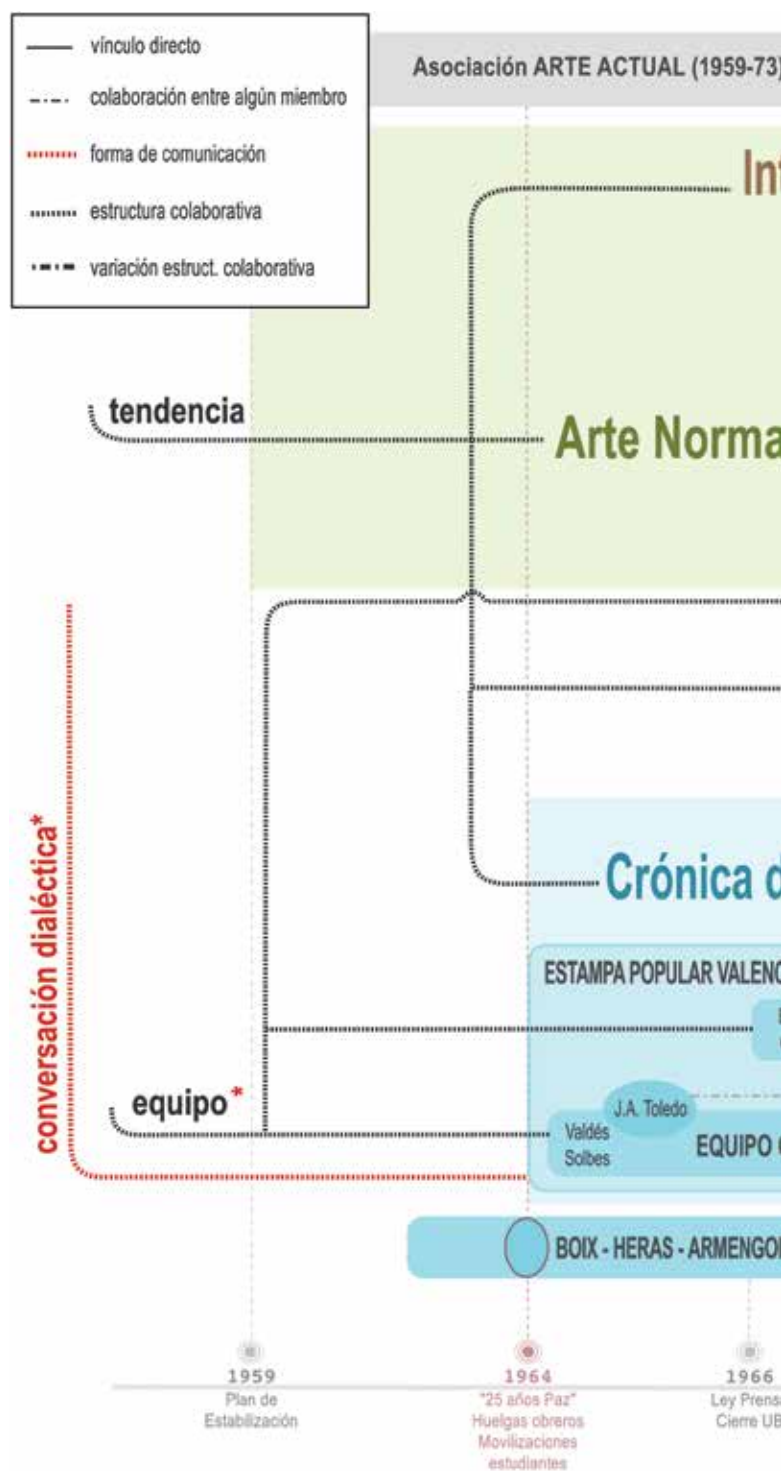
<sup>16</sup> Sobre esta muestra, sus participantes y polémica, ver Román de la Calle, “Reflexiones prèvies al voltant d'una exposició”. pp 63-64. en de la Calle, R y Escrivá, J. R. *Op. cit.*

<sup>17</sup> Sennett, R. (2012). *Juntos*. pp. 36-37.

respetando sus diferencias, entretejiendo un intercambio que puede ser divergente. Se pueden apreciar ambas formas de comunicación, en distintos grados, en los colectivos del contexto valenciano como mostramos en el esquema (Fig 2) y analizaremos brevemente a continuación.

Como procesos que utilizan formas dialécticas podemos identificar a los equipos, así como algunas actividades puntuales de los grupos Ara, Bulto o Actum. En general los procesos de los grupos, asociaciones y tendencias serían de carácter dialógico. También se dan colaboraciones esporádicas entre miembros de colectivos y algunas formas participativas, que pueden responder tanto a un proceso como a otro, según actividades.

Observando la organización de los casos estudiados, se pueden identificar tres **equipos**: Equipo Crónica, Equipo Realidad y Escapulario<sup>18</sup>. Los dos primeros lo hacen patente en su nombre. Los tres casos optan por un nombre y obra común. Los nombres se mantienen incluso aunque se produzcan cambios de componentes. Al inicio de Equipo Crónica con la marcha de Toledo, y en el último año de Equipo Realidad, con la marcha de Cardells y la incorporación de Carrazoni. Conviene recordar que Equipo Crónica trabajaba con colaboradores más o menos permanentes, entre ellos: Rosa Torres, Ángela García, el fotógrafo Alberola, el serígrafo Llópis (fundador de Ibero-Suiza), Juan Vicente Monzó y Teixidor. Estos dos últimos realizaban además trabajos propios en colaboración. Teixidor también formó parte de Antes del Arte. Crónica y Realidad también participaron en Estampa Popular de Valencia y suscribieron la tendencia Crónica de la Realidad como un “vehículo intencional”<sup>19</sup>.



<sup>18</sup> Ver Marisa Giménez Soler y Lupe Martínez Campos: *Paco Bacuñán i Quique Comany. L'equip Escapulari-O i altres derives*, pp. 30-37. Valencia: Universitat de Valencia, 2016.

<sup>19</sup> Marín Viadel, R.: *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*. Valencia: Nau Llibres. universidad de Valencia. 1981, p. 212.



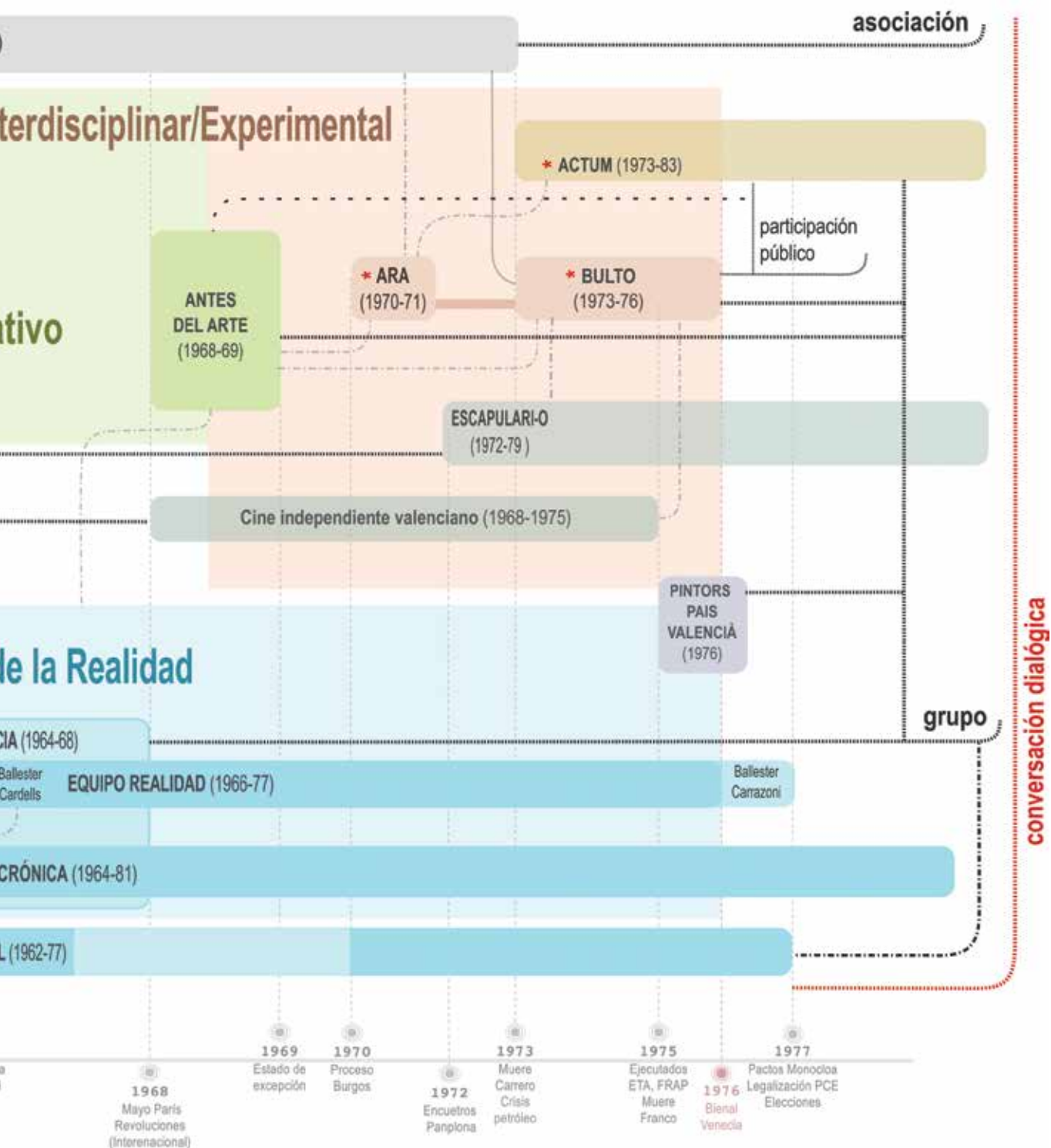


Fig. 2.- Experiencias artísticas colectivas en Valencia (1964-76). Formas de colaboración. Elaboración propia.

La mayoría de casos que estamos analizando podrían considerarse como **grupos, o formas grupales**. Su funcionamiento y alcance puede ser diverso, según su nivel de implicación, cohesión, objetivos y dinámicas internas. Estampa Popular de Valencia y Antes del Arte era próximos a la organización clásica de los grupos de las Vanguardias, agrupaciones numerosas que compartían un objetivo común, temático y/o estilístico; realizaban trabajos individuales que exponían de forma conjunta; suscribían algún tipo de texto, a modo de manifiesto de intenciones u objetivos comunes, generalmente escrito por un crítico colaborador, que se consideraba parte del grupo o muy próximo.

Por su parte Boix-Heras-Armengol<sup>20</sup>, renunciaron a ser considerados un equipo, porque realizaban trabajos individuales y mantenían identidades independientes. Incluso su intento de trabajo conjunto *Tríptico monoteísta* (1964) mostró sus aportaciones en tres paneles (que terminaron separados). Tampoco querían ser considerados grupo, renunciando a normativizar sus dinámicas o explicitarlas en un manifiesto compartido. A pesar de ello, actuaban como grupo natural básico y cerrado. Compartían múltiples afinidades temáticas y estilísticas, y mostraron su trabajo juntos durante años.

Ara, Bulto<sup>21</sup> y Actum fueron formas particulares de grupo. Sus actividades principales eran de tipo performativo, *happenings* o improvisaciones, experimentando formas de participación con el público. En algunas actividades la autoría quedaba disuelta en un resultado común, fruto de procesos compartidos, como

pinturas o murales colectivos. Solían recurrir a colaboraciones puntuales en sus acciones. Con Ara colaboraron, Michavila (Antes del Arte) o el músico Pepe Toni (también colaborador de Actum). Con Bulto, Escapulari-o, o Lluís Rivera (cine independiente). Ara y Bulto también tuvieron una activa participación en la Asociación de Arte Actual, en la que también estaba Ramón de Soto (Antes del Arte).

#### 4. TENDENCIAS ARTÍSTICAS

Por otra parte, los casos de colectivos de este contexto, se pueden identificar con tres tendencias principales, que coexistieron. Crónica de la Realidad, impulsada por Aguilera Cerni y Tomás Llorens, definía una pintura, afín al realismo social, con carácter objetivo, concebida como sistema de comunicación<sup>22</sup> y que utilizaba lenguaje de los medios de masas con una intención crítica<sup>23</sup>. Se incluyen en ella a Equipo Crónica, Equipo Realidad y Estampa Popular de Valencia, vinculándose a otros artistas residentes en París como Eduardo Arroyo, Aillaud y Recalcati<sup>24</sup>. Llorens excluía de esta corriente a Boix-Heras-Armengol, Anzo y Monjalés. Aunque usaban recursos similares, no utilizaban la pintura para realizar análisis crítico, ni extraían propuestas éticamente significativas a nivel social, centrándose más en cuestiones psicológicas individuales<sup>25</sup>.

El grupo Antes del Arte, retomando los presupuestos iniciados por el Grupo Parpalló, se asimiló al Arte Normativo. Término propuesto por Aguilera Cerni<sup>26</sup>, que junto a Pericás y Moreno Galván organizó bajo ese nombre una

<sup>20</sup> Para profundizar sobre estos artistas Ver catálogo Manuel Boix, Artur Heras, Rafael Armengol, Valencia, IVAM, 1995.

<sup>21</sup> Formaron parte habitualmente del grupo Bulto: Uiso Alemany, José Buigues, Rafael Caldach, Vicente Cortina, Juan Moreno, Vicente Peris, Miguel ángel Ríos y Horacio Silva.

<sup>22</sup> Sobre los debates de la época en torno al realismo y el compromiso social y político ver capítulos de Tomás Llorens (págs 136-168) y Valeriano Bozal (págs. 11-135), en VVAA.: *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-76*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976; y Marín Viadel, *Op. cit.*

<sup>23</sup> Sobre la cuestión del uso de los “nuevos medios” y la recuperación pictórica, ver capítulo de Simón Marchán Fiz, 1976, en *Op. cit.* pp. 169-189.

<sup>24</sup> Tomás Llorens, en *Op. cit.* p. 165.

<sup>25</sup> Marín Viadel, R. (1981), *Op. cit.* p.184.

<sup>26</sup> Ver Tomas Llorens *Op. cit.* pp. 140-142.

exposición en Valencia 1960 que mostro trabajos de Grupo Parpalló, Equipo, 57 y Equipo Córdoba. Todos ellos bebían de la tradición vanguardista de la abstracción geométrica y propugnaban una tendencia pragmática y normativa. Artes del Arte tuvo vínculos con otras tendencias del momento como "poesía concreta", "arte racional", "tecnológico", "formas computables" y experiencias de "música experimental" y sus miembros tenían estrecho vínculo con la institución independiente Centro de Cálculo de la universidad de Madrid.

Bajo la etiqueta "cine independiente valenciano" (1968-75), se recogían experiencias filmicas difíciles de acotar, que se realizaron fuera de la industria cinematográfica. Compartían proyectos, pero sin conciencia de colectivo. No compartieron manifiestos programáticos ni consignas para intervenir en el contexto cultural. Aun así, compartían características comunes, según Ponce y Company<sup>27</sup>: un "acusado matiz aural", referencias al cine documental, una clara "toma de partido ideológico", voluntad de "actividad elaborada y colectiva", o una fuerte "autocrítica interna".

A posteriori, se podría apreciar otra tendencia, no identificada en la época como tal, en torno a "prácticas experimentales". Agruparía colectivos que desarrollaron actividades performativas, con carácter interdisciplinar y activista, como Ara, Bulto y Actum, pudiendo incluir también algunas actividades de Escapulari-o. Podrían compartir algunos intereses perceptivos con Antes del Arte, pero su diferencia insalvable sería su clara oposición a una intención

normativa y una apuesta por la acción y el proceso, frente a la obra formal.

## 5. ASOCIACIONISMO ARTÍSTICO EN TIEMPOS DE CENSURA

Las asociaciones han sufrido una gran transformación, en su funcionamiento y objetivos desde el franquismo a hoy, debido a que son formas colectivas sujetas a legalidad. En el franquismo estaban sometidas a un férreo control para evitar la formación de grupos políticos, entonces prohibidos. La ley obligaba para su legalización dejar constancia de su finalidad no política. Sus actividades tenían que ser notificadas y aprobadas previamente por las autoridades y podían ser sometidas a registros.

En los años 60 y 70, la principal asociación artística en Valencia fue Arte Actual<sup>28</sup>, (1959-73). Nació con carácter local, con el objetivo de promocionar a sus socios y divulgar el arte actual no académico. Promovían exposiciones, concursos<sup>29</sup> y actividades culturales. Surgió de la transformación de la asociación Movimiento Artístico de Mediterráneo (1956-61), de ámbito nacional, con vocación de intercambios internacionales. MAM había sido impulsada por el diseñador y gestor Portolés y a ella pertenecieron artistas del Grupo Parpalló. La renovación generacional y la marcha de Portolés provocó el nacimiento de la nueva asociación. A pesar del cambio de nombre, heredó prácticamente los mismos estatutos y dinámicas anteriores.

Hacia 1973, Arte Actual estaba casi inactiva. Miembros más jóvenes, que habían sido de Ara, decidieron tomar el mando para poder canalizar algunas actividades de un nuevo grupo

<sup>27</sup> Ponce, V. y Company, J. M.: "El cine independiente" en Lahoz Rodrigo, J. I. (dir.) *Historia del cine valenciano*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana, Levante-EMV (13/241-253), 1991.

<sup>28</sup> Para ampliar información ver: Patuel, P.: "La asociación Arte Actual (1957-1973)". *Archivos de Arte Valenciano*, año LXXIV, 1993.

<sup>29</sup> Convocaron el Salón de Marzo durante trece años. Donde mostraban tendencias actuales alejadas del academicismo, como: informalismo, abstracción geométrica, cinetismo, realismo social o por art.

llamado Bulto. Grupo que no tenía posibilidad de legalizarse por sus acciones activistas y por la vinculación de algunos miembros al PC. Se creaban así situaciones encubiertas para salvar la censura.

Otra situación curiosa generada por la Ley de asociaciones, fue la del espacio cultural Studio, que se constituyó en régimen empresarial de Sociedad Anónima, para no tener que someterse al control del Gobierno Civil. Esto no les libró de la censura, ni de alguna multa. Para poder realizar alguna actividad, utilizaron la excusa de acceso restringido a accionista, suscribieron acciones por un precio simbólico y llegaron a tener cerca de mil accionistas.

Hacia el año 1975 surgió un proyecto de asociación nacional que finalmente fue frustrado, la "Asociación de Artista Plásticos Españoles". Nació en Madrid, liderada por Genovés, Aragonés y otros, a iniciativa del PC. No era una asociación de carácter corporativista, sino que pretendía reivindicar carencias de los artistas como la seguridad social, o el derecho a la jubilación. En las reuniones para su formación, participaron Toledo, Yturralde y miembros de Bulto (a título personal), entre otros. La transición no acompañó y finalmente no llegó a formarse. Pasaron años hasta poder plantear un proyecto similar.

Estos ejemplos muestran la dificultad de legalizar formas asociativas en aquella época. Tras el franquismo y el cambio de ley de asociaciones, libres de controles y censuras muchos pequeños colectivos posteriores pasaron a constituirse en asociaciones para poder beneficiarse de ayudas y subvenciones. Los objetivos se ampliaron y en algunos casos se volvieron más reivindicativos recuperando el frustrado proyecto nacional. Asociaciones actuales como AVVAC, IAC o UA<sup>30</sup>, responden a intenciones similares desde las necesidades de hoy.

## 6. COMPROMISOS COLECTIVOS Y EL DEBATE SOBRE "LA REALIDAD"

Los años 60 y 70 en España, fueron años de incipiente movilización social, a pesar de la censura. Muchos colectivos artísticos valencianos de esos años tenían algún tipo de vínculo con el clandestino PC. Esta influencia era apreciable en la elección de sus temáticas y enfoque críticos, y también en una cierta transferencia de aprendizajes metodológicos, de carácter estratégico u operativo (según el caso). La "realidad" aparece como un término recurrente en sus textos fundacionales, siempre relacionada a un posicionamiento crítico y con intención de transformación. La cultura se entendía como instrumento o arma para la lucha social.

Así, en los manifiestos iniciales de Estampa Popular, Equipo Crónica, o Crónica de la Realidad, se hace explícito, de forma diplomática, la finalidad de utilizar el realismo social como un medio para conectar con el espectador y poder transformar la realidad. También se hacen alusiones a lo colectivo de diferentes modos, como un posicionamiento de compromiso con lo social<sup>31</sup>. En unos casos disolviendo la autoría (Equipo Crónica), en otros afirmando el compromiso individual dentro del grupo (en Estampa Popular).

Esto también es apreciable en los manifiestos que redactó el grupo Bulto<sup>32</sup>, en los que expresan que nacen por la necesidad de "estar en contacto directo con el pueblo y las clases olvidadas", para "poder denunciar la realidad existente" y para transformar las vivencias "en una nueva realidad".

Sin embargo, las diferencias son claras entre ellos. Para los colectivos próximos a Crónica de la Realidad, su actividad se centra en el discurso irónico o crítico, y en resultado pictóricos efi-

<sup>30</sup> Para ampliar información ver Marín, T. (2013). "Experiencias de creación colectiva y otras prácticas artísticas colaborativas en la Comunidad Valenciana (1982-2012)", en De la Calle, R. *Los últimos 30 años de Arte Valenciano contemporáneo*. Vol. 3. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. pp. 74-76.

<sup>31</sup> Ver Marín Viadel (1981). *Op cit.* p. 184 y p. 213.

<sup>32</sup> García Raffi, A. C.: *El Compromiso Social en el Arte Valenciano Contemporáneo: el Grupo Bulto*. Tesis Doctoral. Valencia. Dpo. de Dibujo. Universidad Politécnica de Valencia, 1998, pp. 535-536.

caces, a través de hábiles juegos referenciales de las imágenes.

Sin embargo, para Bulto será más importante el proceso de colaboración con asociaciones vecinales o cooperativas y la acción directa en contexto, incluyendo la participación de vecinos y no profesionales. Planteaban su trabajo como "un arma más" al servicio de reivindicaciones populares, "intentando huir del lenguaje panfletario reivindicativo". El compromiso de Bulto pasaba también por una integración de todas las artes, no solo en lo formal, sino como acción colectiva, considerándolo un elemento clave en la lucha antifranquista. En sus acciones integraban pintura, música concreta, poesía y teatro. Esta idea de la integración de las artes también había estado latente en la "tentativa metodológica" que Aguilera Cerni planteó en 1968 como texto fundacional de Antes del Arte<sup>33</sup>.

En relación a estos temas, es interesante observar las diferencias de distintos colectivos respecto a su relación con el espectador y con el concepto de participación y colaboración. Así, para Antes del Arte era "necesaria la colaboración del público"<sup>34</sup> para activar reacciones perceptivas. Se vinculaba a teorías de la Gestalt, a juegos visuales o cinéticos y a incipientes usos de recursos cibernéticos.

Para Equipo Realidad o Equipo Crónica se trataba de "conectar con un espectador ideal mayoritario"<sup>35</sup>, para implicarlo en un proceso semiótico, proponiéndole relecturas irónicas y críticas de las imágenes de medios de masas y de su realidad cotidiana.

Por su parte, Ara, Bulto o Actum, debido a sus planteamientos performativos, tenían una concepción muy distinta de la participación. El espectador era para ellos un colaborador activo, necesario en sus procesos, otorgándole el

papel de co-productor de la acción. En el caso de Bulto, implicaron en sus acciones y murales a colectivos vecinales. Algo similar pasaba en algunas acciones o happenings de Actum. Llorens Barber, uno de sus impulsores, refiriéndose al público decía que "Actum era la sociedad misma"<sup>36</sup>. En un tiempo en el que "la participación estaba muy de moda" Actum consiguió que el público "se atreviera a romper esa barrera de arriba/abajo, del profesional/amateur"<sup>37</sup>. El público tomaba el protagonismo subiendo al escenario, siendo parte de la escena.

Por su parte algunas experiencias del Cine Independiente Valenciano, son también muy próximos a estos planteamientos. Como los registros documentales de Lluís Rivera, grabando proyectos participativos de murales colectivos de reivindicaciones vecinales en el Cabanyal y otros barrios de Valencia. De un modo distinto algunos proyectos filmicos experimentales como Orfeo en el campo de batalla (1969), de Antonio Maenza plantearon también cuestionamientos en los modos de hacer, experimentando distintos niveles de implicación colectiva entre lo participativo y lo colaborativo. Como hemos visto antes, aquí también se reproducía esa querelle entre activismo y formalismo, que estaba de plena actualidad en aquella época.

## 7. MODOS DE HACER COMPARTIDOS: NORMATIVIDAD VERSUS EXPERIMENTACIÓN

En todos los casos colectivos que estamos viendo fueron fundamentales en sus modos de hacer las reuniones y los debates reflexivos para consensuar posiciones. Aun así, podemos apreciar dos grandes posiciones metodológicas. Los que entendían lo colectivo desde posiciones normativas y estratégicas, y los que consideraban lo colectivo como un medio experimental.

<sup>33</sup> Aguilera Cerni: "Antes del Arte": sobre un propósito y un significado", en, VVAA.: *Antes del Arte*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.

<sup>34</sup> Aguilera Cerni. Op. cit, p.57.

<sup>35</sup> Marín Viadel (1981). *op cit*. p. 213.

<sup>36</sup> Barber, Ll. (2013) "Contextualizando el congreso "Cien años de Arte Sonoro en Valencia" en *Actas. 100 Anys d'Art Sonor Valencià o de la València y la seua modernitat troçada*. Valencia: UPV, p. 22

<sup>37</sup> Llorens Barber. Op. cit. p. 22.



En la primera opción estarían los colectivos vinculados a Crónica de la Realidad y el grupo Antes del Arte. En ellos tuvieron un papel destacado los críticos Aguilera Cerni y Llorens, como impulsores y redactores de los textos fundacionales donde se detallaron posiciones, temáticas, referentes, y aspectos metodológicos.

Equipo Crónica fueron los más normativos y explícitos, especificando sus metodologías de trabajo, tanto en su manifiesto<sup>38</sup> de 1964, como en las descripciones de sus series de trabajo<sup>39</sup>. Equipo Realidad fueron en general menos sistemáticos en sus manifestaciones y en sus series, a excepción de la última: "Hazañas Bélicas" (1974-75). Por su parte Aguilera Cerni hablaba de tentativas metodológicas para referirse a Antes del Arte (1968), en un intento de distanciarse del exceso de normatividad que se achacaba a Crónica de la Realidad. Aun así, hacía defensa de lo metodológico como "un modo de proceder" para hacer coincidir arte y ciencia al servicio del hombre y el progreso humanizado<sup>40</sup>. En los trabajos de estos colectivos se aprecia una objetivación de lenguajes, sean códigos de figuración realista o de abstracción geométrica. También es recurrente el uso de mediación técnica o tecnológica, que facilita la neutralidad de los lenguajes plásticos. Se aprecia cierta afinidad entre la precisión formal y la precisión conceptual para definir las temáticas enfoques y posiciones críticas. A pesar de ello, como vimos al hablar de las "tendencias", lo formal, por sí solo no es definitorio si no contextualizamos otros aspectos. Boix-Heras-Armengol, son claro ejemplo de múltiples divergencias de enfoques metodológicos con Crónica de la Realidad.

Divergencia compartida, con matices, por el resto de casos: Ara, Bulto y Escapulari-o, Actum y el Cine Independiente Valenciano. Todos, renuentes a explicitar pautas o estrategias metodológicas. Coincidiendo todos en su intencionalidad experimental, procesos abiertos,

participación del público, e importancia de la improvisación. Parten de un fuerte compromiso social, siendo lo más relevante la experiencia social compartida, el disfrute, o la vivencia, como herramientas transformadoras. Es común también, una menor profesionalización, apreciable al comprobar los espacios y circuitos donde muestran sus trabajos. En algunos casos, como Bulto, reconocen que les faltó mayor solidez intelectual, para afrontar sus proyectos. A ello contribuyó sus reticencias con algunos teóricos, por sus vinculaciones con el PC y su temor a ser instrumentalizados por ellos.

Podría decirse que, en los colectivos más vinculados a los críticos, la reflexión teórica y analítica, tenían mayor conciencia metodológica, vinculada también a una cierta estrategia política (en sintonía cercana con el PC). Esto pudo influir en la normativización de sus formas de hacer. Todo ello contribuyó a una mayor profesionalización, recompensada con su reconocimiento en el sistema artístico. Esta institucionalización, les dio visibilidad, pero al mismo tiempo las convertía en "alta cultura" alejándolos del "pueblo" y generando cierta paradoja con sus principios teóricos.

Las otras experiencias colectivas, menos ambiciosa, más pequeñas, efímeras y directas, que se realizaron en contacto directo con la calle o en contextos fuera del sistema artístico, tuvieron por ello mismo menos visibilidad y reconocimiento. Este era ya entonces un debate recurrente en el arte de compromiso político de aquellos años. Lo conceptual formal, frente a lo experimental, inserto en la vida. Volviendo a la actualidad, este debate sigue vivo en los colectivos actuales, a pesar de las diferencias. Espere-mos que estas (re)lecturas puedan ayudarnos a leer el presente con distancia crítica.

<sup>38</sup> Manifiesto redactado originalmente por Aguilera Cerni. Ver: Marín Viadel, R.: *Equipo Crónica: Pintura, Cultura y Sociedad*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2002, p. 265.

<sup>39</sup> Sobre ello ver Marín Viadel, R. (2002). *Op. cit.*

<sup>40</sup> Aguilera Cerni (1968). *Op. cit.* p.57.

# *Entre los hilos y el ovillo. Juan Navarro Ramón (1903-1989) y sus “poéticas” pictóricas*

**Román de la Calle**  
Universitat de València

## RESUMEN

Estudio biográfico y artístico de la trayectoria pictórica del artista valenciano Juan Navarro Ramón (Altea, 1903—Sitges, 1989). Se contextualizan sus diferentes “poéticas”, en el marco de sus viajes y estancias en Madrid, Barcelona y París. Se diferencian sus lenguajes artísticos, en el proceso evolutivo que va desde la figuración surreal, de sus inicios, al surrealismo abstracto, propio de su madurez, subrayando sus influencias (Noucentisme, Novecento, realismo mágico). Se aborda asimismo su etapa realista, vinculada directamente al periodo de la guerra española (1936-39). De hecho, se trata de un estudio analítico, que recorre todo su itinerario pictórico.

**Palabras clave:** Surrealismo / abstracción / realismo mágico / Novecento / Noucentisme / École de Paris / paisaje / desnudo / retrato / bodegones y naturalezas muertas.

## ABSTRACT

*Biographical and artistic study of the pictorial trajectory of the Valencian artist Juan Navarro Ramón (Altea, 1903-Sitges, 1989). His different «poetics» are contextualized in his travels and stays in Madrid, Barcelona and Paris and his artistic languages are differentiated in the evolutionary process that goes from the surreal figuration, from his beginnings to the abstract surrealism of his maturity, underlining their influences (Noucentisme, Novecento, magical realism). It also addresses its realistic stage, linked directly to the period of the Spanish War (1936-39). In fact, it is a comprehensive analytical study, which covers all of its pictorial itinerary.*

**Keywords:** Surrealism / abstraction / magical realism / Novecento / Noucentisme / École de Paris / landscape / nude / portrait and still lifes.

“En arte, tanto la renovación como las aportaciones propias deben considerarse por encima de todas las normas establecidas”.

J. Navarro Ramón. 1956.

Hace años que vengo prestando atención, por diversos motivos profesionales, a la obra artística y la figura histórica de Juan Navarro Ramón. Como estudioso del arte contemporáneo —desde el particular cruce gestado entre la filosofía y la crítica de arte—, cuando me he preguntado, reflexivamente, frente a las obras de un artista, por la clave más adecuada para abordar tanto el análisis como la explicación razonada del conjunto de su producción, siempre he acabado indagando en torno a los requisitos y elementos que, fundadamente, han conformado su “poética”, entendida esta como *justificación determinante de su lenguaje artístico*, en el marco de un *paradigma*, en torno al cual se articula el discurso y la concepción del mundo de cada época histórica.

De hecho, la noción de “poética”, con su versátil funcionamiento conceptual, puede aplicarse tanto —en su vertiente más amplia— a los registros básicos de un “ismo” o de una tendencia, como también —en su acepción individualizada— puede referirse, por igual, a la elucidación de las claves funcionalmente explicativas de una determinada práctica artística, centrada, de forma estricta, en los planteamientos opera-

tivos propios de su autor. En tal sentido, nos referiremos a esta segunda modalidad conceptual, respecto al quehacer artístico de Juan Navarro Ramón (Altea, 1903–Sitges, 1989).

Sin embargo, habrá que comenzar puntualizando que su dilatado itinerario artístico (1929-1989) se halla cronológicamente estructurado en torno a los diversos *relevos y mutaciones* existentes en sus “poéticas” efectivas, es decir en relación a las estrategias lingüísticas, ejercitadas por él en cada coyuntura histórica.

En realidad, hay que decir que no fue Navarro Ramón “pintor de cuadro único”, en el sentido de haber mantenido, sistemáticamente, la misma dicción plástica a lo largo del desarrollo de toda su producción, ni mucho menos. Más bien habría que afirmar que sus búsquedas e inquietudes, sus rastreos y afanes de información y conocimiento, en los diferentes contextos artísticos, por los que biográficamente fue transitando, le llevaron precisamente a esa *necesidad de renovación* y de autoexigencia experimental, que le fueron caracterizando, a través de sus diferentes etapas, lenguajes y poéticas, tal como él mismo nos da a entender en el *motto* que intencionadamente hemos querido seleccionar, entre sus reflexiones escritas, para encabezar este texto.

Entre esos hilos y en ese ovillo, tenemos la sensación de movernos. ¿Qué inquieta ansia de renovación le acompaña, sostenidamente, como estructura dorsal, de su quehacer artístico? ¿Cuántas “poéticas” asume y pone a prueba en esos cincuenta años largos de actividad pictórica, los que transcurren, ni más ni menos, entre su primera muestra individual de 1929, en el Salón del Heraldo de Madrid, y su postrera exposición personal, en vida, en 1981, en la Galería Nova de Sitges?

¿Pero, qué entendemos, en sentido estricto, por “poética”, si es que vamos a incorporar, definitivamente, tal noción a nuestras estrategias metodológicas y analíticas? Si abrimos el *black box* denominado *poética*, encontraremos en ella, al menos, *tres elementos básicos* y determinantes. En primer lugar, “un concepto de arte”, asumi-



Juan Navarro Ramón. *En el frente*. 1937.  
Grabado. 680 x 450 cm.



Juan Navarro Ramón. *Resistimos*. 1937.  
Grabado. 680 x 450 cm.



Juan Navarro Ramón. *Te vengaremos*. 1937.  
Óleo sobre tela. 680 x 450 cm.

do por el artista en cuestión. Además, “un programa de intervención artística”, aplicado en su quehacer. Finalmente, “un ideal de aspiración teleológica”, como orientación sostenida y modelica, dirigida / adecuada a ejercitados fines específicos. Tres registros, pues, que, en cada caso, convendrá constatar, de acuerdo con las respectivas coyunturas personales, propias del artista abordado.

Pero vayamos por partes y acerquémonos, en primer lugar, a su etapa de formación artística. Nace Juan Navarro Ramón, en Altea, a orillas del Mediterráneo, el 21 de febrero de 1903. Pronto, no obstante, la familia –Sebastián Navarro y María Ramón, con una hija y un hijo– decidió trasladarse a Valencia, por cuestiones de conveniencia laboral. El padre era funcionario



Juan Navarro Ramón. Página de la revista *Meridiana*. 17-junio-1938.

de Hacienda. Sin embargo, en Altea mantuvieron siempre sus raíces, puesto que allí quedaron sus familiares y hacia allí también se dirigieron, en las celebraciones anuales básicas y proliferaron asimismo, sus frecuentes visitas domésticas. Por otra parte, nadie pone en duda –si nos referimos a la vida de un futuro pintor– el poder de los recuerdos que el paisaje marino y su contexto rural, satisfactoriamente asentado en sus costumbres, clima y vivencias, son capaces de ejercer, de por vida, sobre las personas oriundas, que rememoran y/o visitan periódicamente tales enclaves. *Terra patrum, patria.*

Comienza su formación justamente cuando la ciudad de Valencia experimenta una serie de intensos cambios socio-económicos-culturales, debidos a la Exposición Regional de 1909, que, efectivamente, fue un intento colectivo por acercar la modernidad al contexto valenciano. No faltaron, asimismo, en el marco artístico, muestras de excepción, apropiadas a los eventos del momento, junto a explícitos esfuerzos, además, para crear un Palacio de las Artes, en Valencia, directamente respaldado por una serie de artistas, entre ellos el propio Sorolla, deseando aprovechar así alguno de los pabellones alzados para la histórica Exposición, que marcaba el inicio del siglo XX en la ciudad y sus sueños de modernización. Sin embargo, como es bien sabido, el empeoramiento de la situación económica –tanto la valenciana como la nacional– y el inicio de la Segunda Guerra con Marruecos (la revuelta del Rif) convirtieron, decididamente, el interesante proyecto del “Palau de les Arts” en una aventura inviable. Quizás otros aires museísticos hubieran recorrido la ciudad de Valencia, de haberse podido llevar a cabo tal iniciativa, apoyada, como estaba, sin duda, por una generación de artistas de excepción, que hubieran facilitado generosamente sus fondos artísticos y consolidado una trayectoria, difícil de imaginar hoy, para aquel marco diacrónico de principios del siglo XX. Pero la historia teje y administra, sin duda, sus propios ritmos y secretos designios colectivos, difíciles de alterar.

Navarro Ramón realiza sus estudios primarios en Valencia, destacando especialmente en

cálculo y dibujo. Sin embargo, frente a la sugerencia –desde la Escuela– de que siguiera, a continuación, directamente los estudios de Artes y Oficios, dada su marcada afición dibujística, ingresa, no obstante, en el año 1917, al cumplir los catorce años, en la Escuela Normal, quizás bajo el discreto consejo emanado del propio marco familiar. A pesar de ello, no deja de ser significativo que acabe asistiendo, además –ya en horario nocturno– a las clases de dibujo que se impartían, en la Escuela de Artes y Oficios, en la valenciana calle Museo. De hecho, en 1914, el Ministro Francisco Bergamín había puesto en marcha su Reforma de las Escuelas Normales y de los Nuevos Planes de Estudios de Magisterio, centrados en cuatro cursos, donde disciplinas de música y dibujo, junto a las de matemáticas y geometría y un abanico científico y humanista, pedagógicamente orientado, facilitaba, sin duda, una formación más adecuada a los futuros maestros y educadores, de cara a los cometidos profesionales de profunda acción transformadora y necesidad social, que políticamente se auspiciaban.

No obstante –estudiado este periodo, por nuestra parte, y teniendo en cuenta que en 1923 el joven Juan Navarro se matricula en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, sin que hubiese obtenido previamente el título de maestro– es fácil inferir que no eran excesivas sus aspiraciones de futura dedicación docente, ni estaba efectivamente en sus planes oponer a las plazas de magisterio, que desde el ministerio se ofrecían. Sin duda, como era habitual en la época, la mayoría de los estudiantes que deseaban seguir los estudios de Bellas Artes, comenzaban por pasar previamente por las aulas y talleres de Artes y Oficios, como recomendable preparación previa, en el dominio de las técnicas y habilidades procedimentales, en cada rama de las especialidades correspondientes.

De hecho, debemos tener en cuenta que entre 1917 –cuando inicia sus clases nocturnas de dibujo en Artes y Oficios– y 1923, que es la fecha de su matricula en Bellas Artes, han transcurrido ya nada menos que seis años, que, sin duda, le han podido facilitar una considerable forma-



ción básica, incluso más allá de la estricta dedicación al dibujo. Sobre todo, podemos ratificarnos en lo expresado, si pensamos que el hecho de no titularse en magisterio, quizás fuese por no haber dedicado, efectivamente, a esos concretos estudios la atención y tiempo suficientes, que sí debió reorientar, en compensación, hacia el campo de la pintura, al que efectivamente se sentía atraído.

En concreto, 1923, cuando Navarro Ramón se incorpora oficialmente a la Escuela de Bellas Artes, es el año que muere Sorolla. Con él desaparece todo un símbolo del arte valenciano, que había incrementado su influencia, a ojos vista, en la charnela entre ambos siglos. Pero es, también, política y socialmente, el año en el que se inicia la Dictadura de Primo de Ribera (1923-1930). Dos referentes cronológicos, uno estético y otro político, a tener en cuenta, en el emblemático marco de la inquieta Escuela. Allí conocería, además, a muchos de sus posteriores compañeros de estudios superiores y a un buen plantel de profesorado académico, que ejercía en la Escuela de San Carlos.

Se nos documenta, por parte de sus exégetas y estudiosos, que coincide, intergeneracionalmente, en sus tareas discentes, por ejemplo –aunque fuera con transitoria brevedad–, con Josep Renau (1907-1982), Enrique Climent (1897-1980), Genaro Lahuerta (1905-1985), Vicente Mulet (1897-1945) o Pedro Sánchez / Pedro de Valencia (1902-1971). Un rosario de nombres destacados, sin duda. Algo sumamente paradigmático de un ambiente muy particular, en el que quizás convendría explayarnos algo más, respecto a tal contexto histórico.

Justo sobre estas generaciones, sigue ejerciendo su influencia docente el cuadro académico del profesorado de Bellas Artes –apéndice ejecutor efectivo del poder de la histórica Real Academia–, adscrito mayoritariamente a la tradición pictórica y admirador del sorollismo. En realidad, el peso de décadas, dominadas por el prestigio y el triunfo de la figura y la obra de Joaquín Sorolla (1863-1923), dentro y fuera de la Academia, sobre todo en el marco valenciano,

va a motivar –a la contra– un contagioso afán, entre una parte considerable del joven alumnado, por buscar otros derroteros estéticos, de cara a sus salidas profesionales respectivas, hacia el mundo del arte contemporáneo, por el que claramente aspiraban muchos de ellos y que se les había zafado de forma sistemática, en el entorno docente y académico.

Sobre todo, eso fue así a través de las informaciones llegadas del exterior –vía publicaciones, viajes y contactos– que habían conseguido mitificar crecientemente al conjunto de los movimientos de las vanguardias europeas, dada su lejanía y también su desconocimiento. Entre tales referencias no faltaban, por supuesto, nombres emblemáticos de artistas españoles, como Picasso, Dalí o Miró, entre otros, que influirán históricamente en esa ávida juventud valenciana, rastreadora y sedienta, en buena parte, de novedades exteriores.

Pero, en este marco regional, también hay que hacer hincapié en otras maneras posibles de acceder a la modernidad –con registros no siempre coincidentes con las vanguardias– que habían ido surgiendo desde otros contextos geográficos. Tenemos, en tal línea, elocuentes y eficaces ejemplos en determinados movimientos de tendencias italianas, como fueron el *Noventa* (1920-1930) o el *Realismo mágico* (a partir de 1918, bautizado por el crítico Franz Roh), extendido internacionalmente, o incluso podemos referirnos asimismo al *Noucentisme*, ya en el propio marco catalán (vigente y activo en los 30 primeros años del XX).

Hemos subrayado, intencionadamente, estas otras maneras de “viajar hacia la modernidad” –en el dominio de las artes plásticas (aunque también en la literatura)– por vías diferentes a las rompedoras vanguardias, porque quizás estas bifurcaciones y confluencias, a veces heterogéneas, deban de tenerse muy en cuenta y de manera reiterada, en el marco explicativo de las concretas metamorfosis artísticas vividas / experimentadas, precisamente, en la trayectoria de Joan Navarro Ramón, con su personalidad reservada, tranquila, reflexiva y planificadora. Le

gustaba construir mundos de escueta escenografía, a través del dibujo, como elemento base de toda representación y disfrutaba elaborando estrategias de cálculo y envite, en su exigente y reiterada entrega a la práctica del ajedrez.

Sin duda, en sus estudios en Bellas Artes – interesado efectivamente en ese dominio de la creación artística –, tomó buena nota de la docencia recibida, bien fuese desde ecos vinculados a la tradición histórica o desde el éxito propio del sorollismo. Era una esponja de aprendizajes y experiencias. Pero, al igual que muchos de sus compañeros de aulas y talleres, también él buscaba otras vías y oportunidades alternativas de ejecutar su propia travesía hacia la renovación, aunque, de momento, no supiera muy claramente cómo hacerlo. Sin embargo, las inquietudes estaban ahí, mientras iba refinando sus técnicas pictóricas y ampliaba sus conocimientos profesionales, ávido de información y experimentalidad, moviéndose entre la búsqueda de independencia personal y el amor por aprender, incluso más allá de las restricciones académicas habituales. Así, pues, entre una secreta rebeldía –por buscar otras metas– y la aspiración por prepararse de cara al futuro, en el trabajo diario en las aulas y talleres, transcurren los meses de estudio y convivencia, también en las tertulias del barrio del Carmen y las conversaciones del claustro.

Además, alguna que otra escapada, hacia la naturaleza de su Altea natal y sus experiencias estéticas frente al entorno, *in situ*, quizás le hacían adivinar diferentes formas de abordarlas, verlas y construirlas, en sus primeros trabajos de paisaje, de interiores, naturalezas muertas y retratos de personajes próximos. Quizás, todo más o menos normal, para quien sueña en lograr, alguna vez, lenguaje y estilo propios. Pero, sin duda, otras miradas suyas se iban dirigiendo asimismo, interrogativamente, a determinadas influencias pictóricas, quizás no lejanas geográficamente. El contexto catalán y sus aventuras “noucentistes” estaban allí, esperándole, con sus valores de profundo humanismo y el deseo de recuperar la cultura popular, junto a la tradición clásica-mediterránea (Joaquim Sunyer

(1874-1956) o Jaume Mercadé (1889-1967). Esta opción de sencillez, austeridad, orden y equilibrio, sin duda le atraía y hasta cuadraba bien con sus raíces. Era una opción, alejada de radicalidades y rupturas, que tampoco las sentía como suyas, en sus iniciales quehaceres artísticos.

Pero también se hablaba, entre los compañeros, del ambiente de Madrid, de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, más abierta y movida –se decía– que la de San Carlos; se comentaba la mayor actividad expositiva madrileña, como capital del estado. Incluso, no faltaba quien se refería al lejano París, como clave y encarnación de la cultura artística de sus aspiraciones rupturistas, auténtico horno de los “ismos” vanguardistas. “Todo llegará”, debió pensar, más de una vez, Navarro Ramón, entre el silencio y la soledad de sus tareas cotidianas en San Carlos.

Dos años después, en esta situación personal de dudas, aspiraciones y dependencias, fallece su padre. Esta coyuntura, fechada en 1925 será, de hecho, la charnela de un nuevo cambio: decide trasladarse a Madrid, a pesar del problema económico que iba a suponerle estar lejos del espacio familiar, como reducto de sustento. Curiosamente, una vez tomado contacto con el nuevo medio de la capital, decide oponer a unas plazas de funcionario del Ministerio de Hacienda, que se convocan oportunamente. En realidad, aquellos precedentes años de estudio, en la carrera de magisterio, en Valencia, le iban a servir, por cierto, unos lustros después. En especial, las asignaturas de cultura general, pero sobre todo las de matemáticas y ciencias. Sacó la plaza y, con ello, quedaban, en principio, al menos, solucionadas sus preocupaciones y exigencias económicas más inmediatas.

Sin embargo –a decir verdad– no fue aquel trabajo, recién estrenado, ningún remanso para sus aspiraciones personales, que seguían, sin duda alguna, vinculadas directamente al mundo de la pintura, que sentía como efectivamente propio. Este hecho se demostró, realmente, al intentar seguir sus estudios artísticos –compatibilizándolos, en la medida de lo posible, con



Juan Navarro Ramón. *Sin título*. 1942. Óleo sobre tela.  
65 x 80 cm.



Juan Navarro Ramón. *Ante el espejo*. 1945. Óleo sobre tela.  
65 x 80 cm.

su nuevo destino de funcionario— asistiendo a la Escuela de San Fernando e incluso tomando clases y orientaciones particulares, por ejemplo —como él mismo recordaba a sus biógrafos— en el taller del pintor Timoteo Pérez Rubio (1896-1977), que llegaría a ser una destacada figura, esposo de Rosa Chacel, nombrado, por la República, subdirector del Prado, responsabilizándose, luego, de la salvación y traslado a Suiza de relevantes obras del museo, durante la contienda bélica.

Especial impacto le produce también el *neocubismo* de Vázquez Díaz (1882-1969), que fue profesor de la Escuela de San Fernando, a su retorno de París, donde había vivido durante décadas. ¿En qué podemos basar ese interés de Navarro Ramón hacia su obra, si realmente, aunque se puedan encontrar enlaces e influencias en su pintura de la época, no cabe entenderlo claramente como su seguidor? Quizás vio en este pintor un posible ejemplo de sus deseos: la de intentar armonizar la tradición figurativa, en la que básicamente se había formado, con los

recursos pictóricos de las vanguardias. Dicho de otra manera, Daniel Vázquez Díaz no fue —ni siquiera en París, como lo había sido, por ejemplo Joan Gris— un cubista intelectual, por expresarlo así, sino más bien un pintor que utilizó los recursos plásticos cubistas para adecuarlos a sus postulados personales, algo que recibiría el nombre de “neocubismo”, por parte de algunos de sus comentaristas sobre todo en España.

Pensamos que Juan Navarro descubrió esa especie de vía personal, como factible, también en su caso, estudiando, a fondo, entre otros, los trabajos de Vázquez Díaz. Tal convencimiento, debió llevarle a poner en práctica determinadas relecturas, ciertos *d’après*, concretas aplicaciones del mundo de la vanguardia, en determinados registros de su quehacer pictórico. Era, sin duda, una posible estrategia, un método de trabajo que quizás ya le había conducido a Madrid, desde Valencia, en sus búsquedas y rastreos, incluso sin tener muy claros aún esos posibles objetivos, en su agenda de acción personal.

Tres años llevaba, pues, en Madrid, cuando en 1928 se casa con Josefa Fisac, que –inseparable ya de su lado, más de sesenta años, hasta su fallecimiento en Sitges en 1989– se convertiría en la compañera ideal del pintor, como musa, modelo, gestora y consejera, en su calidad de esposa. De hecho, con la boda, Navarro Ramón se centra plenamente en la actividad pictórica, marginando otras tareas y buscando, por su parte, la rentabilidad de esa especie de “tercera vía” de voluntaria hibridación, transformadora de su pintura figurativa, con elementos tomados de las vanguardias. Una vía efectiva que dio, incluso, materialidad a una generación madrileña, desarrollada en torno a la República, con nombres como el propio Vázquez Díaz, Timoteo Pérez Rubio y hasta Ramón Gaya, donde *se cruzaba de nueva figuración con reformulaciones y herencias de origen vanguardistas*. Quizás, de haberse afianzado la estancia de Navarro Ramón en Madrid, habría que haberle adscrito, posiblemente, a los registros de dicha nómina de artistas, en su virtual continuidad.

De hecho, su estimulante y excepcional entrega pictórica, de finales de los años veinte en Madrid, puede rastrearse efectivamente ya en la exposición colectiva habida en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1929) y en la primera individual suya del Salón del Heraldo de Madrid, del mismo año; pero igualmente habría que recordar su participación en el joven Salón de los Independientes (1929-30), su nueva individual del Salón del Heraldo de Madrid (1930) e incluso su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, de ese mismo año. No faltaron críticos que, en la prensa de la época, se refirieron a sus trabajos como “figuración neopuntillista”. Sin embargo, el joven matrimonio, tras esta intensa actividad expositiva en la capital del estado, decide trasladarse a vivir a Barcelona, cuando el reloj de la historia marcaba el final de la Dictadura de Primo de Rivera (enero 1930) y se acercaba la proclamación de la II República (14 de abril 1931).

También es cierto que la serie de iniciativas y proyectos unidos a la Exposición Universal de Barcelona (mayo 1929–enero 1930), no debieron

dejar indiferentes al joven matrimonio, por las posibilidades informativas y de actuación artística que se adivinaban, en tal contexto de modernidad, que tanto benefició, efectivamente, a la ciudad de Barcelona, como también lo había ya hecho la anterior Exposición de 1988. En ambos casos, fueron oportunidades definitivas de desarrollo y de apertura, que el marco catalán supo estratégicamente aprovechar, de cara a su futuro.

¿Un nuevo pase de página para la trayectoria estética y artística de Juan Navarro Ramón? ¿Fue solo un traslado de domicilio o hubo detrás un seguimiento de nuevas búsquedas y el anhelo de distintas programaciones en relación a su pintura? Las críticas publicadas en relación a sus muestras madrileñas, tanto individuales como colectivas, pero sobre todo las primeras, eran positivas y enfatizaban una hábil reducción de recursos –sin rompimientos ni estridencias– en sus planteamientos pictóricos, postulando simplificar la representación y rastrear la esencia de los valores plásticos auspiciados. Las expresiones empleadas eran: purismo, reducción, misticismo, sencillez, austeridad y equilibrio compositivo. Ciertamente es que el lenguaje verbal, en su afán descriptivo, no puede traducir, de manera exhaustiva, las imágenes. Lo sabían bien los griegos, con sus recomendados ejercicios escolares de *ekphrasis*, siempre de carácter eminentemente práctico, en sus lecturas de las obras pictóricas.

Pero no deja de ser elocuente la recepción estimativa, por parte de la crítica de arte de la época, en revistas y prensa, de las obras de Navarro Ramón, que estaba bien informado de los “ismos” llegados a la península, concretamente a la capital, en esas décadas. Sus tareas estaban claras: conocer, seleccionar, experimentar y adaptar lo recibido, con el objetivo de elaborar su propio lenguaje pictórico, en el marco del diálogo entre literatura y plástica que la Generación del 27 posibilitaba históricamente. Era consciente –como cabe constatar en determinadas entrevistas del momento– de qué momentos, oportunidades e intereses nuevos soplaban también en España.



Juan Navarro Ramón. *Bodegón con señora*. 1945. Óleo sobre tela. 65 x 81 cm.

Tras su domiciliación en Barcelona, celebrada la Exposición Universal de 1929 e instalada la II República, sigue entregado Navarro Ramón a su actividad artística, mostrando nada menos que en las Galeries Layetanes, individualmente, su obra, ya en el mismo año 1930. Luego seguirá haciéndolo, con carácter intermitente, bien sea anual o bienalmente, en la Galeria Syra (1932 / 1933 / 1935). Pero, de nuevo, queremos replantear y perfilar las claves de su “poética”, como desde el principio hemos apuntado, en este estudio nuestro.

¿Qué concepto de arte ha hecho suyo, a través de la praxis pictórica, Navarro Ramón, en estas concretas coyunturas? Sin duda, en esta

*primera fase plenamente figurativa, de base humanista, llevada a cabo entre los años 20 y 40, asume característicamente, una concepción –insisten sus comentaristas– entre el predominio de un leve surrealismo, no exento de sutileza y control, y/o de un realismo mágico, quizás con ciertas influencias mironianas, nacidos ambos, eso sí, de posos y referencias clásicas mediterráneas, donde la figura de la mujer, los interiores habitados, los objetos extrañamente concebidos, en el vacío, o los paisajes solitarios, muestran sus escuetas, sencillas y estudiadas existencias plásticas, entre el silencio y la soledad. Buen ejemplo de lo indicado podrían ser algunas obras suyas del momento, como “Alquería”, óleo sobre tela de 1929 (53 x 64 cms), “Carrer major” óleo de 1929*



(48 x 37 cms), “El sueño”, óleo también sobre tela de 1930 (28 x 47 cms) o “Nocturno en Ibiza” óleo sobre tela de 1934 (100 x 81 cms).

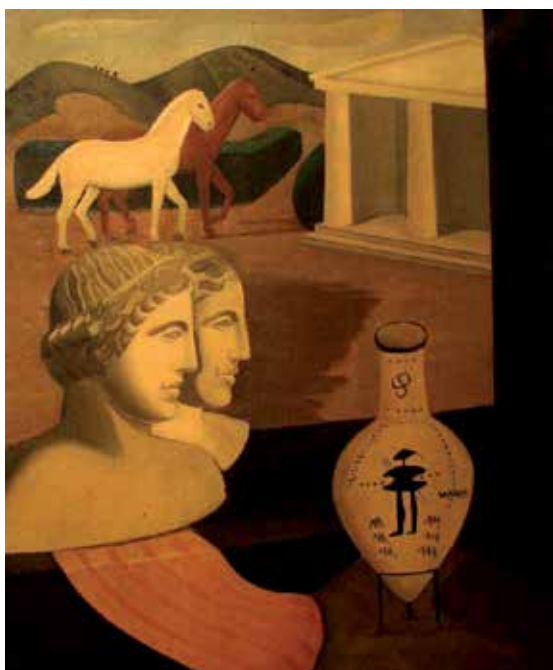
Sus primeros programas pictóricos son, pues, plenamente intimistas, sin estridencias, ni apuntamientos de recursos expresivamente violentos. Representa poéticamente mundos imaginariamente habitados —calmosos, reservados y tranquilos— rodeados quizás de una cierta idealidad soñada. De esta forma, Navarro Ramón hace interactuar, en su *primera poética pictórica*, el concepto, el programa y la idealidad artística, casi siempre al unísono, con máxima cautela y controlada factura. Sin embargo, la hace evolucionar de forma pautada, ciertamente, como ya nunca dejará de hacerlo en su trayectoria, sin saltos ni retorcimientos, manteniéndose en esa *figuración sencilla y sobria*, aunque muy controlada en sus cálculos. Y es aquí donde quería llegar en mi camino interpretativo, de la mano del itinerario histórico de Navarro Ramón.

Pienso que nunca hay que confundir, efectivamente, sin más, entre *biografía personal* y *biografía artística*, en el estudio del contexto histórico de ninguna persona dedicada al arte. Sin duda, podrán estar sumamente próximas a veces, pero no cabe identificarlas reductivamente ni confundirlas. En el caso de Juan Navarro considero que su biografía personal vive determinantemente al socaire de su biografía artística. Solo desde ésta cabe abordar explicativamente sus claves vitales: serenidad y estabilización familiar. Vivió, trabajó y se entregó a la pintura como barandilla de su existencia. Bien es cierto, asimismo, que no puede ignorarse, por otro lado, esa suma paradigmática de condicionamientos que supone la interrelación del talante personal con las situaciones y mediaciones históricas vividas. Pero prioritariamente ya formaban parte de su programa *la directa observación de la naturaleza*, algo potenciado, de hecho, desde su infancia, el *interés formal por la vida cotidiana*, como escenario, donde personas y objetos, ambientes y espacios, luces y cromatismos conviven, interactúan y se equilibran en sus juegos presenciales.

Quizás consciente de su responsabilidad familiar, tanto en el sentido económico como afectivo, acentúa su distanciamiento de convivencias sociales, cenáculos y grupos de influencia, para centrarse en el aislamiento y la soledad de su estudio, con un trabajo callado e intenso —subrayan sus biógrafos—, que favorecen su creciente intimismo y su laboriosidad. La compensación venía facilitada, asimismo, por las *obligadas partidas de ajedrez*, actividad a la que nunca se sustrajo, con satisfacción y creciente nivel de resultados.

Barcelona era una gran ciudad, con aires e influencias europeas, a la vez que el *noucentisme* configuraba su integración urbana, pero sin olvidar las influencias rurales y mediterráneas mantenidas a ultranza. Esa dualidad le interesaba a Navarro Ramón, ya que encontraba fácilmente raíces de ello en su propia memoria. Su mirada y comprensión no se saciaban, ni siquiera en el contexto barcelonés. En realidad, sus inquietudes personales aspiraban hacia otros ámbitos de conocimiento y de creación. Aquella influencia europea de la que Barcelona se hacía eco, acabó por reavivar sus deseos de siempre —comunes a tantos compañeros y colegas suyos de todos los contextos vividos— por experimentar y conocer más: París, estaba allí, como meta del arte, en aquellas décadas de principios del XX, motivando sus deseos y llamando su atención.

Hasta el momento de su asentamiento matrimonial en Barcelona, constatamos que no hemos encontrado —en su biografía— intromisiones externas, a pesar de que fallecimientos, traslados y enlace supusieron, sin duda, eslabones condicionantes, asumidos e integrados, formando parte de su proyecto personal, desde el cual cabe interpretar, asimismo, su plena dedicación a la pintura, como eje de justificación vital y como exigencia prioritaria, de cara a su entorno. Sin embargo, estamos a las puertas de que azarosamente la historia intervenga y altere, profundamente, el ritmo tranquilo, intimista y configurador, tanto de su vida como de su actividad artística. De hecho, no sabemos nada, hasta ahora, relativo a su compromiso político ni a sus planteamientos ideológicos, quizás



Juan Navarro Ramón. *Composición*. 1945. Óleo sobre tela.  
82,4 x 68 cm.

aglutinados también y subsumidos en ese poder del arte, como forma y exigencia de vida, que le caracteriza, en líneas generales.

Un paso más, en su itinerario, fue su respuesta positiva a visitar París y lo que tal meta representaba. En 1934 se produce su primer anhelado traslado a las orillas del Sena, a los míticos barrios de Montparnasse y Montmartre. Allí conoce nuevos pintores, algunos españoles, que le acompañan e introducen en el contexto soñado de las vanguardias, visita exposiciones y talleres. También ejercita su habilidad de jugador de ajedrez, estrategia que le abre puertas y consolida su reputación de artista que pinta y juega —*jeu d'échecs*— como hacen otros, bien conocidos, en el contexto vanguardista. En esa especial coyuntura, la frecuente asistencia a inauguraciones expositivas es fundamental: conversaciones, fotografías, amistades, contactos, enlaces. En resumidas cuentas, es la nada inocente actividad paralela al propio hecho de ver, testimoniar, seleccionar, filtrar y asumir modelos e influencias. Pero, la verdad es que Navarro Ramón siempre fue a su aire, sin buscar integrarse beligerante-



Juan Navarro Ramón. *Bodegón con jarra y peces*. 1946. Óleo sobre tela. 50 x 61 cm.

mente en grupos de influencia, ni siquiera en la entonces resonante *École de Paris*, etiqueta a la que tantos españoles se adscribieron, antes y después de la segunda guerra y en la que sin embargo —como veremos en algunas muestras colectivas, dedicadas a trazar los perfiles de tal *École*— se le dará posteriormente cobijo.

Ya había definido su sensibilidad y su capacidad emotiva, su equilibrio compositivo y sus exigencias formales y cromáticas, dentro de los márgenes de una figuración, escueta, misteriosa, poética y contenida en su capacidad de sugestión y de expresividad. Y ese era, precisamente, su filtro selectivo frente a la avalancha de influencias posibles. Su estancia en París le hizo sentirse espectador, testigo y protagonista, a su manera, de aquella historia excepcional de los años treinta, en las vanguardias del momento. Pero ni aquel ritmo desorbitado, ni tantas copresencias activas podían retenerle más. Sin duda, añoró su tranquilidad, su equilibrada vida de investigaciones personales y su pausada e intensa producción pictórica.

Regresaron, de nuevo, a Barcelona y allí, poco tiempo después, les sorprendió el golpe franquista, de julio de 1936. Con la lógica inseguridad que les producen los acontecimientos y las graves noticias que llegaban, del levantamiento militar, deciden volver a un contexto y refugio familiar, buscando, sin duda, mayor abrigo y segura protección. Al fin y al cabo, también en Valencia había mantenido Navarro Ramón muchas relaciones con otros artistas y numerosos amigos y estaba, además, geográficamente más cerca de su Altea natal. Es curioso cómo, en coyunturas de riesgo, los espacios conocidos y familiares se transforman, de pronto, en elementos fundamentales de remanso y reequilibrio psicosociológico.

También, por cierto, en esos momentos límite y siguiendo el tirón del entorno, las secretas y silentes coyunturas personales se revisan y reajustan —en lo que se refiere a la vertiente ideológicopolítica—, de modo que Navarro Ramón, explícita y comprometidamente opta, ante la situación bélica, por la defensa de la República. Así, integrado en la AIDC, “Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura”, pasó a colaborar —como tantos otros artistas y escritores hicieron— en el “Altavoz del Frente”. Por eso puede explicarse, con lógica facilidad, que, como artista, participara, ya en 1937, con una obra —lejana y diferenciada ya de su lenguaje habitual—, en la Exposición Internacional del Pabellón de la República en París.

Sin duda, los lenguajes del arte, puestos en práctica, nunca son ajenos a las situaciones, experiencias y compromisos vitales, asumidos por la propia personalidad del autor, en / con el discurrir del tiempo y de la historia. De hecho, sus actividades artísticas se modulan en exigencia, entrega, responsabilidad y compromiso, vinculadas a las necesidades del dramático momento vivido. La obra, óleo sobre tela, que enviará a la muestra de París, por invitación, de 450 x 680 cms. con fuerte carga política, llevaba por título “Te vengaremos / Et venjarem” y representaba un grupo de campesinos, despidiéndose y saludando, brazo en alto, junto al cadáver de un compañero caído, en el ataque enemigo. La obra

está realizada con intensa expresividad, pero con composición elemental, tonos de oscuro cromatismo y enfatizando sobre todo el expresivo dolor de la despedida, fruto de un modo de autodocumentación directa, a pie de trinchera, lejos de cualquier ficción sobreañadida. Sin duda, era una manera explícita de comunicar dramáticamente, en la Exposición Internacional de París de 1937, la situación real por la que pasaba la República Española, con el Gobierno trasladado forzosamente a Valencia. Han transcurrido, justamente, ochenta años de aquellos acontecimientos.

Pero disponemos asimismo, como documento inestimable, de un artículo, en catalán, de Sebastià Gasch, publicado en la revista-semanario *Meridià*, de la que era redactor, el 17 de junio de 1938, en la sección “Les Arts”, en la página 4, titulado “Uns dibuixos de Joan Navarro Ramón” donde se reproducen tres trabajos suyos, que representan dramáticas escenas de guerra. Uno de ellos podría ser, efectivamente, el estudio previo de su cuadro —citado ya anteriormente—, destinado al Pabellón de la República. Más que estrategias de lenguaje, con sus interferencias formales o sus distorsiones expresivas, los dibujos eran, pues, exclusivamente la dramatización inmediata de hechos reales y así se presentan en esa página de la revista. El semanario *Meridià* mantuvo su publicación en Barcelona, entre el 14 de enero de 1938 y el 14 de enero de 1939. Un año de intensa significación periodística, en plena situación bélica.

La actividad de pintor y dibujante debió seguir desempeñándola, pues, con intensidad. Así en 1938 Navarro Ramón gana el primer Premio de la Exposición de Artes Plásticas de Barcelona, convocada por el Ministerio de Instrucción Pública, buscando mantener, de alguna manera, a pesar del contexto bélico, las posibles pautas de la vida cultural. De esa ocasión debió ser el artículo de Sebastià Gash. Sin duda, su compromiso personal fue creciente, con la legitimidad republicana y, en ese mismo año, ingresa, además, de forma voluntaria en el Ejército Popular, siendo asignado al Comisariado del XV Cuerpo Militar, en calidad de dibujante. Así participó en la tristemente célebre Batalla del Ebro, pudien-



Juan Navarro Ramón. *Bodegón*. 1947. Óleo sobre tela. 61 x 50 cm. Obra donada al Ayuntamiento de Altea.

do realizar una carpeta de numerosos dibujos de los enfrentamientos bélicos, como testimonio directo de aquella situación. ¿Cómo no tener en cuenta, en nuestras reflexiones, la existencia de esas tangentes históricas sobrevenidas, que alteran no sólo los perfiles de las vidas personales y las pautas colectivas de comportamiento, sino también, lógicamente, las mismas claves de los lenguajes artísticos del contexto?

Era ineludible, pues, la politización de las formas artísticas, en aquel convulso final de los años treinta, entre los defensores de la legitimidad republicana, concienciación reflejada en la intensa expresividad plástica, asumida en beneficio del modo expositivo, testimonial, trágico y didáctico, llevado a cabo en las comunicaciones artísticas entonces propiciadas. Esa tarea do-

cumental también era parte de su misión, en la contienda. Posteriormente —cuando se produce la debacle por la ofensiva concentrada del bando sublevado sobre Cataluña—, junto con su esposa Josefa Fisac, consiguen replegarse, en aquella huida terrible, hacia la frontera de Port Bou.

Luego vendría, ya en enero de 1939, el duro exilio francés, siendo internados, en masa, en el campo de concentración de Saint Ciprien Plage. Los padecimientos, la pérdida de cuanto llevaban, la huida y el destierro zigzagante les llevarían a Perpignan y hasta Coulliure. Sin embargo, a pesar de las penalidades, consigue seguir ejerciendo su oficio de pintor y sobreviven, hasta el extremo de que en 1940 se le organiza, en el Palais de la Loge, por parte del Ayuntamiento de Perpignan, una exposición de pintu-

ras. Gracias a tales ventas, pudieron trasladarse, otra vez, a París, convertido momentáneamente en su refugio. Tenemos la referencia de una de sus obras de entonces: “Coulliure”, óleo sobre tela de 1942 (62 x 24 cms).

Pero, la situación, esta vez, se les iba a complicar en exceso: no se olvide que —precisamente, en plena Segunda Guerra Mundial, ocupado el norte y el oeste de Francia por la Wehrmacht— en junio de 1940, tras la caída de París, se firmó el Armisticio de Compiègne, instaurándose el Gobierno de Vichy, bajo el mariscal Philippe Pétain. Huyendo, pues, de la alargada sombra de Franco, se encuentran, nada menos que con la del III Reich.

No extrañará, pues, que el matrimonio Navarro Fisac decidiera —ante tal hostil y peligrosa situación, que se auguraba dilatada (piénsese que la liberación de París de los alemanes, por la intervención de la célebre Novena Compañía, no se produciría hasta el 24 de agosto de 1944)— su regreso a España, a sabiendas, asimismo, de que también en la península habían cambiado fuertemente las cosas, con el triunfo franquista.

En efecto, justamente a penas llegado a la frontera española, es detenido, por sus antecedentes como combatiente republicano y trasladado directamente al campo de concentración burgalés de Miranda de Ebro. De momento, se le inhabilitaría profesionalmente, mientras se aclaraba su situación. Aquel campo fue muy importante en el control de esa zona norte española, pasando por él más de 65.000 prisioneros republicanos. Incluso llegó a ser controlado por los nazis, tras la visita de Himmler a España, en 1940. De hecho, entre 1941 y 1943 fue Paul Winzer quien dirigiría el enclave, con fines e intereses muy concretos, volcados abiertamente al contexto alemán y al seguimiento del desarrollo de la guerra en Europa (espionaje, resistencia, etc.).

Es sabido que en los campos de concentración, en aquel marco histórico, el poder franquista clasificaba, de entrada, a los presos republicanos, recién capturados, en varios apartados, tras estudiar, a fondo, sus antecedentes. Tales

clasificaciones eran determinantes para el futuro, así diferenciado, de los detenidos. En el caso de Juan Navarro se le incluyó —dado que había sido voluntario republicano en la contienda bélica, aunque sin mando ni tampoco delitos de sangre— en el grupo de los “desafectos sin responsabilidades”. Justamente, una remodelación del campo, por la inminente llegada del ya citado Paul Winzer, facilitó la liberación de numerosos republicanos adscritos a ese grupo, entre los cuales estaba Navarro Ramón. Es así como, en el mismo 1941, le encontramos ya establecido nuevamente en Barcelona, con su esposa.

Por una parte, la sobrevivencia y, por otra, la necesidad de recuperar su dedicación profesional a la pintura, interrumpida por las complejas situaciones vividas, hacen que Juan Navarro torne febrilmente a su trabajo vocacional de pintor. Algo que siempre la había apasionado. La dura postguerra española iba a ser su escenario sociolaboral, a lo largo de una compleja década. Pintar, viajar, preparar muestras, gestionar ventas, jugar al ajedrez, visitar exposiciones y participar en determinadas tertulias, tal sería su agenda biográfica, siempre respaldado en su quehacer, cotidianamente, por la presencia de su esposa.

En tal panorama, sin duda, necesitará, en cierta medida, reajustar sus capacidades, como pintor, a las restringidas demandas de la época, filtradas, además, políticamente, con los prepotentes cánones ideológicos de los vencedores. Quizás el *género retrato* —que se puso tan en boga, en aquel contexto, entre la nueva clase dominante, como un determinado símbolo de estatus— fuera una de las facetas que más practicó, pero sin someter a excesivas variaciones, en esta particular faceta de su quehacer, el ya consolidado lenguaje pictórico alcanzado, con fidelidad a sí mismo. Dentro de la austera dicción plástica empleada, no dejaba, sin embargo, de potenciar la fuerza referencial y las connotaciones expresivas del modelo retratado, a través de un equilibrado desarrollo formal, del control lumínico y escenográfico, así como de un cromatismo transparente, regulado y sin estridencias. Ejemplos de lo indicado son las obras: “Sin



título” (Retrato de mujer), óleo de 1942 (80 x 65 cm.), “Sobrino del pintor”, óleo sobre tela de 1943 (80 x 64 cm.) o “Figura con collar”, óleo sobre lienzo de 1945 (80 x 63 cm.).

Por otro lado, estaban también —en su no excesivamente extenso repertorio iconográfico— los *desnudos de figuras femeninas*. Esta había sido y era otra de sus prioridades iconográficas y, en aquel momento, incluso se vió reforzado dicho género figurativo, en asiduidad, por la evidente aceptación sociocultural experimentada. Desnudos, sobre todo, ubicados en interiores domésticos, aunque tampoco faltaron, por cierto, los realizados en exteriores naturales, de marcado aire mediterráneo. Sensuales en su carnalidad, composición sencilla pero estudiada, decoración espacial sobria, dialogando, a menudo, con la presencia del vacío, pero siempre imperando, como rasgo destacado, una cierta clasicidad en las formas femeninas, reinterpretada hábilmente. “Sin título” (desnudo), óleo sobre tela de 1939 (92 x 73 cm.).

Distinto es cuando —en sus viajes e intermitentes visitas a Altea y otros parajes— volvía, de forma reiterada, Navarro Ramón a recrearse pictóricamente en la urdimbre estructural de sus *paisajes de arquitectura rural*, sencillos en su composición, contrastados de luz, encuadrados al pie de la naturaleza y, a veces, del mar. Geometrías habitadas por la experiencia constructiva de siglos y por tradiciones superpuestas, con sus callejuelas, muros blancos y silencios de vida. Arquitectura popular, sobriamente adaptada a las mínimas variaciones de los tiempos y la historia.

Pero, igualmente, también procuraba reservar tiempo, Navarro Ramón, a sus personales *experiencias neofigurativas*, tocadas de un realismo mágico y determinados guiños surrealistas. Eran como un paréntesis especial, obligado y persistente, en su quehacer diario. Quizás sean estas sus obras más personales y claramente representativas de su propia dicción pictórica —intimistas no tanto en su sugerente contemplación, sino más bien y sobre todo, en su realización—, que destacan en sus experiencias compositivas,

en sus búsquedas iconográficas y en la profundización de un extraño universo selectivo, de *naturalezas muertas* y *bodegones* enigmáticos. “Bodegón con señora”, óleo sobre tela de 1945 (81 x 65 cm.) o “Bodegón”, óleo de 1947 (50 x 61 cm.), colección del Ayuntamiento de Altea, donado por la familia en 2017.

Siempre he pensado que la extraña teatralidad sutil de sus bodegones, con las sorprendentes relaciones existentes entre los objetos extraídos de la cotidianidad, con sus vacíos experimentales y toques oníricos, nunca fueron, de hecho, un punto de partida de cara a otros trabajos posteriores —como, a menudo, suele ocurrir con los recursos aplicados a las naturales muertas— sino más bien un punto de arribada, plenamente consciente de que se trata de campos de experimentación, de dominios libres para su imaginación creativa, con caracterizada entidad y valor propios.

Sin duda, esta década de los cuarenta, dada su incansable dedicación a la pintura, significó la recuperación de un posible tiempo perdido y el reciclaje de aquel cambio de registros, necesariamente emprendido durante el periodo bélico, cuando la expresividad, el dramatismo y la tensión figurativa jugaban, de forma imprescindible y obligada, a favor de la tragedia y de la comunicación plástica de emociones intensamente vividas, en un evidente y pautado *realismo social*, pautado de expresionismo, que encarnaba la obligada crónica vital de aquella histórica coyuntura. No podía haber sido de otro modo. Las “poéticas” cambian, sometidas a las urgencias de la historia.

De hecho, más de una vez, reviviría la lamentable pérdida —en la huida hacia la frontera, con las tropas franquistas pisándoles los talones— de aquella maleta llena de dibujos y esbozos, casi instantáneos, en su realización, a pie de lucha y resistencia, de escenas desarrolladas en las trincheras, en el campo abierto y/o en los reductos de concentración. Posiblemente toda una experiencia directa de cómo la realidad del entorno y las situaciones vividas pueden llegar a formar parte del urgente y visceral desarrollo de

los lenguajes artísticos. Efectivamente, ya nunca Navarro Ramón volvería a recurrir a aquella capacidad expresiva y realista, propias de una figuración dramática. Aunque quizás, paradójicamente, sí que podríamos encontrar allí, en esas intensas experiencias plásticas, determinadas claves relacionales, de cara a su *etapa abstracta*, cargada de fuerza, convulsión y dinamismo, en sus posteriores fondos pictóricos autónomos. Aunque esa será ya otra historia, a la que deberemos volver, en su biografía, ya más artística que personal.

En la Barcelona de posguerra, justamente en esa década de los años cuarenta, se irán apuntando, sobre todo hacia el final del periodo, reacciones artísticas propias de grupos implicados bien en transformar el quehacer artístico del momento, conectando con determinadas herencias de la vanguardia, como sucede concretamente con el destacado grupo del *Dau al Set* (1948), organizado en torno a la revista del mismo nombre (1948-1956), o bien en la tarea de resistencia y cohesión en relación a los miembros implicados y/o en la gestión de posibilidades expositivas, geográficamente abiertas, como sucede históricamente con el poco conocido colectivo catalán *Betepocs* (1943-1957) y sus numerosos miembros –23 representantes–, agrupación gestada, siendo aún, todos ellos, alumnos de Bellas Artes, en torno a la Llotja de Barcelona, en los inicios de los cuarenta.

En el primer caso, nombres como Joan Brosa, Joan Ponç, Antoni Tàpies, Cuixart, Tharrats, Cirlot y Arnau Puig dieron resonancia a la conformación de raíces surrealistas, como el primer grupo artístico renovador de posguerra, en Cataluña. En el caso de *Betepocs* las claves son totalmente diferentes, manteniendo cada uno sus respectivas raíces y dando lugar a plurales programas pictóricos, pero gestionando amistad y reforzadas exposiciones de pintura en grupo, con excursiones y desplazamientos a pueblos, mostraciones itinerantes y talleres en público / “campaments pictòrics”. Se dio lugar, pues, a una curiosa correlación socioartística, en la que estética y pedagogía serían sus dos brazos de palanca. (Emili Colom, Josep M<sup>a</sup> Garrut, Josep

Llenas, Llorenç Alíer o Joan Montcada fueron, entre otros muchos, miembros coordinadores y activos participantes del grupo). Idéntica actividad colectiva se iría dando, asimismo, en otros contextos nacionales, como el *Grupo Pórtico* (Zaragoza, 1947), *La Escuela de Altamira* (Santillana del Mar, Cantabria, 1948) o ya más tardíamente, entrados los cincuenta, tenemos el grupo *El Paso* (Madrid, 1957) o el grupo *Parpalló* (Valencia, 1956). Tal era, entre otros, el panorama de colectividades, con aspiraciones de renovación artística, que, paso a paso, fue construyéndose en España.

Pero volvamos al hilo conductor de nuestro marco biográfico. En medio de tal bisagra de modelos grupales, ambos activos y vigentes, en el caso de Barcelona, coincidiendo con la estancia de Navarro Ramón, en la inicial posguerra, en la capital catalana, hay que recordar obligadamente –para mejor entender las posibles relaciones, habidas entre el personaje y la escenografía ambiental– su carácter más bien individualista e introvertido, inclinado al trabajo aislado y sistemáticamente intenso, no dado, por tanto, a conexiones con grupos, ni a convivencias e intercambios abiertos y programados, desde poéticas participativas o proyectos colectivos. Sí que es cierto –tal como se nos indica en determinadas biografías, referidas a su tarea y trayectoria artística– que, en esa época, de alguna manera, se vinculó Navarro Ramón a la tertulia artística de “La Campana de Sant Gervasi”, que tuvo amplia capacidad de llamada. Justamente el mismo Joan Ponç (1927-1984), en sus memorias, nos habla de su participación juvenil en tal tertulia, en esos años de inmediata posguerra, subrayando asimismo la afluencia de figuras como Jaime A. Colson, Robert Helmann, José María de Sucre o Gabino Rey. Sin embargo, no hemos hallado referencias de su paso por dicha tertulia, apuntadas por otros asistentes.

En esta década, de los nada fáciles años de sobrevivencia y autarquía, los trabajos de encargo serán su mejor respaldo y a ello se dedica, junto a la venta directa. No obstante, consigue además la realización de dos exposiciones personales. Una en Barcelona, galería El Jardí



Juan Navarro Ramón. *Franjas rojas*. 1962. Óleo sobre tela.  
148 x 116 cm.



Juan Navarro Ramón. *El niño del guitarrillo*. 1973 Óleo sobre tela. 83 x 65 cm.

(1944) y otra en Madrid, donde mantiene sus contactos, en la prestigiosa galería Buchholz (1949). Sin embargo, Navarro Ramón sigue mitificando, en sus recuerdos, aquella primera estancia en París, de los años 1934-35. El segundo desplazamiento de 1940 a París fue frustrante —recordémoslo— por la guerra europea y la ocupación alemana, forzando la inseguridad vivida, in situ, su inmediato retorno a la península. Desde entonces, ya había asimilado, a fondo, en este paréntesis cronológico —plagado de experiencias, en su itinerario artístico— los valores del humanismo y del compromiso, de la lucha y de la resistencia; también la cultura popular autónoma formaba parte de su experiencia vital, a la vez que se había impregnado, a fondo, en la tradición clásica mediterránea.

Quizás siente, de nuevo, intensos anhelos de cambio en su quehacer pictórico, con la llegada de la década de los cincuenta. De hecho, domina plenamente su dicción plástica figurativa —en esa bisagra operativa en la que se mueve,

entre la restringida mirada surreal, el realismo mágico y los ecos clásicos de un “noucentisme” / “novecento” asentado— pero, buscando secretamente algo más, se decide a echar, *encore une fois*, la moneda al aire, trasladando su residencia familiar, esta vez sí, a orillas del Sena.

París bien valía la apuesta por recobrar / revivir aquella pasada atracción personal, que siempre había sentido por la Ciudad de la Luz. Sería, asimismo, una ocasión ideal para buscar nuevas aventuras creativas. Además, de una vez por todas, cedería a la tentación que, desde hacía tiempo, resonaba en su interior, no solo de cara a ejercitar un diferente *modus vivendi*, en sus ambientes bohemios, sino, sobre todo, procurando asumir, por fin, otro *modus operandi*, adscrito a la modernidad, en la ejecución de sus próximas propuestas artísticas. Había aprendido, de manera operativa —frente a las preguntas que el lienzo en blanco formula constantemente—, que el realismo mágico se mueve entre las coordenadas de *lo inesperado* y de *lo improbable* y

él lo había puesto en práctica, sobre todo en el universo formal de los objetos, anclados en la vida cotidiana, convertidos, a menudo, en naturalezas muertas, al margen ya de la existencia humana; pero también sabía que el mundo surreal supone la directa encarnación de *lo imposible*, navegando entre deformaciones oníricas y sobrevenidas relaciones yuxtapuestas.

De hecho, consciente de que la tentación electiva entre lo inesperado, lo improbable y lo imposible, en el dominio de la figuración —que hasta ahora había sido precisamente el suyo— mantenía fuertes interrogantes y dudas, para seguir avanzando en tal itinerario, que preanunciaba, evidentemente, intensas rupturas, toma la decisión —al menos— de que fuese París el posible escenario operativo de tal cambio de rumbo. De darse la ruptura y el salto hacia la *abstracción surreal*, que sentía golpear, con ahínco, en las paredes de su cerebro, mejor que fuera allí, en un contexto diferente y diferenciado. *Alea jacta est*.

Esta vez, la personal apuesta de futuro asumida, con clara decisión, le enraizará profesionalmente en París, durante toda la década de los años cincuenta y también algunos de los primeros años sesenta. Bien es cierto que, justamente en ese periodo, es cuando se amplían también, en paralelo, sus espacios vitales y comerciales, internacionalmente. Su calendario expositivo, ya en diferentes galerías y en distintos países, marcará precisamente su agenda viajera, visitando Argentina (Buenos Aires, Rosario y Santa Fe), Alemania, Bélgica e Inglaterra. Sin duda, las cosas le van bien en su madurez, cuando las intensas experiencias de medio siglo de vida aún le empujan, con fuerza, hacia otros horizontes, que sabe hacer suyos resolutivamente, desde otra “poética” artística. Una decisión no fácil de haber sido adivinada antes, con su afinada figuración, pero que llegó, sin duda, a materializarse, a golpe de deseo de modernidad, secretamente, buscada. Navarro Ramón iba a pasar, pues, página, en su lenguaje pictórico. Incluso intentando modular ciertos diálogos, por momentos de transición, entre ambas modalidades estéticas.

En 1950 expone ya individualmente en París, en la galería Galanis-Hennschel obras que evidencian tanto su caracterizado lenguaje figurativo, tocado de cierto realismo mágico y de mediterránea clasicidad, como sus incipientes aventuras de dinámicos escenarios abstractos, donde a veces tampoco es extraño descubrir la presencia de la figura femenina, en medio de tal entorno surreal, maximizado, con fuerzas expresivas, encarnadas en formas y en cromatismos, nunca antes evidenciados en su dicción pictórica. De hecho, no deja de ser resolutivo que sea invitado en las muestras colectivas, parisinas, entre 1952 y 1955, del *Salón des Realités Nouvelles*. Navarro Ramón, a sus 50 años cumplidos, es indexado entre las “nuevas propuestas” que, de la mano de las tendencias rupturistas, posibilitan la llegada de las segundas vanguardias.

Sin duda, es época de reposo, reflexión y relanzamiento, con oportuna mirada al exterior. Se abre así un paréntesis expositivo, que ya se reanudará, como hemos apuntado, en dos galerías (en Buenos Aires y Rosario) de Argentina en 1956 y en otras dos (en Damstadt y Baden Meeiler) de Alemania en 1959, aunque Navarro Ramón nunca deja de participar en colectivas españolas, ni siquiera en ese período: así en 1958 cuelga obra en una colectiva del *Círculo de Bellas Artes* de Madrid, mientras en 1959 hace lo propio en el *Ateneo de Barcelona*. Su última muestra en París será ya en 1961, próximo su retorno a España, en la galería R. Creuze.

Especial incidencia volvieron a tener, para él —como es habitual en todos los contextos socioculturales— la asistencia a *vernissages*, convocatorias, tertulias y reuniones en torno al arte, en el París de los cincuenta. Es, a veces, en esas circunstancias de relaciones sociales / culturales, cuando se consolidan amistades, se apuntan nuevos conocimientos y hasta se formalizan visitas, contactos y relaciones con artistas, críticos de arte, periodistas, coleccionistas, gestores culturales, políticos y galeristas. La famosa foto en la que aparece Navarro Ramón con Pablo Picasso (1881-1973), Ossip Zadkine (1890-1967) y Léonard (Tsuguharu) Foujita (1886-1968), en



Juan Navarro Ramón. *Desnudo*. 1974. Óleo sobre tela. 65 x 100 cm.

una inauguración, rodeados de gente, es precisamente de esta época (1954), dando lugar a una larga especulación acerca de sus relaciones.

A veces, se le ha incluido también en la histórica Escuela de París, por el hecho de haber residido en dicha ciudad, sobre todo en la posguerra española, ya que sus visitas anteriores, en los años treinta, fueron más bien breves y de estricto contacto previo. En realidad, referida a la presencia numerosa, dispar y heterogénea de artistas españoles en la ciudad del Sena, cuando se habla, en este sentido próximo a la noción hispana, de la “Escuela de París”, conviene diferenciar, al menos, dos etapas cronológicas dispares, por sus características. En la Primera Escuela de París, anterior a la Guerra Civil Española, hay que referenciar la presencia de destacadas figuras de la vanguardia artística, como Pablo Picasso, Joan Miró, Juan Gris, Julio González o Maria Blanchard, mientras que en la llamada Segunda Escuela de París habría que citar, entre otros muchos, a Antoni Clavé, Eusebio Sempere, Francisco Boreas, Salvador Victoria, Vicente Castellano, José M<sup>a</sup> Ucelay, Lucio

Muñoz, H. García Condo y al mismo Navarro Ramón. Toda una relación de artistas que viven, exilados o no, en París, en determinada época y allí trabajan.

Justamente, en algunas de las cartas que Eusebio Sempere (1923-1985) dirige al Padre Alfons Roig Izquierdo (1903-1987), escritas en la primera mitad de los cincuenta, desde París, recogidas en la Biblioteca del MuVIM (Valencia), he podido encontrar –al estudiarlas en una reciente investigación, que vengo desarrollando, en torno a la etapa parisina de Eusebio Sempere– puntuales referencias a algún que otro encuentro esporádico con el pintor Navarro Ramón, entre otros numerosos artistas españoles conviviendo, entonces, en París. De hecho, ambos participaron, coincidiendo, en las convocatorias del “Salon des Realités Nouvelles”, en esa primera década de los cincuenta. Pero no se deja traslucir la existencia de una relación mayor, de amistad, bien sea por la diferencia de edad (Navarro es 20 años mayor que Sempere), o bien por la clara diferencia de sus respectivas investigaciones plásticas, a pesar de ser am-



bos valencianos, Semper de Onil y Navarro de Altea. Sin embargo, sí que apunta Sempere a Alfons Roig la coincidencia de sus encuentros expositivos. Pero sus lenguajes son radicalmente dispares, en las investigaciones respectivas de aquel histórico momento: mientras Sempere experimenta con formas geométricas, espacios vacíos, luces contrastadas en cajas cerradas, Navarro Ramón postula mundos de ingenuidad, donde se mueven formas abstractas, entre mágicas y surreales, con texturas cromáticas oscilantes en su entorno fluido y onírico. Ambos se han lanzado a descubrir y postular nuevos dominios plásticos de intervención. Coinciden sólo en el contexto expositivo de “realités nouvelles”. Dos apuestas dispares. Eso es todo y nada menos.

Volviendo a Navarro Ramón y a la construcción experimental de un nuevo lenguaje pictórico, que es, justamente, lo que está buscando, tirando del hilo imaginario que está persiguiendo, quizás sea aconsejable —para nuestras pesquisas— rastrear algunas determinadas pautas en el seno de esa evolución que, el mismo viene haciendo posible. ¿Existen momentos de transición efectiva entre ambas realidades pictóricas, es decir entre su normalizada figuración anterior y su ya decidida entrega a la abstracción surreal y mágica, que va construyendo, entre intuiciones, experiencias y juegos combinatorios?

A esta concreta pregunta, solo el análisis pautado de obras, fechas y propuestas plásticas, puede dar respuesta. Efectivamente, cabe encontrar entre finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, algunas obras-bisagra, que nos pueden ser altamente útiles y elocuentes, de cara a la posible descripción de esas pautas de interrelación y síntesis, abiertas a nuevos lenguajes futuros. De hecho, Navarro Ramón aún no se ha echado en brazos de la abstracción, pero va reduciendo, al máximo, por un lado, sus escenas de interiores con personaje. Véase, por ejemplo, “Sin título” óleo sobre lienzo, de 1949 (64 x 54 cm.). La figura femenina sentada, en el exterior de casa, con el cesto de labores en el suelo, a su lado, se destaca sobre una pared de color, degradado paulatina-

mente hasta el suelo, en la que sólo un cuadrado (ventana) y una línea en ángulo recto, ayudan a descubrir el esquema formal de la arquitectura doméstica insinuada. Los trazos del rostro han desaparecido, falda, brazos, cara, velo, y torso sólo son ya formas ovaladas, cuya estructura se respeta, para asegurar la comunicación referencial de la escena, en su conjunto. Pero, en realidad, el esquematismo formal es sumamente preponderante. Preanuncia un paso más, que está por llegar, en cualquier momento.

Por otra parte, pongamos otro ejemplo, diverso en su punto de partida: una obra titulada “El espantapájaros”, óleo sobre lienzo de 1953 (81 x 100 cm.). Sin duda, sus antecedentes normalizados hay que buscarlos en sus anteriores bodegones y naturalezas muertas, tocados de realismo mágico. De esos conjuntos de elementos, individualizados en su existencia, pero inscritos paralelamente en la misma escena conjunta, se van a derivar, avanzando la citada década de los cincuenta, una serie de composiciones, que van a ir acentuando su extraña narrativa, conformada de elementos oníricos. En el caso que nos ocupa, quizás el espantapájaros —gestado en la enigmática conjunción de formas plurales, fragmentadas, simplificadas al máximo e independientes— siembra el terror, como denota un personaje, de trazado infantil en su definición conjunta, con los brazos en alto y boca abierta, como únicos guiños referenciales, sobre un fondo homogéneo, pictóricamente trabajado en su textura y granulación.

Siguiendo esta línea de nueva producción artística, de inicios de los cincuenta, en París, Navarro Ramón no tardará ya nada en asumir un reforzado salto hacia adelante. Lo hará, a nuestro modo de ver, a partir de aquellos interiores con figura femenina, que le habían sido tan característicos. Y en este escenario —antes de sobrio realismo mágico— se va a ir urdiendo el cambio hacia la abstracción. La figura sumamente simplificada, permanecerá como flotando misteriosamente, en medio de un magma de formas líquidas y fluctuantes, que la rodean, por doquier. Y, curiosamente, a lo largo de su trayectoria artística posterior, casi de manera in-



Juan Navarro Ramón. *Sin título*. 1985. Óleo sobre tela. 100 x 73 cm.

termitente, Navarro Ramón va a reproducir la misma escena, como si quisiera pedagógicamente –de cara al virtual y futurible estudioso de su obra– dejar bien sentada la clave explicativa de esta enigmática evolución. Cito así, a modo de ejemplo de cuanto apunto, las obras “Venus de la tierra”, óleo sobre lienzo de 1965 (65 x 55 cm.) y “Sin título”, también óleo sobre lienzo de 1974 (100 x 73 cm.). En ambos casos –pudiendo aportar más, en esta línea de argumentación– la mujer fluctuante, bien de pie o tumbada, igual que en sus anteriores cuadros figurativos e intimistas, se enseñoorea por completo de la escena, rodeada de un magmático juego de formas cromáticas, entonadas.

En realidad, la evolución experimentada en el conjunto de la década de los cincuenta, hacia las formas abstractas, fue intensa y rápida, toda

vez que ya en 1952 –siendo este año sumamente significativo, en esta línea de cuestiones– podemos descubrir que las claves básicas de la transformación estilística se han cumplido, al menos en una *primera fase*. Su universo de abstracción ha quedado definido, en solo unos años de intenso trabajo experimental, manteniendo en cada obra una estrategia de dualidad compositiva, entre el entorno escenográfico envolvente y el núcleo o núcleos centrales, convertidos en auténticos ejes narrativos. Si el primero (el entorno) ejercita su capacidad circundante, con fuerzas abstractas de intensa plasticidad, el segundo (la escena detectada) fragmenta imaginariamente una posible historia, a través de la suma de elementos imbricados, reducidos a simplicidad extrema en su acumulado reconocimiento. ¿Puede una ameba funcionar como modelo microcósmico animado? Porque, me

atrevo a decir que en esta fase de los cincuenta, la abstracción puesta en marcha por Navarro Ramón obedece a una especie de secreto reconocimiento de vida en las *formas microcósmicas*, extrapoladas a la pintura, por una imaginación activa y recurrentemente experimentadora.

Buenos ejemplos de lo indicado, todos ellos del año 1952, podrían ser obras como: “Sin título”, óleo sobre lienzo de 1952 (130 x 8 cm.), en la que un espacio circular y englobante contiene figuras elementales (personaje y pájaro), transformadas intensamente en su lenguaje de abstracción resolutive, o “El Poeta”, también óleo sobre tela de 1952 (98 x 80 cm.), donde una forma de cabeza picassiana, alas voladoras y amebas fluctuantes completan las sugerentes encarnaciones simbólicas del conjunto. También “Clarté”, óleo de 1952 (100 x 80 cm.), presenta formas cada vez menos identificables, jugando quizás a la adivinación de un test visual —quizás perro y dueño jugando— o, por cerrar la lista de posibles obras abordables estéticamente, aportamos la pieza “Sin título”, óleo de 1952 (100 x 80 cm.), donde, posiblemente, un espectador contempla la danza de formas piscícolas, muy sugerentemente intervenidas, en un contenedor de acuario.

Precisamente en 1956, Navarro Ramón redacta un breve escrito de reflexión, algo que no le era habitual, o al menos se trata de una actividad literaria que no nos consta estuviera entre sus costumbres más reiteradas. Un escrito en el que medita acerca del arte abstracto y que fue publicado por la Sala Propac, firmado por Juan Navarro. De él hemos ya extraído, oportunamente, el *motto* inicial, que encabeza el presente texto. Pero queremos estratégicamente ampliar, algo más, nuestro acercamiento a sus reflexiones:

“El arte abstracto es, sin duda alguna, consecuencia lógica de la evolución de la sociedad en todos los aspectos de la vida y concretamente en su apreciación moderna de la belleza. Esta conclusión nace del principio consecuente de que en arte, *tanto la renovación como las aportaciones propias,*

deben considerarse por encima de todas las normas establecidas.

Por tanto, partiendo de esta conclusión, *el artista tiene el deber de expresar sus sentimientos, prescindiendo incluso de todo lo que le ligue al pasado y le influya a través de lo expresado por otros, y en un impulso de dentro a fuera poner al descubierto, en cualquier forma o esencia plástica, su propia expresión”.*

Tres conceptos subraya, pues, en los planteamientos programáticos que operativamente pone en manos del artista: la necesaria renovación y aportación propia y el deber de expresar sus sentimientos, a través de sus obras. Pero sigue matizando:

“En este dominio del arte abstracto, a nosotros nos acucia la misma prisa, la misma necesidad de lo inédito se impone y al compás del tiempo que vivimos, la evolución del artista es, asimismo, cada vez más acelerada. De ahí que la investigación y la búsqueda constantes se hayan convertido en el signo actual de la autenticidad, en el aspecto positivo de la tensión, el rigor y la gravedad que nos invade; porque ciertamente, nosotros vivimos una época grave, donde el juego gratuito no tiene lugar”.

La descripción que aborda, respecto al arte abstracto, no nos deja duda acerca de la seriedad de su compromiso y de sus afanes de superación, tanto en su primera incursión abstracta de los cincuenta, como en la siguiente y más dilatada cronológicamente.

De hecho, ya en los sesenta y setenta, una especie de nueva y *segunda fase* se abre directamente, más bien, hacia el desarrollo de *macrocosmos pictóricos*, con mayores y mucho más intensas manifestaciones de color, en sus enigmáticas resoluciones visuales. Y así será ya hasta el final de su producción pictórica, siempre que siga cultivando sus apetencias de ensueños abstractos, entre cosmogonías secretamente matizadas, en aras de una estética *in nuce*. Un mundo más su-

Juan Navarro Ramón, en el centro, e una inauguración.  
1971.



Juan Navarro Ramón, fotografía de estudio.  
Años 20.



Picasso, Zadkine, Foujita y Juan Navarro Ramón. Parí,  
1954.



rreal, mágico, poético y denso en el repertorio de elementos intervinientes. Igualmente, cabría citar ejemplos de lo indicado, en esta segunda opción pictórica emprendida por Navarro Ramón. Vemos algunos de ellos: “Franjas rojas”, óleo de 1962 (116 x 48 cm.), “Formas”, óleo de 1966 (73 x 92 cm.), “Composición nº 4”, óleo sobre tela de 1978 (73 x 92 cm.) o una obra de mayor formato “Sombras transparentes”, óleo de 1973 (130 x 162 cm.).

Dos fases, pues –en este recorrido por la abstracción–, cabría especificar en el itinerario de Juan Navarro Ramón, en las últimas décadas de su quehacer artístico. A pesar de que –todo sea dicho– también es fácil encontrar retornos pictóricos, esporádicos e intermitentes, hacia la figuración, en determinados momentos de su trayectoria. Citemos, por ejemplo, en relación a esta figuración revisitada, que podrían ser muchas, obras como “Hermana del pintor”, óleo sobre lienzo de 1952 (61 x 50 cm.), “El niño del guitarrico” también óleo sobre tela de 1973 (83 x 65 cm.) o “Bodegón”, óleo de 1975, (46 x 38 cm.). Emblemáticamente, por tanto, puede pasar, en su producción pictórica, de unos recursos figurativos a otros abstractos o viceversa, en los últimos tramos de su vida artística, dominados, totalmente, la técnica, el concepto y la expresión estética correspondiente.

Definidas ambas “poéticas” –con su respectivo concepto de arte, su programa de producción y su ideal modélico correspondiente– será viable redescubrir, según contextos, situaciones geográficas y reminiscencias vitales, cómo Navarro Ramón puede rememorarse a sí mismo, a través del rescate plural de sus pautados lenguajes pictóricos. En realidad, así ha sido, a lo largo de los lustros posteriores, tras retornar a Barcelona, como centro estratégico, y más tarde a Sitges, ya en 1979. Desde allí, los desplazamientos puntuales, los viajes de trabajo, los retornos obligados a Altea y la cadena de más de veinte exposiciones, entre Madrid y Barcelona, básicamente, pero también en Zaragoza, León o Valencia (Galería Ribera, 1977).

Cuando en enero de 1989 fallece su esposa

Josefa Fisac, la suerte de Juan Navarro Ramón está ya definitivamente echada. Enfermo, sin reconocer a nadie, se encierra y consume en su secreto mundo de silencio y de sonrisa permanente. Fallece en Sitges, el 9 de junio, a las puertas del verano de ese mismo año. Esta vez, sin tener la oportunidad de volver a sus obligados paisajes de Altea.

Mientras sigo contemplando sus obras, en el museo que lleva su nombre, recuerdo también sus palabras, entre la espontaneidad y la norma, entre la memoria recobrada y la reformulación de sus criterios e ideales:

“Todo lo que ha sido ya dicho y hecho, en el dominio artístico, resulta inútil repetirlo. Mientras se creyó, por mucho tiempo, que renovarse no era necesario, las cosas quizás fueron diferentes. Pero hoy, nosotros, soportamos mal la repetición, en esta búsqueda constante de belleza, que nos empuja. Quizás por eso somos más sensibles a una obra imperfecta pero nueva, que a una perfección ya conocida”.

También por eso fue capaz Navarro Ramón de plantearse, en cada etapa, siempre nuevos problemas: para poder rastrear, seguidamente, diferentes soluciones... moviéndose *entre los hilos y el ovillo*. Aunque en tal dinámica de constantes reajustes se viera, a menudo, obligado –como apuntó certeramente A. M. Campoy, en alguna de sus críticas– a aproximar, hasta los límites de lo permisible, los complejos y difíciles diálogos entre lo abstracto y lo figurativo, a barajar hábilmente lo experimental con la tradición, a enfrentar, de forma impenitente, la realidad –sorprendida entre la percepción y la imaginación– con lo onírico, a través de mágicas transfiguraciones flotantes de color, ritmos y melodía de líneas.

Curioso trabajo de hibridación y formas mixtas, en medio de esa decisiva, constante e indiscutible presencia de su voluntad pictórica, capaz de jugar la difícil partida de transitar entre las dos categorías estéticas, habilitadas en





Juan Navarro Ramón. *Busto de José M. Cortés*. Escultura en barro. Sin fecha

sus retos de funámbulo: desplazarse biográficamente por la cuerda tensa que relaciona la figuración con las formas abstractas, alardeando operativamente de su viabilidad, en momentos de relevos y exclusión.

Solo una reflexión más. Siempre he pensado que la estructura que nos permite concebir y explicar(nos) el mundo circundante y posibilita también el hecho de entendernos a nosotros mismos –en los distintos momentos y circunstancias históricas– se puede identificar, en buena medida, con los lenguajes que empleamos / elaboramos para expresarnos, en esas mismas coyunturas. De ahí que, en cuanto sujetos de conocimiento y de acción, nunca seamos idénticos a los demás. En ese marco de identidades y diferencias cabe basar, pues, las oscilantes claves de articulación entre la biografía personal y

la biografía artística de cada artista estudiado. Y así se ha intentado espigar y comprender, al menos a grandes rasgos, la trayectoria artística y biográfica de Juan Navarro Ramón, a sabiendas de que el viejo Virgilio tenía, sencillamente, razón, cuando dejaba caer, como de pasada: *Trahit sua quemque voluptas*. Virgilio *Buc.* 2, 65. Sin duda, a cada cual le arrastra su pasión.

#### **BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA, EN TORNO A LA FIGURA Y OBRA DE JUAN NAVARRO RAMÓN**

AA. VV. *Juan Navarro Ramón 1903-1989*. Catálogo de muestra homenaje. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante, 2005.

Agramunt Lacruz, Francisco *Arte y represión en la guerra civil española*. Publicaciones Generalitat Valenciana. Valencia, 2005.

Agramunt Lacruz, Francisco *La vanguardia ar-*

*tística valenciana de los años treinta: arte y compromiso político en la II República*. Conselleria de Cultura. Generalitat Valenciana. Valencia, 2006.

Agramunt Lacruz, Franciso (Dir.) *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*. Albatros, Valencia, 1999.

Areán González, Carlos *30 años de arte español*. Editorial Guadarrama. Madrid, 1972.

Areán González, Carlos *Navarro Ramón*. Catálogo muestra. Sala Gaudí, Barcelona & Galería de Luis, Madrid, 1973.

Balsalobre García, Juana María “Navarro Ramón: Viaje, Camino, Experiencia. Relaciones con otros artistas”. En AA. VV. *Juan Navarro Ramón 1903-1989*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante, 2005.

Blasco Carrascosa, J. Ángel “Una mirada retrospectiva sobre la obra pictórica de Navarro Ramón”. Catálogo muestra *Juan Navarro Ramón*. Casa Cultura de Altea, 1993.

Bonet, Juan Manuel *Diccionario de las Vanguardias Artísticas en España 1907-1936*. Alianza Editorial. Madrid, 1995.

Campoy, Antonio Manuel *Cien maestros del arte español contemporáneo*. Ibérico Europea de ediciones. Madrid, 1976.

Campoy, Antonio Manuel *Diccionario Crítico de Arte Español Contemporáneo*. Ibérico Europea de ediciones. Madrid, 1973.

Carrazoni Hernández, Natalia “Una vida para el arte”. En AA. VV. *Juan Navarro Ramón 1903-1989*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante, 2005.

Caruncho Amat, Luis María (Coord.) *París, París, París. Veinte artistas españoles de la Escuela de París*. Catálogo de la Muestra. Fundación Pedro Barrié de La Maza. A Coruña, 2001.

De la Calle, Romà “Entre los hilos y el ovillo: Juan Navarro Ramón (1903-1989) y sus poéticas pictóricas”. *Descubre una obra de Juan Navarro Ramón*. Ajuntament d'Altea & Institut de Cultura Joan Gil-Albert, 2017.

De la Calle, Romà “Juan Navarro Ramón: experiencias pictóricas de la intimidad”. Catálogo *Juan Navarro Ramón*. Museu Monjo. Vilassar de Mar, 2002.

Espí Valdes, A. & Gázquez Méndez, D. *Pintores alicantinos 1900-2000*. Publicaciones Diputación de Alicante. Alicante, 2001.

García García, Manuel *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*. PUV. Universitat de València. Valencia, 2014.

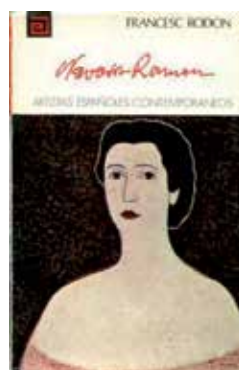
Hernández Guardiola, Lorenzo “La pintura de Juan Navarro Ramón”. En AA. VV. *Juan Navarro Ramón 1903-1989*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante, 2005.

Muñoz Ibáñez, Manuel *La Pintura Contemporánea del País Valenciano: 1900-1980*. Editorial Prometeo. Valencia, 1981.

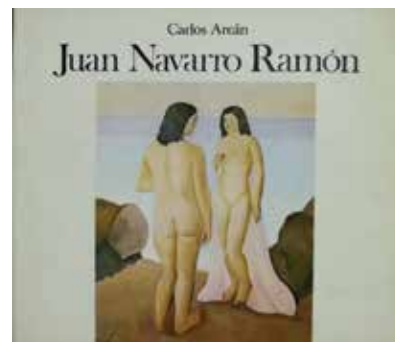
Muñoz Ibáñez, Manuel *La pintura valenciana de la posguerra*. Publicacions Universitat de València. Valencia, 1944.

Rodón, Francesc *Navarro Ramón*. Artistas españoles contemporáneos. Publicaciones Ministerio Educación y Ciencia. Madrid, 1978.

Rodríguez Ruiz, Delfín *El Círculo de Bellas Artes de Madrid. 125 años de historia (1880-2005)*. Catálogo exposición. Bancaja & Ministerio de Cultura. Madrid, 2005.



Portada monografía. Ministerio de Educación, Madrid, 1978.



Portada de libro. Carlos Areán, 1973.

### *III. Dossier*

# *Destrucción, pérdida y extrañamiento del patrimonio arquitectónico valenciano: Desde la Guerra del Francés hasta la Democracia*

*A cargo de*

**Francisco Javier Delicado Martínez**

**Doctor en Historia del Arte**

**Universitat de València-Estudi General**



# *Destrucción, pérdida y extrañamiento del patrimonio arquitectónico valenciano: Desde la Guerra del Francés hasta la Democracia\**

**Francisco Javier Delicado Martínez**  
Doctor en Historia del Arte  
Departament d'Història de l'Art  
Universitat de València - Estudi General

## RESUMEN

El patrimonio cultural valenciano ha venido sufriendo en las dos últimas centurias (XIX y XX) una considerable pérdida, debido a guerras (del Francés, carlistas y civil española de 1936-1939), desamortizaciones (Mendizábal y Madoz), derribos incontrolados, ventas fraudulentas de obras de arte y expolios. Fue la arquitectura monumental la mayormente afectada por esta lacra, particularmente los monasterios y conventos exclaustros, lo que derivaría en la destrucción de una parte muy importante del patrimonio de las órdenes religiosas, y en la dispersión de sus bienes artísticos, siendo claro ejemplo la cartuja de Valldetrera, el monasterio cisterciense de Santa María de la Valldigna y el monasterio jerónimo de la Murta), lugares donde sus propietarios hicieron leña del árbol caído; y un centenar de cenobios franciscanos, capuchinos y carmelitas emplazados en Segorbe, Sagunto, Xàtiva y Orihuela, muchos de ellos arruinados o desaparecidos.

No le anduvieron a la zaga los palacios nobiliarios como los de mosén Sorell, Pinohermoso o Centelles, algunos de cuyos elementos arquitectónicos (portadas, columnas, frisos y artesonados) fueron extrañados a Europa y América por coleccionistas y comerciantes acaudalados. También los planes urbanísticos de Ensanche de las grandes ciudades (Valencia, Alicante, Alcoy,...) contribuirán al derribo de fortificaciones medievales y recintos amurallados.

En este contexto y para evitar tanto atropello intervendrán las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, creada en 1844, a las que se debe la formación de los museos de pintura y de antigüedades, donde irán destinadas las obras de arte de los cenobios desahucados, y la Academia de Bellas Artes de San Carlos, fundada en 1768, que elaborará numerosos informes velando por la conservación del patrimonio. La legislación de 1933 y de 1985, de Patrimonio Artístico Español, y la Ley 4/1998 del Patrimonio Cultural Valenciano harán el resto por su protección y salvaguarda.

**Palabras clave:** Patrimonio cultural destruido o exiliado / Desamortizaciones / Arquitectura eclesiástica, civil y rural (monasterios, conventos, palacios, alquerías) / Comercio de antigüedades / Comisiones de Monumentos. Legislación / / Preservación / Comunidad Valenciana (Castellón, Valencia y Alicante), España

## ABSTRACT

*For the last two centuries (XIX-XX) the Valencian artistic heritage has been suffering a considerable loss due to confiscation, wars, uncontrolled demolition, fraudulent sales and plundering. The monumental architecture is particularly affected by this blight. The preceding pages are examples of that lack of care and neglect, most times permitted, and a sign of what must never have happened in Valencian lands*

**Keywords:** Heritage artistic disappeared / Confiscation / Architecture (monasteries, convents) / Antiques trade / Legislation / Preservation, refurbishment / Comunidad Valenciana (Castellón, Valencia and Alicante), Spain



El patrimonio artístico desaparecido o los vestigios que del mismo permanecen, conocido a través de testimonios gráficos, documentales o por transmisión oral, son fuentes de la memoria y constituyen páginas importantes del pasado que debe ser conocido.

El legado artístico valenciano ha sufrido en las dos últimas centurias que nos precedieron (siglos XIX y XX)<sup>1</sup> una considerable pérdida, debido a desamortizaciones, guerras, derribos incontrolados, ventas fraudulentas y expolios. Es la arquitectura monumental la mayormente afectada por esta lacra, con la permisiva desaparición de palacios nobles, casas solariegas derribadas y recintos industriales abatidos, en muchas ocasiones por una equivocada expansión urbanística –los planes de ensanche en las grandes ciudades y la apertura de plazas y nuevas vías urbanas) y la especulación del suelo.

El estudio que sigue pretende dar a conocer a propios y extraños un legado del pasado que, aunque perdido en su mayor parte, es testimonio y memoria a transmitir a las futuras generaciones.

## I PREÁMBULO

El patrimonio arquitectónico y artístico de villas y ciudades españolas paulatinamente ha ido siendo dado a conocer, a través de los *Catálogos de Monumentos*<sup>2</sup> y el gran público va tomando conciencia de lo que se dio y se ha dado en llamar “Monumento Nacional” o “Bien de Interés Cultural”, un legado del pasado a conservar y proteger. Pero, ¿qué ocurre con el patrimonio en peligro de pérdida, desaparecido o extrañado, al que rara vez se le ha prestado la debida atención? Tan solo cuando la depredación causa estragos y ya no hay solución al caso, surge, se alza alguna que otra tímida voz pidiendo protección, que con frecuencia podemos leer en notas marginales de las páginas de la prensa diaria. De ahí la acuciante y necesaria catalogación –esto ya lo hemos apuntado en varios foros- de las obras de arte, publicando sistemáticamente el resultado de las investigaciones y sus progresos.

Como recuerda Juan José Martín González acerca de cualquier edificio de carácter histórico, la descripción, la planimetría y la fotografía del monumento constituyen un testigo de cargo y una prueba de control que pueden resultar decisivos a la hora de impedir un derribo. Es evidente que no se podrá proteger todo, pero por lo menos se evitarán derribos clandestinos<sup>3</sup>.

Por ello –reiteramos, porque todo no está hecho- la necesidad de un catálogo patrimonial que evite el expolio, y documente lo que poseemos, su ubicación y estado actual, ya se trate de bienes muebles (retablos, esculturas, tablas,

<sup>1</sup> Bajo el título de “Ruina y recuperación del patrimonio artístico español: el legado valenciano”, F. J. Delicado Martínez (en colaboración con C. Ballester Hermán) dimos a conocer una aproximación al estado de la cuestión en la revista científica ARS LONGA (Cuadernos de Arte). Universitat de València, Departament d’Història de l’Art, 11 (2002), pp. 153-170. Transcurridos tres lustros desde aquella publicación, se procede en el presente estudio a su puesta al día, reaprovechando del trabajo citado los dos primeros epígrafes (“Preámbulo” y “Los monumentos españoles desaparecidos y su tratamiento en las fuentes impresas”), que se reproducen “ad literam” y actualizan, y que se consideran válidos y vigentes a día de hoy.

<sup>2</sup> Catálogo modélico es el dedicado a la Comunidad Foral de Navarra, dirigido por la profesora M<sup>a</sup> Concepción García Gaínza, que resume la experiencia de otros catálogos e inventarios editados. Vide GARCÍA GAÍNZA, M<sup>a</sup> Concepción (dir.): Catálogo Monumental de Navarra. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1980-1997, 8 vols. [Reúne el patrimonio arquitectónico y artístico de las merindades históricas de Tudela, Estella, Olite, Sangüesa y Pamplona].

<sup>3</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: “Problemas que suscita la conservación del legado arquitectónico y algunas soluciones”. Actas del Primer Congreso Nacional de Historia del Arte. Trujillo (Cáceres), CEHA, 1977.

lienzos, piezas de orfebrería, tapices, rejas, campanas, etc.) o inmuebles (yacimientos arqueológicos, ruinas, monumentos).

## 2 LOS MONUMENTOS ESPAÑOLES DESAPARECIDOS Y SU TRATAMIENTO EN LAS FUENTES IMPRESAS

Muchas son las obras arquitectónicas desaparecidas en el ámbito hispano (conventos, monasterios, palacios, recintos fortificados, edificios civiles, pórticos) desde principios del siglo XIX hasta la actualidad, con particular incidencia en los viejos centros históricos de las ciudades, que vieron cómo se derribaban añosos edificios en ese afán nunca justificado por “modernizar” destruyendo, muchas veces encubierto bajo una mal interpretada expansión urbanística, agravándose el tema con la especulación del suelo, hasta la aparición de la Ley de Patrimonio Artístico de 13 de mayo de 1933, en cuyas fuentes bebe la más reciente de 25 de junio de 1985, con anexos posteriores, en defensa de la conservación y protección del Patrimonio Histórico Español. Son los casos del *Convento barroco de Santo Tomás*, de la calle de Atocha, de Madrid, abatido en 1875; la *torre mudéjar de Santiago*, de Daroca, derribada en 1913; el *patio renacentista del Palacio de Vélez-Blanco* (Almería), que viajó a Marsella, París y hoy se halla en el Metropolitan Museum de Nueva York; la *iglesia mudéjar de San Pedro mártir*, de Calatayud, porque obstaculizaba el tráfico; el *ábside románico de la iglesia de San Martín* de Fuentidueña, que en 1957 “viajó” desde Segovia hasta Nueva York, como “cesión permanente del Museo del Prado al Metropolitan Museum”, reconstruido allí por el arquitecto Alejandro Ferrant<sup>4</sup>; el *Palacio de Sánchez Dalp* (arq. Simón Barris y Bes, principios del

siglo XX) de la plaza del Duque de la Victoria de Sevilla, demolido en 1967, para levantar sobre su solar los Almacenes de El Corte Inglés; y los desaparecidos *conventos de la Merced, Santa Tecla, San Juan de la Ribera y San Francisco*, de Valencia.

En otras ocasiones son los “caprichos” de los cabildos catedralicios lo que hace que se traslade de lugar grandes estructuras arquitectónicas esculpturadas, como el retablo mayor renacentista de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), desmontado en 1994 y desplazado al crucero izquierdo en la reforma de 2009 en el queda descontextualizado. También, la desidia e incompreensión hacen que el convento de San Antonio de Padua, de Garrovillas (Cáceres), del siglo XVI y declarado BIC, esté arruinado por desacuerdos entre administraciones y propietarios<sup>5</sup>.

Y cuando no, fueron las tragedias en el curso de la historia: las guerras —como la de Sucesión, que asoló ciudades como Xàtiva y Sant Mateu, derribándose en esta última el *Palacio de los maestros de la Orden de Montesa*, de estilo gótico, tras ser ocupada por las tropas de Felipe V en 1710 y del que se conservan escasos restos—; los seísmos —como los acaecidos en la Gobernación de Xàtiva en 1748, que tuvo un efecto devastador sobre el *castillo de Montesa* (Fig. 1) y la iglesia parroquial de Enguera, y en Torrevieja en 1829, que supuso la destrucción de los municipios alicantinos de Almoradí, Daya Vieja y Guardamar, con 30 iglesias “tocadas” en Orihuela y su partido judicial<sup>6</sup>—; los cambios de gusto artístico; incendios —como los que afectaron al Palacio de Valsaín (Segovia) en el siglo XVII, al Palacio-Alcázar de Madrid en 1734, y a la Torre de la Parada, un pabellón de caza situado en el monte del Pardo, todos desaparecidos—; e inundaciones), las que

4 SERRA, Emili (EFE): “La historia del ábside románico de San Martín de Fuentidueña que viajó de Segovia a Nueva York”. Diario ABC. Madrid, 18 de abril de 2016:

5 OLAYA, Vicente G.: “El calvario de San Antonio de Padua”. Diario EL PAIS. Madrid, jueves 11 de octubre de 2018.

6 El catastrófico terremoto de la Vega Baja alicantina, que devastó diversas poblaciones, permitió efectuar su reconstrucción a promedios del siglo XIX conforme a un programa establecido de tipo racionalista en damero, con una o más plazas, representativas del planeamiento neoclásico. (Cfr. VARELA BOTELLA, Santiago. Arquitecturas en la provincia de Alicante. Alicante, Instituto de Estudios Juan Gi-Albert – Diputación Provincial, 1986, p. 157).



Fig. 1.- Montesa (Valencia). *Ruinas del castillo* que perteneció a la orden monástica militar de Santa María de Montesa, asolado por los seísmos de 1748 y 1755. Sus restos han sido consolidados de reciente. (Foto Javier Delicado, 2016).

provocaron derrumbamientos en edificios históricos y daños en el patrimonio inmueble, sin descontar el expolio de los yacimientos arqueológicos. Del mismo modo, numerosas torres vigías y defensivas de época bajomedieval –como la *Torre de Espioca* (Fig. 2), del siglo XI, del municipio de Picassent–, maltrechas por abandono, se hallan en espera de consolidación.

Y, en mayor medida, la dispersión del patrimonio mueble tuvo que ver con la desamortización. En este contexto conviene aclarar que el término “desamortización” es equivalente al de nacionalización y venta en pública subasta al mejor postor de los bienes previamente expropiados o incautados a la Iglesia. Se trata de un largo proceso, en el que mediante una serie de leyes y decretos, las propiedades eclesiásticas rústicas y urbanas de conventos y monasterios pasaban a propiedad del Estado, siendo luego vendidas en pública subasta y pasando los beneficios obtenidos a poder del mismo. Si bien no resolvió el problema de la deuda, sí contribuyó a atenuarlo, acentuándose el latifundismo en Extremadura y Andalucía, lugares donde tierras y fincas urbanas fueron a parar a antiguos terratenientes, y el minifundismo en el norte (Galicia, Cantabria, Navarra,...).

La desamortización en España fue un proceso político y económico de larga duración (1766-1924) y de acusadas consecuencias, en el cual la acción estatal convirtió en bienes nacionales las propiedades y derechos, que, hasta entonces, habían constituido el patrimonio amortizado

de diversas entidades civiles y eclesiásticas para enajenarlas inmediatamente a favor de ciudadanos individuales. Las medidas estatales afectaron a las propiedades plenas (fincas rústicas y urbanas), a los derechos censales (rentas de variado origen y naturaleza) y al patrimonio arquitectónico, artístico y cultural de conventos, monasterios y cartujas que estuviesen ocupados por menos de doce frailes.

De las cuatro grandes desamortizaciones habidas (la Reforma de Olavide, la del trienio liberal, la de Mendizábal y la Ley Pascual Madoz –de bienes propios y comunes–), la del Ministro de Hacienda Juan Álvarez de Mendizábal (1835-1836) fue la más drástica y salvaje por las grandes consecuencias que a largo plazo tendría luego y que afectaría a 900 conventos, y pese a la existencia de organismos e instituciones que, a raíz de esta exclaustración, fueron creadas para evitar desmanes y dar albergue a las numerosas obras de arte –tablas, pinturas, retablos, esculturas, obras manuscritas y libros incunables–, tales como las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos<sup>7</sup>, creadas en 1844 y circunscritas a cada una de las 50 demarcaciones territoriales del país (que estuvieron bajo la tutela de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en lo que incumbía al patrimonio artístico, y de la Real Academia de la Historia, en cuanto al patrimonio arqueológico y epigráfico), y que se preocuparon por conservar y proteger el patrimonio artístico mediante informes y dictámenes favorables, no existirá un

Fig. 2.- Picassent (Valencia). Torre y poblado de Espioca, según una aguatinta fechada en 1846, del pintor Rafael Montesinos y Ramiro. (Colección Mario Montesinos. La Plata, Argentina).



verdadero control sobre el patrimonio histórico y artístico hasta la disposición de 1 de junio de 1900, que ordenaba la formación de un *Catálogo Monumental de España*, cuya catalogación se haría por provincias, entre ellos, los de las provincias valencianas, redactados los de Alicante —editado en 2012— y Valencia por Manuel González Simancas, y el de Castellón por Luis Tramoyeres Blasco, siendo contados los publicados hasta el momento presente; “catálogo” que estaba destinado a superar la obra romántica de José M<sup>a</sup> Quadrado, *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Barcelona, 1887-1889, 12 vols.

Y no será hasta bien avanzado el siglo XX, cuando sólidas voces de denuncia se pronuncien acerca de aquellos otros edificios que algún día sufrieron abandono y causaron pérdida, o bien que pudieran encontrarse en estado ruinoso; y acerca también del patrimonio mueble evadido de España o exiliado. Y una de esas voces, contundente y ejemplar, será la del gran historiador del arte Juan Antonio Gaya Nuño, quien abordará el tema del expolio de obras de arte y de monumentos desaparecidos en la monografía, de obligada referencia y consulta para inves-

tigadores y estudiosos, titulada *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos* (1961)<sup>8</sup>, un interesante estudio que viene a ser como una continuación o complemento del anteriormente citado, tratado con peculiar maestría y abordando el estudio de construcciones monumentales, civiles, militares y monacales, evocadoras de épocas pasadas y que ya son pérdida en el gran tapiz de la historia por la incuria, el abandono y la desidia.

También, en este contexto hay que traer a la memoria al gran maestro de la historia de la arquitectura española Fernando Chueca Goitia, autor del ensayo *La destrucción del legado urbanístico español* (1977)<sup>9</sup>, una obra de extraordinario valor en la que clarifica los desmanes padecidos por nuestras ciudades históricas a lo largo de los años del desarrollismo (1960-1975) y una obra clave que, pese al tiempo transcurrido, sigue siendo un referente en nuestros días, y se erige en un aviso para navegantes acerca de la vulnerabilidad de dichos centros y la necesidad de estar siempre alerta frente a posibles excesos.

Completando la labor iniciada por Gaya Nuño, en esa tarea de dar a conocer el patrimo-

7 DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “La desamortización eclesiástica de Mendizábal y las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia, Castellón y Alicante”. Archivo de Arte Valenciano. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, LXXXVIII (2007), pp. 81-90.

8 GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1961.

9 CHUECA GOITIA, Fernando: *La destrucción del legado urbanístico español*. Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

nio artístico español desaparecido, hay que hacerse eco ahora de las investigaciones llevadas a cabo por el arquitecto y especialista en restauración medieval José Miguel Merino de Cáceres, profesor de la Cátedra de Historia de la Arquitectura de la ETSA de la Universidad Politécnica de Madrid y Conservador del Alcázar de Segovia, acerca del patrimonio monumental extrañado. Así, vemos, como en la década de los años ochenta, Merino de Cáceres da a conocer un preciso y sesudo estudio titulado “Patrimonio monumental español exiliado”, que será publicado en sendos números de la Revista de Patrimonio Histórico KOINÉ (1986)<sup>10</sup>.

Unos años después del anterior estudio, y como ampliación del mismo, el autor nos sorprenderá con otra interesante investigación sobre *El “elginismo” en España. Algunos datos sobre nuestro expolio monumental*, que publicará en la *Revista de Extremadura* (1990)<sup>11</sup>, dando a conocer otros ejemplos de la arquitectura expoliados, algunas de cuyas piezas también marcharon a tierras lejanas, teniendo para nosotros especial interés al insertar cuatro edificios valencianos desmantelados: el *Palacio de los marqueses de Algorfa*, de Albufera (Alicante); el *Monasterio cisterciense de Santa María de la Valldigna*, de Simat de Valldigna; el *Palacio de Mosén Sorell*, de Valencia; y el *Palacio de los condes de Osuna o de Centelles*, de Oliva, que fueron víctimas del mercantilismo artístico.

Personalidad clave en la investigación de la Historia de la Arquitectura es la de Pedro Na-

vascués Palacio, y la tiene aún más –y en el caso que nos ocupa relacionado con el patrimonio mueble– por ser quien mejor conoce la desaparición de numerosos coros de iglesias y catedrales españolas y que merece ser incluido en el presente capítulo que venimos dedicando a los monumentos españoles desaparecidos. A él se debe el preciso estudio sobre *Teoría del coro de las catedrales españolas* (1998), en el que hace referencia a la desaparición del *coro neoclásico de la Catedral de Valencia*, confeccionando con su madera bancos y confesonarios en 1942<sup>12</sup>.

Estudio significativo acerca del patrimonio castellano extrañado compete a la profesora María José Martínez Ruiz, en su tesis doctoral sobre *La enajenación del Patrimonio en Castilla y León, 1900-1936* (2008)<sup>13</sup>, quien incide en la serie de acaparadores coleccionistas españoles (el conde de las Almenas, José Lázaro Galdiano o el marqués de Vega Inclán) o extranjeros (Egil Fischer<sup>14</sup> –de triste recuerdo en la población valenciana de Oliva–, Arthur Byne, León Leví o Clay Frick) “obsesionados por las piezas españolas que eran muy demandadas en California y Florida donde se había puesto de moda el *Spanish Revival*”<sup>15</sup>, con una serie de portadas vendidas como la de San Vicente de Frías o la de Cerezo de Río Tirón (Burgos); o de los intentos fallidos de compra, como el patio de la Casa Miranda de Burgos.

Muy recientemente, los profesores José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz darán a conocer la obra titulada *La*

<sup>10</sup> MERINO DE CÁCERES, José Miguel: “Patrimonio monumental español exiliado”, *Revista de Patrimonio Histórico KOINÉ* (1986). Madrid, junio de 1986, núm. 3, pp. 49-56; y julio-septiembre de 1986, núm. 4, pp. 49-58, dossier.

<sup>11</sup> MERINO DE CÁCERES, José Miguel: “El “elginismo” en España. Algunos datos sobre nuestro expolio monumental”, *Revista de Extremadura*. Cáceres, mayo-agosto de 1990, núm. 2, pp. 39-69.

<sup>12</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Teoría del coro de las catedrales españolas*. Discurso de ingreso leído por el autor en su recepción pública como académico de número. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998, pp. 11 y 129.

<sup>13</sup> MARTÍNEZ RUIZ, María José: *La enajenación del Patrimonio en Castilla y León, 1900-1936*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2008, 2 vols.

<sup>14</sup> SADIA, J. M.: “[Arthur Byne]. El depredador del arte español”. *Diario LEVANTE- El Mercantil Valenciano*. Valencia, lunes, 25 de junio de 2012, p. 39.

<sup>15</sup> Reseña bibliográfica del libro publicada por M<sup>a</sup> Concepción Porras Gil en el *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA). Arte. Universidad de Valladolid, LXXIV (2008), pp. 304-305.



*destrucción del patrimonio histórico español: William Randolph Hearst, el gran acaparador* (2012)<sup>16</sup> (que también podría ser considerado como el gran depredador)<sup>17</sup>; autores que trazan la crónica de un tiempo –fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX- y nos ofrecen un triste relato: la crónica de un tiempo en el que un país pobre e inculto hizo almoneda de su casa, vendiendo sus enseres al mejor postor; una historia donde se dan cita las dudosas actividades de vendedores, intermediarios, consentidores, encubridores y compradores de un acervo cultural acuñado a lo largo de siglos de historia, con piezas artísticas de diversa naturaleza que hoy se encuentran desperdigadas en colecciones de todo el mundo, principalmente de Estados Unidos, donde se localizan el claustro del Monasterio de Santa María de Óvila (Trillo, Guadalajara), desmantelado en 1930 y montado en la mansión californiana de Wyntoon, al igual que una portada renacentista en la ciudad de San Francisco; y el claustro del Monasterio de Santa María la Real de Sacramenia (Segovia), desmontado en 1926 y llevado a una residencia de Miami (Florida), que sirve de marco para la celebración de bodas y banquetes; mientras que varias piezas decorativas procedentes del convento de San Francisco de Cuéllar (Segovia) fueron incorporadas al castillo de Viñuelas (Madrid). Y a veces fue la Iglesia la que no fue capaz de velar por su propio legado, pues sirva como botón de muestra la monumental reja del coro de la Catedral de Valladolid, compuesta de 3 puertas, 9 calles y tres pisos, que fue vendida en 1926 a la Fundación Hearst y donada por la misma años después al Metropolitan Museum de Nueva York.

Por último, el estudioso Francisco Fernández Pardo es autor de la monumental obra *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español* (2007-2014)<sup>18</sup>, con prólogo e introducción de los profesores José M<sup>a</sup> Pita Andrade y Alfonso E. Pérez Sánchez, que da cuenta en sus páginas del patrimonio mueble e inmueble español expoliado (tallas, esculturas, artesanados,...), desde la Guerra de la Independencia hasta nuestros días, incidiendo particularmente en los estragos y ventas clandestinas que determinaron el empobrecimiento del Tesoro Español, la diversa suerte de las techumbres mudéjares, los marchantes y coleccionistas, el derribo de las murallas en infinidad de ciudades, el saqueo de monasterios y abadías, los riesgos y peripecias de los cuadros del Museo del Prado durante la guerra civil, los estragos sufridos por las artes suntuarias y escultóricas en Madrid, Barcelona y Valencia, la venta del patrimonio artístico bajo custodia de la Iglesia (Monasterio de Sigüenza, Huesca), los millonarios extranjeros a la cacería del arte español, la explotación inmobiliaria y las consecuencias en el arte y en el paisaje de nuestras ciudades, entre otros temas tratados.

### 3 EL PATRIMONIO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO VALENCIANO Y SU DIVERSA “SUERTE” EN LOS DOS ÚLTIMOS SIGLOS

El Siglo de la Ilustración trajo consigo en España la creación de las Reales Academias de Bellas Artes (en Valencia, la de San Carlos, fundada en 1768, bajo el patrocinio del monarca Carlos III), con todo el bagaje que suponía la formación de los artistas, su posterior práctica regulada en los oficios, el ornato de las ciudades

<sup>16</sup> MERINO DE CÁCERES, José Miguel / MARTÍNEZ RUIZ, María José: *La destrucción del patrimonio histórico español: William Randolph Hearst, el gran acaparador*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2012.

<sup>17</sup> Este magnate norteamericano inspiró el clásico de Orson Wells “Ciudadano Kane”, como uno de los personajes que más se enriquecieron en este triste comercio.

<sup>18</sup> FERNÁNDEZ PARDO, Francisco: *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*. Madrid, 2007 – Logroño, 2014, Fundación Universitaria Española, en 6 vols. de gran formato.

(que bebieron en el Neoclasicismo) y la supervisión de todo tipo de construcciones ya fuesen civiles o eclesiásticas, siendo mucho de la época lo conservado<sup>19</sup>. Por el contrario, el siglo XIX iba a ser nefasto para las artes, especialmente para la arquitectura y la pintura, a consecuencia de la Guerra de la Independencia, las desamortizaciones (trienio liberal, Mendizábal y Madoz), las guerras carlistas (que tanto afectaron a las tierras del Maestrazgo, particularmente a la población turolense de Sarrión en la que fueron volados varios de los portales del recinto amurallado, y a las castellanenses de Onda y Catí donde fueron arrasados sus núcleos fortificados) y la Revolución “Gloriosa” de 1868, no andándole a la zaga el siglo XX, con las reformas urbanísticas y planes de Ensanche, que tendrán mucho que decir en las grandes ciudades (Castellón, Valencia, Alcoy, Alicante, Elx y Orihuela), al igual que la Guerra Civil española de 1936-1939, y las inundaciones del río Turia (1957) y Júcar (pantanada de Tous, en 1982, con el consiguiente reventón de la presa) y otros siniestros. Y cuando no esto, desafortunadas restauraciones (como la de la Puerta de los Apóstoles de la Catedral Metropolitana de Valencia) y durísimas intervenciones (Teatro romano de Sagunto) desfigurarán la memoria histórica de los edificios catalogados y protegidos.

### 3.1. Siglo y medio (1801-1960) de destrucción, pérdida y extrañamiento del patrimonio inmueble

La Guerra de la Independencia fue uno de los períodos de la historia de España en el que se produjo una mayor destrucción del patrimonio histórico y artístico.

En lo que corresponde al patrimonio arquitectónico, la Guerra contra el Francés (1810) hizo que el general Joaquín Blake, de origen irlandés, para completar la defensa estratégica de la ciudad de Valencia, ante el avance de las tropas dirigidas por Louis Gabriel de Souchet, mandara arrasar todos los arrabales enclavados en la margen derecha del río Turia –en lo que la profesora Mercedes Gómez-Ferrer ha venido en denominar “destrucción preventiva ocasionando en conjunto pérdidas irreparables”–<sup>20</sup> desapareciendo los monasterios y conventos de San Juan de la Ribera, de la Esperanza y de la Zaidía, además del Real de Valencia<sup>21</sup>. Éste último, que había sido palacio y finca de recreo árabe y posteriormente residencia de los monarcas aragoneses y virreyes, fue derribado bajo la dirección del arquitecto Manuel Fornés y Gurrea, siendo los sillares arrancados del lugar y empleados en la defensa de la Puerta de Ruzafa. No obstante, recientes investigaciones llevadas a cabo por Josep Vicent Boira<sup>22</sup> demuestran que el derribo del Palacio Real no se debió a planteamientos logísticos de defensa de la ciudad, sino con el fin de obtener recursos materiales y económicos para la guerra, con la venta del hierro, la madera y las piezas artísticas que albergaba. También, por parte de las tropas invasoras, fue grande la destroza de obras de arte y merma de objetos de orfebrería (el altar de plata de la catedral, custodias, ostensorios y candelabros) que salieron camino de Francia.

La supresión de las órdenes religiosas, incidiendo en muchas más pérdidas, con las desamortizaciones de 1820 y 1835, iba a suponer la dispersión del legado cultural y la ruina de muchos monasterios y conventos, pasando los bie-

<sup>19</sup> En la provincia de Valencia, la Casa de Enseñanza de Cullera (1793), los Ayuntamientos de Sagunto, Sueca, Alzira y Gandía; y en la capital, la antigua Aduana, el edificio del Temple, el Colegio de las Escuelas Pías, el palacio de Martínez Vallejo y la Casa Vestuario; en la de Castellón, la iglesia parroquial de Sot de Ferrer y la renovación de la catedral de Segorbe; y en la de Alicante, el Ayuntamiento de Biar.

<sup>20</sup> GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: “Destrucción en el patrimonio arquitectónico de la Comunidad Valenciana durante la Guerra de la Independencia”, en la obra de VV- AA.: *El arte y la Guerra del Francés (1808-1814)* en tierras valencianas. Alicante, Instituto Alicantino Juan Gil-Albert, 2010, p. 95.

<sup>21</sup> GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim – Colecció “Arxius i Documents”, 2012.

<sup>22</sup> BOIRA I MAIQUES, Josep Vicent: *Valencia, la ciudad*. Valencia, Tirant Lo Blanch, 2011; MÍNGUEZ, Minerva: “Un palacio al que salvar”. *Diario Levante - El Mercantil Valenciano*. Valencia, martes 28 de abril de 2015, p. 21.

nes de “manos muertas” a propiedad del Estado. Las pinturas, por lo general, formarían parte de los recién creados -en torno de 1839- Museos Provinciales de Bellas Artes, mientras que los cenobios serían vendidos en pública subasta a particulares o bien permanecerían abandonados, según podemos comprobar en los epígrafes que siguen, dedicados a las provincias valencianas.

### 3.1.1. La demarcación territorial de Castellón

En la ciudad de Segorbe, en la parte alta de la población y fuera de sus murallas, el infante don Enrique, primo del rey Fernando el Católico, muy afecto a los PP. Jerónimos, fundó en 1496 el *Monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza* -del que ya nos hemos ocupado en otros estudios-<sup>23</sup>, levantado sobre el lugar en el que hubo una capilla bajo la advocación de Nuestra Señora de la Esperanza y de Santa Bárbara<sup>24</sup>. Escasas referencias se tienen de este monasterio, así como de las obras de arte que pudo acoger, puesto que se hallaba arruinado a fines del siglo XVIII. En la estampa “Vista oriental de la ciudad de Segorbe”, que reproduce la obra de Bernardo Espinalt, el *Atlante Español* (1784, Tomo VIII, p. 71)<sup>25</sup>, se advierte sobre una prominencia del terreno el edificio monacal, compuesto de la claustra y la iglesia aneja, torreada en sus flancos esquineros; mientras que Antonio Ponz, en su *Viaje de España*

(1786, Tomo IV, Carta VIII) incide que a cuarto de legua de Segorbe se encuentra el citado monasterio con una fuente de exquisita agua al pie del cerro. El cenobio fue desamortizado en 1820 durante el trienio liberal, cuando contaba tan solo con dos religiosos (un presbítero y un lego), siendo vendidas dos de sus fincas por 934.500 reales. Nuevamente ocupado por los jerónimos, fue exclaustrado en 1835 por decreto de Mendizábal, siendo el edificio destruido durante las guerras carlistas y hallándose en mal estado en la época en la que escribía Pascual Madoz, anotando a la letra lo que sigue: “*Otro (convento) hay fuera en la cúspide del otro cerro que domina la población titulado de la Esperanza, de la orden de Jerónimos que se fundó en 1496, y hoy se encuentra destruido*”<sup>26</sup>. En 1858 estaba totalmente arruinado y en la actualidad solo se conservan restos de los muros perimetrales (la fachada oriental), siendo varias las campañas arqueológicas llevadas a cabo en su recinto, habiéndose localizado un lagar, claves de bóveda y cerámica del XVIII<sup>27</sup>.

No lejos del anterior, y perteneciente a uno de los conjuntos monásticos más importantes asentado en tierras valencianas, se localiza en el término municipal de Altura la *Cartuja de Valldecris*<sup>28</sup> (Figs. 3A y 3B) una fundación que fue de Pedro IV el Ceremonioso<sup>29</sup>, quinta casa de la Orden cartusiana en la Península Ibérica y grandioso cenobio que sigue en planta el esque-

<sup>23</sup> DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Los monasterios jerónimos en los antiguos reinos de Valencia y Murcia: Fundaciones, protectores, patrimonio artístico y desamortizaciones”, en la obra de VV. AA.: Fray Ignacio de Madrid (1924-2017), monje jerónimo e historiador. In memoriam. Madrid, OMPRESS Traducción, 2017, pp. 111-112.

<sup>24</sup> ANÓNIMO: Noticias de Segorbe y de su Obispado. Segorbe, Impr. y Libr. de F. Romaní y Suay, 1890, p. 198.

<sup>25</sup> ESPINALT Y GARCIA, Bernardo: *Atlante Español o Descripción General de todo el Reyno de España: Descripción del Reyno de Valencia*. Parte I. Madrid, Impr. de Hilario Santos Alonso, 1784, Tomo VIII, p. 71)

<sup>26</sup> MADDOZ E IBAÑEZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1849, Tomo XIV, p. 71.

<sup>27</sup> PALOMAR, Vicente / LOZANO, Luis (arqueólogos): “Una fundación de la Orden jerónima en Segorbe: El Monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza”. *LA LINDE* (Revista digital de arqueología profesional). Valencia, 7 (agosto de 2017).

<sup>28</sup> DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier / ALEJOS ANDREU, Mónica: “La Cartuja de Valldecris tras las desamortizaciones del siglo XIX. La dispersión y pérdida de su legado artístico y cultural y la destrucción de su patrimonio arquitectónico”. *ANALECTA CARTUSIANA* (Actas del Congreso Internacional sobre cartujas valencianas celebrado en El Puig en 2003). Tomo II. Ajuntament de El Puig – Universidad de Salzburg, 2004, pp. 93-112; También en *CUADERNOS DE VALLDECRIST* (Boletín de la Asociación Cultural Cartuja de Valldecris). Altura (Castellón), 1 (mayo de 2005), pp. 41-63; y en *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, LXXXIV (2003), pp. 97-115.

<sup>29</sup> DÍAZ MANTECA, Eugeni: “La fundació de Vall de Crist (1385-1388). Els orígens d’un monestir cartoixà”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Castellón, LXI (1985), pp. 592-648.



Fig. 3A.- Altura (Castellón). *Gran patio y pórtico de la iglesia mayor de Nuestra Señora de los Ángeles de la cartuja de Valldecris*, según una aguatinta del pintor Rafael Montesinos y Ramiro, de los años 1847 y 1866. (Colección Mario Montesinos. La Plata, Argentina).



Fig. 3B.- Altura (Castellón). *Ruinas de la hospedería, iglesia mayor y zona arqueológica de la cartuja de Valldecris*. (Foto: Javier Delicado, agosto de 2018).

ma monástico benedictino, desamortizado en 1836 y del que se conservan en pie importantes partes arquitectónicas de los siglos XIV y XV, como las iglesia de San Martín, la iglesia mayor de Nuestra Señora de los Ángeles y la hospedería, que con sus ricos campos fueron vendidos por el Gobierno de Isabel II por 117.256 pesetas a particulares, quienes venderían los materiales (piedra de sillería, solados de baldosas, elementos de carpintería, pavimentos cerámicos, ventanas de forja,...) para construcción, derivando la arquitectura de la cartuja en una progresiva ruina que ha llegado así hasta la actualidad, siendo un ejemplo muy válido de la capacidad destructiva del hombre; de modo y manera que no es raro encontrar en las poblaciones de Altura y Segorbe restos de portadas, columnas y capiteles empleados en nuevas construcciones, de manera que en el palacio de los duques de Medinaceli (actual edificio de la Casa Consistorial o Ayuntamiento) de Segorbe se conservan en la planta noble tres portadas neoclásicas de mármol en jaspes, procedentes del claustro de San Jerónimo; sobre la portada gótica de la Capilla del Salvador del claustro de la catedral segorbina se inscribe, cerrándola, una puerta

barroca dorada, proveniente del claustro mayor de la cartuja; en la Glorieta o Jardín del Botánico Carlos Pau se advierte, también, una serie de arcos carpaneles oriundos del claustro mayor con los capiteles invertidos; en el acueducto gótico de Segorbe se halla integrada una escalera de caracol con ojo central, en cuyo arranque la molduración se dispone en esviaje, proveniente acaso de la torre-campanario del mencionado cenobio; la fuente de la celda prioral fue a dar en el antiguo hospital segorbino; y el brocal de pozo con cisterna original del claustro menor o de San Jerónimo se halla emplazada en un pequeño jardín de la población de Altura.

En 1985 se iniciaba el proyecto de recuperación y de excavación de esta cartuja, en la que se han consolidado importantes restos de estructuras arquitectónicas, habiéndose protegido la iglesia mayor mediante una cubierta y sacado a la luz la cimentación del atrio porticado barroco<sup>30</sup>, con el fin de hacer visitable lo que hoy podríamos considerar un jardín arqueológico con los claustros mayor y menor (nada cuidados), el refectorio, etc., según ya dejamos apuntado en varios trabajos de investigación<sup>31</sup>.

No mejor suerte correrá el desafectado con-

<sup>30</sup> MONLEÓN, Ana: "Las obras de la cartuja de Altura sacan a la luz la cimentación del atrio". Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano. Valencia, miércoles 10 de febrero de 2018, p. 29.

<sup>31</sup> Véase la nota 18 del presente estudio.

*vento de San Francisco* de Vinarós, fundado durante el siglo XVII y que sufrió diversas transformaciones en épocas barroca y neoclásica, destinándose durante la segunda mitad del XIX -en que pasó a ser de propiedad municipal-, a hospital, juzgado, cárcel pública y cuartel, mientras que el templo será destinado a capilla de la cárcel instalada en el edificio, siendo saqueado durante la guerra civil, permaneciendo en pie tan solo sus muros perimetrales, rehabilitándose y finalmente derribados iglesia y convento por su mal estado en la tardía fecha de 2001, convertido el solar en plaza ajardinada una larga década después según el proyecto elaborado por los arquitectos Fernando Vegas y Camila Mileto<sup>32</sup>, en la que los cimientos antiguos permanecen al descubierto en un intento de recuperar la memoria histórica de la localidad, “devolviendo en cierto modo a la ciudad un monumento desaparecido”<sup>33</sup>.

La localidad de Alcalá de Xivert acogió también, hasta principios del siglo XX, un *convento de franciscanos descalzos*, fundado en el XVII con frailes procedentes del convento valenciano de San Juan de la Ribera, y que tras la exclaustación se utilizó como escuela de niños y habitación, según refirió Pascual Madoz<sup>34</sup>, siendo el cenobio derruido al quedar abandonado en los años en que vivía el barón de Alcahalí<sup>35</sup>. Del conjunto destacaba la iglesia con amplia fachada barroca, rompeduras en las esquinas de la cornisa y espadaña de un solo hueco de remate.

La capital de la comarca de Els Ports, Morella, bellísimo ejemplo de arquitectura militar, siempre destacó por su castillo y doble recinto amurallado contruidos de sillarejo, tapial y encofrado, con sus portales y torreones medievales emplazados a los pies de una soberbia peña, obra del ingeniero Domingo Zoroball (1358)<sup>36</sup>, que sufrieron mucho por los sucesivos conflictos bélicos (guerras de Germanías, Sucesión e Independencia) acaecidos en esta plaza fuerte, escenario además de las guerras carlistas; recinto fortificado que presentaba un panorama desolador a principios del siglo XX, según se constata en viejas fotografías de época en las que se advierten los pasos de ronda desaparecidos y las torres desmochadas (Figs. 4A y 4B), y que en 1995 ha sido restaurado por el arquitecto Vicente Dualde Viñeta. En lo que respecta al desamortizado *convento de San Francisco*, situado en la parte alta de la población y fundado en 1272, tras la exclaustación fue destinado a cuartel de infantería y posteriormente abandonado, quedando muy maltrecho durante la guerra civil, particularmente su iglesia, originalmente de las del tipo de arcos diafragma o “de reconquista”<sup>37</sup>, luego tabicada por una bóveda de cañón rebajado neoclásica, habiendo sido restaurada muy trabajosamente de reciente en su estilo original gótico al haber sacado a la luz la fábrica medieval y repuesto la cubierta de madera sobre vigas de hormigón armado. Asimismo, se ha recuperado el inconcluso claustro, uno de los más

<sup>32</sup> MILETO, Camilla; VEGAS, Fernando; GARCÍA SÁEZ, M<sup>a</sup> Soledad; GÓMEZ PATROCINIO, Francisco Javier: “Proyecto de plaza jardín en el antiguo convento de San Francisco, Vinaròs”. ARCHÉ (Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV). Valencia, Universidad Politécnica, 8, 9 y 10 (2013, 2014 y 2015), pp. 341-346.

<sup>33</sup> FENOLLOSA, Emili: “La plaza del convento de Vinaròs opta a un premio internacional”. Diario El Mundo. Madrid, 2 de mayo de 2016.

<sup>34</sup> ORDIERES DÍAZ, Isabel: Historia de la restauración monumental en España (1835-1936). Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, p. 295.

<sup>35</sup> RUIZ DE LIHORY, José (barón de Alcahalí): Alcalá de Chivert: Recuerdos históricos. Valencia, Establecimiento Tipográfico Doménech, 1908, pp. 11-12; GUILLAMÓN ESPARÑARGUES, Vicenç: El convento de los RR. PP. Franciscanos de Alcalá de Xivert. Vinaròs, Ed. Antinea, 2017.

<sup>36</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: Valencia. Arte. Madrid, Fundación Juan March (de la colección “Tierras de España”), 1985, p. 189.

<sup>37</sup> ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo: “La arquitectura gótica del Maestrazgo en tiempos del papa Luna”. ARS LONGA (Cuadernos de Arte). Universitat de València, Departament d’Història de l’Art, 5(81994), pp. 101-103; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo: Arquitectura Gótica Valenciana. Valencia, Generalitat Valenciana, 2000.





Fig. 4A.- Morella (Castellón). Panorámica de la ciudad en una instantánea de hacia 1915. (Foto ARASC, Leg. 153/4).



Fig. 4B.- Morella (Castellón). Puerta de San Miguel. Portal del recinto amurallado, del siglo XV, restaurado en la última década del siglo XX. (Foto Paco Alcántara).

antiguos entre los construidos en tierras valencianas, que cubría con techumbre de madera.

También el *convento de carmelitas descalzos de San Joaquín o de la Sagrada Familia* de Nules, obra del tracista fray José de la Concepción del año 1675, será desafectado en 1835, del que permanece en pie la iglesia destinada al culto que mantiene su clara tipología carmelita<sup>38</sup>, mientras que el cenobio será saqueado vendiéndose la madera de puertas y ventanas, siendo derribado muy tardíamente -en 1976-, ocupando sus terrenos bloques de viviendas, “en servicio de la especulación y de intereses particulares”, según ha puesto de manifiesto el historiador Felip Sempere<sup>39</sup>.

Por otra parte, el *convento de santo Domingo*, de la localidad de San Mateo, de origen medieval, perdería la iglesia durante la primera guerra carlista (1837) y su solar sería convertido en almacenes y fábricas, salvándose tan solo el campanario (siglo XV) por servir de torre vigía.

Si la desamortización de Mendizábal y su proceso evolutivo habían significado en España

la ruina de gran parte del patrimonio arquitectónico monástico y conventual y la dispersión de su legado artístico, documental y bibliográfico (pinturas, esculturas, ornamentos litúrgicos, librerías...), los años de la II República con la radicalización de las posturas y la pérdida de control por parte del Gobierno abocaron en los sucesos de la guerra civil española (1936-1939), de tan negativas consecuencias para el patrimonio arquitectónico y artístico a lo largo y ancho de la geografía valenciana, sucumbiendo numerosas edificaciones mediante derribos, incendios y bombardeos. En la cita de algunos ejemplos, muy castigado resultó el *convento de San Pascual Baylón* de Vila-real donde se perdió un excepcional camarín rococó.

También, sucumbió la *Iglesia de Santa María la mayor* de Castellón (Fig. 5), situada en la plaza Mayor, pese a haber sido declarada monumento nacional por el Gobierno de la Segunda República en 1931, luego reconstruida como concatedral según proyecto del arquitecto diocesano Vicente Traver y Tomás, cuyas obras finalizarían en 2010, conservándose originales tan solo las

<sup>38</sup> BADENES, Miguel: “Los conventos castellonenses y la desamortización”. Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón, enero-marzo 1985, Tomo XLI, pp.77-78.

<sup>39</sup> FELIP SEMPERE, Vicent: “Notes sobre el convent de la vila de Nules”, en Noulas, 146-154 (1982), reproducido en la obra recopilatoria del mismo autor, Recull per a una historia de Nules (Barcelona, 1977 – Nules 2000). Nules, Caixa Rural de Sant Josep, 2001, Vol. I, p. 376.



Fig. 5.- Castellón. Puerta de los pies, gótica de la Iglesia concatedral de Santa María. Derruida en 1936. (Foto antigua ARASC, Leg. 149/25).

portadas, de sobria molduración, insertadas en el nuevo edificio<sup>40</sup>. Asimismo, desapareció durante el período bélico en la capital de La Plana el *convento de clarisas de la Purísima Concepción* (1540-1601) que se emplazaba en la calle Mayor y que durante años acogió el Instituto de Segunda Enseñanza, cuyo solar lo ocupa en la actualidad la plaza de Santa Clara<sup>41</sup>.

La *Iglesia parroquial de El Salvador*, de Burriana, tras perder su patrimonio mueble, padeció la voladura con dinamita del campanario por el ejército republicano en su repliegue hacia el norte el 5 de julio de 1938, mientras que las obras de su reconstrucción se iniciaron en 1942

por el arquitecto Enrique Pecourt, reaprovechando sillares de la iglesia parroquial de Nules. En origen su tipología correspondía a una torre exenta del siglo XIV, de la que tan solo resta original el cuerpo bajo<sup>42</sup>. El templo, que sufrió importantes daños también en la cubierta, ha sido intervenido en 2004 por el arquitecto Francisco Taberner Pastor, devolviéndole parte de la estructura gótica primigenia del ábside<sup>43</sup>.

Lo mismo acaeció con la *iglesia parroquial de San Bartolomé y San Jaime*, y la iglesia del *convento carmelita de San Joaquín* de Nules, ambas afectadas por los bombardeos de la aviación fascista durante la guerra civil, reconstruida la primera de nueva planta, y la segunda renovadas la cúpula y la cubierta del templo. También por esos años la *Ermita de San Vicente Ferrer* (siglo XVII), de Xert, será demolida debido a que su ubicación dificultaba el tránsito rodado, siendo sus materiales (los sillares) reutilizados en el trazado del Camí Nou y la bajada de Les Clotes.

Y en la década de los años cuarenta se tiene constancia de algunos derribos de construcciones medievales, como el *Hostal del Rey*, un edificio del gótico civil que se hallaba situado en la calle Mayor de Castellón<sup>44</sup>; y el de una casa señorial en la villa de Calig, en la comarca del Bajo Maestrazgo.

### 3.1.2. La provincia de Valencia

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos fue la encargada de responder al Gobierno de Isabel II, a la Real Orden de 2 de abril de 1844, que interesaba saber de aquellos conventos desamortizados a conservar, que destacaran por su belleza, importancia histórica o por el

<sup>40</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: op. cit., p. 181.

<sup>41</sup> SÁNCHEZ, Elena: "Castellón: El convento de la Purísima". Periódico Mediterráneo. Castellón, 8 de diciembre de 2009.

<sup>42</sup> Debo esta noticia al arquitecto y académico Dr. Arturo Zaragoza Catalán, Inspector Jefe de Monumentos de la Dirección Territorial de Castellón de la Generalitat Valenciana, a quien agradecemos la deferencia.

<sup>43</sup> TABERNER PASTOR, Francisco: "Iglesia de El Salvador, de Burriana. La recuperación del modelo originario. Notas sobre la intervención en el ábside", en *Actas sobre las Jornadas del Patrimonio Monumental. Intervenciones recientes*. (Francisco Taberner, dir.). Valencia, ICARO-CTAV, 2004, pp. 277-297.

<sup>44</sup> TRAVER TOMÁS, Vicente: *Antigüedades de Castellón de la Plana*. Estudios histórico-monográficos de la villa y su vecindario. Castellón, Ayuntamiento, 1958 (1ª ed.).



Fig. 6A.- Simat de Valldigna (Valencia). Claustro del abad e iglesia monacal arruinados del monasterio cisterciense de Santa María de la Valldigna, en una rancia instantánea de época. (ARASC, Leg. 149/93)



Fig. 6B.- Simat de Valldigna (Valencia). Cabecera de la iglesia, torre de campanas y torreón defensivo del monasterio de Santa María de la Valldigna (Foto: Javier Delicado, junio de 2000).

destino que hubieren tenido, redactando en 8 de mayo de dicho año un amplio dictamen, a modo de inventario, que sería remitido por el Jefe Político de la Provincia, a la Comisión Central de Monumentos, en el que se informaba del estado en que se hallaban y uso que se había concedido a los conventos e iglesias valencianas que pertenecieron a las comunidades religiosas suprimidas, “*abrigando esta Corporación una segura esperanza de su conservación y que son dignos de respeto*”<sup>45</sup>.

En la referida memoria aparecen reseñados,

acompañando cada uno de un breve estudio de su arquitectura y valores patrimoniales, en la ciudad de Valencia, el Monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes; el Convento de Jesús extramuros, “*enajenado excepto la iglesia*”; San Pedro Nolasco; San Vicente de Paúl; la Iglesia de San Sebastián del suprimido convento de Mínimos; San Pío V, convertido en Hospital Militar; San Juan de la Ribera; El Temple; el convento de mercedarios calzados; el convento e iglesia del Carmen Calzado, “*convertida en Parroquia de*

<sup>45</sup> ARASC, Leg. 141-1/44. Comisión Provincial de Monumentos. “Informe emitido por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos sobre el destino y uso de los conventos desamortizados”. Valencia, 8 de mayo de 1844.

*Santa Cruz*"; el convento de Predicadores de Santo Domingo, dedicado a Parque de Artillería; San Francisco, "*en el día Cuartel de Infantería y Caballería*"; San Agustín, "*destinado a presidio correccional*"; Congregación de San Felipe Neri; Compañía de Jesús; y Dominicos del Pilar; y en la provincia, Mercedarios del Puig, "*cuya iglesia sirve de parroquia*"; Cartuja del Ara Christi (El Puig); Cartuja de Portaceli (Serra), "*vendida*"; Monasterio de padres bernardos de la Valldigna (Simat de Valldigna); San Pedro Nolasco extramuros, "*vendido y la iglesia transformada en mesón*"; San Vicente de Paúl, "*la iglesia abierta al culto es propiedad del pueblo de Ruzafa*"; y con iglesias abiertas al culto en los conventos de dominicos de Algemesi, Carlet y Luchente, mínimos de Alacuás, agustinos de Alcira y de Cullera, recoletos de Carcagente y Liria, servitas de Quart de Sagunto, carmelitas de Enguera<sup>46</sup>, franciscanos descalzos de Gandía con la Capilla del beato Andrés Hibernón, Murviedro y Onteniente, dominicos de La Ollería, mínimos de la Puebla del Duc, agustinos de Rocafort, franciscanos de Torrente, carmelitas de Beniparrell, y franciscanos, mercedarios y agustinos de Játiva.

Uno de los grandes complejos monásticos desafectados en la provincia de Valencia, según el decreto ministerial de Mendizábal, fue el *Monasterio cisterciense de Santa María de la Valldigna* (Figs. 6A y 6B) fundado por el rey Jaume II "el Just" a finales del siglo XIII y emplazado en la localidad de Simat de Valldigna, que al pasar a manos privadas en 1840 fue destinado a explotación agrícola y ganadera, dedicando el grandioso templo barroco (de finales del XVII) a almacén y envasado de naranjas y ajos, y la sala capitular y el refectorio, góticos, para

establo y corral, mientras que sus piedras centenarias servirían para la construcción, con el asolamiento del claustro del abad, la obra nueva, la torre-campanario, el aula capitular y otras dependencias<sup>47</sup>, habiendo de esperar hasta 1987, año en el que se iniciará el expediente de expropiación forzosa del conjunto monacal, en que será adquirido por el Gobierno Valenciano en 1991, no sin antes haber causado uno de sus últimos propietarios grandes estragos sobre las ya dañadas dependencias del cenobio (la utilización de palas mecánicas para allanar el terreno y destinarlo a cultivo). Desde la indicada fecha la recuperación de parte del monasterio es un hecho a través del proyecto del Plan Director, habiéndose rehabilitado la torre barroca de la iglesia, el aula capitular (se conservaban las nueve claves de las bóvedas), el refectorio y el claustro señalado en planta, conservándose de igual modo el recinto amurallado, la almazara y la interesante puerta defensiva de acceso, conocida como "Portal Nou", flanqueada por torreonnes almenados y la capilla de Nuestra Señora de Gracia aneja, muy pintoresca en estilo barroco.

Hacia 1895 habrá que lamentar la desaparición del impresionante templete-baldaquino barroco, que ocupaba el centro del crucero y que fue dinamitado. Entre 1920 y 1926 el sobrecloastro abacial en piedra de arenisca será desmontado y vendido a José M<sup>a</sup> de Palacio y Abárzuza, conde de las Almenas, quien lo integrará en la azotea de su finca campestre de "El Canto del Pico", de Torrelodones (Madrid), y claustrillo que, finalmente, retornará a su primitivo emplazamiento en el año 2004 tras varios años de negociaciones<sup>48</sup>. Y todavía en la década de los setenta habrá que asistir al asolamiento total

<sup>46</sup> El convento de carmelitas de Enguera se transformaría en cárcel pública según las reformas realizadas en sus dependencias en el año 1845 por el arquitecto Francisco Cuenca. (ARASC, Leg. 141-1/96. Comisión Provincial de Monumentos. "Oficio del Jefe Político dirigido a la Academia de San Carlos sobre el uso del convento de Enguera". Valencia, 3 de julio de 1845).

<sup>47</sup> Es interesante acerca de este monasterio la documentación gráfica que aporta el Catálogo de la Exposición Antic Monestir de Santa María de la Valldigna: *Imatges d'un centenari*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1999. Véase también el estudio de DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier / BALLESTER HERMÁN, Carolina: "El Monasterio cisterciense de Santa María de la Valldigna tras las desamortizaciones del siglo XIX. La dispersión y pérdida de su legado artístico y la destrucción de su patrimonio arquitectónico". Archivo de Arte Valenciano. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, LXXXI (2000), pp. 55-67.

<sup>48</sup> CARRETERO, J. M.: "Patrimonio: El Consell recupera el claustro de la Valldigna más de ochenta años después del expolio". Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano. Valencia, lunes, 22 de septiembre de 2003, p. 37.



de las estructuras del claustro que quedaban en pie, que fueron dinamitadas y sus restos utilizados como material de relleno en obras diversas (ribazos de campos, caminos terreros...)49.

Afectado quedó también el *Monasterio de Santa María de la Murta* (Figs. 7A, 7B y 7C), próximo a Alzira, situado al fondo de un valle entre las sierras de la Murta y de Corbera, una fundación jerónima del XV y emporio de la familia Vich<sup>50</sup> (sus protectores) que aquí tuvieron sus hierros durante los siglos XVI y XVII, época de su máximo esplendor. Hoy arruinado y envuelto entre una densa vegetación que haría las delicias de los viajeros románticos, restan en pie del viejo cenobio la torre fuerte de las Palomas (existió otra defensiva que miraba a poniente), de mucho carácter, orientada hacia levante y provista de matacanes y merlones; el esqueleto de la iglesia nueva (1610-1623), de estilo barroco, de la que subsisten las ruinas de sus arcos, muros de cerramiento y excepcional portada adintelada; y el recinto claustral (que era de doble galería y bóveda de crucería) convertido en jardín arqueológico que se hallaba soterrado y ha sido sacado a la luz. Y todo junto a un viejo puente de la época de Felipe II que hay que cruzar, rodeado de bosques, pastizales y dos albercas con abundante agua proveniente de un manantial que nace montaña arriba.

El siglo XIX en la vida del monasterio<sup>51</sup> traería consigo las desamortizaciones enunciadas. Ello significará la expulsión de los monjes del monas-

49 DELICADO MARTÍNEZ, F. J. / BALLESTER HERMÁN, C.: op. cit., pp. 65-66.

50 ARCINIEGA GARCÍA, Luis: "Santa María de la Murta (Alzira): Artífices, comitentes y la *damnatio memoriae* de D. Diego Vich". *La Orden de San Jerónimo y sus monasterios*. (Actas del Simposium). San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1999. Tomo I, pp. 269-292.

51 Para una bibliografía especializada véanse LLORENTE, Teodoro: España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia: Valencia. Tomo II, Barcelona, Est. Tip. Edit. de Daniel Cortezo y C<sup>a</sup>, 1889, pp. 636-641; GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia. Tomo I. Manuscrito inédito de hacia 1916 conservado en el Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., apdos. 317 y 318; MARTINEZ ALOY, José y SARTHOU CARRERES, Carlos: Geografía General del Reino de Valencia: Provincia de Valen-



Fig. 7A.- Alzira (Valencia). Monasterio jerónimo de Santa María de la Murta. Ruinas. Aguatinta de los años 1846/1850 del pintor Rafael Montesinos y Ramiro. (Colección Mario Montesinos. La Plata, Argentina).



Fig. 7B.- Alzira (Valencia). Monasterio jerónimo de Santa María de la Murta. Ruinas de la torre fuerte, conocida como "Torre de las Palomas", y de la iglesia. (Foto Paco Alcántara, ca. 2014).



Fig. 7C.- Alzira (Valencia). Monasterio jerónimo de Santa María de la Murta. Vista general. Aguatinta del año 1846 del pintor Rafael Montesinos y Ramiro. (Colección Mario Montesinos. La Plata, Argentina).



terio, y la progresiva ruina del edificio, a la vez que la dispersión y pérdida del rico patrimonio artístico que atesoraba. De este modo, en 1820 el prior de la Murta trazó un inventario de los bienes que contenía el monasterio, incautándose de ellos la Junta de Amortización de Alzira, distribuyendo los objetos de culto entre los templos alcireños y siendo los mejores cuadros depositados en los museos nacionales. Tras la desamortización de Mendizábal, el complejo monástico fue vendido con sus posesiones y huertos y sus nuevos propietarios en el plazo de no muchos años vendieron los materiales -cerámicas, rejas, piedras de sillar, maderas- y arrasaron el monasterio<sup>52</sup>. Posteriores dueños acondicionarán para su morada la hospedería monacal, del XVIII, convirtiéndola en granja agrícola y quinta de recreo con lago y jardín; y para oratorio la que fue primitiva ermita de Santa Marta. En 1983 las ruinas del monasterio y el paraje serán cedidos para disfrute del pueblo de Alzira y años después se llevará a cabo diversos trabajos de consolidación de los muros y arcos de la iglesia por la arquitecta Mónica Sendra, así como se acometerán excavaciones llevadas a cabo por el arqueólogo Agustín Ferrer, que sacarán a la luz la sala capitular y los pavimentos cerámicos de la iglesia (del XVII) y del claustro.

No mejor suerte correrán los conventos de

franciscanos alcantarinos de Sagunto, fundado a fines del siglo XV y que tras la exclaustación pasó a tener la función de prisión, juzgados y cuartel de la guardia civil, siendo derribado en 1933, erigiéndose sobre sus terrenos la actual plaza del cronista Chabret<sup>53</sup>; de Lliria, edificado en 1603 y situado a las afueras de la población, que fue donado por el Estado al municipio en 1847, sirviendo el convento como hospital para pobres de solemnidad y dependencias municipales, ajardinándose el claustro a fines del siglo XIX, y cenobio que después de numerosas transformaciones fue demolido por decisión del consistorio en 1981, mientras que la iglesia permaneció abierta al culto regentada por el clero de la Asunción, convirtiéndose en parroquia en 1953, conservándose la Capilla de la VOT aneja<sup>54</sup>; de Alfara del Patriarca -*convento de San Diego*, dedicado a uso industrial, abandonado y con los accesos tapiados-; de l'Alcúdia -*convento de Santa Bárbara o de San Pedro de Alcántara*, largos años arruinado y del que solo se mantienen en pie los arcos y lienzos de los muros de la iglesia-; de Xàtiva -restos luego conservados en el Museo Municipal de la ciudad-;<sup>55</sup> y de Ontinyent -con sendos cenobios de frailes alcantarinos y observantes, restando del primero la iglesia convertida en parroquia y parte de su colección

---

cia. Tomo II, Barcelona, Est. Editorial de Alberto Martín, 1918, pp. 132-136; SOLER I ESTRUCH, Eduardo: Notes sobre el Monestir de la Murta. Alzira, 1979; MONTAGUT PIERA, Bernardo: "Alzira. El Monasterio de monjes jerónimos de la Murta". Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia (Dirigido por Felipe M<sup>a</sup>. Garín). Valencia, Caja de Ahorros, 1986, pp. 58-59; LOPEZ YARTO, Amelia / MATEO GOMEZ, Isabel / RUIZ HERNANDO, José Antonio: "El Monasterio de Santa María de la Murta (Valencia)". ARS LONGA. Cuadernos de Arte. Universitat de València, Departamento de Historia del Arte, 6 (1995), pp. 17-23; RUIZ HERNANDO, José Antonio: Los monasterios jerónimos españoles. Segovia, Caja Segovia, 1997, pp. 467-474; SENDER CONTELL, Marina: El Monasterio de Santa María de la Murta. Análisis arquitectónico de un monasterio jerónimo. Universidad Politécnica de Valencia, 2014. Tesis doctoral no publicada.

<sup>52</sup> DELICADO MARTÍNEZ, F. J. / BALLESTER HERMÁN, C: op. cit., p. 86

<sup>53</sup> VALOR ABAD, Jeroni Pau: "El Convent de Sant Francesc, Plaza Cronista Chabret (Sagunto), un avance sobre la intervención arqueológica (2005)". SAGVNTVM (Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia). Universitat de València, 41 (2009), pp. 237-250.

<sup>54</sup> ARCINIEGA GARCÍA, Luis: "Visión patrimonial. Patrimonio en/de Lliria. Una clarisa más en el estado del patrimonio", en la obra de VV. AA: Lliria, historia, geografía y arte. Nuestro pasado y presente. (Jorge Hermosilla, dir.). Vol. II. Valencia, Universitat de València, 2011, p. 435.

<sup>55</sup> VALLÉS BORRÁS, Vicent Joan: El convent franciscà de Santa Bàrbara de L'Alcúdia. L'Alcúdia, Ajuntament, 2000, pp. 80-84; P.F. Alzira: "L'Alcúdia consolidarà las ruinas del antiguo monasterio de Santa Bárbara". Diario Levante- EMV. Valencia, 5 de septiembre de 2017.



Fig. 8.- Valencia. *Antigua Casa de la Ciudad*. Derribada en 1855. (Litografía J.B. reproducida en la revista “El Museo Literario”, 1865, núm. 17, p. 132).

pictórica albergada en el Museo de Bellas Artes de Valencia,<sup>56</sup> y otro de frailes capuchinos, el *convento de San Cristóbal*, derribado en 1950 y sobre cuyo solar se levanta un edificio industrial.<sup>57</sup>

En la capital del antiguo Reino fueron derribados (algunos en la temprana fecha de 1838) conventos como los de Nuestra Señora de la Merced, santa María Magdalena, Pie de la Cruz, santa Clara, la Puridad, san Felipe Neri, san Cristóbal, san Gregorio (sobre sus terrenos se erigiría en 1913 el teatro Olympia), Mínimos de San Francisco de Paula (el templo fue consagrado en parroquia en 1902 bajo la advocación de San Miguel y San Sebastián), y san Juan de la Ribera, algunos de los cuales se convirtieron

en calles, plazas, zonas ajardinadas y bloques de viviendas<sup>58</sup>, mientras que los del Pilar (la iglesia es hoy parroquia) y San Francisco fueron habilitados para cuarteles; los de San Agustín (el templo es parroquia) y Santa Ana en presidios; el Carmen en *Museo de Pinturas y Escuela de Bellas Artes*; y la Corona de Espinas, tras su desmantelamiento, en *Casa de la Beneficencia*.

En este contexto es de subrayar que muchas de estas iglesias conventuales, tanto de la capital como de la provincia, pudieron salvarse de la codicia inmobiliaria gracias a los esfuerzos de la Academia de Bellas Artes de San Carlos —que tenía competencias en las provincias valencianas—, en cuyo informe suscrito por su Comisión de Arquitectura en marzo de 1844 se valoraban los aspectos artísticos de gran parte de ellos<sup>59</sup>.

A promedios del siglo serán varios los palacios y casonas solariegas derribados, pudiéndose recuperar algunos de sus elementos arquitectónicos y escultóricos (portadas, arquerías, relieves y techumbres), gracias a los informes favorables emitidos por la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia, que pasarán a formar parte de los fondos del Museo de Bellas Artes y del Museo de Antigüedades, o se integrarán en otros edificios valencianos.

Ejemplo paradigmático entre los edificios singulares desaparecidos fue la antigua *Casa Consistorial de la Ciudad de Valencia* (Fig. 8), derribada absurdamente en 1855<sup>60</sup>, un edificio

<sup>56</sup> DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Convento de San Francisco, Ontinyent”, en la obra de VV.AA.: *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana*. Valencia. Tomo I. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1999, pp. 415-416.

<sup>57</sup> GARCIA ROS, Vicente: “Destrucción del patrimonio arquitectónico en la Vall d’Albaida: los conventos capuchinos”. *Actes del Primer Congrés d’Estudis de la Vall d’Albaida*. Aiello de Malferit, 1996. Valencia, 1997, pp. 373-388.

<sup>58</sup> BRINES BLASCO, Juan: “El desarrollo urbano de Valencia en el siglo XIX. La incidencia de la desamortización de Mendizábal”. *Estudios de Historia de Valencia*. Universitat de València, 1978, pp. 387-398; ALÓN, Carlos: “Solo seis de los 30 conventos que se desamortizaron en el siglo XIX siguen en pie”. *Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano*. Valencia, viernes 18 de mayo de 2018, Núm. 26.222, pp. 18-19.

<sup>59</sup> ARASCV, Leg.76/352. Varios. *Arquitectura / urbanismo, 1838-1844*. “Despacho de la Comisión de Arquitectura sobre el destino que dar a los conventos exclaustrados, de 28 de marzo de 1844”.

<sup>60</sup> GARCÍA, Hortensia: “El renacimiento virtual de la sede histórica del Ayuntamiento”. *Diario Levante – El Mercantil Valenciano*. Valencia, martes 12 de mayo de 2015, p. 18.

medieval remodelado en el renacimiento y en el barroco<sup>61</sup>, que se hallaba ubicado junto al Palacio de la Diputación en la calle de Caballeros, cuya demolición cabría atribuir a una mala gestión del gobierno municipal, que cambiaba de regidor con demasiada asiduidad.

El boletín *Las Bellas Artes* (Valencia, mayo de 1854) informaba a la ciudadanía del mal estado en que se encontraban las Casas Consistoriales por la presencia de grandes grietas en el despacho de alcaldía y otros puntos del edificio que amenazaban su desplome, reproduciendo el informe que habían redactado el arquitecto mayor de la ciudad Antonino Sancho y los inspectores del Cuartel de Serranos (en el que se englobaba el Ayuntamiento), en el que se hacía notar “*que el ángulo de la torre que mira a la plaza de la catedral se encuentra en mal estado y expuesto a una próxima ruina; que por las filtraciones de las aguas de las acequias sobre los cimientos, se halla dos dedos desplomada la pared que mira a dicha plaza; que la fachada principal está expuesta a un rompimiento, a causa de encontrarse carcomida las cabezas de los maderos que forman la cubierta; que las infinitas grietas que se ven por todas partes y que tienen su causa en el piso bajo, demuestran que el edificio camina a su total ruina; y por último, que opinan se apuntalen los arcos y dinteles del zaguán, interín se dispone la demolición, y se ordena el proyecto de reposición y transformación del edificio, sujetándose a buena línea de rectificación y ensanche de la calle de Caballeros*”<sup>62</sup>.

Sobre el particular, en 1855, la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia y la Comisión de Policía Ur-

bana determinaron que debían conservarse los elementos de las viejas casas consistoriales, que se enumeran: 1º- El techo artesonado del (Salón del) Consistorio con su correspondiente cornisamento; 2º- Los escaños de los señores concejales; 3º- El techo artesonado del Salón de los Ángeles con su correspondiente cornisamento; 4º- El friso del Salón de la Capilla; 5º- El altar de ésta por los cuadros; y 6º- Todas las lápidas (conmemorativas) que se encuentren, “*sin perjuicio* –manifiesta en un oficio José Joaquín de la Fuente- *de los demás objetos dignos de conservarse y que en la actualidad están a la vista*”<sup>63</sup>. De los techos relacionados, como habrá ocasión de comprobar a continuación, sólo se consiguió salvar el primero.

La suerte de algunos de estos elementos fue peculiar y tendría una larga y rocambolesca historia: El artesonado del Salón del Consistorio, Cámara de Jueces o *Cambra Daurada*, con unas dimensiones de 18 metros de largo por 7,25 metros de ancho, de gran magnificencia e interés icónico y ornamental, tallado en madera y policromado por Juan del Poyo y sus discípulos en el siglo XV y compuesto de 670 piezas, una vez desmontado fue tasado en 40.000 reales de vellón y se intentó vender –a propuesta del concejal Mariano Aser, maestro carpintero- como madera vieja por acuerdo del Ayuntamiento en sesión municipal del 5 de diciembre de 1870<sup>64</sup> (afortunadamente no cumplido), destinando el producto de su venta –se sugirió- a las obras del Valladar, a lo que se opuso el historiador Vicente Boix. El alfarje desde 1860 largos años permaneció arrumbado en cajas en unas cocheras

61 Sobre la historia del edificio y su demolición en el año 1860 véase los estudios de PINGARRÓN-ESAÍN SECO, Fernando: “El derribo decimonónico de la Casa de la Ciudad de Valencia”. *ARS LONGA* (Cuadernos de Arte), Universitat de València, Departament d’Història de l’Art, 20 (2011), pp. 139-152; y la tesis doctoral de IBORRA BERNAD, Federico: *La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell. De la memoria nostálgica a la reivindicación arquitectónica de dos episodios perdidos del Siglo de Oro valenciano*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia – Departamento de Composición Arquitectónica, 2013.

62 ANÓNIMO: “Las Casas Consistoriales de Valencia”, en *Las Bellas Artes* (Periódico dedicado a la Real Academia de San Carlos). Valencia, mayo de 1854, núm. 5, pp. 37-39.

63 ARASC, Leg. 141-3/248. Comisión Provincial de Monumentos. “Borrador del acuerdo de las piezas a conservar del edificio de la Casa de la Ciudad, firmado por José Joaquín de la Fuente, Vicepresidente de la Comisión de Monumentos”. Valencia, 16 de febrero de 1855. Ms., 1 h. en f.

64 Diario Las Provincias. Valencia, 7 de diciembre de 1870, p. 3; y 14 de diciembre de 1870, p. 2.

de la planta baja del Palacio Arzobispal y en el denominado “cubo” de las Torres de Serranos, hasta que en 1916, tras un informe favorable de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, se decidió colocar en el Salón Noble del Consulado del Mar en la Lonja de los Mercaderes, siendo reubicado entre 1917 y 1920<sup>65</sup>. A las diecisiete vigas de madera originales, que apoyan en dobles jácenas, se les añadieron dos más de idéntico formato con el fin de cubrir la amplia sala en su nuevo emplazamiento<sup>66</sup>.

Referente a la techumbre que cubría el denominado Salón de los Ángeles o “Cambra del Consell” (Sala del Consejo) de la desaparecida mansión foral, muy rica en su decoración, fue vendida como madera vieja cuando se efectuó el derribo de la misma. De esta obra de entalle perdida, según Tramoyeres Blasco “*solo conocemos algunos fragmentos, salvados por haberse utilizado en el decorado de la roca —o carro triunfal— “Valencia”, construida en 1855 para solemnizar el cuarto centenario de la canonización de San Vicente Ferrer*”, que procesiona en la festividad del Corpus, utilizados en el pedestal y la base del mismo, y en los ángeles que figuran en los cuatro ángulos del gótico basamento<sup>67</sup>.

Asimismo, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos adquirió en torno de 1860, en una subasta, el *estrado de los Jurados* procedente de la “Sala Daurada” de la antigua Casa de la Ciudad, que muchos años después restauraría a su costa y cedería en depósito en el año 1927 al Salón del Consulado del Mar (La Lonja), según aparece documentado en un inventario de la referida data, en el que se relaciona una serie de objetos que pertenecían al Ayuntamiento de Valencia

y se hallaban depositados en la institución académica, con el siguiente asiento: “*La Academia ha entregado al Excmo. Ayuntamiento el estrado de los Jurados de la Sala Daurada de la desaparecida Casa de la Ciudad que la Academia adquirió al derribo y subasta de los materiales de aquella casa; dicho estrado fue limpiado a costa de la Academia y actualmente está depositado y colocado en el salón del artesonado dorado de la Lonja*”<sup>68</sup>.

El carácter de inmovilismo que señalábamos *ut supra* de esta Comisión ya fue advertido por la prensa de la época, cuando en 1855 ninguna entidad trató de impedir el derribo de la vieja Casa Consistorial de la Ciudad. Ante tanta desidia, cierta prensa culta del momento tomó cartas en el asunto, denunciando la situación desde las páginas del boletín *Las Bellas Artes* (dedicado a la Real Academia de San Carlos, según rezaba en el cintillo de su cabecera), a través de un artículo sin firma publicado en febrero de 1855 bajo el título “*Las Casas Consistoriales de Valencia y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos*”, en el que el anónimo columnista (quizás, el propio Vicente Boix), además de señalar el interés artístico que tenía el salón del consistorio de la planta noble, decía de la Comisión, lo que sigue: “*Y he aquí la ocasión oportuna de que la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos empiece a dar señales de vida, y a cumplir una de sus principales y más importantes obligaciones, bien ayudando a la municipalidad si necesario fuese, bien reclamando de ella, en otro caso, lo que de reclamar fuese, para la conservación de cosas que caen bajo su jurisdicción. Y se preguntaba: ¿Pero existe en Valencia tal Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos? No sabemos qué contestarnos*”<sup>69</sup>. Y a renglón seguido añadía

<sup>65</sup> 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. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, enero-junio de 1917, III, I, pp. 61-66.

<sup>66</sup> MARTÍNEZ VALENZUELA, María Montserrat; RAMÍREZ BLANCO, Manuel M.; VIVANCOS RAMÓN, Victoria: El alfarje de la antigua Casa de la Ciudad: Estudio técnico y de conservación en su nueva ubicación, la Lonja de Valencia. Valencia, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 2012, (Cap. II, dedicado a “Los antecedentes histórico-técnicos del alfarje”), pp. 23-37.

<sup>67</sup> TRAMOYERES BLASCO, L.: op. cit., p. 47.

<sup>68</sup> ARASCV, Leg. 100-2/11C. Varios: Academia / Pintura / Donaciones / Depósitos. “Relación de los objetos pertenecientes al Excmo. Ayuntamiento de Valencia y que están depositados en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos”. Valencia, 24 de marzo de 1927. 1 h en folio mecanografiado.

<sup>69</sup> ANÓNIMO: “Las Casas Consistoriales de Valencia y la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos”, en *Las Bellas Artes*. Valencia, febrero de 1855, Núm. 14, p. 139.

que todavía no se había formado la Comisión, esperando confirmación de la Central de Monumentos.

Las actas de las sesiones de la Comisión Provincial de 30 de enero y 6 de febrero de 1857 informan sobre la implicación que debía tener este organismo en el derribo y suerte de la Casa de la Ciudad, manifestando el arquitecto Antonino Sancho, como vocal representante de la Comisión -y arquitecto mayor del Ayuntamiento hasta 1859-, que visitaría las Casas Consistoriales para determinar la salvaguarda de aquellos restos, al hallarse también comisionado por el Ayuntamiento para inspeccionar el derribo<sup>70</sup>.

La demolición del edificio fue llevada a cabo entre 1859 y 1860, dirigida por el arquitecto Timoteo Calvo. El solar resultante fue convertido en un elegante jardín francés, cercado por una verja de hierro en 1872, de las denominadas de canastilla, e iluminado por ocho candelabros de gas<sup>71</sup>.

También sucumbió por fechas próximas, en 1859, el *Palacio del Embajador Vich*, cuya demolición supuso uno de los mayores atentados cometidos contra el patrimonio arquitectónico monumental valenciano. Se trataba de una temprana manifestación del renacimiento en la ciudad y Reino, cuyos elementos y molduraciones iban a ejercer una gran influencia en otros edificios de semejante porte del siglo XVI -ventanas del *Palau de la Generalitat*, fachada del *Hospital de Xàtiva* y portada de la *iglesia parroquial de Onteniente*-. Por fortuna la Comisión Provin-

cial de Monumentos Históricos y Artísticos y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos pudieron salvar del derribo el “cortile”, en el que destacan sus limpísimos óculos de sobria molduraje, y patio que felizmente ha sido recompuesto y ubicado en el Museo de Bellas Artes de Valencia con motivo de las obras de ampliación que se han llevado a cabo en el umbral del tercer milenio en la pinacoteca valenciana, hallándose en paradero desconocido la portada (Fig. 9), quizás destruida al ser desmontada de su emplazamiento original.

Otro relevante elemento arquitectónico recuperado para la arqueología en 1864, en este segundo caso a instancias y gestiones de la propia Comisión Provincial de Monumentos, fue la *portada del Palacio de los Duques de Mandas*,<sup>72</sup> que se hallaba situado en la calle de las Avellanas, núms. 12 y 14, de Valencia, y que pasó a formar parte de las colecciones del Museo Provincial de Bellas Artes.

Esta casa señorial, que fue estudiada por el marqués de Cruilles y otros autores<sup>73</sup>, poseía amplios zaguanes, patios organizados mediante arcos de sillería y un artesonado de madera en la planta noble. La portada, de la primera mitad del siglo XVI, sigue la tipología de otros modelos extendidos por el antiguo Reino de Valencia (iglesias parroquiales de Andilla y Onteniente). Consta de un arco de medio punto con artesas y rosas, y se halla flanqueada por columnas de orden compuesto que apean sobre altos pedestales, disponiendo en los enjutas del arco rostros de caballeros en altorrelieve y sobre el entabla-

<sup>70</sup> ARASC, Sign. 71. Libro de Actas de las sesiones de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia. Años 1857 a 1896. Actas de las juntas de 30 de enero y 6 de febrero de 1857.

<sup>71</sup> Diario Las Provincias. Valencia, 25 de febrero de 1872, p. 2.

<sup>72</sup> Para conocer los usos que tuvo el edificio véase el artículo titulado “El Palacio de Mandas”. Periódico El Museo Literario. Valencia, 30 de junio de 1865, núm. 34, p. 245.

<sup>73</sup> CRUILLES, Marqués de: Guía urbana de Valencia, antigua y moderna. Tomo II. Valencia, Imprenta de José Rius, 1876, pp. 462-467; ORELLANA MOCHOLÍ, Marcos Antonio de: Valencia antigua y moderna. Tomo I. Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1923, pp. 551-552; LLORENTE OLIVARES, Teodoro: España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia: Valencia. Tomo II. Barcelona, Establecimiento Tipográfico Editorial de Daniel Cortezo y Cía., 1889, pp. 422-42; GAYA NUÑO, Juan Antonio: La Arquitectura española en sus monumentos desaparecidos. Madrid, Espasa Calpe, S.A., p. 301.





Fig. 9.- Valencia. Portada del palacio del Embajador Vich. Desaparecida. Litografía de Pizarro y Trichon, ca. 1860. (ARASC, Leg. 149/45).

mento el escudo de armas de la familia entre dos figuras de salvajes. En opinión del profesor Joaquín Bérchez, la portada “se singulariza de otras valencianas del período por el remate, con salvajes semidesnudos con mazas sosteniendo el escudo heráldico; salvajes de cierto parecido figurativo con los de la portada del Palacio del conde de Morata, de Zaragoza, muy frecuentes en la arquitectura española desde el siglo XV”<sup>74</sup>.

Acerca de la portada y una ventana gótica recuperada del Palacio de los Duques de Mandas fueron realizadas un centenar de litogra-

fias por el litógrafo Vicente Alegre<sup>75</sup>, siendo algunos ejemplares enviados en julio de 1865 a la Dirección General de Instrucción Pública, como resultado y justificación de los trabajos que venía realizando la Comisión Provincial de Monumentos. En este punto es de valorar que se iniciara un proceso de realización de litografías con el fin de tener una imagen gráfica de lo que existía, que fueron hechas a expensas de la propia Comisión. También, otra ventana gótica de este palacio se localiza en Madrid, en la Real Academia de la Historia.

Según el investigador Federico Iborra, dos artesanos de principios del siglo XVI con octógonos girados y estrellas de la mansión solariega acabaron en Málaga, llevados por el pintor Bernardo Ferrándiz hacia 1867, que los adquirió al Marqués de Dos Aguas, último propietario del Palacio de los Duques de Mandas. Uno de ellos se localizaba en la finca de “Las Barcenillas”, residencia del pintor en la capital malacitana, y fue pasto de las llamas a principios del siglo XX; y el segundo se encuentra en la actualidad en el Museo Picasso, antigua casa-estudio del pintor Antonio Muñoz Degraín<sup>76</sup>.

También en la fecha antedicha, sería derribada la *Iglesia de Santo Tomás*, de la calle Avellanas, cuya portada tardorrománica de piedra, de igual modo, sería trasladada al Museo de Antigüedades, ubicado en el Museo de Pinturas (El Carmen).

Y en años próximos -1865-1868-, en la ciudad de Valencia con el nuevo plan de Ensanche se procedería al derribo del recinto amurallado con sus puertas y portillos<sup>77</sup>, demoliéndose entre otras piezas de interés que hubiesen sido dignas de conservarse el *Torreón de Santa Catali-*

<sup>74</sup> BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *Arquitectura renacentista valenciana, 1500-1570*. Valencia, Bancaixa Obra Social, 1994, p. 50.

<sup>75</sup> La noticia aparece publicada en una gacetilla de la “Sección de Antigüedades” en el Diario La Opinión. Valencia, 20 de julio de 1865, núm. 1.812, p. 3.

<sup>76</sup> IBORRA BERNAD, F.: op. cit., T. II (nota 460), pp. 593 y (nota 733) 753. Tomado de MARÍAS FRANCO, Fernando: “De la casa Cazalla al Museo Picasso: Historia de un palacio malagueño”, en *Arquitectura del Museo Picasso*, Málaga. Desde el siglo VI a.C. hasta el siglo XXI (ed. a cargo de Carmen Jiménez). Málaga, Museo Picasso, 2004, pp. 52-77.

<sup>77</sup> SERRA DESFILIS, Amadeo / MIGUEL JUAN, Matilde: “La construcción de las murallas de Valencia en el siglo XIV. Ampliación, defensa y administración”, en (de VV. AA.): *Historia de la ciudad (V)*. Tradición y progreso. (Obra coordinada por Francisco Taberner, Malek Murad y Mar Alonso). Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia (CTAV), 2008, pp.79-93.

na (de fines del XIV) que se hallaba situado en la confluencia de las calles de Na Jordana y Guillem de Castro, fue almacén de pólvora y en el Museo de Bellas Artes se conserva una lápida conmemorativa de su erección; el recinto fortificado de *La ciudadela*, (remodelada con Felipe V) que vertebraba la defensa de (o contra) la ciudad, constituida por un heterogéneo conjunto de edificios de variada tipología, situado en el ángulo sureste de la vieja muralla junto a la Puerta del Mar, alguno de cuyos elementos se habían comenzado a demoler en 1814, conservándose algunos restos del baluarte hasta 1967; y el *Portal Nou* o “Puerta de San José” (siglo XV) (Fig. 10), que era de porte análogo al Portal de Quart aunque más esbeltos los cilindros, formado por dos torres circulares unidas mediante un cuerpo central<sup>78</sup>, que intramuros daba acceso al famoso “bordell de les fembres pecadrius”, es decir, a la mancebía, mientras que era punto de salida hacia Castilla. Los portales de Serrans y de Quart se salvaron de la piqueta porque estuvieron destinados en el tiempo a alojar prebendarios.

En el umbral de los años ochenta hay que lamentar la pérdida, y posterior desmantelamiento del *Palacio de mossén Bernat Sorell*<sup>79</sup>, una de las más antiguas casas señoriales de Valencia construida por el afortunado comerciante Tomás Sorell, que se alzaba en la calle de la Corona (su solar lo ocupa hoy la plaza y mercado



Fig. 10.- Valencia. *Portal Nou*. Puerta del recinto defensivo de la ciudad, demolida en 1867 y que era de impronta similar a las Torres de Quart, aunque sin los impactos de la artillería francesa. Aguatinta del pintor Rafael Montesinos y Ramiro de promedios del siglo XIX. (Colección Mario Montesinos. La Plata, Argentina).

que da nombre al palacio), siendo sus dueños los señores de Albalat dels Sorells con título condal desde 1626. Constituía una lujosa mansión de los siglos XIV y XV, época a la que pertenecen varios de sus más relevantes elementos arquitectónicos (portadas flamígeras, ventanales, patio de dos órdenes...), que son restos salvados del incendio en el que se vio envuelto el edificio el 16 de marzo de 1878, en el que pereció el artesonado<sup>80</sup> de cajas octogonales de madera, del gran “Salón de las Leyendas” (así denominado por hallarse decorado por una serie de tapices

<sup>78</sup> ALDANA, Salvador: “La Ciudadela”; ALDANA, Cristina, “El Portal Nou”; en la obra de VV. AA.: Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana: Valencia. Tomo I. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1999, pp. 81-82, 301-302.

<sup>79</sup> Sobre la historia del edificio, artífices y linaje de los propietarios, véase IBARRA BERNAD, Federico: La Casa de la Ciudad y el Palacio de Mosén Sorell. De la memoria nostálgica a la reivindicación arquitectónica de dos episodios perdidos del Siglo de Oro valenciano. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia – Departamento de Composición Arquitectónica, 2012, Tomo II.

<sup>80</sup> En relación con la tasación del artesonado chamuscado de la planta noble, el Juzgado de Primera Instancia del Cuartel de Serranos remitió un oficio al Director de la Academia de Bellas Artes con fecha de 27 de marzo de 1878, para que designara dos peritos con el fin de justipreciar los daños causados en la pieza y compareciesen luego en el juzgado para dar la oportuna relación. La Institución académica designaría a los escultores Felipe Farinós y Pedro Barrientos, profesores de la Escuela de Bellas Artes, para que inspeccionasen la obra y emitiesen un informe de valoración económica, quienes personados en el Palacio de mossén Sorell manifestaron, en comunicación dirigida el 1 de abril al Presidente de la Academia de San Carlos, “el sentimiento de no poder dar a V. S. ningún parecer ni justiprecio, porque devoradas completamente por las llamas aquella obra, solo queda algunos restos carbonizados sin forma ni detalle alguno”, añadiendo en el escrito que en esa fecha habían declarado ante el Juzgado de Serranos, según mandato del mismo.

de asunto mitológico) de la planta noble consumido por las llamas, cuyo interior es conocido y reproduce un cuadro pintado por Vicente Pole-ró en la época, que conserva el Museo de Bellas Artes de Valencia.

El pintor Salustiano Asenjo, que presenci-ó el incendio del palacio, realizó y tomó algunos apuntes del natural –unos magníficos dibu-jos realizados a plumilla- de portadas (una de ellas se reproduce líneas adelante), aldabones de puertas y detalles de las ventanas góticas del caserón, que publicaría el prestigioso semanario ilustrado universal *La Academia* (Madrid, 23 de mayo de 1878, Núm. 19, pp. 300-301), que diri-gían Francisco M<sup>a</sup> Tubino y Juan de Dios de la Rada y Delgado<sup>81</sup>.

Las gestiones llevadas a cabo (el mediar por la no venta del inmueble y la conservación de las portadas) por los miembros de la Comisión de Monumentos con el propietario del inmue-ble, el conde de Albalat (que en esos momentos tenía alquilado una parte del edificio al Ateneo Casero y años anteriores la litografía de Antonio Pascual y Abad), fueron infructuosas, pese a haberlo intentado en numerosas ocasio-nes, verbalmente y mediante comunicaciones.

La sesión de 25 de octubre de 1879 sirvió a la Comisión Provincial de Monumentos para darse por enterada de que el palacio de mo-sén Sorell se estaba demoliendo, por lo que de nuevo se instó a los comisionados a continuar en su gestión, con el fin de que algunas de sus

más relevantes piezas arquitectónicas pudiesen formar parte de las colecciones del Museo Ar-queológico Provincial, “en la inteligencia de que si las exigencias de la dueña fuesen grandes y los restos dignos de hacer un desembolso mayor que lo que permi-ten los recursos actuales de la Comisión, se acudiría a la Excm. Diputación Provincial, enterándola del asunto y rogándole consignase alguna cantidad para subvenir a los gastos que con tal motivo se originasen”<sup>82</sup>.

Nada se consiguió al respecto y ninguna no-ticia se obtuvo. El palacio fue derruido entre 1878 y 1880<sup>83</sup> y sus despojos se malvendieron y dispersaron<sup>84</sup>. Fue ésta una de las pérdidas más lamentables del tesoro artístico valenciano, no por el incendio sufrido en el edificio, sino porque sus portadas, que no habían registra-do daño alguno, por la especulación más exa-cerbada fueron desmontadas piedra a piedra, vendidas y trasladadas a Francia<sup>85</sup>: la *portada principal*<sup>86</sup> (Fig. 11 A y B), una portada-cortina resuelta en esviaje de arquitectura tardogótica mediterránea, con el escudo de la familia entre un arco escarzano y otro conopial, realizada por un grueso baquetón, tras la demolición del pa-lacio fue llevada a París y allí vendida por 6.000 reales a un coleccionista particular, Mr. Varó<sup>87</sup> –sin duda, Stanilas Baron, comerciante de vinos y anticuario–, siendo trasladada en 1924 a Reg-gio Emilia (Italia) para ser colocada en el nuevo edificio que albergaría la Galleria Parmegiani (Museo Cívico); la *portada de la capilla*, atribuida al arquitecto Pere Compte, gótica y con piná-culos y relieves, obra maestra de la escultura va-

<sup>81</sup> ENSEÑAT, Juan Bta.: op. cit., pp. 300-301.

<sup>82</sup> ARASCV, Sign. 71. Libro de Actas de las sesiones... Acta de la junta de 25 de octubre de 1879.

<sup>83</sup> TORRES, José M<sup>a</sup>: “El palacio de mosén Sorell”. Revista de Valencia. Valencia, septiembre de 1881, pp. 489-494.

<sup>84</sup> ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo: Arquitectura Gótica Valenciana, Siglos XIII-XV. (Monumentos de la Comunidad Valenciana). Tomo I. Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, p. 212.

<sup>85</sup> ALMELA Y VIVES, Francisco: Destrucción y dispersión del Tesoro Artístico valenciano. Valencia, Tipografía Moderna, 1958, pp. 20-21; GAYA NUÑO, Juan Antonio: La Arquitectura española en sus monumentos desaparecidos. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1961, p. 261; MERINO DE CÁCERES, José Miguel: “El elginismo en España. Algunos datos sobre el expolio de nuestro patrimonio mo-numental”. en Revista de Extremadura. Cáceres, núm. 2, mayo-agosto de 1990, pp. 43 y 64; PINGARRÓN-ESAÍN SECO, Fernando: “El incendio del Palacio de mosén Sorell de Valencia en 1878 y su repercusión urbanística”. ARS LONGA (Cuadernos de Arte). Universitat de València, Departament d’Història de l’Art, 19 (2010), pp. 147-150.

<sup>86</sup> Una de las más antiguas vistas fotográficas de esta portada fue tomada hacia 1870 por la firma parisina Jean Laurent.

<sup>87</sup> Noticia recogida por el Diario Las Provincias. Valencia, 15 de marzo de 1882.



Fig. 11A.- Valencia. *Portada principal tardogótica del palacio de mosén Sorell*. (Dibujo a tinta del pintor Salustiano Asenjo Arozarena, 1878).



Fig. 11B.- *Portada principal del palacio de mosén Sorell*, desmontada en 1880 y trasladada en 1924 a la Galleria Parmegiano de Reggio Emilia (Italia).

lenciana del XV<sup>88</sup>, se encuentra hoy en el Museo del Louvre en París, que la adquirió a fines de 1883 a un tratante de antigüedades por 8.000 francos<sup>89</sup>; y la *portada de la antesala* de la sala del palacio fue adquirida por José Sanchis Pertegás para su residencia de Manises (Valencia), convertida luego en el Museo Municipal “Casanova Dalfo – Sanchis Causa”<sup>90</sup>.

Sería el Palacio de Mosén Sorell, junto con el Palacio de los Algorfa de Albatera (Alicante), el Monasterio cisterciense de Santa Maria de Simat de la Vallidigna y el Palacio de los condes

de Centelles en Oliva, víctimas del más salvaje “elginismo”.

El siglo XX constituirá una centuria de mucho pillaje y son incontables las cosas de que jamás se sabrá. En los umbrales de la centuria, en la localidad de Castielfabib (Valencia), el viejo *Convento franciscano de San Guillermo*, del XVI, que permanecía abandonado desde la desamortización tras haber sido hospital carlista, serviría de cantera de materiales para la construcción de los puentes de conducción del agua del Río Ebrón, destinada a la central hidroeléctrica que

<sup>88</sup> ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo / GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: Pere Compte, arquitecte. Valencia, Generalitat Valenciana – Ajuntament de València, 2007, pp. 160-163.

<sup>89</sup> Gacetilla recogida en el Diario EL Mercantil Valenciano. Valencia, 11 de diciembre de 1883.

<sup>90</sup> ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo / IBORRA BERNAD, Federico: “El Palacio de mosén Sorell en la historia de la ciudad”, en Historia de la Ciudad, III. Arquitectura y transformación urbana en la ciudad de Valencia. Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana – Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2004, pp. 67-70, MERINO DE CÁCERES, José Miguel / MARTÍNEZ RUIZ, María José: La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: “El gran acaparador”. Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2012, pp. 84-85.



se construyó en las inmediaciones en 1904 y de la que restan en pie algunos vestigios. La iglesia conventual es hoy un puro esqueleto presentando los muros derruidos, las bóvedas hundidas y las portadas desmanteladas<sup>91</sup>.

Ya en ruina permanecía por esos años debido a su progresiva degradación, frente a la iglesia parroquial de San Gil (de 1777), la *Casa-palacio de los Vives de Cañamás* (Fig. 12 A y B), condes de Faura, en la población de Benifairó de les Valls, obra en mampostería de principios del siglo XVII del arquitecto genovés Andrea Lurago, reconstruida sobre otro edificio anterior. De planta cuadrada con cuatro fachadas, torres en las esquinas y “cortile” central de dos plantas con balaustrada en la parte superior, tuvo portada de acceso de carácter vigolesco y los jardines se hallaban decorados con estatuas y fuentes de mármol blanco de Carrara, diseñadas “a la genovesa” por Giuseppe Carlone, autor también de la escultura de Joan Lluís Vives de Cañamás (1612), embajador que fue en Génova en tiempos de Felipe III y que presidía este ámbito, conservándose del añoso palacio tan solo parte de la edificación del ala norte consistente en un torreón desmochado de gran porte y muy desfigurado en huecos, ventanas y balcones por reformas, un maltrecho lienzo de pared de las dependencias palaciegas que conserva las huellas interiores de arcos, capiteles y pilastras de las galerías y las tapias que rodeaban el viejo jardín convertido en una plazuela abierta<sup>92</sup>. Utilizado también como colegio, alojó en los bajos

hasta tiempo reciente una herrería, siendo hoy esta casona solariega pura ruina por falta de recursos municipales<sup>93</sup>.

Suerte distinta tuvo el *Castillo-palacio de los Aguilar o de las Cuatro Torres*, en Alaquàs (Fig. 13)<sup>94</sup>. De proporciones grandiosas, la estructura de este palacio señorial fortificado de la huerta valenciana, corresponde a una edificación exenta, unida por el costado sur a través de una galería cubierta a la iglesia parroquial de la Asunción, a la cual abre tribuna en testimonio de patronato. Su tipología en planta es la tradicional de palacio gótico, cuadrada con patio interior descubierto y porticado con galerías (en el que no faltaba el poyo para cabalgar), destacando en la planta noble la calidad del artesanado renacentista y los pavimentos cerámicos mudéjares, flanqueada la edificación por cuatro torres esquineras con merlones. La puerta de acceso, con dovelas, recuerda a la de las Torres de Serranos.

El Castillo-palacio de Alaquàs fue mandado construir en 1582 por Luis Aznar Pardo de la Casta y Vilanova, primer conde de Alaquàs, aunque se aventura la existencia de otro edificio anterior por unos azulejos allí localizados con motivos heráldicos de la familia Aguilar, propietaria del inmueble hasta el siglo XVIII, en que pasó a pertenecer a la familia del marqués de la Casta y de Manfredi, barón de Bolbaite, residente en Austria, quien lo vendió en el siglo XIX, teniendo varios titulares.

<sup>91</sup> SANCHEZ GARZÓN, Alfredo: Historia del convento de San Guillermo, de Caltielfabib. Castielfabib, Ayuntamiento, 2001.

<sup>92</sup> LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: “Un palacio genovés en Valencia. El del embajador Vivas en Benifairó de les Valls”. Archivo de Arte Valenciano. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1979, pp. 59-69; BENITO, Fernando / BÉRCHEZ, Joaquín: Presència del Renaixement a València. Arquitectura i Pintura. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982, pp. 83-84; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M<sup>a</sup>: Catálogo Monumental de la provincia de Valencia. Valencia, Caja de Ahorros, 1986, pp. 407-409; LLUECA ÚBEDA, Emilio: “El Palacio de los Vives de Cañamás en Benifairó de les Valls”. Crónica de la XVII Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia. Valencia, 1990, pp. 89-95.

<sup>93</sup> MARQUÉS, Cristina: “La burocracia impide lograr ayudas para evitar que se caiga el Palau de Benifairó”. Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano. Valencia, domingo 19 de agosto de 2012, p. 26.

<sup>94</sup> De reciente se cuenta, con motivo del centenario (1918-2018) de su declaración como monumento nacional, con la monografía de ROCA RICART, Rafael: A l’ombra del Castell. Escrits sobre Alaquàs i el seu Castell-Palau. Alaquàs, Quaderns d’Investigació, 2018. Para la etapa en la que intervino la Comisión Provincial de Monumentos en este edificio, véase DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos (1844-1983). Orígenes y evolución. Universitat de València, Departament d’Història de l’Art, 2013 (Tesis doctoral).





Fig. 12 A y B.- Benifairó de les Valls (Valencia). *Casa-palacio de los Vives de Canyamás*. Siglo XVII. Edificio de porte palaciego en ruina progresiva. Vistas de su fachada norte con torre y el patio interior. (Foto Javier Delicado, agosto de 2018).

El propietario Julio Giménez Llorca que lo tenía en 1918 en inquilinato (las falsas o buhardillas eran utilizadas como granero y almacén de hortalizas), lo vendió al traficante maderero Vicente Gil Roca<sup>95</sup> para que fuese derribado, con el fin de aprovechar la magnífica madera de los artesonados para su venta, hecho que produjo un rechazo general en la sociedad valenciana, tomando cartas en el asunto diversas entidades e instituciones de la capital, como el Centro de Cultura Valenciana y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, lo que derivaría en su declaración como monumento nacional<sup>96</sup>. Incluso se había pensado en adquirir

el inmueble para destinarlo a acoger el Archivo General del Reino.

Tras haberse anunciado su venta y notificado el asunto, por el corresponsal Guillermo Joaquín de Osma y Scull a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de lo que ocurría con el castillo de Alaquás, dicha institución académica por mano de su secretario general Enrique M<sup>a</sup> de Repullés y Vargas, remitió una comunicación con fecha de 10 de abril de 1918 al Vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos, dando cuenta de que la Academia madrileña se había dirigido al Director General de Bellas Artes pidiendo que fuese cata-

<sup>95</sup> Vicente Gil Roca (Valencia, 1862-1929) fue un industrial de la madera, de cierto prestigio en la ciudad, propietario de un almacén “de maderas del país” (así se anunciaba) ubicado en la Gran Vía de Cervantes de Valencia. Hijo de un carpintero de Torrente, en 1904 accedió al Ayuntamiento de Valencia como concejal del partido político Unión Republicana, viéndose envuelto en un escándalo por injurias y amenazas con el arzobispo de Valencia, Victoriano Guisasola Menéndez (fue vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos de 1910 a 1913, año en que fue designado primado de Toledo), del que quedaría absuelto. A su fallecimiento los diarios republicanos *El Pueblo* y *El Mercantil Valenciano* (Valencia, 8 y 9 de enero de 1929) le dedicaron grandes elogios, ponderándolo como “hombre de ideales avanzados y progresivos”. Falleció el 7 de enero de 1929 y está enterrado en el Cementerio General de Valencia, Panteón General, Sección 1<sup>a</sup> derecha. (Véase ROSELLÓ JAUNZARÁS, Tomás: “En defensa del Castell d’Alaquàs: El patrimoni d’un poble (1918)”. *Quaderns d’Investigació d’Alaquàs*. Alaquàs, Arts Gràfiques García Besó, S.L., 30 (2010), pp. 116-117. El autor también se ocupa de la intervención de la Comisión de Monumentos en la salvaguarda del castillo (pp. 124-134 del estudio citado).

<sup>96</sup> “Monumentos que desaparecen: El Castillo de Alacuás”. *Almanaque Las Provincias* para 1919. Valencia, Imp. Doménech, 1918, pp. 187-189. También en el *Diario Las Provincias*. Valencia, 6 de abril de 1918.



Fig. 13.- Alaquàs (Valencia). Castillo-palacio de los Aguilar o de las Cuatro Torres. Siglo XVI. Aguatinta datada en 1849 del pintor Rafael Montesinos y Ramiro. (Colección Mario Montesinos. La Plata, Argentina). Rehabilitado en 2003, el edificio se destina a centro cultural, biblioteca y sala de exposiciones.

logado dicho castillo a los efectos de la vigente Ley de Excavaciones<sup>97</sup>, por haberse vendido o estar para venderse, abrigando el comprador el propósito de demolerlo para enajenar la madera de su macizos y bellos artesonados (cinco existentes en la planta noble y cuatro conservados en el entresuelo), resultando comprobada la venta aludida y teniendo en cuenta la Ley su conservación. De hecho, fue vendido como madera vieja uno de los artesonados que existían en la torre sudeste a José M<sup>a</sup> de Palacio y Abárzuza, conde de las Almenas –otro expoliador aristócrata, apasionado del coleccionismo artístico-, que una vez desmontado trasladó e instaló hacia 1921 en su residencia del *Palacio del Canto*

del Pico, en un montículo rocoso de Torrelodones (Madrid), un “pastiche” que fue declarado incomprensiblemente monumento nacional en 1930<sup>98</sup>.

Los miembros de la Comisión Provincial de Monumentos, reunidos en sesión del día 14 de abril, fueron informados de la comunicación que Joaquín Vento Peiró, alcalde de Alaquás, había remitido al Gobernador civil Juan Sánchez Anido, en la que le participaba un inquilino del castillo que las cebollas almacenadas en los pisos altos del edificio expedían líquidos “que se calan” (sic) y descendían hasta su habitación del entresuelo y suponiendo que esta humedad pudiera perjudicar la madera y solidez de la obra, lo ponía en su conocimiento, haciendo constar que la propiedad del edificio pertenecía a Vicente Gil Roca<sup>99</sup>.

La comunicación del alcalde de Alaquás se acompañaba de unas anotaciones que recogían resumidos los temas tratados y los acuerdos adoptados por el Pleno municipal en las sesiones extraordinarias celebradas los días 30 de marzo y 3, 5, 6, 7 y 10 de abril, entre los que constaba, la visita realizada a José Benlliure y Gil (en Blanquerías), hijo adoptivo de Alacuás, para que intercediera ante su hermano Mariano Benlliure, a la sazón Director General de Bellas Artes, para que no se demoliese el castillo; el interesar a la sociedad valenciana su conservación. También, se acordó el envío de un escrito a Mariano Benlliure, exponiéndole la situación y la publicación de un artículo en el Diario *Las Provincias* (Valencia, 6 de abril de 1918)<sup>100</sup>; y la sugerencia de trasladar la colección paleontoló-

<sup>97</sup> ARASC, Leg. 142/220. Comisión Provincial de Monumentos. “Comunicación del Secretario General de la Academia de San Fernando, Enrique M<sup>a</sup> de Repullés, notificando al Vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos, que se había solicitado de la Dirección General de Bellas Artes la catalogación del Castillo de Alacuás a los efectos de la Ley de Excavaciones”. [Madrid], 10 de abril de 1918.

<sup>98</sup> Sobre este monumento de mal gusto y las colecciones de arte que acogió, véanse los estudios del profesor MERINO DE CÁCERES, José Miguel: “La residencia secreta de Franco”. Revista Descubrir el Arte. Madrid, 39 (mayo de 2002), pp. 88-90; y “La colección de arte del conde de las Almenas”. Revista Descubrir el Arte. Madrid, 44 (octubre de 2002), pp. 98-100.

<sup>99</sup> ARASC, Leg. 142/222-2. Comisión Provincial de Monumentos. “Oficio del Alcalde de Alacuás dirigido al Gobernador Civil dando cuenta de unas filtraciones ocurridas en el Castillo-palacio de la población”. Alacuás, 23 de abril de 1918.

<sup>100</sup> JUAN DE ANTANO (pseudónimo de LLORENTE FALCÓ, Teodoro): “El castillo amenazado de derribo”. Diario Las Provincias. Valencia, 6 de abril de 1918.

gica Rodrigo Botet que se hallaba en el Almodín al palacio<sup>101</sup>.

Dada la urgencia del tema, el 21 de abril del referido año el propio Director General trasladó un oficio a la Comisión Provincial de Monumentos Valenciana comunicando la Real orden, por la que dicho palacio señorial se había incluido en el catálogo que se hallaba encomendado a la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades<sup>102</sup>. Y con fecha 24 de abril otro oficio de la Dirección General de Bellas Artes dirigido al Gobernador Civil informaba de su declaración como Monumento Artístico<sup>103</sup>. Ante esta situación y la circunstancia de que el nuevo propietario Vicente Gil Roca no pudiera proceder al derribo del edificio tras ser declarado monumento nacional, éste puso un interdicto.

Pero no culminarían aquí las incidencias. Una comunicación del Presidente de la Comisión, cursada al Gobernador civil y Presidente honorario del instituto el día 7 de marzo de 1928, informaba que en la sesión celebrada por la Junta Provincial de Monumentos el día 5 de marzo se acordó formular “*la más enérgica protesta por el impremeditado derribo de una torre del Castillo de Alacuás*”, que había sido declarado monumento nacional. La Comisión encarecía al Gobernador se dignara informar acerca del autor

de dicho derribo para poder aplicarle la sanción correspondiente y evitar en lo sucesivo se repitiesen actos de esta índole sin informe técnico ni participación a la entidad, que tiene como principal fin la defensa del tesoro histórico y artístico en la provincia<sup>104</sup>.

Al efecto, la prensa local (a través del *Diario de Valencia*, 25 de febrero de 1928, y de *Las Provincias*, 2 de marzo de 1928) ya había dado la voz de alerta sobre el derribo, por parte del propietario, de la torre noroeste —se adujo el peligro de derrumbe por hallarse agrietada longitudinalmente— y de la escalera de honor, clamado varios articulistas contra ese desmesurado afán de destrucción por deseo de lucro<sup>105</sup>. Asimismo, la galería alta del patio interior había perdido la cubierta.

Vicente Gil Roca dejaría en herencia el Castillo-Palacio de Alacuás<sup>106</sup> a sus descendientes, adquiriéndolo en 1930 Isabel González Gómez, viuda de Vicente Lassala, que instaló una fábrica de alfombras en el inmueble y restauró en la década de los años cuarenta mediante varias ayudas oficiales del gobierno franquista<sup>107</sup>.

El Ayuntamiento de la localidad en 1999 inició gestiones para su expropiación, pasando mediante retracto a propiedad municipal en 2003. Tras un Plan Director de Rehabilitación<sup>108</sup> las

<sup>101</sup> ARASC, Leg. 142/221. Comisión Provincial de Monumentos. “Comunicación del alcalde de Alacuás notificando los acuerdos adoptados por el pleno municipal en relación con el posible derribo del castillo de la localidad”. Alacuás, 10 de abril de 1918.

<sup>102</sup> ARASC, Leg. 142/223-2. Comisión Provincial de Monumentos. “Oficio del Director General de Bellas Artes informando de la catalogación del Castillo-palacio de Alacuás por la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades”. Madrid, 21 de abril de 1918.

<sup>103</sup> ARASC, Leg. 142/223-3. Comisión Provincial de Monumentos. “Oficio de la Dirección General de Bellas Artes dirigido al Gobernador de la provincia, dando cuenta de la declaración de Monumento Artístico, del Castillo-palacio de Alacuás”. Madrid, 24 de abril de 1918.

<sup>104</sup> ARASC, Leg. 144/7. Comisión Provincial de Monumentos. “Borrador del oficio remitido al Gobernador civil de la Provincia sobre el derribo de una torre del Castillo de Alacuás”. Valencia, 7 de marzo de 1928.

<sup>105</sup> ANÓNIMO: “Un torreón de Alacuás ha sido derribado. La actuación del señor alcalde”. *Diario de Valencia*. Valencia, 25 de febrero de 1928; CORTÉS BLAT, Francesc: “Profanación artística. Una torre del castillo de Alacuás, demolida”. *Diario Las Provincias*. Valencia, 2 de marzo de 1928; BAIXAULI COMES, Carmelo: “En defensa de nuestro tesoro artístico”. *Valencia Atracción*. Valencia, 21 (marzo de 1928).

<sup>106</sup> Para un detallado estudio del edificio véase CORTINA PÉREZ, José M<sup>a</sup> Manuel / FERRÁN SALVADOR, Vicente: *El Palacio señorial de Alacuás*. Valencia, Centro de Cultura Valenciana (Imp. de Antonio López y C<sup>a</sup>), 1922. [Existe también una reedición facsimilar, con estudio histórico introductorio de Enric Juan Redal, a cargo del Ayuntamiento de Alacuás, 1983]; tb. SARTHOU CARRERES, Carlos: *Palacios monumentales y palacios reales de España*. (Su pasado y su presente). Valencia, Semana Gráfica, 1953, pp. 221-223.

<sup>107</sup> ROCA RICART, Rafael: *Un passeig per la història del Castell-Palau d'Alaquàs (1880-1975)*. Alaquàs, Ajuntament, 2008, pp. 41.

<sup>108</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, Vicente (Dir.) et al.: *Pla Director del Palau Senyorial d'Alaquàs (estudis previs)*. Valencia, CTAV – Ajuntament d'Alaquàs, 2003.

obras de remodelación del edificio concluyeron en el año 2006: Se reconstruyó la torre que faltaba y destinó sus espacios a biblioteca pública, centro cultural y sala de exposiciones temporales.

No tendría el mismo destino la *Casa del Delme* (*Diezmo*) o Albergue del Obispo estaba situada en la calle Mayor, núms. 19, 21 y 23, de la ciudad de Sagunto. Era un edificio gótico de dos plantas (baja y alta) más una andana o cámara de ventilación, obrado en piedra de sillería y tapial, cuya parte trasera apoyaba en la línea defensiva de la muralla medieval, interrumpiendo el tránsito de la ronda interior y que acusaba varias renovaciones. La fachada principal, recayente a la calle Mayor, abría en el cuerpo bajo sendas pequeñas puertas de ingreso inscritas bajo arco de medio punto dovelado, flanqueadas por óculos abiertos, con paramento de irregulares piedras labradas procedentes de edificaciones romanas, destacando sobre la planta noble unas ventanas rectangulares polilobuladas, afines a tantos otros palacios góticos de la época, organizadas mediante columnistas o maineles de elegantes capiteles, mientras que en el interior era interesante el gran salón que cubría con un artesonado de madera de labores mudéjares, de la primera mitad del siglo XIV<sup>109</sup>. Un friso ornamental sostenido por canecillos recercaba la estancia con escudos con las barras de Aragón y una leyenda arábiga con caracteres cúficos extraída del Corán, traducida decía: “*El reconocimiento es para Alláh, y el reino es de Alláh*”. En 1917, según Luis Tramoyeres Blasco, la techumbre se hallaba “en pésimo estado de conservación”<sup>110</sup>.

Bajo del salón noble se conservaban unos baños árabes en unas salas cubiertas con bóveda de cañón, perforada por tragaluces de forma estrellada, semejantes a otros que existieron en Alzira, Sagunto y Valencia. Fue residencia también de los reyes de Aragón en sus frecuentes visitas a Valencia y tiempo después se utilizó para administrar el Cabildo de Valencia las rentas del diezmo.

El palacio, adquirido por el comerciante de la madera Vicente Gil Roca -ya anteriormente citado-, fue en parte hundido en agosto de 1918 por amenazar ruina -se insinuó-, pese al interés demostrado para su conservación por la Comisión Provincial de Monumentos y el Centro de Cultura Valenciana, según informó de ello la prensa regional<sup>111</sup>.

Con fecha de 28 de agosto de 1918 el Gobernador de la provincia había dirigido una comunicación al Secretario de la Comisión de Monumentos, dando cuenta que se estaba procediendo al derribo del histórico palacio, denominado la Casa del Diezmo o del Obispo, e informaba también que por su condición de Presidente de la Comisión había remitido un oficio al Alcalde de Sagunto, para que tomase a su cargo el citado derribo, “*procurando guardar los objetos artísticos y restos arqueológicos que hubieran para entregarlos al Museo Provincial*”<sup>112</sup>.

De igual modo, otra comunicación del Gobernador remitida al Secretario del instituto de data de 2 de septiembre, trasladaba una notificación del Alcalde de Sagunto informando que el dueño del referido edificio Vicente Gil Roca -como vemos, se trata del mismo traficante de

<sup>109</sup> Existen unos viejos clichés de Carlos Sarthou Carreres (ca. 1916) en los que se aprecian, antes del desmantelamiento del edificio, la fachada del palacio y dos detalles del artesonado mudéjar, que fueron publicados en la obra (dirigida por Francesc Carreras y Candi), *Geografía General del Reino de Valencia: Provincia de Valencia*. Tomo II. Barcelona, Establecimiento Editorial de Alberto Martín, 1918, pp. 665 y 967. Asimismo, tratan del caserón CHABRET Y FRAGA, Antonio: Sagunto. Su historia y sus monumentos. Barcelona. Tipografía de los Sucesores de N. Ramírez y C<sup>a</sup>, 1888. Tomo II, pp. 135-136, 138 y 430; ALMELA Y VIVES, Francisco: *Destrucción y dispersión del tesoro artístico valenciano*. Valencia, Tipografía Moderna, 1958, pp. 26-27.

<sup>110</sup> 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*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1 (enero-junio de 1917), p. 35.

<sup>111</sup> “Monumentos que desaparecen: El Palacio del Obispo en Sagunto”. *Almanaque de Las Provincias* para 1919. Valencia, Imp. Doménech, 1918, p. 189; y *Diario Las Provincias*. Valencia, 28 de agosto de 1918, Núm. 16.134.

<sup>112</sup> ARASC, Leg. 142/228. Comisión Provincial de Monumentos. “Comunicación que el Gobernador Civil dirige al Secretario de la Comisión participando el derribo de la Casa del Diezmo en Sagunto”. Valencia, 28 de agosto de 1918.

madera que ha sido mencionado con anterioridad al tratar del Castillo de Alaquás- había manifestado que cuantos objetos artísticos y restos arqueológicos contenga el inmueble los recogerá y debidamente conservados los trasladará a su domicilio de Valencia “para hacer de ellos el uso que tenga por conveniente como dueño de los mismos”, habiendo reusado la intervención de la Alcaldía<sup>113</sup>.

El historiador Carlos Sarthou Carreres, pocos días después de acaecido el derribo de la casa del Diezmo, se lamentaría de la pérdida del interesante artesonado que acogía la planta noble, en una crónica difundida en la prestigiosa revista ilustrada *Blanco y Negro* (Madrid, 27-VII-1919)<sup>114</sup>. Ninguna otra noticia postrera se tiene sobre el paradero del mencionado artesonado, que fue vendido para material de construcción.

Las esculturas en piedra de portadas de templos (prefiguraciones, apostolados, evangelistas y santos) y de casonas solariegas (escudos nobiliarios), que conforman la decoración de interesantes estructuras arquitectónicas, también serán protagonistas del exilio, de modo y manera que, a inicios de los años veinte desaparecerán de la iglesia colegiata de Santa María de Gandía, una serie de *esculturas góticas* que se adscribían al último tercio del siglo XIV, parte de las cuales fueron adquiridas en 1926 por la

Junta de Museos de Barcelona en el mercado del arte de antigüedades con destino al Museo Nacional de Arte de Catalunya (MNAC), mientras que otras serán extrañadas de España con destino al Kunstsindustrimuseum de Dinamarca (Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague). Se trataba de un apostolado y dos figuras de santos, obra de los escultores “pedrapiquers” hermanos Pere y Joan Llobet, datadas en 1387, que al parecer decoraron el frontispicio de la fachada de poniente –primitiva Puerta de los Apóstoles, de la época de Alfons “el Jove”- de la seo gandiense y que largo tiempo permanecieron arrumbadas en un desván<sup>115</sup>.

Este grupo de esculturas, de bulto redondo, de tamaño menor que el natural (160 x 57 x 34 cm.), policromadas y doradas –que durante años vienen siendo una reivindicación del cabildo gandiense-, están elaboradas en piedra caliza del Tossal de Cotalba y constituyen un buen ejemplo del primer gótico valenciano de ascendencia catalana. Representa un apostolado, compuesto de doce figuras frontales –al modo del conjunto románico conservado sobre el pórtico de Moarves de Ojeda (Palencia)-, muy arcaizantes, labradas con una cierta tosquedad aunque de cierta prestancia, de las cuales *San Juan Evangelista*, *San Mateo*, *San Lucas* y *San Pablo* están albergadas en el museo catalán ya referido<sup>116</sup>, mientras que *San Pedro*, *Santiago el mayor* y

<sup>113</sup> ARASC, Leg. 142/229. Comisión Provincial de Monumentos. “Comunicación del Gobernador al Secretario de la Comisión de Monumentos, dando traslado a un escrito del alcalde de Sagunto”. Valencia, 2 de septiembre de 1918.

<sup>114</sup> Refiere el cronista: “Dejando aparte los muros y torreones de parte del castillo, quedaba de notable en Sagunto la Casa-palacio del Diezmo o del obispo, que fue morada prisión del rey Pedro IV de Aragón (apodado “del Punyalet” por los valencianos). Ese histórico casalicio lo hemos visto hasta hoy en la calle Mayor de Sagunto, con sus mudéjares ventanales y arqueadas puertas de medio punto. En el salón del piso principal estaba el grandioso salón de buen artesonado, friso de leyendas arábicas y curiosos chapiteles de madera con preciosa talla policromada, a gran altura entre pomposos escudos nobiliarios. Todo ello acaba de desaparecer estos días por el lamentable derribo que hace el dueño de la finca y que ven impasibles quienes debieran impedirlo. Ni siquiera se recogen en el Museo –de Sagunto- los preciados restos arquitectónicos”. SARTHOU CARRERES, Carlos: “Ciudades españolas: La inmortal Sagunto”. *Blanco y Negro* (Revista ilustrada). Madrid, suplemento del Diario ABC, domingo 27 de julio de 1919, p. 48.

<sup>115</sup> En ese lamentable estado y antes de su posterior venta las encontró Carlos Sarthou Carreres, quien las menciona en la *Geografía General del Reino de Valencia*, publicada hacia 1918, de la siguiente manera: “Muy interesantes son también los zócalos de azulejos antiguos valencianos que adornan los muros del edificio. Y más aún las estatuas góticas de piedra que, en número de catorce, vimos amontonados en el trastero de la abadía. Proceden del primitivo frontispicio del templo y representan al apostolado y dos prelados” Cfr. SARTHOU Y CARRERES, Carlos: “Provincia de Valencia”, en *Geografía General del Reino de Valencia* (obra dirigida por Francesc Carreras y Candi). Vol. II. Barcelona, Est. Edit. de Alberto Martín, [ca. 1920], pp. 397-398.

<sup>116</sup> LLOÑCH PAUSAS, Silvia: “Sobre les escultures d’Apòstols procedents de l’Església de Santa Maria de Gandia”, en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1998, Vol. II, pp. 357-382.



*San Bartolomé* permanecen en el museo danés, y las restantes se hallan en paradero desconocido<sup>117</sup>. Estas obras se han puesto en estrecha relación con las figuras del sepulcro de Ramón Serra “el viejo”, conservado en la iglesia de Santa María, de Cervera (Lérida), dentro del arte de Pere Moragues. Es éste un claro ejemplo de ese patrimonio extrañado que venimos comentando, expatriado de tierras valencianas.

También en la década de los veinte en Valencia, coincidente con el momento en que se urbanizaba la plaza de San Francisco, sucumbió el *Palacio del marqués de Jura Real* (Fig. 14) de un avanzado clasicismo, construido por el arquitecto Vicente Gascó y Massot en 1772<sup>118</sup>, que era de porte análogo al de otros palacios urbanos construidos en la misma época en la ciudad. Estuvo ubicado en la plaza de San Francisco y fue derribado en 1929, desconociéndose la suerte del artesonado de la planta noble, trasladándose las portadas, una a los Jardines del Real en la parte recayente a la calle de Jaca, y la otra incorporada a un edificio de viviendas de la calle de En Llop, núm. 5.

Otro ejemplo del “elginismo” a ultranza se constata con lo acaecido con el *Palacio condal de los Centelles y de los condes de Osuna* (Fig. 15), que estuvo enclavado en el municipio de Oliva (Valencia), que fue desmantelado y expoliado por el gran depredador danés Egil Fischer<sup>119</sup>. En el panorama del patrimonio arquitectónico valenciano, uno de los mayores “elginistas” fue el arquitecto y coleccionista citado, que depredó todo lo que pudo en el palacio referido, declarado Monumento Arquitectónico-Artístico por Real Orden de 23 de julio de 1920<sup>120</sup> -quizás era



Fig. 14.- Valencia. *Palacio del marqués de Jura Real*. Obra del arquitecto Vicente Gascó de 1772, fue derribado en 1929. (Foto antigua reproducida en el libro de Juan Luis Corbín Ferrer *La plaza del ayuntamiento, antigua de San Francisco*. Valencia, Caja de Ahorros, 1988).

ya demasiado tarde, según se deducirá, pues parece una ironía- y por el que iba a interceder años después para la conservación de sus restos –sin aclararse nada- la Comisión Provincial de Monumentos

Este recinto señorial, de planta rectangular, edificado durante los siglos XV y XVI, se ubicaba en la parte alta de la villa y constituía un antiguo palacio-fortaleza de estilo gótico, con cuatro torres esquineras fortificadas, una destacada torre del homenaje cuadrangular y un cuerpo central en torno a un patio con galerías porticadas, al que se abrían las principales estancias, con otra serie de patios secundarios.

La mansión solariega había pertenecido a los Centelles que ostentaron el título de condes de Oliva, pasando por lazos familiares a los Borja y casa ducal de Osuna<sup>121</sup>, que nunca lo habitó,

<sup>117</sup> PEÑÍN IBAÑEZ, Alberto: “Copenhague ¿Está con término?”. Diario Levante-EMV. Valencia, 2001.

<sup>118</sup> JANINI DE LA CUESTA, Álvaro. Las trazas y la obra del arquitecto Vicente Gascó. Tesis doctoral. Valencia, Universitat de València, 1993; BÉRCHÉZ GÓMEZ, Joaquín: “Ideario ilustrado y académico valenciano en la renovación de la catedral de Segorbe”, en *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada* (Román de la Calle, ed.). Valencia, Publicaciones de la Universitat de València (PUV), 2009, p. 191.

<sup>119</sup> MERINO DE CÁCERES, José Miguel: “El elginismo en España. Algunos datos sobre el expolio de nuestro patrimonio”. *Revista de Extremadura*. Cáceres, Diputación Provincial, 2 (mayo-agosto de 1990, pp. 39-40.

<sup>120</sup> Publicada en la *Gaceta de Madrid*, 2 de agosto de 1920.

<sup>121</sup> ARCINIEGA GARCIA, Luis: *La memòria del ducat de Gandia i els seus títols annexos*. (Redactado per Basilio Sebastián Castellanos per al duc d’Osuna, 1851-1852). Gandia, CEIC Alfons el Vell, 2001, pp. 73-81.



Fig. 15.- Oliva (Valencia). *Palacio condal de los Centelles o de los duques de Osuna*. Del siglo XVI, fue demolido durante la primera mitad del siglo XX. Vista de la denominada "calle del Palacio" que atravesaba por el centro la mansión solariega. (Foto de hacia 1920).

por lo que edificio entró en un progresivo deterioro. En 1871 fue vendido a dos comerciantes usureros de la localidad, que compartimentaron el palacio, demolieron la escalera de honor, desmocharon en 1885 la torre del homenaje y abrieron una calle en el patio claustral gótico que se habilitó para familias menesterosas, iniciándose con ello su decadencia.

En 1917 fue adquirido por el anticuario y arquitecto danés Egil Fischer (1878-1963)<sup>122</sup>, quien fotografió y dibujó estancias y detalles decorativos de la mansión, y cuya intención era, con los despojos de la misma, realizar otro palacio en Copenhague, que daría acogida a un

"Museo de Arte Español" en la casa que poseía en Femmoller Starud, cerca de Ebeltoft, auxiliado por el arquitecto Vilhelm Lauritzen.

Pese a la declaración del edificio como monumento nacional -circunstancia que impidió que del país salieran piezas de la casa solariega, que ya se hallaban empaquetadas- debe anotarse que el propio Fischer, con anterioridad (1917-1919), había trasladado a Dinamarca numerosos elementos del palacio, tales como puertas, mármoles, azulejos, relieves escultóricos, columnas de la logia del patio, rejas, secciones del friso del salón condal o Sala de Armas, muebles y pinturas; piezas que se encuentran hoy en el Museo de Artes Decorativas de la capital danesa, mientras que diversos fragmentos del artesanado renacentista y de grisallas del gran Salón de Batallas serían enviados a The Hispanic Society of America de Nueva York, tras su compra en una subasta celebrada en la Galería Christie's de Londres en 1980<sup>123</sup>, que reproduce el ejército triunfante de don Francisco Gilabert de Centelles en comitiva.

El director general de Bellas Artes Javier García de Leániz, con fecha de 19 de septiembre de 1921, remitió un extenso oficio al Gobernador civil de la Provincia poniéndole en antecedentes de que el propietario del edificio Egil Fischer había solicitado quitar detalles para venderlos en el extranjero o en su defecto que se le comprara el edificio, resolviéndose por Real Orden, de acuerdo con la Junta Superior de Excavaciones, "*que no procedía modificar la Real orden declarativa de Monumento Arquitectónico-Artístico de tal palacio y que se incoara el expediente de tanteo, determinado por el artículo 2º de la Ley de 4 de marzo de 1915, que corresponde en primer término al Ayuntamiento de Oliva y en segundo a la Diputación provincial de Valencia*"<sup>124</sup>.

<sup>122</sup> En torno del Palacio de Oliva existe toda una interesante documentación escrita y gráfica que el propio Fischer poseía, y que ha sido dada a conocer en la obra (de VV. AA) prologada por Inmaculada Aguilar Civera: *El Palau dels Centelles d'Oliva. Recull grafic i documental*. Oliva, Associació Cultural Centelles i Riu-Sech, 1997.

<sup>123</sup> MERINO DE CÁCERES, J. M. / MARTINEZ RUIZ, Mª. J.: op. cit., p. 86.

<sup>124</sup> ARASC, Leg. 143/19. Comisión Provincial de Monumentos. "Oficio del Director General de Bellas Artes solicitando información del Gobernador de la Provincia sobre el estado en que se hallaba el Palacio de los condes de Oliva". Madrid, 19 de septiembre de 1921.

En 1932 la acumulación de escombros en la planta noble, el almacenaje de diversos pertrechos embalados que pretendió haberse llevado Fischer y las intensas lluvias habidas, deterioraron aún más si cabe la estructura del palacio. Con fecha de 10 de mayo del indicado año el Gobernador civil de la Provincia remitía un oficio al Secretario de la Comisión, en el que trasladaba el informe emitido por el arquitecto municipal, que exponía las malas condiciones que reunía el inmueble, *“agravado por la acumulación de escombros procedentes de los derrumbamientos acaecidos sucesivamente y que al ser mojados por las lluvias, aumenta el peso con perjuicio de las bóvedas inferiores que ya están sometidas a unos esfuerzos excesivos”*. También, advertía que existían acumuladas piezas de madera de gran tamaño, aconsejando el traslado de la viguería a lugar seguro y que los escombros fuesen retirados. El Gobernador finalizaba el escrito inquiriendo de la Comisión resolviera lo que proceda, en evitación de posibles desgracias<sup>125</sup>. De dicho oficio el Secretario del instituto daría cuenta al día siguiente a Jerónimo Martorell, arquitecto inspector de Monumentos Históricos y Artísticos de la Región de Levante, para que girase una visita al edificio denunciado y propusiese las medidas convenientes de consolidación o derribo<sup>126</sup>, llegando a restaurar algunas dependencias.

Con fecha de 15 de junio de 1932 el Secretario de la Comisión participaría al Gobernador civil el denso informe redactado por el facultativo inspector de zona tras la visita de inspección realizada al palacio de Oliva, sobre el que ponía de relieve que su lado Este *“contiene tres salas en relativo buen estado; puertas y artonados del siglo XVI, con rica policromía en madera y yeserías, justifican plenamente la protección oficial”*, y que debía de reforzarse la cubierta por los propietarios. Y continuaba refiriendo en el dictamen: *“En la parte Oeste de la calle del Castillo, bien poco interesante subsiste. El monumento, después de haber arrancado los detalles decorativos, fue convertido años ha en numerosas viviendas, destruyendo el utilitarismo el arte. Es el lugar donde han ocurrido derrumbamientos”*, y recomendaba retirar los escombros y derribar algún paredón o techo que peligraba<sup>127</sup>.

Sin tomarse ninguna solución al respecto, la guerra civil remataría la obra destructiva y otro temporal (de viento y lluvia) terminó de hundir los restos del palacio, obligando el Ayuntamiento a su derribo total al declararlo en ruina años después en la década de los cuarenta<sup>128</sup>. La única memoria hoy (aparte de la Colección Fischer que existe de fotografías) es un viejo torreón y otras estructuras integradas entre casas de viviendas y una calle rotulada con el nombre del palacio, que antaño atravesaba por el centro y

<sup>125</sup> ARASC, Leg. 144/32. Comisión Provincial de Monumentos. “Oficio del Gobernador civil dando traslado a la Comisión de un informe del arquitecto municipal de Oliva sobre el estado de ruina del Palacio de los Centelles”. Valencia, 10 de mayo de 1932.

<sup>126</sup> ARASC, Leg. 144/150. Comisión Provincial de Monumentos. “El Secretario de la Comisión remite el informe anterior al arquitecto de la zona de Levante Jerónimo Martorell”. Valencia, 11 de mayo de 1932.

<sup>127</sup> El informe indicaba también que en una de las salas estaba depositada una partida de maderos que debían de retirarse y sobre los elementos artísticos almacenados subrayaba que *“yeserías de puertas y techos, artonados y madera, pavimentos y aun capiteles y bases de columnas, aparecen depositados en el castillo, después de arrancados del lugar que ocupaban. La aplicación de la Ley de Monumentos Arquitectónicos-Artísticos impidió años atrás su exportación. Atajada la obra de desmembramiento de los valiosos elementos decorativos del histórico castillo de Oliva, -se refiere al palacio, que nada tiene que ver con el castillo de Santa Ana, del XVI, situado sobre la cumbre del cerro del Calvario, aunque un pasadizo subterráneo unía ambos enclaves- se hallan ahora estos embalados o dispersos, sin aplicación; no es fácil sean devueltos nunca a su lugar primitivo. Por ello entiende el suscrito que si presentara quien dentro de España se propusiere colocarlos decorosamente en otro sitio, donde lucieran sus cualidades, no se habría de poner dificultad alguna en autorizarlo”*. ARASC, Leg. 144/153. Comisión Provincial de Monumentos. “Traslado del oficio-informe del arquitecto inspector de la región de Levante Jerónimo Martorell al Gobernador civil de la Provincia”. Valencia, 15 de junio de 1932.

<sup>128</sup> De la mansión se ocuparon LLORENTE OLIVARES, Teodoro: España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia: Valencia. Tomo II. Barcelona, Est. Tip. Edit. de Daniel Cortezo y C<sup>a</sup>, 1889, pp. 707-709; GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: Catálogo Monumental de España. Provincia de Valencia. Tomo I. Manuscrito inédito de hacia 1916 conservado en el Departamento de Historia del Arte del Instituto Diego Velázquez del CSIC., p. 35; SARTOU CARRERES, Carlos: Palacios monumentales y palacios reales de España. (Su pasado y su presente). Valencia, Semana Gráfica, S.A., 1953, pp. 110-112; ALMELA Y VIVES, Francisco: Destrucción

dividía en dos mitades la mansión de los Centelles.

En cuanto a las piezas arquitectónicas que se hallaban embalsadas en la residencia nobiliaria (ventanales, molduras, blasones, capiteles y columnas), éstas fueron reaprovechadas como elementos de construcción en dependencias del Palacio ducal de Gandía, en la Iglesia parroquial de Santa María de Oliva<sup>129</sup>, en el Museo Arqueológico local y en viviendas de particulares.

Preocupación de la Comisión Provincial de Monumentos fue el *Palacio de los duques de Pinohermoso* de Xàtiva (Fig. 16), que se encontraba en 1929 en un lamentable estado con peligro de hundimiento y ya habían denunciado las autoridades de la capital de la vieja Gobernación setabense. El alcalde de Xàtiva, Francisco de Diego, en 1 de diciembre de 1928 remitía una instancia al Presidente de la Comisión Provincial José Benlliure en la que le exponía que en la calle de Vallés de dicha ciudad –situada en pleno centro histórico, entre la calle Moncada y la plaza del Mercado– existía un palacio del siglo XVI que perteneció a los Sanz de Vallés, luego de los Roca de Togores y posteriormente del industrial José Ballester Gallego; un noble edificio de época foral –se subraya en el escrito– con su bello patio, ricos artesonados, ventanales góticos, escaleras descubiertas y, sobre todo, “*un salón árabe único en el histórico reino valenciano*”, agregando que en la señorial mansión se había instalado una vulgar industria de baldosas hidráulicas, propiedad de José Ballester, que había perjudicado de manera lamentable el inmueble



Fig. 16.- Xàtiva (Valencia). Arco geminado de herradura procedente del palacio de Pinohermoso, hoy en el Museo Municipal de l'Almodí.

y acabaría por estropearlo, si el Estado no acudía a salvarlo mediante su urgente declaración de monumento artístico, “*evitando así pase a manos que, sin otro afán que el lucro material, termine con esta preciada joya arquitectónica*”<sup>130</sup>; y concluía con el ruego a la Comisión de que “*en defensa de los intereses de la ciudad a mi cargo*” se sirviera incoar el oportuno expediente de monumento artístico del Palacio ducal de Pinohermoso.

En la propuesta ante la Dirección General de Bellas Artes fue ponente Elías Tormo y Monzó, académico, diputado y miembro de la Asamblea Nacional en ese momento, haciendo suyo el dictamen favorable emitido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pro-

y dispersión del tesoro artístico valenciano. Valencia, Tipografía Moderna, 1958, pp. 24-26; GAYA NUÑO, Juan Antonio: La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1961, pp. 261-262; MERINO DE CÁCERES, José Miguel: op. cit., pp. 43 y 64; BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570). Valencia, Bancaixa, 1994, pp. 22, 40-42; DELICADO MARTINEZ, Francisco Javier: “Oliva. Palacio de los condes de los Centelles o de los duques de Osuna”. Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana. Valencia, I. (Obra coordinada por Salvador Aldana). Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1999, p. 413.

<sup>129</sup> Destacan unas columnas y pilastras de la galería del patio de honor y un frontón en mármol blanco que fueron reutilizados para la construcción de dos retablos neoclásicos.

<sup>130</sup> ARASC, Leg. 144/23. Comisión Provincial de Monumentos. “Solicitud del Ayuntamiento de Játiva para la declaración de monumento artístico del Palacio de los duques de Pinohermoso”. Játiva, 1 de diciembre de 1928.



movido a los efectos del Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926, relativo a la conservación de la riqueza artística y monumental de España, mediante el que se ponía en valor el Palacio de Pinohermoso de Xàtiva<sup>131</sup>, que finalmente no pudo ser declarado Monumento Arquitectónico por quedar pendiente de un segundo informe que debía emitir la Real Academia de la Historia. Erróneamente, alguna prensa del país –el Diario *La Vanguardia*– informó de su declaración como monumento nacional el 13 de diciembre de 1929<sup>132</sup>, dando por hecho su inclusión en el Tesoro Artístico Nacional<sup>133</sup>.

Ante la inoperancia de las instituciones públicas –no se pronunciaban en las medidas a adoptar ni el Ministerio de Instrucción Pública ni la Comisión Provincial de Monumentos–, Carlos Sarthou decide tomar parte activa en el tema y el día 4 de noviembre de 1930 remite una carta a su amigo y vocal-secretario del instituto Jesús Gil Calpe, en la que le manifiesta que, ante el inminente peligro de derrumbe del artesonado a causa de las goteras y abandono de su dueño actual, pide autorización para desmontar el maltrecho alfarje y su traslado al Museo Municipal de Játiva<sup>134</sup>.

La Comisión Provincial de Monumentos trasladaría al Gobernador Civil el acuerdo de la sesión celebrada el 22 de diciembre, para que por su mediación se le hiciese saber al interesa-

do que “*en caso de imprescindible necesidad baya de trasladarse a otro local el artesonado del palacio ducal de Pinohermoso, se haga con el más exquisito celo y por personal idóneo, para que sufra el menor daño*”<sup>135</sup>.

Finalmente, en 31 de diciembre de 1930, siendo ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes Elías Tormo, fue dictada una Real disposición por la que, independiente del informe instruido, “*por amenazar ruina su artesonado y portadas árabes, S. M. el Rey ha tenido a bien autorizar el apeo del artesonado y portadas árabes del Palacio de Pinohermoso y su traslado al Museo Municipal de dicha ciudad de Játiva*”.

En el transcurso de enero y febrero de 1931 el alfarje de par y nudillo, de época almohade -siglo XII-, trabajado en madera de pino, del Palacio de Pinohermoso, fue desmontado y reubicado en el Museo Municipal de Bellas Artes de Xàtiva (hoy Museo de l’Almodí), al igual que ocurrió con la portada de acceso a un salón que existía en la propiedad, consistente en un arco geminado de herradura, enmarcado por un alfiz, decorado con inscripciones del Corán y surmontado por dos ventanas de medio punto<sup>136</sup>, de cuyo traslado y posterior estudio se ocuparon el propio Carlos Sarthou Carreres y el arquitecto y arqueólogo Leopoldo Torres Balbás<sup>137</sup>. La entrega de estos elementos se hizo a la ciudad de Xàtiva mediante acta suscrita por el donante José Ballester Gallego, el alcalde Ju-

<sup>131</sup> TORMO Y MONZÓ, Elías: “Informe acerca de declaración de Monumento Histórico-Artístico del Palacio de Pino Hermoso, sito en Játiva (Valencia)”. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 92 (cuarto trimestre de 1929), pp. 183-190.

<sup>132</sup> “El Palacio de Pinohermoso de Játiva declarado Monumento Nacional”. A propuesta de la Delegación de Levante del Patronato Nacional de Turismo ha sido declarado Monumento Nacional. Estaba dedicado a establecimiento industrial. (Noticia recogida en el Diario La Vanguardia. Barcelona, sábado 14 de diciembre de 1929, p. 289).

<sup>133</sup> ARAH (Archivo de la Real Academia de la Historia), CAV (Comisión de Antigüedades de Valencia), 9/7978/49. “Carpetilla de expediente sobre la declaración de Monumento Arquitectónico-Artístico a favor de la Casa de los Sanz de Valdés, de Játiva”. Madrid, 3 de octubre de 1930.

<sup>134</sup> ARASC, Leg. 144/73. Comisión Provincial de Monumentos. “Carta de Carlos Sarthou enviada a Jesús Gil Calpe, Secretario del instituto, pidiendo autorización para el desmontaje del alfarje del Palacio de Pinohermoso y su traslado al museo municipal”. Játiva, 4 de noviembre de 1930.

<sup>135</sup> ARASC, Leg. 144/87. Comisión Provincial de Monumentos. “La Comisión informa al Gobernador civil sobre la actuación en el traslado del artesonado del Palacio de Pinohermoso”. Valencia, 22 de diciembre de 1930.

<sup>136</sup> Estas yeserías aparecen reproducidas en la lámina CXXIV que, con el pie “Detalle de una mezquita árabe en Játiva”, aparece reproducida en la obra de LABORDE, Alexandre: *Viatge pintoresc i històric (II): el País Valencià i les Illes Balears*. (Traducció i Apendix d’Oriol Valls i Subirà). Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Monserrat, 1975, pp. 86-87.

<sup>137</sup> SARTHOU CARRERES, Carlos: “Salvamento de una joya arquitectónica. Instalación en el Museo de Játiva de las antigüedades



lio Riu Casanova y el comisionado y académico correspondiente Sarthou Carreres, al que se le había encomendado el traslado<sup>138</sup>, que fue costeado por el Ayuntamiento de la ciudad<sup>139</sup>.

Dos tablillas de madera hexagonales pintadas al temple, procedentes de dicho alfarje, se localizan en la actualidad en el Museo Nacional de Arte Hispano-Musulmán de la Alhambra, de Granada. Estos *alfardons* fueron reclamados en 1985 al museo granadino, a instancias del concejal de Cultura y Patrimonio Histórico-Artístico de Xàtiva, Mariano Gonzalez Baldoví, por la Dirección General de Patrimonio Artístico de la Generalitat Valenciana. La respuesta dada por Antonio Fernández-Puertas, Director del Museo Nacional de Arte Hispano-Musulmán, sería negativa, argumentando en el escrito de contestación que estas piezas “fueron adquiridas al anticuario señor Morueco en Madrid por la Dirección General de Bellas Artes y se dijo en la venta que procedían quizá de Játiva, dato que así se recogió en el libro de registro”, y añadiendo que, aunque no se podía asegurar que perteneciesen a dicho alfarje, bien podían proceder de otros artesonados mudéjares de Castilla o de Aragón<sup>140</sup>. El caso es que las mencionadas tablillas continúan en Granada, teniéndose la certeza de que pertenecieron a la techumbre setabense por la forma, medidas y ornamentación<sup>141</sup>. El alfarje fue restaurado en la fecha mencionada.

Los años de la II República con la radicalización de las posturas y la pérdida de control

por parte del Gobierno abocaron en los sucesos de la guerra civil española (1936-1939), de tan negativas consecuencias para el patrimonio arquitectónico y artístico valenciano, donde los edificios religiosos sufrieron graves daños en sus bienes con el consecuente expolio y ruina. En la cita de algunos ejemplos en la ciudad de Valencia, incendios sufrieron las iglesias de *Santa Catalina*, que perdió su renovación barroca; *San Juan del Mercado*, donde quedaron irre recuperables las pinturas techadas de Antonio Palomino; *San Andrés* (posterior de San Juan de la Cruz), de devastadores efectos, en la que pereció su retablo mayor barroco y sufrió daños la portada que perdió una de sus columnas salomónicas tras ser dinamitada, salvándose el templo de la demolición por el informe favorable a su conservación suscrito por Elías Tormo en su momento<sup>142</sup>; *San Valero* en Ruzafa; *San Agustín*, que fue incendiada; *San Martín*, con la pérdida de su archivo parroquial; y *San Bartolomé*, que se ubicaba en la plaza de Manises y tuvo que ser derribada por su mal estado, conservándose solo la torre barroca —el edificio fue declarado monumento nacional en 1942, cuando ya había sucumbido—, en cuya conservación intervino la Academia Valenciana de Bellas Artes<sup>143</sup>, habiendo perdido su remate tras ser desmontado. Arrasado quedó el *Palacio Arzobispal*, perdiéndose la biblioteca y el museo diocesano, e intactas permanecieron la Capilla del Corpus Christi (El Patriarca), al ser depósito de los lienzos que procedían del

---

árabes del Palacio ducal de Pinohermoso”. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Madrid, XXXIX (marzo de 1931), pp. 275-281; TORRES BALBÁS, Leopoldo: “Játiva y los restos del palacio de Pinohermoso”. *Al-Andalus* (Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada). Madrid, XXIII (1958), pp. 143-170.

<sup>138</sup> SARTHOU CARRERES, C.: op. cit., p. 280, nota 1.

<sup>139</sup> Según el profesor Joaquín Bérchez, la techumbre y las yeserías del palacio de Pinohermoso nos informan de la presencia de hábiles artesanos en labores de carpintería y yesería en la Xàtiva musulmana. Vide BÉRCHÉZ GÓMEZ, Joaquín (coord.): “Arquitectura y artes figurativas en Xàtiva. Época medieval y moderna”, en la obra (de VV. AA.): *Historia de Xàtiva*. Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 2006, p. 419.

<sup>140</sup> AMMX (Archivo del Museo Municipal l’Almodí de Xàtiva). “Expediente de la reclamación de unas tablillas policromadas del alfarje del Palacio de Pino-Hermoso de Xàtiva”. Xàtiva, 16 de mayo de 1985 – Valencia, 5 de diciembre de 1985.

<sup>141</sup> Agradezco sinceramente estas noticias al historiador del arte Mariano González Baldoví, Exdirector del Museo de l’Almodí de Xàtiva, que nos ha facilitado el pertinente informe y quien promovió y medió para la recuperación de las piezas mencionadas.

<sup>142</sup> TORMO Y MONZÓ, Elías: “Cuatro más de los monumentos de la ciudad de Valencia en peligro de pérdida. Boletín de la Real Academia de la Historia. Madrid, octubre-diciembre de 1943, Tomo CXIII, Cuaderno II, p. 395-405.

<sup>143</sup> ARASC, Leg. 117. Academia, años 1939-194B. “Dictamen de la Academia sobre edificios de carácter religioso y civil (iglesias de San Andrés, San Bartolomé y Santos Juanes”.

Museo del Prado, como de igual modo lo fue el Portal de Serranos, siendo Director General de Bellas Artes Josep Renau); la Ermita de Santa Lucía, por su vecindad con el hospital general; la Capilla de San Pablo (IES Lluís Vives), la Capilla de la Sapiencia de la Universidad Literaria de Valencia y otros edificios asistenciales y de educación.

En la provincia, fueron afectadas entre otras, con gran virulencia, la *iglesia arciprestal de Santa María* de Sagunto, en la que fue destruido el coro; la *iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles* de Chelva, cuya portada-retablo renacentista todavía se resiente de las esculturas perdidas; la *Colegiata de Santa María (La Seu)* de Gandía, cuya cabecera quedó calcinada por un incendio, siendo reconstruida con deambulatorio en los años cuarenta con escasa fortuna por los arquitectos Vicente Valls y Pablo Soler, variando las formas y dimensiones del ábside, que —como define Alberto Peñín, arquitecto restaurador del templo— “fue una propuesta errónea desde muchos puntos de vista, que se debió hacer con prisas (entre 1941 y 1946) y en un ambiente historicista a ultranza equivocado”, resintiéndose todavía hoy la decoración perdida de las portadas exteriores (Fig. 17), “la de los Apóstoles” recientemente restaurada por dicho arquitecto<sup>144</sup>; la *iglesia de San Jaime apóstol* de Algemesí; la *iglesia de la Asunción*, de Carlet, que fue destruida por el fuego, saqueada y posteriormente demolida, convirtiendo el solar en plaza<sup>145</sup>; la *iglesia de Santa Catalina* de Alzira, que quedó muy maltrecha; la *iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción* de Albaida; y la *iglesia de San Miguel Arcángel* de Enguera. También algunos cenobios resultaron muy dañados, como el *convento de Santa Clara* de Xàtiva, que fue destruido, restando en pie la iglesia y en zona de clausura un interesante refectorio y dormitorio del siglo XVIII, siendo



Fig. 17.- Gandía (Valencia). *Iglesia Colegiata de Santa María*. Puerta de los Apóstoles, gótica, resultado de la ampliación del templo medieval hacia los pies en los primeros años del siglo XVI, con figuras (Pedro y Pablo, en los laterales; el Salvador; los arcángeles Miguel y Gabriel; y la Virgen en el parteluz) de Damián Forment, destruidas en 1936, subsistiendo originales en dicha portada los dos blasones familiares de los Borja-Enríquez, sobre el tímpano, en tarjas. Las réplicas escultóricas son de José Esteve Edo y Ricardo Rico. (Foto de hacia 1926. ARASC, Leg. 148A/38).

importantísimo el trabajo realizado en esta ciudad por el historiador y cronista Carlos Sarthou Carreres durante el conflicto bélico, poniendo a salvo el Archivo Municipal y el Archivo del Cabildo de la Colegiata, así como numerosas obras de arte que escondió en la ermita de San Félix y

<sup>144</sup> PEÑÍN IBÁÑEZ, Alberto: “Arquitectura y restauración”, Cap. V, p. 174, y pie de página núm. 13, y “La evolución constructiva y arquitectónica”, Cap. III, p. 88, de la obra de PELLICER, V., y COMPANY, Ximo: *La Seu-Colegiata de Santa María de Gandía*. Gandía, Asociación Amics de la Seu, 2002; PEÑÍN IBÁÑEZ, Alberto, et al.: “La Seu-Collegiata de Gandía”, en la obra de VV. AA.: *Patrimonio Monumental. Intervenciones recientes*. Valencia, ICARO-Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2004, pp. 194-206.

<sup>145</sup> GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M<sup>a</sup> et al.: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia*. Valencia, Caja de Ahorros, 1983, p. 138.

en el Museo Municipal (retablos góticos, tablas de primitivos, obras escultóricas, piezas de orfebrería,...)<sup>146</sup>.

Tras el conflicto bélico, durante los primeros años de la oligarquía franquista se iniciarán por doquier obras de consolidación, de reforma, de “remiendo y pastiches” y también de derribo de edificios eclesiásticos por “Regiones Devastadas”. Entre las restauraciones adversas deben citarse, en Valencia capital, la llevada a cabo en 1951 en la *iglesia de Santa Catalina* por el arquitecto Luis Gay Ramos, “cuyas naves laterales, con la intervención de unos arcos de refuerzo, han desfigurado el efecto espacial primitivo”<sup>147</sup>; y la de la *iglesia de San Agustín*, que, si bien la rehabilitación interior con el consiguiente refuerzo de los cimientos consigue la pureza originaria del gótico mediterráneo -y en la que mucho tuvo que ver el escultor y cantero José Justo Villalba-, la intervención en la década de los 50 del arquitecto Javier Goerlich en el exterior (fachada de los pies y torre aneja, de un neogótico arbitrario) fue desafortunada.

Estrago también importante supuso, en la reforma practicada por el arquitecto Francisco Traver y Tomás –en ese intervencionismo y primeras actuaciones de posguerra-, el desmantelamiento en 1942, en la catedral metropolitana, del *coro neoclásico* (Fig. 18) que ocupaba la nave central, pasando parte de los sitiales al presbiterio y aula capitular nueva (de la que en 2008 se trasladarían a la capilla de San Pedro), mientras que con las piezas restantes se realizarían, confesonarios, ambón y puertas, desplazando las

cajas de los órganos<sup>148</sup> y desapareciendo mármoles, al igual que se hizo en las catedrales de Santiago de Compostela, Pamplona, Tortosa y Barbastro, derivando todo ello de los acuerdos equivocados tomados en la *Exposición Internacional de Arte Sacro* celebrada en 1941 en la Catedral de Vitoria, donde se propuso como “modelo de restauración” la eliminación del coro de la nave y su reducción a la cabecera del templo, según anota Pedro Navascués<sup>149</sup>. Coincidente en fechas, dicho arquitecto Traver proyectó un *baldaquino-templete*, con destino a presidir el cruce-ro de la catedral valentina, reutilizando piedras y bronce procedentes del extinto transcoro. Este tabernáculo será conducido años después –en 1974– a la iglesia arciprestal de la Asunción de Llíria, en la que preside el presbiterio.

Por otra parte, en lo que atañe a la *Obra nova* o *Loggia* (arq. Gaspar Gregorí, 1565) de la seo valentina, un elemento arquitectónico renacentista de tres cuerpos, de gran esbeltez y bello juego serliano, Pérez Sánchez anotó que “una desdichada restauración la ha privado de techo, silueteando absurdamente su perfil contra el cielo, como un decorado teatral de cartón recortado”<sup>150</sup>, y en paradero desconocido se halla la *portada gótica* con decoración renacentista del *convento de las monjas clarisas franciscanas del Santo Sepulcro de Jerusalén* (demolido durante la II República), que fue cedida al Ayuntamiento de Valencia<sup>151</sup>.

Numerosos serán los palacios derribados en Valencia en la época, de los que proporciona detallada noticia el cronista Francisco Alme-

<sup>146</sup> SARTHOU CARRERES, Carlos: “La Ermita de San Félix de Játiva”. Archivo de Arte Valenciano. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1954, pp. 64-74.

<sup>147</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: op. cit., p. 182.

<sup>148</sup> BÉRCHEZ, Joaquín / ZARAGOZÁ, Arturo: “Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María (Valencia)”, en Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados. Valencia: Arquitectura religiosa. Valencia, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, 1995, p. 21; VILA FERRER, Salvador: “Intervenciones arquitectónicas en la Catedral durante los siglos XX y XXI”, en la obra de VV.AA. La Catedral de Valencia: Historia, cultura y patrimonio. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2018, p. 422.

<sup>149</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: Teoría del coro de las catedrales españolas. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998, pp. 11 y 128.

<sup>150</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: op. cit., p. 244.

<sup>151</sup> ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: “Valencia. Convento de Jerusalem (Monjas Clarisas)”, en la obra de VV. AA.: Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana. Valencia. Tomo I. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1999, pp. 125-126.



Fig. 18.- Valencia. Coro neoclásico de la Catedral Metropolitana. Desmantelado en 1942. (Foto: ARASC, Leg. 149/116).

la y Vives, sobre un estudio anterior realizado por José Caruana y Reig, barón de San Petrillo. En tan tardía época como la de 1940-1950, una veintena de casas de porte palaciego serán demolidas<sup>152</sup>.

En algún caso concreto la ayuda de organismos oficiales posibilitarán la recuperación de algunos edificios abandonados dándoles uso y función. En esa línea se inscribe el *Palacio de los marqueses de Dos Aguas*, rehabilitado por el Estado entre 1949 y 1954 para sede en Valencia del *Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí”*. En la época también habrá que contar con atropellos como el derribo del *Palacio de los condes de Alcudia* y *Gestaltar*<sup>153</sup>, de la plaza de Tetuán, núm. 6, derruido en 1950 y

preservándose la portada barroca (sobre la que destacaba un gran mirador de obra que alcanzaba la planta noble y el desván), que ostenta el escudo de los Jofré en su dintel, conservada hoy en los Jardines de Viveros, así como una fuente de mármol rosa y gris, y desconociéndose el paradero de la escalera imperial por la que se accedía al piso principal; el *Palacio de Escoto*, de estilo neoclásico conocido por rancias fotografías de época y por la brevísima descripción que del mismo hace José de Caruana y Reig, barón de San Petrillo, en la revista *Valencia-Atracción* (1946)<sup>154</sup>, que fue mandada edificar en 1777 por el industrial sedero Roque Vicente Escoto, se hallaba enclavado en la calle de San Vicente, lindante con el callizo o cobertizo de San Pablo, y su fachada estuvo exornada con pinturas al fresco, que representaban grandes jarrones y ánforas romanas repletas de flores y frutos sobre pedestales, disociados por arquitecturas fingidas tratadas de perspectiva realizadas por el acreditado pintor italiano e ilusionista del trampantojo Felipe Fontana<sup>155</sup>, cuyo artesonado de la planta noble y otros elementos arquitectónicos ornamentales se conservan hoy en el Museo Nacional de Cerámica<sup>156</sup>; y el *Palacio de los condes de Parcent*<sup>157</sup>, de vastas proporciones que se hallaba situado en la calle de Juan de Villarrasa, en las inmediaciones de la parroquia de los Santos Juanes, que fue remodelado en estilo neoclásico

<sup>152</sup> Se mencionan por acoger elementos de interés artístico las casonas solariegas de Chova (c/. Calatrava, 13), Cendra (En Sendra, 22), Ezenarro (Gobernador Viejo, 19), Casasús (c/. Luis Vives), Pestagua (Mar, 53), Mirasol (en la plaza de igual nombre), Aguilar (Padre Huerfanos, 1, en la que se pensó instalar el Museo Nacional de Cerámica), Rafol (plaza de Pertusa), Lacuadra (Quevedo, 10), Nieulant (plaza de Villarrasa, 2), Parcent (Hierba, 5), Torrefiel (entre las calles de Vilaragut y Prócida), Escribá de Híjar, condes de Alcudia (plaza de Villarrasa), Carsí (conde de Montornés, 6) y algo más tarde la mansión de los Vilaragut (plaza de Rodrigo Botet), un edificio de sesgo renacentista sobre cuyo solar se levantará el Hotel Astoria. Vide CARUANA Y REIG, José (barón de San Petrillo): Las casas solariegas. Valencia, 1940; ALMELA Y VIVES, Francisco: Destrucción y dispersión del Tesoro Artístico Valenciano. Discurso de ingreso como académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, Tipografía Moderna, 1958.

<sup>153</sup> ALDANA NÁCHER, Cristina: “Valencia. Palacio de los Condes de Alcudia (Moroder)”, en la obra de VV.AA.: Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana. Valencia. Tomo I. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1999, p. 284.

<sup>154</sup> SAN PETRILLO, barón de (José de Caruana y Reig): “Casonas valencianas: La de Scotto”, en Valencia-Atracción. (Revista de la Sociedad Valenciana de Fomento del Turismo), Valencia, 138 (julio de 1946), p. 13.

<sup>155</sup> “Memoria de la Casa de los señores de Scotto, de Valencia del Cid”, escrita por Mariano Folch y Delom, maestro zapatero, aficionado a Pintura y Bellas Artes, y literato, a edad de 80 años. Año 1885. (Archivo González Martí, Legado Juan Bonet, Legajo 10, carpeta 7).

<sup>156</sup> DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier / MAS ZURITA, Elvira: Casonas solariegas valencianas

El Palacio de los Escoto a través de la documentación archivística y elementos arquitectónicos ornamentales conservados en el Museo Nacional de Cerámica “González Martí”. En prensa.

<sup>157</sup> GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: “El palacio de Parcent de Valencia”. Archivo de Arte Valenciano. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, XCVI (2015), pp. 90-121.



por el arquitecto Vicente Marzo a finales del siglo XVIII y demolido en 1965, mientras que su solar lo ocupa hoy un aparcamiento subterráneo y sobre él, el conocido Jardín de Parcent que integra sin referencia alguna una de las portadas de sillería en el acceso al jardín, mientras que otra segunda de ladrillo subsiste en el pabellón Benlliure del Museo de Bellas Artes de Valencia, sabiéndose además que algunos sillares de la edificación fueron reaprovechados para construir la monumental escalera exterior neogótica del Portal de Quart, por el arquitecto Emilio Rieta. Lamentable fue, asimismo, el absurdo derribo de la *plataforma decorativa* del arquitecto Javier Goerlich, situada en la plaza del Ayuntamiento, con sus mercados de flores, bancos y fuentes, que hoy son memoria de la ciudad en las tarjetas postales de la época. Y abatida será la *Casa de la Democracia*, de la calle Correos, núm. 11, proyectada por el arquitecto Francisco Mora en 1911, de estilo francés con ornamentación neobarroca en sus cuatro plantas<sup>158</sup>, al haber sido círculo político republicano y cuya memoria “debía de borrar” la autarquía franquista.

### 3.1.3. La circunscripción de Alicante

En la provincia de Alicante las consecuencias derivadas de la desamortización de Mendizábal también fueron significadas; ámbito en el que la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Alicante, creada como las antecitadas en 1844, centraría su campo de actuación, principalmente en la Vega Baja (con capitalidad en Orihuela) y Campo de Alicante, comarcas que concentraron numerosas casas de órdenes religiosas y sobre las que el efecto de la exclaustación tendría una alta incidencia, aun-

que éste sería de menor virulencia que en las otras provincias valencianas.

La ciudad de Orihuela, que a su vez era sede episcopal, vería dismantelados los conventos de dominicos, carmelitas, agustinos y franciscanos de Santa Ana y San Gregorio, cuyos bienes (molinos harineros, hornos, almazaras y fincas rústicas) fueron vendidos en pública subasta<sup>159</sup>, recuperándose tan sólo parte del gran legado documental que los mismos albergaban, primeramente en el Seminario Diocesano, luego en la Biblioteca Provincial y finalmente conservado entre el fondo antiguo de la Biblioteca Pública “Fernando de Loazes”, que acoge el Palacio de los duques de Pinohermoso, compuestos de 21.000 impresos y 67 incunables procedentes de los conventos desamortizados. También se verían desafectados los conventos de franciscanos y agustinos de Villena (el primero demolido en 1877 y sobre cuyo solar se edificaría el Teatro Ruperto Chapí<sup>160</sup>; y el segundo destinado a santuario, el de Nuestra Señora de las Virtudes); franciscanos de Orito y otros de Monóvar (*convento de capuchinos*, del que resta en pie el templo, dismantelado de bienes muebles) y la Vila-Joiosa.

Esta comisión recogió algunas obras de arte provenientes de los conventos desafectados por la desamortización tanto en Orihuela<sup>161</sup> —muy particularmente— como en Alicante (entre ellos, del Convento de Capuchinos), siendo depositados originariamente en el exconvento de San Juan de Dios de la primera localidad y pasando luego a formar parte de los fondos del Museo Provincial de Bellas Artes (hoy MUBAG, albergado en el Palacio Gravina), que promovió la Diputación alicantina, entre las que hallamos

<sup>158</sup> BENITO GOERLICH, Daniel: La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura entre 1875 y 1925. Valencia, Ayuntamiento, 1983, pp. 170-171 y 323.

<sup>159</sup> SÁNCHEZ RECIO, Glicerio: La desamortización de Mendizábal en la provincia de Alicante. El clero regular: 1836-1850. Alicante, Instituto de Estudios “Juan Gil-Albert”, 1986, pp. 47 y 66.

<sup>160</sup> PÉREZ GIL: “Villena. Nuevos datos del convento de los franciscanos derribado en 1877”. Diario Información. Alicante, 16 de agosto de 2010.

<sup>161</sup> BALSALOBRE GARCÍA, Juana M<sup>a</sup>: “Comisión de Monumentos de Alicante: Desamortización y tiempo de colecciones”. Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX. (Obra colectiva coordinada por María Dolores Antigua del Castillo-Olivares). Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011, pp. 145-165.



tablas y lienzos de Rodrigo de Osona, Nicolás Borrás, Jerónimo Jacinto de Espinosa y José Aparicio Inglada; siendo muchas otras obras devueltas a los cenobios con motivo de la restauración de algunas de las órdenes religiosas a fines del siglo XIX, formando parte otras obras en el día del patrimonio artístico de Orihuela, recogido en el Museo de Semana Santa de la capital del Bajo Segura.

En lo que corresponde al patrimonio arquitectónico monástico, la ciudad de Alicante vio desaparecer tras el proceso desamortizador los siguientes cenobios: El *convento de Padres Capuchinos*, que en 1836 fue convertido en hospicio y casa de beneficencia, siendo derribado de 1942 a 1948, con motivo de la reordenación urbana del área del Ensanche; el *convento franciscano del Carmen*, destinado a cuartel, luego derribado y su solar convertido en plaza pública; y el *convento de Monjas Capuchinas*, reformado en 1860 y demolido en 1931, constituyendo en la actualidad parte de la popular Rambla alicantina.

En otras poblaciones del sur valenciano, en Alcoi, el desafectado *convento de Agustinas* desaparecía durante la guerra civil de 1936-1939; y en Elx, el *convento de Monjas de santa Clara*, del XVI, sufriría importantes daños con la riada de 1853, convertido luego en Escuela Municipal y derribado finalizando el siglo.

La arquitectura militar también se vería muy afectada por la expansión urbanística. En la capital alicantina serían demolidos entre 1861 y 1862 elementos de las murallas de época musulmana y puertas cristianas, como el *Baluarte de San Carlos*, obra del ingeniero militar Pere Joan Valero, de 1691, que debía su nombre al monarca Carlos II de España “El hechizado”, protegía la ciudad por su acceso meridional y estuvo de-

fendido por una batería de cañones hasta que se artilló el castillo de Santa Bárbara; la *Puerta Ferrisa*, que se hallaba situada al final de la calle Mayor, servía de puerta de entrada a la *madina* Laqant y fue de gran importancia militar hasta el siglo XVIII; la *Puerta de San Francisco*, de 1810, con puente levadizo, de cuyo recuerdo queda la plaza del mismo nombre; la *Lonja de los Caballeros*, de época tardomedieval (siglo XIV) con excavaciones que han sacado a la luz pilastras, ménsulas, arranques de arcos y un escudo, además de restos de un horno del siglo XI<sup>162</sup>. Y en lo que respecta a obra edilicia, en 1888 se derribaría la *Torre del Reloj* (o “del Orejón”), de Villena<sup>163</sup>,

Continuando con estos despropósitos, durante la primera década del siglo XX comenzaría el desmantelamiento del *Palacio de los marqueses de Algorfa* (condes de Rocafull, luego de Dos Aguas) (Fig. 19), de Albatera (Vega Baja, Alicante), población próxima a Orihuela, que fue mandado edificar por Gaspar de Rocafull y Boil, a quien en 1624 Felipe IV concedió el título de conde de Albatera. El edificio, de estilo renacentista, ocupaba dos plantas y fue construido hacia 1540 por el arquitecto Jerónimo Quijano, sin que apenas se conserve de él memoria, salvo alguna que otra rancia instantánea de época de la portada, muy italianizante y de gran riqueza heráldica, que se encuentra desmontada (así lleva años) en dependencias municipales de la población, mientras que el Ayuntamiento ha dado por saldada su reconstrucción reproduciendo una maqueta en madera. Por viejas fotografías se descubre la composición de esta portada con un primer cuerpo almohadillado a la rústica y friso de balaustres, y un segundo cuerpo de grandes proporciones con tenantes de enroscada cola flanqueando un escudo heráldico, con una talla muy similar a la que se observa en la

<sup>162</sup> ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador (coord.): Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana: Alicante. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2004, pp. 20-21, 120-121, 124-125

<sup>163</sup> LLORENS RONDA, Rosa M<sup>a</sup>: “Villena. Torre del Reloj”, en la obra de VV. AA.: Monumentos desaparecidos en la Comunidad Valenciana. Alicante. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2004, pp. 252-253.

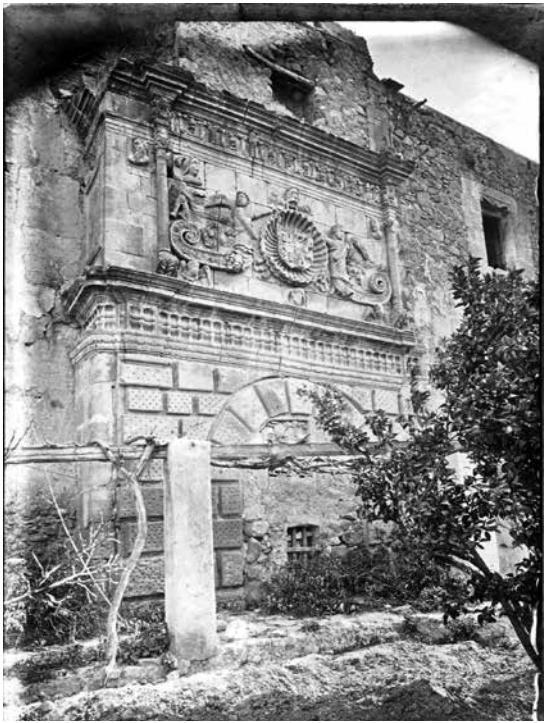


Fig. 19 – Albatera (Alicante). *Palacio de los marqueses de Algorfa y condes de Rocafull*. Detalle de la portada renacentista “a la romana”, desmontada y albergada en dependencias municipales. (Foto ARASC, leg. 148A/39).

portada de la casa de los Beneficiados (hoy Casa Ayuntamiento) de Villena<sup>164</sup>. El palacio, como refiere Merino de Cáceres, poseía espléndidos artesonados, interesantes pavimentos, una armería y bustos y retratos de la familia Rocafull, y el expolio iba a hacer mella en ellos. Una de esas techumbres pasó a poder del conde de las Almenas, quien la tuvo instalada en un salón de

su residencia de la calle Serranos, de Madrid. En 1921 el conde de las Almenas puso en manos de Arthur Byne su colección de arte para su posible venta<sup>165</sup>. La mansión sería derribada algunos años después, desapareciendo en su totalidad.

Avanzando décadas, durante la II República en la ciudad de Alicante se documenta la desaparición del *convento de monjas capuchinas* (1675-1703), incendiado en 1931 y demolido por la necesidad de una nueva remodelación urbanística del sector, edificándose sobre su solar las oficinas del Banco de España<sup>166</sup>; y durante la guerra civil española, en Alcoy fueron destruidas las *iglesias de San Jorge mártir y de Santa María*, empleándose de la segunda sillares para construir la actual piscina municipal<sup>167</sup>; en Elx, la *iglesia de San Juan Bautista* sufrió daños irreparables, de la que apenas subsisten vestigios; en Villena, la obra de rejería de la iglesia arciprestal de Santiago de Villena, fue muy mutilada; y en Orihuela, desaparecieron piezas ferradas artísticas de varios templos.

En lo que incumbe a la arquitectura civil, en la capital, la *casa de Máximo Caturla* (maestro de obras Nadal Cantó, 1906) de la calle Padilla, núm. 2, esquina a la calle Mayor, que se relacionaba con el mundo catalán y constituía uno de los mejores ejemplos del modernismo en la ciudad, fue dañada por un bombardeo de la aviación fascista en 1939, procediéndose a su derribo tres años después. En su construcción se había empleado hormigón armado y hierro fundido y destacaban los balcones con herrajes y decoración floral<sup>168</sup>.

<sup>164</sup> BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*. Valencia, Bancaixa, 1994, pp. 78-81.

<sup>165</sup> MERINO DE CÁCERES, Juan José / MARTÍNEZ RUIZ, María José: *La destrucción del patrimonio artístico español*. W.R. Hearst: El gran acaparador. Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A., 2012, pp. 87-88; ALFONSEA SÁEZ, Emilio: “Albatera. Palacio de los señores de Albatera” (Ficha 63), en la obra de VV. AA.: *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana: Alicante*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2004, pp. 140-141.

<sup>166</sup> HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: “Alicante. Antiguo convento de MM. Capuchinas” (Ficha 2), en la obra de VV. AA.: *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana*. Alicante (Salvador Aldana, coord.). Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2004, pp. 14-15.

<sup>167</sup> GADEA, Lucía: “Imágenes para olvidar”. *Diario EL PAÍS* (Comunidad Valenciana). Madrid, 15 de febrero de 2000.

<sup>168</sup> HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: “Alicante. Casa Caturla” (Ficha 9), en la obra de VV. AA.: *Monumentos desaparecidos...*, op. cit., pp. 28-29.

### 3.2. LOS AÑOS DEL DESARROLLISMO (1961-1975). EL PATRIMONIO MONUMENTAL EN PELIGRO DE PÉRDIDA Y LA ESPECULACIÓN DEL SUELO EN TIERRAS VALENCIANAS

Como recuerda el profesor Merino de Cáceres, durante los años del desarrollismo en España “los centros históricos de nuestras ciudades fueron víctimas de un rápido e indiscriminado desmantelamiento”, viendo la piqueta derribar edificios de noble porte frente al aplaudido discurso acerca del desarrollo y sus réditos económicos por la demanda creciente de la vivienda en los núcleos urbanos, nuevos alineamientos o apertura de vías urbanas<sup>169</sup>.

Las décadas de los sesenta y setenta fueron unos años de permisividad constructiva y se caracterizaron por el crecimiento incontrolado de las localidades más importantes. Fue una etapa en la que las ordenanzas municipales incluso ignoraban el carácter de la morfología de las ciudades y “servían sólo a los intereses especulativos”, sin respeto a la escala y proporción de las edificaciones preexistentes, destruyendo la fisonomía urbana de las poblaciones<sup>170</sup>. Fue, de igual modo, como se comprobará en el relato que sigue, una época de “transferencias de lugar” de elementos arquitectónicos (portadas de templos conventuales y parroquiales, retablos escultóricos...), procedentes de obras que desaparecían, y del traslado de alguna que otra iglesia desmontada piedra a piedra por la usura de los terrenos que venía ocupando.

#### 3.2.1. La provincia de Castellón

Próximo a los límites con Teruel y Tarragona asienta el *Monasterio de Santa María de Benifassà*, en la Tinença del mismo nombre, una fundación de la Orden del Cister del siglo XIII que durante el Setecientos entraría en decadencia y tras ser

desamortizado en ruina. Viejas fotografías de las primeras décadas del XX incluidas en el “Catálogo Monumental de la provincia de Castellón”, de Tramoyeres Blasco, así lo evidenciaban, mostrando el claustro derruido y la iglesia hundida. Tras ser declarado en 1931 monumento nacional este conjunto monumental pasó a propiedad de la Diputación de Castellón, siendo restaurado en los años sesenta y ocupado hasta el día por una comunidad cartujana femenina<sup>171</sup>.

En lo que concierne a la arquitectura civil, en 1969 se asestó un lesivo golpe al *Palacio de los Almirante* o de los condes de Arizo (Fig. 20), de la localidad de Betxí (Castellón), situado en la plaza Mayor de esta localidad de la comarca de la Plana Baja, caracterizado por su portada renacentista derivada de Serlio y el patio central, de dos plantas (baja y alta) del siglo XVI, con columnas jónicas y arcos de clave foliada y perfil rebajado donde se ve la mano del arquitecto Joan Ambuesa<sup>172</sup>; una edificación construida sobre una fortaleza medieval que sufrió numerosas alteraciones en su estructura primigenia, perdió los torreones esquineros muchos años después y que en el siglo XIX (fue el antiguo Teatro Liceo) sus materiales fueron objeto de expolio por parte de usureros. El golpe definitivo consistió en la demolición de parte del patio y de toda la crujía norte (el ala izquierda de la fachada principal), construyéndose en su lugar dos bloques de viviendas<sup>173</sup>. En 2002 fue adquirido por el Consistorio a sus últimos moradores (la familia de Pasqual Meneu), llevándose a cabo importantes obras de rehabilitación a partir de 2013 mediante un plan director realizado por el grupo de arquitectos “El fabricante de esferas” (con estudio en Valencia), que prevé la recuperación del patio y de otras estancias,

<sup>169</sup> MERINO DE CÁCERES, José Miguel: op. cit., p. 45.

<sup>170</sup> VARELA BOTELLA, Santiago: *Arquitecturas en la provincia de Alicante*. Alicante, Diputación Provincial, 1986, pp. 198-199.

<sup>171</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: op. cit., pp. 76 y 182.

<sup>172</sup> BENITO, Fernando / BÉRCHEZ, Joaquín: *Presència del Renaixement a València*. Arquitectura i Pintura. València, Institutió Alfons el Magnànim, 1982, pp. 84-85.

<sup>173</sup> GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: “El palacio renacentista de Betxí (Castellón): Aportaciones a su historia constructiva”. *Artigrama Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte* 29 (2014), pp. 305-337.



Fig. 20.- Betxí (Castellón). *Palacio de los Almirantes o de los condes de Arizo*. En fase de rehabilitación.  
(Foto: Javier Delicado, agosto de 2018).

que serán destinadas a espacios museísticos y culturales<sup>174</sup>.

En la ciudad de Castellón esos años depaaron los derribos del *Casino del Círculo Mercantil* de la Puerta del Sol y del *convento de agustinos* de la calle Mayor, mientras que la década de los ochenta supuso el desmantelamiento de la *antigua prisión de la Ronda Magdalena*, proyectada por Manuel Montesinos Arlandis, que databa de fines del XIX, un emblemático edificio de tres plantas cuyo derribo fue ilegal, habida cuenta que se hallaba protegido por el Plan General de

Ordena Urbana de la ciudad, al igual que *El Fadrí*, siendo su solar convertido en una plaza<sup>175</sup>.

### 3.2.2. La provincia de Valencia

En la población de Alzira, en 1967, se procederá al derribo del histórico *Puente de San Bernardo* (Fig. 21 A y B), también llamado de San Agustín, del siglo XV -del que subsisten algunos grabados y rancias fotografías de época-, con la eliminación del brazo del río Júcar que atravesaba la población y la apertura y urbanización en zona inundable de la actual avenida de los

<sup>174</sup> “Betxi inicia la quinta fase del Palau con una inversión entre ayuntamiento y Diputación de 460.000 euros”. Diario El Mundo. Madrid, martes 6 de marzo de 2018.

<sup>175</sup> FARNÓS, Vicente: “Castellón: La vieja cárcel de Ronda”. El Periódico Mediterráneo. Castellón, 5 de abril de 2009.





Fig. 21A.- Alzira (Valencia). Puente de San Bernardo o de San Agustín, del siglo XV, en su emplazamiento original sobre uno de los brazos del río Xúquer. (Foto: Durá, ca. 1930).



Fig. 21B.- Alzira (Valencia). Los casilios del puente de San Bernardo, en su nueva ubicación de la Avda. de los Santos Patronos (Foto: Javier Delicado, hacia 2006).

Santos Patronos (Gregori y Bernat), siendo considerado uno de los primeros y grandes pelotazos urbanísticos consentidos en la Comunidad Valenciana por la especulación del suelo<sup>176</sup>. Los casilios de estos santos se insertaron descontextualizados en la década de los años ochenta en el centro de esta nueva vía urbana y al no asentarse en los primitivos machos se estaban yendo a la deriva por su pronunciada inclinación, hasta que en 2007 se volvió a realizar una nueva integración (reubicación) al espacio urbano original de su tiempo<sup>177</sup>.

Y puesto que de “transferencias” de monumentos tratamos, hay que dar cuenta del traslado en Valencia, entre 1970 y 1971 –pocas voces se levantaron cuando debieron denunciando el hecho, aunque sí lo hizo, al menos, el marqués de Lozoya<sup>178</sup>, sufrido por la *Iglesia de monjas*

*dominicas de Santa Catalina de Siena* que formaba parte de uno de los conjuntos conventuales más grandes de la ciudad y se hallaba situado en la calle de igual nombre (entre las actuales arterias de Colón y Pintor Sorolla). El templo fue desmontado piedra a piedra y trasladado al barrio de “Els Orriols”, muy próximo al entonces recién inaugurado estadio del Levante Unión Deportiva, donde se reconstruyó la iglesia exenta con sus contrafuertes a la vista, constituyendo la actual *parroquia de Nuestra Señora del Corazón de Jesús*. El convento de monjas dominicas fue derribado en su totalidad. Disponía de un interesante claustro gótico, elaborado de mortero de cal, ladrillo y yeso, que no pudo ser trasladado por la fragilidad de los materiales<sup>179</sup>. Los terrenos habían sido adquiridos con anterioridad (en 1968) –por aquello de la codicia del suelo– por

<sup>176</sup> MOMPALER ROSADO, Antonio: Los casilios del puente de San Bernardo. Valencia, Archicofradía de los Santos Patronos de Alzira, 1998.

<sup>177</sup> PÉREZ, Xavier: “La Ribera. San Bernat vuelva a casa”. Diario Las Provincias. Valencia, miércoles 17 de enero de 2007.

<sup>178</sup> CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan (marqués de Lozoya): “El convento de Santa Catalina de Siena, de Valencia [Informe]”. ACADEMIA (Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Madrid, 28 (enero-junio de 1969), pp. 87-89. El marqués de Lozoya, a sabiendas de que el convento de Monjas de Santa Catalina de Siena iba a ser derribado, elevó un informe de manera urgente, solicitando de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se incoara expediente para que el templo se declarara monumento histórico-artístico con el fin de evitar este desafuero.

<sup>179</sup> CATALÁ GORGUES; Miguel Ángel: “Iglesia parroquial de nuestra Señora del Sagrado Corazón (Del antiguo convento de Santa Catalina de Sena), en la obra de GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M<sup>a</sup>: Catálogo Monumental de la ciudad de Valencia, Valencia, Caja de Ahorros, 1983, pp. 229-231.



la sociedad El Corte Inglés, quien estableció su primer centro comercial en la ciudad sobre los solares resultantes de una demolición, que se intentó evitar y no prosperó<sup>180</sup>.

Otra “transferencia de lugar” supuso también en la ciudad en esta década (por 1965), con motivo de ciertas obras y un desplome ocasionados en la *Iglesia parroquial de San Miguel y San Sebastián* (antiguo templo conventual de la Orden de Mínimos de San Francisco de Paula) el desmonte de la portada barroca, de dos cuerpos, que existía sobre el crucero derecho recayente a la calle de Quart extramuros, y que será reubicada en el ingreso abierto en el lado de la Epístola, en el espacio comprendido en la tercera capilla comenzando por los pies, de la *Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Corazón de Jesús* (antigua conventual –como se ha indicado *ut supra*– de Santa Catalina de Siena) de Orriols. Idéntico ejemplo advertimos también con la portada-retablo renacentista de la derribada iglesia de San Miguel, que se hallaba cerca al Tossal, que fue trasplantada como acceso de la *Iglesia parroquial de San Pascual Bailón*, proyectada por el arquitecto diocesano Vicente Traver en 1959<sup>181</sup>, sita en la calle del doctor Moliner, núm. 6 y próxima al “campus universitario de Blasco Ibáñez”.

Incomprensible fue, también, en la ciudad de Valencia, el derribo a principios de los años setenta de una serie de edificios historicistas de cierto interés artístico y sobre los que predominó el interés crematístico del suelo que ocupaban para poder elevar “torres de viviendas”. Es el caso del neogótico y pintoresco *Palacete de*

*Ripalda*, del arquitecto. Joaquín M<sup>a</sup> Arnau Miramón, del año 1885<sup>182</sup>, de bretona silueta, muy esbelto y airoso, que se hallaba situado junto a los Jardines de Monforte, siendo derribado en 1970<sup>183</sup>; del *Castillito de Oroval*, un palacete medievalizante, del arquitecto José Manuel Cortina, de 1901, impunemente derribado, en la confluencia de las calles Colón y Sorní, por la especulación de los terrenos; y del *Palacete de Hilario*, de estilo neorábigo, obra del acreditado maestro Lucas García, derruido en 1972 en el paseo de la Alameda.

La ciudad de Xàtiva, cuna de los Borgia y capitalidad histórica de la comarca de la Costera, vio de igual modo en este tiempo perder viejas estructuras arquitectónicas, habida cuenta que, como refiere el historiador del arte Mariano González Baldoví, “las ordenanzas municipales de 1966 favorecieron la desaparición de edificios históricos y monumentales, y el descuartizamiento de la morfología urbana”<sup>184</sup>. El *convento de San Francisco* tras la exclaustación sirvió de acuartelamiento militar siendo subastado en los años sesenta y derribado, restando en pie la iglesia (fue panteón de la nobleza setabense), que tras su restauración ha recuperado el espacio gótico. El *convento de Santo Domingo* vio demoler el claustro, la sala capitular, el refectorio y otras dependencias anejas entre 1966 y 1973, siendo las ruinas declaradas monumento nacional y adquiridas por el ayuntamiento en 1981, que también compró la iglesia (tras haber sido cine y teatro), restaurada en 2007 y destinada a equipamiento cultural<sup>185</sup>. También, en esos años, hay que lamentar el derribo de los pala-

<sup>180</sup> CALVÉ, Óscar. “La iglesia de Santa Catalina de Siena de Valencia, una construcción de dos mundos”. Diario Las Provincias. Valencia, jueves 17 de mayo de 2018.

<sup>181</sup> GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M<sup>a</sup>: “Iglesia parroquial de San Pascual Bailón”, Catálogo Monumental de la ciudad de Valencia. Valencia, Caja de Ahorros, 1983, p. 306.

<sup>182</sup> También fue derribado en 1968 la quinta o casa de recreo que los condes de Ripalda poseyeron en la población de Alfafar, que contó con jardín y apeadero de ferrocarril propio a fines del siglo XIX.

<sup>183</sup> GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M<sup>a</sup>: op. cit., p. 155.

<sup>184</sup> GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. Rutas de aproximación al patrimonio cultural valenciano: Xàtiva-Montesa. Valencia, Conselleria de Cultura de la Generalitat valenciana, 1983.

<sup>185</sup> TORREGROSA SOLER, Vicente / TORMO ESTEVE, Santiago. “L’Església de l’exconvent de Sant Doménec i la Casa Santandreu. Campanya de restauració patrimonial”. Catàleg de l’Exposició La Llum de les Imatges “Lux Mundi”. Xàtiva, Generalitat Valenciana, 2007.

cios de Agulló o Ripalda, Fourrat, Borja, Bellvis y Tárrega, sobre cuyos solares se levantarán edificios de viviendas<sup>186</sup>.

### 3.2.3. La provincia de Alicante

En la ciudad de Alicante durante los años del desarrollismo habrá que lamentar el derribo de un singular edificio de recreo y de dos cinematógrafos: el antiguo *Casino*, de los arquitectos José Guardiola Picó y Juan Vidal Ramos, ampliado en lenguaje neobarroco en 1925, con fachada principal recayente a la calle de San Fernando, de impronta cuatrocentista y demolido en los últimos años, “siendo ejemplo –como subraya Hernández Guardiola– de la política especulativa y destructiva que ha sufrido Alicante en numerosos ejemplos de su pasado y que se está convirtiendo en una ciudad sin historia monumental”, el *Central Cinema*, proyectado por Juan Vidal Ramos en 1923 con ampliaciones posteriores, de la Rambla de Méndez Núñez, también conocido como “Cine Avenida”, en el que destacaba su amplia fachada historicista provista de un gran arco termal en el acceso; y el *Cine Monumental*, obra del mismo arquitecto, de 1925, con acceso principal desde la avenida Alfonso X el Sabio, con fachada ecléctica de acentuado decorativismo y pórtico adintelado sobre columnas, que fue un referente en la ciudad burguesa nacida tras el Ensanche<sup>187</sup>.

Orihuela, capital que fue de la Gobernación del mismo nombre entre 1305 y 1707, es una de las ciudades del antiguo reino, junto con Xàtiva, que mayor patrimonio histórico civil y religioso conserva, y pese a hallarse protegido se vendrá asistiendo en el último tercio del siglo XX y primera década del siguiente a derribos incontro-

lados y “encubiertos”. Ello acontecerá con la *Casa del Paso* (así denominada al poner su zaguán en comunicación el callejón de Togores con la calle del Río) (Fig. 22), del siglo XIII reformada en el XVIII, que se ubicaba aneja a la plaza de las Salesas, un edificio de gran singularidad arquitectónica obrado de sillería, con balcones ferrados con tornapuntas barrocos y escudo de armas en esquina, provisto en el interior de arquerías góticas y de una monumental escalera por la que se accedía a la planta noble, que albergó durante muchos años dependencias de la Guardia Civil, y que fue derribada en 1969<sup>188</sup>; la *Iglesia de San Gregorio*, perteneciente a un convento de frailes alcantarinos, que tuvo portada renacentista, fue derribada en 1971 y sobre su solar se edificó la parroquia de San Vicente mártir, de líneas vanguardistas; el *convento de la Merced* (1377-1732), que estuvo emplazado en la calle de Ballesteros-Villanueva y que tras ser desamortizado fue destinado a posada, reaprovechándose arcos, capiteles y columnas para el claustro abierto creado “ex novo” junto al testero de la Catedral, siendo derribadas las dependencias conventuales hacia 1972, permaneciendo en pie la iglesia con portada barroca inconclusa<sup>189</sup>; el *Palacio de los duques de Pinohermoso* (s. XVI) de la plaza del marqués de Rafal .que ya hemos referido *ut supra*, demolido en 1993 y reconstruido para sede de la Biblioteca Pública “Fernando de Loazes” y Archivo Histórico Municipal según proyecto del arquitecto Alberto Campo Baeza, con una intervención durísima que varió totalmente la morfología de la edificación y reincorporó la portada original (de 1604)<sup>190</sup>; el *Palacio de Ruiz de Villafranca*, también conocido por Casa del Inquisidor, un inmueble que se

<sup>186</sup> GONZÁLEZ BALDOVÍ, M.: op. cit., s/p.

<sup>187</sup> HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: “Alicante. Antiguo edificio del Casino” (ficha 3), “Alicante. Central Cinema” (Ficha 11) y “Alicante. Cine Monumental” (Ficha 12), en la obra de VV. AA.: *Monumentos desaparecidos...*, op. cit., pp. 16-17.

<sup>188</sup> ALFOSEA SÁEZ, Emilia: “Orihuela. Casa del Paso” (Ficha 193), en la obra de VV. AA. *Monumentos desaparecidos en la Comunidad Valenciana*. Alicante. (S. Aldana, coord.) Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2004, pp. 220-221.

<sup>189</sup> ALFOSEA SÁEZ, Emilia: “Orihuela. Convento de la Merced” (Ficha 104), en *Monumentos desaparecidos...*, op. cit., pp. 222-223.

<sup>190</sup> PÉREZ DE LOS COBOS GIRONÉS, Francisco José: *Palacios y casas nobles en la provincia de Alicante*. Valencia, Federico Doménech, S.A., 2001, p. 225.



Fig. 22.- Orihuela (Alicante). *Casa del Paso*, edificio barroco del s. XVIII, demolido en la década de los años 70 (Foto reproducida en la obra de VV. AA.: *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana*. Alicante. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2004, pp. 220).

hallaba emplazado en pleno centro histórico de la ciudad<sup>191</sup>, documentado desde 1669 y abatido en 2002, previa adquisición por el empresario Antonio Pedrero, que supuso un derribo ilegal y “un atentado urbanístico ejecutado con alevosía y nocturnidad”<sup>192</sup>, del que resta en pie el escudo heráldico labrado en piedra que se erige irónicamente sobre un monolito y sobre una parte de su solar acoge una moderna Oficina de Turismo; y la *Casa Racionalista* de la plaza del teniente Linares, de tres plantas, desmantelada en 2014 y que tenía su origen en una casa señorial de porte barroco con portada de cantería desaparecida, y que será reconstruida ajustándose a las características originales del inmueble, entre otras edificaciones.

También en Elx habrá que lamentar en 1977 el derribo de la *Pescadería*, un edificio represen-

tativo de la arquitectura burguesa romántica, construido por el facultativo Emilio Jover, entre 1838-1845.

### 3.3 Tiempos de Democracia. La conservación y prevención del patrimonio histórico y artístico. Ruina vs. Rehabilitación.

Pero todo no serán pérdidas en un momento de cambio social con el establecimiento de la Democracia, la llegada de las autonomías en 1981 y la configuración de una legislación que proteja el patrimonio histórico, artístico y cultural, unido a la creación de los institutos de rehabilitación de edificios y restauración de obras de arte.

Y en este contexto debemos de subrayar que para la elaboración del presente capítulo ha sido imprescindible el vaciado de la prensa valenciana de los últimos treinta años (periódico *Mediterráneo* de Castellón; los diarios *Levante-EMV* y *Las Provincias*; e *Información* de Alicante) y de ámbito nacional (diarios *ABC*, *El País* y *El Mundo*), contrastando lo publicado con otros estudios publicados en “guías” de arquitectura y actas de congresos sobre urbanismo, además de las visitas giradas a los propios monumentos.

#### 3.3.1. La demarcación territorial de Castellón

Recuperación significará, por parte de la Diputación de Castellón, la adquisición del *Palacio del Bayle*, en el municipio de Villafamés, un edificio gótico del siglo XV que fue residencia de la Orden de Montesa, para Museo Popular de Arte Contemporáneo, que, tras varias fases de rehabilitación (reparación de cubiertas y refuerzo de forjados), será inaugurado en 1985.

Varios son también los *molinos hidráulicos*<sup>193</sup> que esperan su rehabilitación en Ares del Maes-

<sup>191</sup> POVEDA RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Jesús: Orihuela, patrimonio de la humanidad. Un enfoque de gobernanza. Tesis doctoral. Elche, Universidad Miguel Hernández, 2015, p. 342.

<sup>192</sup> LLORENTE, Rebeca: “Orihuela cierra el expediente de la Casa del Inquisidor con una multa y obvia la reconstrucción del edificio”. Diario EL PAÍS (Comunidad Valenciana). Madrid, 12 de febrero de 2006

<sup>193</sup> TABERNER PASTOR, Francisco: “Las industrias y el río”, en la obra de VV. AA.: *El Turia, un paseo urbano a la historia*. Valencia, 2008.

tre (Castellón), un conjunto patrimonial de época preindustrial (siglo XVIII), provistos de ruedas horizontales con cubo y balsa, cuyo proyecto es financiado por fundaciones y sociedades europeas.

Morella, ciudad histórica aspirante a ser declarada Patrimonio de la Humanidad, verá perder parte de su patrimonio en 1996 con el consiguiente derribo del antiguo *Hospital de los Desamparados*<sup>194</sup>, un edificio gótico del siglo XV, y la construcción de otro nuevo que rompe con el entorno monumental de la población.

Y en la villa de Nules la *Casa del Carnisser* de la calle Mayor, originaria de los siglos XV y XVI, con fachada remodelada durante el barroco, de dos plantas con desván, será derruida en la década de los ochenta, en contra de los criterios de la Dirección General de Patrimonio, conservándose uno de los arcos góticos carpaneles del zaguán en la plaza-jardín del Pilar de la población<sup>195</sup>.

### 3.3.2. La provincia de Valencia

Finalizando los años setenta a la colaboración de algunas entidades financieras se debe la recuperación de diversas casas de porte palaciego en Valencia como el *Palacio de los condes Peñalba*, de la calle del pintor Sorolla, núm. 6, sede del Banco Urquijo y posteriormente del Banco Sabadell, considerado el mejor ejemplo de residencia barroca en la ciudad, del arquitecto Felipe Rubio; el *Palacete de Pescara*, del maestro de obras Peregrín Mustieles, de 1893, de impronta neobarroca, próximo al anterior, que acoge la entidad bancaria Bankinter; y el *Palacete de la*

*condesa de Bunyol*, del maestro de obras Vicente Alcayne, sito en la calle de Isabel la Católica, con una intervención durísima en su restauración, en que se vació el interior. Gran polémica y fuertes litigios –conllevará tres décadas de conflicto– suscitarán el derribo de uno de los brazos laterales destinado a aulario del *Colegio de los Jesuitas*, emplazado en la manzana comprendida entre la Gran Vía de Fernando el Católico y el paseo de la Petxina, de la ciudad de Valencia, en la década de los ochenta, cuando la empresa Expogruppo planteó la construcción de un hotel junto al Jardín Botánico (no ejecutada), con una veintena de sentencias, sobre cuyos terrenos se expande el “Jardín de las Hespérides”<sup>196</sup>.

Un gran debate público suscitará el derribo en 1985 del *chalet del novelista Vicente Blasco Ibáñez*, ubicado en la playa de La Malvarrosa de Valencia, proyectado por el maestro de obras Vicente Bochons<sup>197</sup> en 1902 y que evocaba –en opinión del profesor Javier Pérez Rojas– “un *Erecteion* de recortable”<sup>198</sup>; una edificación de recreo que por avatares políticos permaneció durante la Dictadura largos años abandonada, de manera que en 1978 las cariátides de la planta noble habían desaparecido y en 1983 era tal la ruina que presentaba, que sería derribada dos años después en su totalidad, erigiéndose de nueva planta otra villa por los arquitectos Rafael Martínez y José M<sup>a</sup> Herrera García en 1993 no exenta de polémica según se hizo eco la prensa del momento: una reconstrucción a tamaño menor que el edificio preexistente con la variación en el tamaño de las cariátides. El edificio se dedica hoy a casa-museo y biblioteca en memoria del escritor.

<sup>194</sup> LIZONDO, Juan: “Morella. La Asociación “El Peiró” critica el derribo del Hospital de los Desamparados”. Diario Las Provincias. Valencia, sábado 30 de noviembre de 1996, p. 44.

<sup>195</sup> FELIP SEMPÈRE, Vicent: Recull per a una història de Nules (Barcelona, 1977-Nules, 2000). Nules, Caixa Rural de San Josep, 2001, Vol. II, pp. 39-40 (fotografía y pie de la ilustración).

<sup>196</sup> MORENO, P.: “Valencia ciudad. La permuta del solar de Jesuitas cierra tres décadas de conflicto urbanístico”. Diario Las Provincias. Valencia, lunes 11 de abril de 2016.

<sup>197</sup> DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “El maestro de obras Vicente Bochons (Valencia, 1845 – ca. 1918)”. Archivo de Arte Valenciano. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, LXXIV (1993), pp. 132-133.

<sup>198</sup> PÉREZ ROJAS, Javier: “Valencia. Chalet de Vicente Blasco Ibáñez”, en la obra de VV. AA. Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana. Valencia, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1983, Tomo II, p. 424.

Es momento, asimismo, de derrumbamientos y de intentos de derribos. En 1989 se desploma a causa de las lluvias la torre de la *Iglesia de San Agustín* de Xàtiva, y otro tanto sucederá años después con la *Ermita de San Joaquín*, del siglo XIII, la más antigua de Ademuz, hoy semihundida, único resto de los cuatro hospitales que se erigieron antaño en la comarca del Rincón de Ademuz.

La década de los noventa propiciará un momento de recuperación de varios edificios y conjuntos históricos deteriorados. Así, se pondrán los medios para la rehabilitación en Requena del *Barrio de la Villa*, tras años de abandono, del que se había hablado mucho y actuado poco, restaurándose también la *Iglesia de Santa María*, al igual que el antiguo *Convento de San Francisco*, del siglo XVI, enclavado en el barrio de La Loma, que, tras ser exclaustro, sirvió de fuerte, presidio y hospital, y que tras largos años abandonado a su suerte y acechado por el vandalismo, hoy se ha recuperado como centro asistencial de mayores. Y tras más de setenta años de abandono e inoperancia la *Iglesia de San Nicolás de Bari*, de Requena, de origen gótico y remodelación neoclásica con portada que recuerda el Temple de Valencia, que fue saqueada durante la guerra civil y sus retablos sirvieron para combustible, vio en 2010 iniciar su rehabilitación sobre proyecto del facultativo Francisco Jurado Jiménez, con fondos del Gobierno de España y municipales, concluyendo las obras en 2015.<sup>199</sup>

No obstante, las nuevas obras de infraestructura viarias (autovías) verán desaparecer puentes de la época de Carlos III, como era el que se situaba en el trazado del Camino Real de Madrid a Valencia por Almansa, a su paso por el término municipal de Fuente la Higuera<sup>200</sup>. Obrado de cantería, databa de 1770-1774<sup>201</sup> y

constaba de dos ojos con arcos de medio punto y tajamares, y su espacio quedará absorbido por el trazado de la autovía A-3.

Es tiempo, asimismo, en que las termitas hacen estragos en la estructura arquitectónica del *Palacio de los marqueses de Dos Aguas*, noble construcción que acoge el Museo Nacional de Cerámica “González Martí”, que permanecerá cerrado de 1990 a 1998, etapa en la que se ejecutarán obras de restauración y mejora a cargo del arquitecto Ginés Sánchez Hevia, abriendo nuevamente sus puertas un año después de la última fecha indicada. En este contexto debe destacarse la ampliación mimética del edificio, llevada a cabo años atrás (1969-1972), por el arquitecto Alfonso Fungairiño, correspondiente al ala sur. También, se rehabilitará el Palacio del Marqués de Campo o de Berbedel para *Museo de la Ciudad*, con fuertes controversias por la eliminación de algunas pinturas techadas.

En 1992 se procederá, una vez más –pues han sido muchas las intervenciones, a lo largo de la historia-, a la restauración de la *Puerta de los Apóstoles* de la Catedral de Valencia. Las secuelas de dicha intervención serán patentes años después en el deterioro de las archivoltas, apareciendo muy dañadas, siendo irreconocibles algunas de las estatuillas, y presentando diversas patologías, con un “curioso efecto de decorado de cartón piedra”. El apostolado original que decoraba la portada ha sido trasladado al Museo catedralicio, siendo reemplazado (las 12 figuras) por copias en resina, elaboradas por el escultor José Esteve Edo finalizando la década.

Y en 1993, en Valencia, el *Conjunto histórico del Cabañal-Canyamelar* será declarado Bien de Interés Cultural por su peculiar trama en retícula de una gran potencia, derivada de las alineaciones y de las antiguas barracas, en la que se desa-

<sup>199</sup> “Requena recupera la parroquia de San Nicolás”. Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano. Valencia, miércoles, 29 de julio de 2015, p. 19.

<sup>200</sup> ROS BIOSCA, José M<sup>a</sup>: Historia de Fuente La Higuera. Apuntes históricos, descriptivos y estadísticos de esta villa del Reino de Valencia. Játiva, Impr. de Blas S. Bellver, 1922, p. 230.

<sup>201</sup> Testimonio oral del historiador del arte Vicente Biosca Cirujeda, natural de La Font de la Figuera.



rolla una arquitectura popular de sesgo historicista, modernista y del racionalismo. Se trata de un tejido filoso de calles paralelas al mar, de parcelación menuda, hoy protegida por la citada declaración, y que lleva dos décadas amenazada por el Plan PEPRI (Plan Especial de Protección y Reforma Interior), un plan urbanístico del Ayuntamiento de Valencia que suponía la ampliación y prolongación hasta el mar de la Avenida de Blasco Ibáñez, y la destrucción de 1.600 viviendas y alrededor de 600 edificios; un barrio ya suficientemente degradado en estos últimos años y abandonado por sus habitantes, al no haberse permitido por la administración municipal obra alguna de mejora de sus infraestructuras, tratándose de un controvertido problema de difícil y compleja solución.

En esa línea “rompedora” hay que citar la reconversión del *Teatro romano* de Sagunto, con la puesta al día de un nuevo espacio escenográfico, a cargo de los arquitectos Giorgio Grassi y Manuel Portaceli. Y mientras se debatía en 1996 si lo reconstruido se desmantelaba o no<sup>202</sup>, el *Castillo de Sagunto* se hallaba en total abandono según denunciaba el Consell Valencià de Cultura finalizando el siglo<sup>203</sup>.

Es momento, también, en que en la capital del Turia, pese a las polémicas suscitadas en su restauración, el *Palacio Martínez Vallejo*, de la plaza del Horno de San Nicolás, neoclásico, del siglo XVIII, y la *Casona de los Tamarit*, una antigua fábrica de seda enclavada en el barrio de Velluters, recobran todo su esplendor, acogiendo el primero el *Col·legi Major Rector Peset*, de la Universitat de València (Estudi General), rehabilitado y adaptado a su nueva función de residencia de estudiantes universitarios, conservando

en su interior frescos del XIX y un miramar del siglo anterior; y el segundo, un soberbio edificio de estilo barroco, construido en esquina y de gran impacto visual, las Oficinas del Centro Directivo del Programa UNESCO – Ruta de la Seda.

Otros de los edificios tan venerados como olvidados ha sido el conjunto de San Vicente de la Roqueta, de propiedad municipal, que forman el *convento y la parroquia de Cristo Rey*, en el que la desidia de las distintas administraciones ha hecho gala en este lugar vicentino por excelencia, con importantes desprendimientos en la fachada recayente a la calle de San Vicente, que finalmente ha sido objeto de una importante obra de consolidación a cargo del arquitecto Pablo Peñín Llobell<sup>204</sup>.

Arruinado y agrietado se hallaba en 1997 el *Palacio de Cervelló*, desapareciendo algunas piezas barrocas en su reciente restauración (pinturas murales de la Cámara de Reyes, la escalera cubierta con bóveda elíptica y la fachada posterior) con añadidos adosados a la fábrica antigua de línea vanguardista (un edificio de seis plantas), siendo finalmente restaurado por el arquitecto municipal José M<sup>a</sup> Herrera García en una meticulosa labor de recreación historicista y destinado a *Archivo Histórico Municipal de Valencia*<sup>205</sup>.

Con la llegada de un nuevo milenio habrá que lamentar el desafortunado derribo en 2003, por la voluntad de sus propietarios de maximizar beneficios, de la antigua *Fábrica FEYCU* (1957-1960), dedicada a la industria y fabricación textil; una construcción de planta cruciforme y de seis plantas (que hoy día hubiese sido incluida en el DOCOMOMO), que estuvo emplazada en

<sup>202</sup> “Sagunto. Cuatro catedráticos de historia del arte dan un varapalo a la obra de Grassi en el Teatro romano”. Diario Las Provincias. Valencia, 5 de julio de 1996.

<sup>203</sup> ARRRIBAS, Mónica: “El CVC denuncia el abandono del castillo de Sagunto y exige actuaciones urgentes”. Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano. Valencia, 16 de mayo de 200, p. 8.

<sup>204</sup> PEÑÍN LLOBELL, Pablo / TABERNER PASTOR, Francisco: *La Roqueta, hacia su recuperación*. Valencia, Imprenta Nácher, S. L., 2018.

<sup>205</sup> HERRERA GARCÍA, José M<sup>a</sup>; “Archivo Histórico Municipal (Palacio de Cervelló)” (Ficha 71), en la obra de VV. AA.: *Guía de Arquitectura de Valencia* (Francisco Taberner Pastor, dir.). Valencia, ICARO- Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2007, p. 68.

el término municipal de Xirivella (Valencia), y cuyo solar se pretende sea una zona comercial junto al nuevo cauce del río Turia, delimitado por rotondas y vías de circulación rápida.

La misma “suerte” correrá años después los antiguos *Laboratorios Aurelio Gamir*, situados en el municipio de Almàssera, proyectado por el arquitecto Pablo Navarro Alvargonzález y derribado en julio de 2018, una fábrica construida en hormigón armado que constituía el reflejo de la arquitectura de los años 50, era considerada un antecedente del Colegio Alemán de Valencia (1957) y seguía los postulados de Le Corbusier<sup>206</sup>.

En lo que respecta a la capital, en abandono se encuentra la *Alquería de Juliá*, una construcción dieciochesca de resonancias en la Guerra del Francés, que acoge en su interior un jardín histórico, declarada Monumento Nacional en 1978 y Bien de Interés Cultural en 2007, emplazada en el Barrio de Nou Moles junto al viejo cauce del río Turia, largos años ruinoso y sobre la que existe un proyecto de rehabilitación desde 2016 para sede de las bandas musicales locales<sup>207</sup>; mientras que en lo que incumbe al entorno rural de la ciudad, el poblado de Campanar verá perder algunas de estas viviendas tradicionales<sup>208</sup> en las postrimerías del siglo, afectadas

por los planes urbanísticos en Campanar Sur, desapareciendo la *Alquería de Barberá*, del siglo XVI, la *Alquería de Puchades* y la *Alquería del Foraster*. Otras, como la *Alquería del Moro* y casas de servidumbre anejas, sita en Benicalap<sup>209</sup>, una clásica habitación agrícola del gótico que fue declarada Bien de Interés Cultural, espera pacientemente su restauración, viéndose desaparecer algunos de sus elementos (rejas y columnillas de las ventanas biforas), acelerando su ruina<sup>210</sup>, o el desplome de alguno de sus edificios anejos en tiempo reciente<sup>211</sup>. Algo semejante ocurre con la *Casa del Americano* (de 1869), una villa de recreo de “aire colonial” con amplios jardines, muy degradada en la actualidad<sup>212</sup>, mientras que en la comarca de l’Horta Nord, desaparecida se halla la histórica *Alquería del Pi* de la huerta de Burjassot. Más alejada, la *Casa de la Sirena*, en Alfara del Patriarca, próxima a Benifaraig, una residencia suburbana renacentista de propiedad particular, con patio y torre en esquina con chapitel que evoca la arquitectura de los Austrias<sup>213</sup>, ha padecido muchas transformaciones y lleva largos años abandonada; la *Alquería del Pi* (siglo XVII), en Alfafar, que se corresponde con la tipología de vivienda tradicional de la comarca de l’Horta Sud, ha perdido la techumbre de una de sus tres naves y el muro almenado<sup>214</sup>; la *Alquería dels Frares* (Sagunto) también anhela su

<sup>206</sup> PERAITA, Violeta: “Almàssera autoriza derribar una fábrica que era símbolo del estilo de los años 50”. Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano (edición L’Horta). Valencia, 24 de noviembre de 2017; PERAITA, Violeta: “El último verano de la fábrica Gamir”. Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano (edición L’Horta). Valencia, 18 de julio de 2018.

<sup>207</sup> VIGARA, José Miguel: “Valencia. La sede de las bandas de música lleva dos años parada por el retraso de la licencia municipal”. Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano. Valencia, miércoles 7 de noviembre de 2018, p. 18.

<sup>208</sup> Una completa relación de alquerías medievales puede verse en ALMELA Y VIVES, Francisco: *Alquerías de la huerta valenciana*. Valencia, Ed. Valencia Atracción, 1932..

<sup>209</sup> DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Alquerías valencianas: L’Alquería del Moro”. 2es Jornades d’Història d’Alboraia (Actes). Ajuntament d’Alboraia, Regidoria de Cultura, 1998, pp. 161-162.

<sup>210</sup> P. M.: “La maleza cubre la Alquería del Moro. Los vecinos critican la ruina del considerado inmueble rural más valioso de la ciudad”. Diario Las Provincias. Valencia, miércoles, 6 de mayo de 2015, p.15.

<sup>211</sup> VÁZQUEZ, Juanma: “Benicalap: La Alquería del Moro sufre un desplome en uno de sus edificios”. Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano. Valencia, jueves 9 de agosto de 2018, p.22.

<sup>212</sup> SERRANO, Alex: “Benicalap: El eterno lamento por el casino del Americano”. Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano. Valencia, 27 de julio de 2015, p. 17.

<sup>213</sup> DEL REY AYNAT, Miguel: *Arquitectura rural urbana. Tipos de casas dispersas y análisis de su arquitectura*. Valencia, Dirección General de Patrimonio Artístico, 1998, pp. 207 y 210.

<sup>214</sup> VÁZQUEZ, Marga: “Un futuro para l’Alquería del Pi, en pleno centro de Alfafar”. Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano. Valencia, domingo, 29 de noviembre de 2015, p. 42; CERDÁ, Paco: “Treinta castillos, palacios y alquerías entran en el patrimonio en peligro”. Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano. Valencia, lunes 26 de junio de 2017, pp. 12-13.

rehabilitación en ese deseo de acoger un centro de estudios medioambientales; y la *Granja de Sinyent* en Polinyà del Xúquer, edificada por los duques de Gandía, con una casa fuerte gótica excepcional está en riesgo de hundimiento.

Los núcleos industriales (viejas fábricas, hangares o talleres) cuando no entran en desuso son abandonados a su suerte, en un momento en que la arqueología industrial, como disciplina universitaria, ha adquirido una gran pujanza. De estos espacios fabriles en Valencia, que van siendo derruidos sistemáticamente, solo vemos conservarse las enhiestas chimeneas, muñones y mudos testigos de una gran actividad fabril en el pasado (harineras, alcoholeras, fábricas de producción de aceite, etc), enclavadas en despoblado: los *Talleres Devis*, las naves de la antigua *Fábrica Cros* (de abonos químicos), en la avenida de Francia; y otras en el bulvar de Serrería con el saqueo continuado de sus columnas de fundición<sup>215</sup>.

Digno de elogio y de aplauso es poder comprobar hoy como se ha recuperado un viejo edificio industrial, el *Rajolar de Paiporta* (Valencia), antaño fábrica artesanal de tejas, atabones macizos y tableros “El Pilar”, fundada por Francisco Bauset, que comenzó su andadura en 1922 y entró en desuso en la década de los 50, y que hoy, tras la rehabilitación y adecuación de la nave fabril, se dedica a centro cultural y museo de la industria de la ladrillería.

Complejo industrial en avanzado estado de deterioro es el de *La Ceramo* obra neomudéjar de 1885, junto al camino viejo de Burjassot, en Valencia, conservando interesantes revestimientos de azulejos, hornos de cocción morunos —una

de las piezas de mayor valor patrimonial—, balsas y obradores, que sigue en espera de un proyecto de rehabilitación, mientras sigue sin concretarse su uso como ampliación del Museo Nacional de Cerámica González Martí y en el que se han recuperado restos arqueológicos<sup>216</sup>; mientras se ha recuperado la *Fábrica de Seda* de Vinalesa, para biblioteca, sala de exposiciones y dependencias para asociaciones culturales.

Mientras, en Requena, el *Molino de Esther*, un molino maquillero de harinas y piensos, del siglo XVI, ha sido rehabilitado y convertido en museo de la molienda de grano.

En septiembre de 2005 se procedió —entre encuentros y desencuentros— al desmontaje de la *plementería barroca* y del *pinjante del cascarón del presbiterio de la catedral de Valencia*, que contó con el beneplácito de la Dirección General de Patrimonio, sacando a la luz las pinturas al fresco protorrenacentistas de Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio, formando 356 piezas —que fueron despiezadas con sierra eléctrica de vaivén—, identificadas, catalogadas y almacenadas en el Seminario Conciliar de Valencia ubicado en Moncada<sup>217</sup>.

La rehabilitación del edificio de la antigua *Fábrica de Tabacos* (que data de 1905-1909 y fue sede, antes de concluirse, de la Exposición Regional Valenciana, acogiendo el Palacio de las Industrias), de la calle Amadeo de Saboya, núm. 12, supuso en la primera década del milenio (2007-2009) un gran y polémico debate social, como consecuencia de una permuta que el Ayuntamiento hizo en su día con la empresa Altadis y la inmobiliaria Guadalmedina<sup>218</sup>, que incluía el edificio municipal, sin uso, del anti-

<sup>215</sup> MOMPÓ, Encar F.: “Patrimonio. Saqueo en la Cros. La destrucción y abandono del gran complejo químico junto al Grao de Valencia”. Diario LEVANTE – El Mercantil Valenciano. Valencia, domingo 16 de enero de 2000, pp. 2 y 3 (Suplemento “En domingo”).

<sup>216</sup> GARCÍA, Hortensia: “Valencia. Así era la Ceramo antes de la ruina”. Diario LEVANTE – El Mercantil Valenciano. Valencia, sábado 2 de mayo de 2015, p. 20; MÍNGUEZ, Minerva: “La Ceramo se salva del derribo parcial para ser un nuevo enclave socio-cultural”. Diario LEVANTE – El Mercantil Valenciano. Valencia, martes 8 de noviembre de 2016, p. 23.

<sup>217</sup> VILA FERRER, Salvador: “Intervenciones arquitectónicas en la catedral durante los siglos XX y XXI”, en la obra de VV. AA.: *La Catedral de Valencia: Historia, cultura y patrimonio*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2018, p. 425.

<sup>218</sup> BELTRÁN, Adolf: “Valencia inicia el derribo de parte de la antigua Tabacalera”. Diario EL PAÍS. Madrid, 26 de noviembre de 2007.

guo Centro Sanitario de la Plaza de América. Por ella, la vieja Tabacalera pasaba a ser de propiedad municipal, siendo destinada a dependencias del propio Ayuntamiento, no sin haberse derribado una parte de las naves industriales que albergaban almacenes, conservándose las primeras tramadas, a ambos lados de la fachada principal. Tras ello, los espacios generados se han transformado en dos jardines públicos y en dos solares dispuestos para levantar viviendas, en los cuales se ha construido un edificio, tras la paralización de la intervención sobre el segundo. Entretanto, los inmuebles conservados contienen los que formaron parte de la referida Exposición Regional. Con posterioridad ha sido declarado Bien de Relevancia Local. El edificio ha sido considerado como “el mejor ejemplo de arquitectura industrial de la ciudad, de una gran calidad constructiva y uno de los más importantes de España”<sup>219</sup>.

Una polémica intervención ha padecido el *Complejo Administrativo 9 de Octubre*, enclavado en la vieja Cárcel Modelo, obra del arquitecto Joaquín M<sup>a</sup> Belda, de hacia 1905, en la que si bien se ha respetado la arquitectura del recinto carcelario con su ronda interior (se ha suprimido el muro de cerramiento), las cuatro torres de nueva planta levantadas sobre su solar (tres de nueve pisos y la restantes de dieciséis, revestidas de lamas de vidrio) para acoger departamentos y oficinas de la Administración autonómica valenciana, por su elevada altura no ha sido nada respetuosa con el entorno, agobiando lo primitivamente construido.

La capital de la comarca de La Safor, Gandía, ha visto perder en los últimos años varios edificios protegidos<sup>220</sup> en su centro histórico, como el *palacio del marqués del Vasto*, en la calle Mayor, con interesantes balcones de forja y remate almenado; la *Clínica Pellicer* (de 1956) en el paseo Germaníes, que fue símbolo del avance tecnológico y científico en la ciudad; la *alquería de Romaguera*, en Santa Anna; y el *Trinquete “El Zurdo”*, y en peligro de pérdida se encuentran la *Ermita de San Vicente Ferrer* (siglo XVIII), arruinada, antaño en despoblado y hoy zona industrial; la *alquería de Martorell*, de origen medieval que en el siglo XVI acogía un “trapig” para la molienda de la caña de azúcar; y la *alquería de Sant Joan (o dels Peiró)* en la partida de Les Foies, ambas buen ejemplo de arquitectura rural.

No lejos, en Rótova, el *palacio de los condes* del mismo nombre, una casa señorial de finales del siglo XVII que perteneció al Señorío de los Armaus de Gandía, muy modificada para su adaptación a viviendas de vecindad<sup>221</sup> y que conserva un lienzo de muro almenado, el patio de armas y una escalera imperial en su interior, espera su rehabilitación para fines de interés público.

Demolidas fueron en Valencia en noviembre de 2015 las *Nuevas Oficinas Municipales*<sup>222</sup> (acogió la Delegación de Urbanismo) (Fig. 23), con fachada principal recayente a la avenida de Aragón, núm. 35, un edificio racionalista de reciente construcción (años 1985-1986) de los arquitectos Vicente González Móstoles y Rafael Rivera Herráez, muy próximo al pensamiento del arquitecto norteamericano Robert Venturi. Su

<sup>219</sup> TABERNER PASTOR, Francisco: “Valencia. Antigua Fábrica de Tabacos”. (Ficha 61), en la obra de VV. AA.: *Guía de Arquitectura de Valencia*. Valencia, ICARO - Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2007, p. 22.

<sup>220</sup> CAMACHO, Josep: “Gandía ha perdido un tercio de sus edificios protegidos en los últimos años”. *Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano*. Valencia, domingo 23 de septiembre de 2012, p. 38.

<sup>221</sup> DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Rótova. Palacio de los condes de Rótova”, en la obra de VV. AA.: *Monumentos desaparecidos en la Comunidad Valenciana*. I. Valencia. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1999, p. 427.

<sup>222</sup> DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier / SORIANO SÁNCHEZ, Rafaela: *Rutas de acercamiento al patrimonio artístico valenciano*; Ciudad de Valencia. Valencia, Dirección General de Patrimonio Artístico de la Conselleria de Cultura y Educación, 2003, pp. 387-388.



Fig. 23.- Valencia. Edificio construido como *Nuevas Oficinas Municipales*, acogió la Delegación de Urbanismo, databa de los años 1985-1986 y fue derribado en 2015. (Foto: Javier Delicado, 2005)

derribo, en un contexto de pura especulación pues cumplía su función, evitó –se dijo en su momento– que el Jardín Botánico se pudiera ver afectado por la construcción de un hotel, tras el contencioso planteado por el solar de Jesuitas desde años atrás y posterior permuta con el Ayuntamiento de Valencia<sup>223</sup>.

Los campanarios –unos 2.500 inventariados en la Comunidad Valenciana– constituyen otros de los elementos arquitectónicos del patrimonio eclesiástico que se encuentran desamparados o en peligro de pérdida a día de hoy –una treintena<sup>224</sup>, bien por su estado ruinoso o porque hace tiempo que perdieron su función al hallarse en despoblados y sus campanas ya no tañen al estar rotas o haber sido expoliadas, pese a que la Administración autonómica y la Diputación de Valencia han invertido en los últimos lustros altas sumas para su restauración, una rehabilitación que realmente incumbe a la Iglesia española pues son elementos de titularidad eclesiástica. Díganlo la iglesia vieja de Genovés, a falta de la reposición de la cubierta y en la que el campanario barroco permanece solado; el campanario barroco de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, de Bejís (Castellón), que ya no tañe porque las vibraciones del bronce estaban deteriorando su añosa estructura; la torre de Xiva de Morella languidece; y el abandono de los campanarios de los municipios de Albufera, Alpuente, Canet lo Roig, Vistabella del Maestrazgo o Xàbia no es menor<sup>225</sup>, a los que hay añadir el campanario de la iglesia conventual del Carmen calzado (parroquia de la Santa Cruz) de Valencia, que acoge seis campanas de gran valor patrimonial que llevan seis años sin sonar, según el antropólogo y campanero Francesc Llop<sup>226</sup>.

En el Valle del Segó (Camp de Morvedre) agoniza la *iglesia de Santiago* de Benicalaf, uno de los últimos vestigios de los antiguos poblados de Les Valls hoy anexionado al municipio de Benavites, en la que existe riesgo de caída la espadaña de su fachada y de pérdida de las pinturas mu-

<sup>223</sup> A. S. / AGENCIAS: “El consistorio derribará el ayuntamiento de la avenida de Aragón”. Diario LEVANTE- El Mercantil Valenciano. Valencia, sábado 1 de agosto de 2015, p. 20.; “El nuevo Ayuntamiento ya es escombros”. Diario El Mundo. Madrid, 7 de noviembre de 2015.

<sup>224</sup> CERDÁ, Paco: “Patrimonio en deterioro. Toque de atención a los campanarios”. Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano. Valencia, domingo, 20 de abril de 2014, pp. 2-3.

<sup>225</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>226</sup> J. P.: “Los bomberos intervienen de nuevo en la iglesia del Carmen”. Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano. Valencia, miércoles 22 de agosto de 2018, p. 17; J. P.: “Encargan la rehabilitación del campanario de la iglesia del Carmen” Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano. Valencia, viernes, 24 de agosto de 2018, p. 17.



rales y esgrafiados del siglo XVIII que decoran la nave del templo, barroca<sup>227</sup>; y en septiembre de 2018 se asiste al derrumbe por las intensas lluvias del muro perimetral del *patio de los Silos* (graneros de Valencia que fueron en época tardomedieval) en Burjassot (Fig. 24), que puso al descubierto el mal estado del conjunto, lo que requiere una precisa rehabilitación de todo el complejo monumental, dado que es evidente la falta de mantenimiento desde hace décadas (los taludes se hallan erosionados)<sup>228</sup>.

Por último, en la capital, edificio emblemático de la arquitectura racionalista es el antiguo *Colegio Mayor Lluís Vives*, obra del arquitecto Javier Goerlich Lleó (1935-1957), emplazado en el “Campus universitario de Blasco Ibáñez”, propiedad de la Universitat de València y protegido como BRL. De estructura simétrica y desarrollo en peine, de un racionalismo aerodinámico con detalles y elementos propios de la arquitectura naval y art déco en el interior<sup>229</sup>, fue construido con materiales de escasa calidad, resintiéndose prontamente los forjados por lo que permanecerá cerrado durante seis años por problemas estructurales. Ha sido la propia Universitat la que ha activado en noviembre de 2018 un plan de rescate para su rehabilitación, con el fin de que vuelva a ser un referente cultural<sup>230</sup>.

### 3.3.3. La circunscripción de Alicante.

La Huerta (*L'Horta*) de Alicante –particularmente la zona comprendida entre San Juan, Mutxamel y El Campello– durante el último tercio del siglo XX ha visto degradarse su paisaje agrario con sus alquerías y torres fuertes (hace



Fig. 24.- Burjassot (Valencia) *Patio de los Silos*. Aguatinta del año 1844 del pintor Rafael Montesinos y Ramiro. (Colección Mario Montesinos. La Plata, Argentina).

décadas dejaron de cumplir esta función), que se mantiene hasta la actualidad por la escasez de recursos hídricos de manera que fuera del espacio urbano de la capital encontramos bloques de viviendas y edificaciones residenciales próximas al mar; huerta que languidece lentamente y desaparecerá –como subraya la prensa regional– si no intervienen las administraciones<sup>231</sup>.

En peligro de pérdida se hallan muchos *riu-raus*<sup>232</sup> de las comarca de la Marina Alta (hay censados más de 400 en la Comunidad Valenciana, incluyendo las comarcas centrales de La Ribera y La Safor), unas estructuras arquitectónicas tradicionales agrarias en planta baja en la que se abren una sucesión de arcos para la elaboración del escaldado de la pasa (recientemente declarado bien de interés cultural inmaterial), tratándose de unos singulares edificios de indudable valor etnológico y paisajístico,

<sup>227</sup> MARQUÉS, Cristina: “Patrimonio en peligro en Benavites: El abandono amenaza frescos del siglo XVIII”. Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano. Valencia, lunes 16 de enero de 2017, p. 24.

<sup>228</sup> MÍNGUEZ, M. / GARCIA, H.: “Los servicios jurídicos de Valencia sopesan rescindir la cesión de Los Silos de Burjassot”. Diario LEVANTE- El Mercantil Valenciano. Valencia, miércoles 10 de octubre de 2018, p. 29.

<sup>229</sup> LLOPIS ALONSO, Amando: “Colegio Mayor Lluís Vives” (Ficha 235), en la obra de VV. AA.: Guía de Arquitectura de Valencia. Valencia, ICARO-CTAV, 2007, p. 173.

<sup>230</sup> MONTANER, Rafael: “La UV activa el rescate del Lluís Vives. Licita por 626.141,16 euros el proyecto de ejecución y dirección de obras de rehabilitación del edificio que lleva 6 años cerrado”. Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano. Valencia, sábado 17 de noviembre de 2018, p. 23.

<sup>231</sup> AMAT SAPENA: “L'Horta d'Alacant” (Paisajes valencianos, entrega 64). URBAN (Agenda de ocio y cultura). Suplemento del Diario LEVANTE- El Mercantil Valenciano. Valencia, viernes 2 de noviembre de 2018, pp. 20-21.

<sup>232</sup> DEL REY AYNAT, M.: op. cit., pp. 259-278.

como el de la partida del Pujol en Xàbia, el de Pinella en la Xara, el de les Monjes en Calp y el de La Torre en el Poble Nou de Benitatxell, todos arruinados<sup>233</sup>, y a los que la Generalitat Valenciana ha negado hasta el momento la protección como Bienes de Relevancia Local.

En la misma comarca, en Ondara, la *casa-palacio del Mayorazgo* (siglo XVI, remodelada en el XIX), de tres plantas y con garitones en los ángulos, ha visto alterar sus formas en la rehabilitación con la pérdida de diversos elementos neoclásicos, estucos y pinturas murales de la capilla<sup>234</sup>.

Sobre el Alto Vinalopó, abandonada desde muchos años atrás permanece la *Colonia de Santa Eulalia* un poblado industrial<sup>235</sup> que se relaciona con el Familisterio de Guisse (Francia), creado en 1887 por Antonio de Padua Saavedra, conde de Alcudia y Gestalgar, enclavado entre los términos municipales de Villena y Sax, que contó con apartadero propio en la línea de ferrocarril de La Encina a Alicante<sup>236</sup>, prácticamente deshabitado desde la guerra civil. Constituía una colonia agrícola, levantada sobre los llamados Prados de Santa Eulalia, que contaba con palacio, ermita, teatro (de Cervantes), almazara, fábrica de harinas y alcohol, bodega, almacenes y casas de colonos, que en febrero de 2016 fue declarada Bien de Interés Cultural con la categoría de espacio etnológico<sup>237</sup>. En peligro de extinción, las administraciones institucionales y

municipales buscan fórmulas para la rehabilitación de este complejo agrícola, de gran interés arquitectónico.

Otros vestigios del patrimonio industrial se encuentran en considerable abandono en la comarca de la Hoya de Alcoy, cuna de la industrialización valenciana. Se trata del *complejo fabril de El Molinar*, situado en las afueras de la ciudad, sobre el barranco del mismo nombre, que acogió viejos molinos de harina y de papel con origen en el siglo XV, entre ellos, *Els Molíns Nou i Vell del Ferro*, el *Molí del Tort* y el *Molí Els Solers*, éste último declarado BIC y el mejor conservado con sus naves industriales y chimenea, que ha contado con una rehabilitación parcial a partir del “Proyecto de consolidación de El Molinar” del arquitecto Ciro Manuel Vidal Climent (2004-2008)<sup>238</sup>. Cercano al anterior, en pleno barrio del Ensanche de Alcoi, se localizan en el complejo de La Riba, la *manzana de Rodés*, en ruinas, y los *Talleres de Fundición y Maquinaria de Vicente Miró*, construidos en los años treinta del pasado siglo y que fue fábrica de armas en la guerra civil, que llevan tres décadas degradados y terminarán siendo derribados en corto plazo de tiempo, por lo que es necesario acometer un plan de rehabilitación que los proteja<sup>239</sup>. Las naves industriales que ocupaban estos talleres serán transformadas en parque tecnológico urbano.

Parecida situación se plantea en la comarca del Bajo Vinalopó, en la localidad de Crevillent,

<sup>233</sup> A.P.F.: “La Marina Alta, Xàbia. Riuraus que se caen a trozos”. Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano. Valencia, jueves 15 de mayo de 2014, p. 25; MARTÍNEZ, Alba: “El pasado de la pasa”. Diario Las Provincias. Valencia, viernes 17 de agosto de 2018, p. 41.

<sup>234</sup> A.P.F.: “La Marina Alta. Reducen a escombros el interior de un palacio del XIX de Ondara declarado BIC”. Diario LEVANTE-El Mercantil Valenciano. Valencia, jueves 8 de octubre de 2014, p. 50.

<sup>235</sup> HERNÁNDEZ DOLZ, Agustí / ALMERICH IBORRA, José Manuel: *Pobles abandonats. Els paisatges de l'oblit*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, (Série Major, nº 4), 2006.

<sup>236</sup> El apartadero de ferrocarril entre Villena y Sax aparece relacionado por TORMO Y MONZÓ, Elías; Levante (Provincias valencianas y murcianas). Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923, p. 258.

<sup>237</sup> Decreto 18/2016, de 19 de febrero del Consell, por el que se declara bien de interés cultural con la categoría de espacio etnológico la Colonia de Santa Eulalia, situada en los términos de Sax y Villena. Boletín Oficial del Estado. Madrid, núm. 69, de 21 de marzo de 2016, pp. 21.054-21.062; PÉREZ GIL: “La colonia de Santa Eulalia obtiene la declaración de Bien de Interés Cultural”. Diario Información. Alicante, 20 de febrero de 2016.

<sup>238</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada: “Arqueología industrial, testimonio de la era de la industrialización. El Plan de Patrimonio Industrial. Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid, 7 (2007); TIELVE GARCÍA, Natalia: “La memoria del pasado industrial. Conservación, reutilización y creación de nuevos equipamientos”, e-rph (revista electrónica del patrimonio Histórico), 19 (diciembre de 2016), p. 86.

<sup>239</sup> CANDELA, M.: “Alcoy. Nuevo golpe al patrimonio industrial”. Diario Información. Alicante, 24 de marzo de 2013.

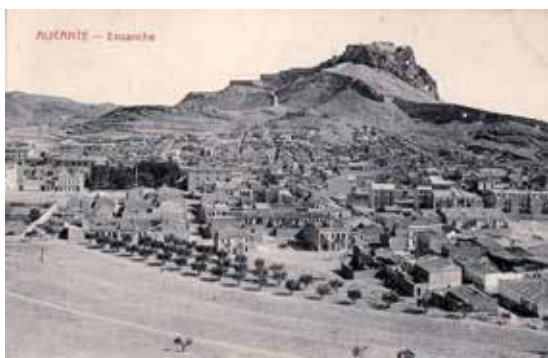


Fig. 25.- Alicante. Vista del Ensanche de la ciudad en una panorámica a los pies del castillo de Santa Bárbara, de hacia 1920. (Foto: ARASC, Leg. 153/52).

donde medio centenar de fábricas de alfombras enclavadas en suelo residencial agonizan, como la *Fábrica Hijos de Augusto Mas*, fundada en 1823 y que se considera la primera industria alfombrera de España. Este conjunto fabril carece de grado de protección a excepción de la fachada de la vivienda familiar, rotulada con el núm. 15 de la calle Virgen del Carmen, incluido en el catálogo municipal como BRL<sup>240</sup>.

En la ciudad de Alicante (Fig. 25) en 1990 habrá que lamentar el derribo de *La Aduaneta*, obra de fines del siglo XVIII, cuya propuesta para catalogarla dos décadas atrás por la Comisión Permanente del Ayuntamiento no prosperó, al igual que años antes se había consentido el derribo de una serie de edificios que figuraban registrados en el catálogo municipal, como

la *casa de Felipe Bergé*, del arquitecto Juan Vidal Ramos, de 1922-1932, de la avenida Alfonso X el Sabio; la *Comandancia de Marina*, del facultativo Luis Anzorena, de 1941-1945, de la Explanada, racionalista y casticista; y la *casa de la plaza de Calvo Sotelo* (1920), siendo varios los arquitectos y urbanistas que han puesto de manifiesto el deterioro del patrimonio urbano<sup>241</sup>.

Y en progresivo abandono subsiste el *palacio de la marquesa de Rubalcava* de Orihuela, un edificio neobarroco de tres plantas que se levantó en 1921 sobre la extinta casa-abadía de la iglesia de Santiago y que aparece relacionado en el “Catálogo del Plan Especial de Protección del casco histórico de Orihuela”. Adquirido por el Ayuntamiento en 1981 para uso social, en octubre de 2018<sup>242</sup> se han licitado obras de rehabilitación del edificio.

#### 4. A MODO DE CODA

Como se viene analizando en este contexto, clave en la defensa y protección del patrimonio arquitectónico valenciano sobre los siglos estudiados serán los informes para la conservación de edificios históricos y propuestas para su restauración redactados tanto por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos<sup>243</sup>, creada en 1768 y con competencias en todo el ámbito de la Comunidad Valenciana, como por las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos de Castellón, Valencia y Alicante, creadas en 1844 y circunscritas cada una de ellas

<sup>240</sup> ESQUINAS, J. R.: “El patrimonio industrial agoniza sin cura a la vista en Crevillent”. Diario Información. Alicante., 29 de octubre de 2018.

<sup>241</sup> NAVAS, Jordi: “Alicante. Una decena de arquitectos denuncia el deterioro del patrimonio urbano”. Diario Información. Alicante, lunes 22 de noviembre de 1999, p. 16.

<sup>242</sup> MÍGUEZ, Rubén: “Orihuela desbloquea la rehabilitación del Palacio de Rubalcava y de los Juzgados”. Diario Información. Alicante, sábado 27 de octubre de 2018, núm. 12.374, p. 21.

<sup>243</sup> Amplia ha sido y viene siendo la labor desarrollada desde su fundación por la Academia de Bellas Artes en la preservación y conservación del patrimonio artístico valenciano, interviniendo con la emisión de informes y dictámenes, entre otros conjuntos arquitectónicos, sobre el santuario de las Virgen de la Salud de Traiguera, la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Vistabella del Maestrazgo, la iglesia parroquial de Castielfabib, el conjunto histórico de Jérica, el parque Ribalta de Castellón, el puente de Santa Quiteria en Villarreal, el castillo-palacio de Albalat dels Tarongers (muy deteriorado en la actualidad por falta de uso), el Teatro romano de Sagunto, el acueducto y la iglesia arciprestal de Chelva, la cartuja del Ara Christi el Monasterio de El Puig, la iglesia parroquial de Andilla, los Silos de Burjassot, la Lonja de Valencia y su entorno, el convento del Carmen calzado, las iglesias de san Bartolomé, santa Catalina y los santos Juanes, Portal de Serranos, los espacios urbanos de Sant Francesc y Velluters, el Convento

a sus correspondientes demarcaciones territoriales, que contarán con el soporte de las diputaciones provinciales y auspiciarán la creación de los museos de pintura y del Museo de Antigüedades de Valencia, además de entender en lo relacionado con el uso a dar a los conventos desamortizados y la recuperación de numerosos elementos arquitectónicos de interés histórico-artístico en el transcurso de los siglos XIX y XX, procedentes de edificios civiles derribados o en estado ruinoso, permaneciendo bajo su tutela durante más de cien años el Teatro romano de Sagunto (primer monumento nacional declarado en tierras valencianas en 1896 y que sirvió de contenedor durante años de restos arqueológicos: laudas sepulcrales, esculturas, relieves, escudos nobiliarios), Iglesia de la Sangre de Llíria y la Ermita de San Félix de Xàtiva<sup>244</sup>.

Por Real Decreto de 1 de junio de 1900 (publicado en la *Gaceta de Madrid* el día 2)<sup>245</sup> y disposiciones posteriores transitorias se iniciaba la tarea del *Catálogo Monumental de España*<sup>246</sup>, según la idea apuntada por Juan Facundo Riaño, que iba a recoger las riquezas monumentales y artísticas existentes en cada provincia. El historiador Luis Tramoyeres Blasco fue comisionado para la

redacción del catálogo monumental de la provincia de Castellón<sup>247</sup>, que llevó a cabo por partidos judiciales entre 1913 y 1917, mientras que el arqueólogo Manuel González Simancas abordó los concernientes a las provincias de Valencia, de 1909 a 1920, y de Alicante, entre 1906 y 1908, los dos primeros inéditos y el tercero publicado en edición facsimilar en 2010<sup>248</sup>, constituyendo sus textos, acompañados de fotografías, plantas de edificios y dibujos, un testimonio imperecedero para aquellas obras de arte desaparecidas con motivo de la guerra civil de 1936. Son, de igual modo, los escritos más tempranos y significativos de la historiografía del arte valenciano

Derivando de estas fuentes, debe señalarse la importante obra de Elías Tormo y Monzó, *Levante*, 1923), verdadero catálogo monumental de las provincias valencianas, murciana y de La Mancha albaceteña, al que todavía hoy se acude en busca de noticias e interpretaciones, pese al tiempo transcurrido desde su edición, para saber del patrimonio arquitectónico perdido<sup>249</sup>.

Un hecho significativo en los albores de la Segunda República para la protección del patrimonio arquitectónico será, a instancias del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el

---

de santo Domingo (particularmente en la Capilla de San Vicente Ferrer), el antiguo Hospital provincial, el cauce del río Turia, el Monasterio de Santa María de la Valldigna, el Monasterio de Santa Clara de Xàtiva, la iglesia parroquial de Enguera, el monasterio de las Salesas de Orihuela, el conjunto histórico de la Vila Joiosa, etc. (Véanse al respecto DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier / ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela: *El Archivo histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y sus fondos documentales*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2007, (Colección “Investigació & Documents”, n° 5), pp. 46-109; y ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: “El patrimonio valenciano y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos”, en la obra de VV. AA.: *Historia de la ciudad (IV). Memoria urbana*. (Francisco Taberner Pastor, director académico). Valencia, ICARO-Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia), 2005, pp. 145-166.

<sup>244</sup> DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: *La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia, 1844-1983. Génesis y evolución*. Universitat de València. Tesis doctoral leída en 2013, p. 351.

<sup>245</sup> FERNÁNDEZ DE GATTA SÁNCHEZ, Dionisio. “El régimen jurídico de protección del patrimonio en la legislación autonómica”. *Actas de Seminario “Vivir las ciudades históricas. Urbanismo y patrimonio histórico”*. Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1999, pp. 160-161.

<sup>246</sup> LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia: *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, pp. 34-35, 45-47 y 61.

<sup>247</sup> ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo: “Noticia sobre el Catálogo Monumental de Castellón, de Luis Tramoyeres Blasco”, en *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. Valencia, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1993, pp. 717-721.

<sup>248</sup> GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Alicante, 1906-1908*. Alicante, Diputación Provincial, 2010. (Edición facsimilar a cargo de F. J. Navarro Suárez y A. M. Poveda Navarro, eds.), 362 páginas.

<sup>249</sup> TORMO Y MONZO, Elías: *Levante; provincias valencianas y murcianas*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923,

Decreto de 3 de junio de 1931 (*Gaceta de Madrid*, Núm. 56, del día 4, pp. 1181-1185), de declaración de monumentos históricos-artísticos pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional, por el que quedaban protegidos en tierras valencianas numerosas yacimientos arqueológicos, poblados ibéricos, fortificaciones militares, edificios públicos e iglesias, constando entre otros de norte a sur, el monasterio arruinado de Benifassá, el castillo y murallas de Morella, iglesia arciprestal de San Mateo, el castillo de Sagunto, templos de Santa María y El Salvador de Requena, catedral y lonja de Valencia, colegiata de Xàtiva, castillo de Biar y fortaleza de los Pacheco e iglesia de Santiago de Villena.

Durante la Segunda República muy efectiva será la Ley de conservación y protección del patrimonio histórico-artístico nacional de 13 de mayo de 1933<sup>250</sup>, caracterizada por un gran número de disposiciones legales conducentes a regular diferentes aspectos relacionados con el arte, la arqueología, la historia y la cultura, así como el Decreto de 16 de abril de 1936, por el que se aprueba el Reglamento para la aplicación de la mencionada Ley<sup>251</sup>, y que dada su eficacia, fue una de las escasas normas que no derogó el franquismo y que se mantuvo vigente hasta el año 1985<sup>252</sup>.

Durante la autarquía franquista se van a constituir comisiones y órganos provinciales y estatales siguiendo un modelo centralizado, imbuido de una férrea ideología, totalitaria y tradicional, con un rechazo a las corrientes europeas de la arquitectura, que buscará un modelo autóctono<sup>253</sup>. Serían años de permisividad constructiva y de flagrantes derribos, pues solo

la ciudad de Valencia vería derribar más de cuarenta casonas de porte palaciego.

La época del desarrollismo, que incumbe a las décadas de los años sesenta y setenta, será muy laxa en cuanto a la diversidad de normativas y ordenanzas urbanísticas municipales, permitiéndose licencias de obras en ámbitos decimonónicos de numerosas poblaciones valencianas (Villarreal, Pego...), bien en sus arterias principales o en sus plazas mayores, que darán como resultado el derribo de casas de porte historicista, sobre cuyos terrenos se levantarán bloques de edificios anodinos de varias alturas, que romperán la estética y percepción visual del conjunto de viejas edificaciones, donde el perfil de la urbe quedará diluido.

Es a partir de los años finales de la última década, coincidente con el advenimiento de la Democracia, cuando la protección y conservación del patrimonio arquitectónico adquiere presencia, en que se implicará la Administración autonómica con la creación de las Direcciones Generales de Patrimonio Artístico, a la que se incorporará el Colegio de Arquitectos, con la implantación en 1983 y 1984 de una nueva estructura administrativa competente en cuestiones de patrimonio, extinguiéndose las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos.

La Constitución Española de 1978 en su art. 46 manifiesta que “Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad”.

<sup>250</sup> NEBREDÁ MARTÍN, Lara. “La protección del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República. Análisis de documentación legal”. *Revista General de Información y Documentación*. Madrid, Ediciones Complutense, 28/1 (2018), pp. 213-241.

<sup>251</sup> Las disposiciones legales para la protección del patrimonio en esta época aparecen recogidas en GARCÍA FERNÁNDEZ, Javier: “La regulación y la gestión del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República (1931-1939)”, e-rph (*Revista electrónica de patrimonio histórico*), 1 (2007), pp. 1-46.

<sup>252</sup> GAJA I DÍAZ, Fernando: “Patrimonio y planeamientos: encuentros y desencuentros”, en la obra de VV. AA.: *Conservación y Patrimonio*. Sociedad y Patrimonio. Universitat de València, Máster de Conservación y Gestión del Patrimonio Cultural, 2006, p. 60.

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 56.



Por Real Orden de 19 de junio de 1978 el Ministerio de Cultura convocaba preconcurso para la realización del Inventario del Patrimonio Arquitectónico y Urbano de España. La convocatoria tenía carácter general para todo el país, fijándose cada provincia como ámbito territorial de contratación. En este sentido, en la provincia de Valencia, se vino trabajando desde la indicada fecha en la elaboración de fichas catalográficas, preparadas para su procesamiento informático, siendo dirigido el Catálogo de la Provincia de Valencia por el arquitecto Joaquín Arnau, con la ayuda de un equipo de colaboradores para cada comarca; fichas que se localizan en los Servicios Territoriales de la Conselleria de Cultura.

Coincidiendo en el tiempo se publicó el *Inventario artístico de la provincia de Valencia* (Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1983), en 2 vols., que recoge el patrimonio mueble e inmueble, ilustrado con fotografías y esquemas de plantas<sup>254</sup>, mientras que los relacionados con las provincias de Castellón y Alicante resultaron fallidos.

De más amplio espectro y relacionado en concreto con al patrimonio arquitectónico, decisiva fue en 1983 la publicación del *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, a cargo del Servicio Arquitectónico de Patrimonio, de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, que incluiría aquellas edificaciones protegidos, declarados e incoados, lo que facilitó las declaraciones oficiales de monumentos en una edición de dos amplios volúmenes, coordinados por el profesor Dr. Joaquín Bérchez<sup>255</sup>.

La Ley 16/1985 del 25 de junio de Patrimonio Histórico Español supuso un importante avance en cuanto a la cobertura legal del patri-

monio cultural. Surgió de la necesidad de paliar la dispersión normativa de nuestro ordenamiento jurídico en la materia. Esta Ley redefinirá el Patrimonio Histórico y ampliará considerablemente su extensión, quedando comprendido en ella los bienes muebles e inmuebles, el patrimonio arqueológico y etnográfico, los museos, archivos y bibliotecas de titularidad estatal, y el patrimonio documental y bibliográfico, estableciendo distintos niveles de protección con características legales.

La Comunidad Valenciana, de acuerdo con lo previsto en su Estatuto de Autonomía (L.O. 5/1982, de 1 de julio, modificada por L.O. 5/1994, de 24 de marzo) reguló el Consell Valencià de Cultura, diversos institutos culturales, las Bibliotecas y el ejercicio de competencias en esta materia. Con posterioridad, la Comunidad Autónoma aprobó la Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano (DOGV de 18 de junio y de 16 de febrero de 1999), para dar cumplida respuesta a las necesidades que presenta la protección de este patrimonio, y constituyéndose en el marco legal de la acción pública y privada dirigida a la conservación, difusión, fomento y acrecentamiento del patrimonio cultural<sup>256</sup>.

“La LPCV –según refiere el profesor Dionisio Fernández de Gatta– parte de un concepto amplio de patrimonio cultural, los bienes muebles e inmuebles de valor histórico, artístico, arquitectónico, arqueológico, paleontológico, etnológico, documental, bibliográfico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural existentes en su territorio, o que hallándose fuera de él, sean especialmente representativos y de la historia y la cultura valenciana”<sup>257</sup>. Y a efectos de protección de Ley distingue en su Art. 2º entre los bienes de interés cultural va-

<sup>254</sup> El profesor Ximo Company realizó su reseña en la revista CIMAL. Valencia, 30 (1986).

<sup>255</sup> MILLÁS, Jaime: “Publicación del Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad valenciana”. Diario EL PAIS. Madrid, 11 de enero de 1984.

<sup>256</sup> FERNÁNDEZ DE GATTA SÁNCHEZ, D.: op. cit., p. 160.

<sup>257</sup> Ibidem, p. 160.

lenciano, los bienes inventariados y los bienes del patrimonial cultural (no inventariados).

En la tramitación e incoación de expedientes son instituciones consultivas de la Administración de la Generalitat Valenciana en materia de patrimonio cultural el Consell Valencià de Cultura, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, las universidades públicas valencianas, los Consejos asesores de Archivos, Bibliotecas y Museos, y la Junta de Valoración de Bienes<sup>258</sup>.

Más adelante, la Ley 7/2004, de 19 de octubre modificará la Ley 4/1998 de 11 de junio del Patrimonio Cultural Valenciano, con el reforzamiento y protección del patrimonio inmaterial, la puesta en valor de los Bienes de Interés Cultural, su conservación y defensa. Posteriormente, se decretarán unas nuevas adaptándolas a la nueva realidad social, urbanística y cultural (Ley 5/2007, de 9 de febrero).

A estas primeras iniciativas legales cabe añadir la Ley 10/2012 de 21 de diciembre, de medidas fiscales, de gestión administrativa y financiera, y de organización de la Generalitat; el Decreto 107/2017 de 28 de julio, del Consell, por el que se aprueba el Reglamento de regulación de las actividades arqueológicas de la Comunitat Valenciana; y la Ley 9/2017 de 7 de abril, de modificación de la Ley 4/1998 del Patrimonio Cultural Valenciano, que contempla la protección de las construcciones civiles y militares de la Guerra Civil Española, tratándose de elementos y conjuntos que tienen un importante valor patrimonial, como muestra notable de la ingeniería militar y como espacios privilegiados de la memoria de la guerra (los vestigios arqueológicos).

De igual modo, también hay que valorar la importante protección que, desde la vertiente urbanística, supone la Ley 5/2014 de 25 de julio de Ordenación del Territorio, Urbanismo y Paisaje (LOTUP).<sup>259</sup>

Asimismo, es de subrayar que en 2017<sup>260</sup> el Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana firmó un convenio de colaboración con la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, iniciando ambas entidades acciones para la promoción conjunta (revisión y actualización) de la protección de los edificios incluidos en los registros DOCOMOMO Ibérico, es decir, la valoración y conservación de la arquitectura y el urbanismo del Movimiento Moderno del siglo XX y en cuya base de datos, que recoge más de 6.000 entradas en la actualidad, aparecen relacionados, entre otros edificaciones relacionadas con la industria, la vivienda y los equipamientos, el *Grupo Las Torres* (1956) de Castellón, la *filial de SEAT* (1965) de Valencia, la *Urbanización Ciudad Ducal* (1961-1966) del paseo marítimo de Gandía, la *Estación de servicio El Rebollet (AGIP)* (1962) de Oliva, la *Escuela de Maestría Industrial* (1957) y la *Urbanización Maralic* (1962) de Alicante, y los *poblados de colonización* de San Isidro de Albaterra (1953) y de El Realengo de Crevillente (1961).

La administración central y las autonomías han hecho posible en suelo hispano en las últimas décadas, a través de los planes nacionales de catedrales, de monasterios y del patrimonio industrial, la recuperación de gran parte de un patrimonio que se hallaba abandonado, que será rehabilitado (la Diputación de Castellón ha promovido la restauración del Palacio de los

<sup>258</sup> Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano, Art. 7.

<sup>259</sup> ARASC, Acta de la Junta General Ordinaria del día 7 de febrero de 2017.

<sup>260</sup> VV.AA.: Nuevo regimen urbanístico de la Comunidad Valencia. Valencia. Tirant lo Blanch, 2014.

condes de Ariza, de Betxí; el castillo de Peñíscola y el Palacio dels Santjoans, de Cinctorres), puesto en valor y al que se le dará una función y un uso social. Pero ni el Estado, ni los gobiernos autónomos, ni las corporaciones municipales pueden absorber el coste de la conservación de cerca de 70.000 monumentos existentes en España en 8.124 municipios; de ahí, que la iniciativa privada, mediante la creación de fundaciones (es el caso en Valencia de la Fundación Hortensia Herrero, entre cuyas actuaciones se citan la restauración del Colegio del Arte Mayor de la Seda, la Ermita de Santa Lucía, los frescos de la Iglesia parroquial de San Nicolás y el camarín de la Virgen de los Desamparados) y con la ayuda de entidades financieras y particulares, deban comprometerse en la recuperación de ese patrimonio histórico y artístico español, que es legado del pasado y han de heredar las generaciones futuras.

Por otra parte, sabido es que muchos de los monumentos históricos (Figs. 26 a 32) de algunos de nuestros pueblos y aldeas de las comarcas del interior (el Alto Maestrazgo, els Ports, el Rincón de Ademuz, los Serranos y la Canal de Navarrés) están en peligro de pérdida por el despoblamiento rural. De igual modo, los viejos barrios de las grandes urbes van perdiendo población con el consiguiente envejecimiento de la misma.

Debemos, pues, de tener conciencia del valor de ese patrimonio artístico heredado, poniendo los medios y recursos para su sostenimiento y protección desde este 2018, año europeo del patrimonio cultural.

---

\*El autor desea agradecer a los arquitectos y académicos, doctores Francisco Taberner Pastor, Alberto Peñín Ibáñez y Arturó Zaragoza Catalán las sugerencias y asesoramiento prestados para la elaboración del presente dossier.



Fig. 26.- Benicàssim (Castellón). Primitivo *Convento de Carmelitas Descalzos* del s. XVII, situado en el parque natural del Desierto de las Palmas, que fue arrasado por unas lluvias torrenciales a promedios del s. XVIII y del que quedan en pie las ruinas de la iglesia. Posteriormente, se erigió un nuevo convento para la misma orden en la parte alta de este espacio natural. (Foto: Javier Delicado, 2004).



Figs.- 27.- Sax / Villena (Alicante). *Colonia agrícola de Santa Eulalia*. Ruinas del Palacio de los condes de Alcúdia y Gestalgar (1898), parador y administración, y fábrica de alcoholes "La Unión", recayentes a la plaza de Santa Eulalia que confrontan con la ermita (Foto: Elías Polo Pérez, 2018).





Figs.- 28 y 29.- Altura (Castellón). *Cartuja de Valldocriss*. Interior y fachada de la iglesia principal, antes de su reciente cubrición. (Foto: FTP, 2006).





Figs.-30.- Valencia. *Convento de las monjas clarisas franciscanas del Santo Sepulcro de Jerusalén*. Portada gótico-renacentista, cedida al Ayuntamiento de Valencia en 1933, hoy en paradero desconocido (Foto: ARASC, Leg. 147 A/82).



Figs.- 31 y 32.- Jesús Pobre (Dènia, Alicante). *Gran Riurau del señor de Benissadeví*.  
Restaurado en los primeros años del s. XXI (Foto: FTP)

# *IV. Recensiones de libros*

*Coordinadas por*  
**Javier Delicado**

**Historiador del Arte - Universitat de València**



**Castiñeiras González, Manuel Antonio (ed.)**  
***Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus.***

Almería. Círculo Rojo Editorial, 2017. Docencia o aprendizaje. Historia.  
 420 pàgines amb figures en blanc i negre i làmines a color.  
 ISBN: 978-84-9160-336-8.

L'interessantíssim, heterogeni i suggerent llibre que referenciem i que ens descobreix l'artista medieval com un personatge social, en molts casos versàtil i multidisciplinari i amb una xarxa de connexions riques i complexes, sorgeix arran de la celebració, el propassat mes de novembre de 2014 a la Universitat Autònoma de Barcelona i al Museu Episcopal de Vic del Primer Simposi *Magistri Cataloniae. Artista anònim, artista amb signatura. Identitat, estatus i rol de l'artista en l'art medieval*. Un congrés en el qual amb la participació de reconeguts especialistes de diverses universitats espanyoles i europees (Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Fribourg, Universitat de Tarragona, Universitat Politècnica de València, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, etc.) es proposava reflexionar sobre el treball, la formació, el perfil i la mobilitat dels artistes en l'Edat Mitjana, així com sobre la seua relació en l'esfera social, debatent-se també aspectes relacionats amb les seues tècniques, la seua condició eclesiàstica o laica, el recurs als models o la importància de l'itinerància en el seu aprenentatge.

Tot soplujat pel projecte d'investigació de la UAB *Artistas, patronos y público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos*

*XI-XV)-MAGISTRI CATALONIAE (MICINN-HAR2011-23015)*, que pretén analitzar el treball, la formació, l'aprenentatge i l'organització dels pintors (miniaturistes, pintors sobre taula i mural), escultors i arquitectes medievals, i també la qüestió dels comitents, i reconstruir la xarxa de processos artístics mitjançant els seus agents principals (artistes, comitents, públic), treballant-se així mateix en la creació del primer índex digital d'artistes catalans *Índice Magistri Cataloniae*, tot dirigit pel Dr. Manuel Castiñeiras González, qui també és l'editor científic d'aquesta publicació i qui fa la presentació del llibre. Un total de vint són els articles que es recullen en el volum que comentem, que han estat agrupats en cinc parts diferents. I *La llegendes i el retrat de l'artista*; II *La signatura de l'artista*; III *Formació, itinerància i "biografia" de l'artista*; IV *Rols professionals dels tallers medievals* i V *Els comissionats i les arts*.

En la primera part, *La llegendes i el retrat de l'artista* s'aborden els models de la imatge de l'artista, sempre condicionat per la peculiar concepció de l'obra d'art medieval com una ofrena anònima i col·lectiva a Déu. Així Manuel Castiñeiras ("Autores homónimos: el doble retrato de "Mateo" en el Pórtico

de la Gloria") s'apropa al tema analitzant diverses figures del Pórtico de la Gloria, considerades com un autoretrat del mestre Mateo, reivindicant en una d'elles i des d'un punt de vista simbòlic, el seu caràcter d'artista. Mentre per la seua banda Michel Bacci ("San Luca come Petrarca: visioni dell'artista-letterato nell'Evangelario di Giovanni da Opava (1368)"), a partir de les miniatures d'un evangeliari de la Biblioteca Nacional de Viena de 1368, que mostra tres representacions de sant Lluc, investiga el significat del programa, el qual posa l'èmfasi en el Lluc erudit més que no pas en el pintor i analitza la seua imatge, la qual evoca característiques compositives i iconogràfiques que suggereixen directament imatges contemporànies de famosos literats.

La segona part, titulada *La signatura de l'artista*, examina diferents aspectes del fascinant món de la signatura de l'artista medieval, des de l'origen de la fórmula controvertida de *me fecit*, com fa Jacqueline Leclerc-Marx ("La "signatura" au Moyen Âge. Mise en perspective historique") aportant nombrosos testimonis, fins al tòpic, encara existent, de l'analfabetisme de l'artista romànic, la competència del qual, pel que fa a habilitat d'escriptura, coneixement del llatí i lectura, sembla era molt més gran

del que s'ha afirmat fins ara a la vista del material aportat per Emilie Mineo ("L'Artiste lettré? Compétence graphique et textuelle de l'artiste roman à travers les signatures épigraphiques").

Qüestió aquesta, la de l'analfabetisme que, per al cas concret de Siena i en la baixa Edat Mitjana és tractat per Giampaolo Ermini ("Opere firmate nell'arte italiana Medioevo: il caso di Siena, tra alfabetismo degli artisti ed errori presunti"), el qual i a partir d'una àmplia mostra de fonts escrites i la relació entre artistes, signatures d'artistes i escriptura, demostra l'alt grau d'alfabetització existent entre els artistes d'eixa localitat als segles XIII i XIV, així com l'ús de codis lingüístics particulars sota les signatures. Per la seua banda Anastasios Papadopoulos ("Signatures of Byzantine Painters in Macedonia: deciphering the Astrapades code") estudia la peculiar manera de signar dels pintors bizantins Michele Astrapas i Eutykhios, - els quals van deixar les seues signatures en cinc esglésies diferents de la zona de Macedònia -, en relació amb les fórmules de producció artesana d'orfebres i terrissaires, que fa possible hipotetitzar la participació de tots dos en la decoració de l'església de Protaton en Karyes (Mt. Athos).

*Formació, itinerància i "biografia" de l'artista* és l'epígraf de la tercera part del llibre, en la qual es tracta el problema específic de la formació dels artistes. Així TERENCE Le Deschault, ("Formación, viaje y memoria visual: los escultores de Auvernia y su evolución artística") reflexiona sobre l'important paper de la memòria visual en l'escultor romànic allà pels volts de 1100, i la transcendència que per a la migració de models tingueren els viatges dels artistes, tot a partir d'un cas molt controvertit; la comparació entre el capitell de l'avar del transsepte de Compostel·la i el timpà de Santa Fe de Conques. Mentre que per la seua banda, Lorenzo Carletti

("Un pittore del Trecento tra storia e letteratura: Buonamico Buffalmacco i "sua compagni") tracta la biografia del famós pintor florentí Buonamico Buffalmacco, un dels pocs artistes medievals el nom del qual apareix sovint esmentat en la literatura del seu temps (el *Decameró* de Boccaccio i el *Trecentonovelle* de Franco Sacchetti), per concloure que molts dels "llocs comuns" aplicats a la personalitat de Buffalmacco estan molt a prop del perfil de l'artista renaixentista. La quarta part, sota l'epígraf *Rols professionals dels tallers medievals*, es divideix en dos, tractant-se de manera separada la pràctica de la pintura i l'organització del taller. Així en el cas de la pintura, Anne Leturque ("La réalisation d'un décor peint monumental: des outils, des savoirs et des savoirs-faire"), aprofundeix en les habilitats necessàries que calia tenir un pintor (muntatge de bastides; enguixat de paret; dibuixos preparatoris, preparació de pigments i aglutinants, etc, etc) per a l'elaboració de les pintures murals, segons especifiquen els tractats i permeten les observacions directes dels murals catalans. Mentre que per la seua banda Anna Oriols ("La miniatura en diàleg amb l'entorn: intercanvis artístics als *scriptoria* romànics catalans") analitza el paper fonamental de la miniatura per entendre els processos creatius d'altres tècniques, com el brodat, la pintura sobre fusta, l'arquitectura, l'escultura o la joieria en la Catalunya romànica, proporcionant nous suggeriments que de tant en tant arriben més enllà del camp particular de la il·luminació manuscrita. Aurora Rubio i Maria Antonia Zalbidea en ("L'ús de models en la pintura mural gòtica lineal a la ciutat de València. La Cambra Secreta de la Catedral i el Palau d'En Bou") tracten sobre la identificació de models mitjançant el traçat de formes i decoracions, la tecnologia dels materials, i la tècnica amb la qual els artistes van dur a terme el treball,

tot encaminat a configurar i confirmar l'existència d'una circulació de dibuixos i dissenys, així com la seua difusió i transmissió en el procés creatiu i executiu de les pintures murals gòtiques en territori valencià. Existència i ús de patrons i models que confirmen Mireia Campuzano i Cèsar Favà ("Els *Planys sobre Crist mort* de Joan Mates i els procediments de seriació en els tallers pictòrics del gòtic català") en estudiar les dues versions del plany sobre crist mort de Joan Mates i constatar els procediments de seriació en motius decoratius presents en les dues obres, conclouent que la qüestió del treball seriàt en els tallers pictòrics catalans de la baixa edat mitjana degué constituir un fet habitual i útil.

L'organització del treball en els grans tallers medievals, en concret en els catedralicis, perfectament estructurats i amb la participació de diferents agents que assumien diferents rols és l'aportació que realitza Carles Sánchez ("Organización y perfiles profesionales en los talleres catedralicios de la Corona de Aragón (s. XII-XIII)", analitzant-se detingudament el concepte d'*operarius* entre els picapedrers, escultors i constructors que participen, així com les seues categories (mestre, expert, aprenent). Mentre per la seua banda Joan Duran-Porta ("Els orfebres a la Catalunya plenomedieval") reflexiona sobre el desenvolupament i treball dels orfebres del romànic català a partir dels testimonis documentals, incidint en la gran diversitat de tipus i d'experiències d'aquests, així com en la multiplicat d'elements que caracteritzen l'orfebreria de l'època, on tot sembla factible, i que s'anirà esvaint progressivament a mesura que la tasca dels orfebres i el seu "estatut" professional es concrete més i més durant el segle XIII.

Finalment, en la cinquena part (*Els comissionats i les arts*) s'aborda el paper omnipotent dels patrons medievals,



personatges normalment connectats amb cases reials i amb ordres eclesiàstiques, en molts casos els veritables 'autors' d'aquests treballs, i en els quals les dones tingueren també un paper protagonista notable. Així Marco Rossi ("Li committenze di Ariberto da Intimiano e le Botteghe di pittori e di miniatori a Milano nella prima metà del secolo XI") analitza el paper fonamental de la Catedral de Milà en la formació de pintors, especialment en el context de l'escola episcopal promoguda per Ariberto de Intimiano bisbe de Milà des de 1018 fins a 1045, on s'educava els nens en el *diversarum Artium*. Mentre per la seua banda Avital Heyman ("Un reto para el 'taller de Melisenda': la decoración de Santa Maria en el Valle de Josafat y el proyecto monumental de la Jerusalén cruzada") aporta una nova contribució sobre el paper de la reina Melisenda (1105-1161) de Jerusalem com a ideòloga d'un itinerari

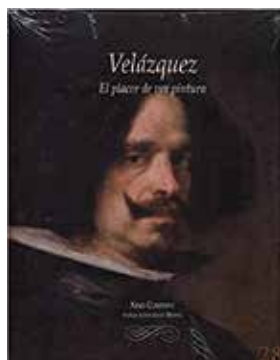
monumental en els sants llocs, a partir del cas poc conegut de la decoració pictòrica d'una sala de croats amb la representació de la Deesis (exposada en el Museu d'Israel, Jerusalem), formant part de l'Abadia de la Tomba de la Mare de Déu en el La Vall de Josafat. Incidint en el tema Verònica Abenza, ("Mujeres y artistas: un género subestimado?") aborda, des de la perspectiva de gènere, les estratègies de la reina Estefanía de Nájera per exercir el seu patrocini artístic i polític sobre el regne de Navarra en benefici del seu fill Sancho, remarcant el paper i importància de la reina com a motor de renovació estilística.

I finalment, E. Liaño ("Aloy de Montbray o cómo trabajar para el rey, la nobleza y la iglesia en el siglo XIV") estudia el treball i encàrrecs de l'escultor Aloy de Montbray, membre que fou de l'obrador parisenc de Jean Pein de Huy i el proposa com a exemple d'artista protegit

pel rei i per altres membres de l'alta noblesa, la qual cosa li permeté mantenir viu l'obrador i sobreviure.

Un complet i utilíssim índex- onomàstic i toponímic -, amb la bibliografia i fonts emprades, completen aquest profitós volum, del qual és impossible assenyalar tots els aspectes d'interès que recull i que ens apropen, mercès al saber aprofundit que els diversos autors tenen d'aquesta matèria al coneixement, més i millor de l'activitat, el món, la personalitat, les relacions, etc..., de l'artista medieval. Una obra, a més a més, que ha aparegut en un moment molt propici, puix sembla que hi ha una demanda en l'estudiós i investigador d'aquesta classe de treballs i que esperem marque una línia de productes fructífers i necessaris en els estudis de caràcter social de la història de l'art medieval.

**Ferran Olucha Montins**  
**Museu BB. AA. Castelló**



### Company Climent, Ximo. Prólogo de Jonathan Brown

*Velázquez y el placer de ver pintura.*

Universitat de Lleida. Editorial Milenio y CAEM, 2018.

174 págs. con ilustraciones en color

ISBN: 978-84-9743-814-8

Diego Velázquez es, sin duda alguna, una de las grandes figuras del arte universal. Pero, a diferencia de otros, su obra y su biografía han sufrido altibajos en su aprecio debido a los cambios en las consideraciones estéticas y en las conformaciones del gusto a lo largo de los tiempos. En este ámbito cabe

destacar que, aunque es bien conocido que su primera biografía fue incluida por el pintor y tratadista Antonio Acisclo Palomino (1655-1726) en el tercer volumen (1724), de "El museo pictórico y escala óptica", durante todo el siglo XVIII, su figura y su pintura, como la de la gran mayoría de los pintores del

barroco español (a excepción hecha de Murillo), fue ocupando un espacio muy secundario en beneficio de la realizada por los autores foráneos, predilectos del nuevo gusto de los borbones: Ranc, van Loo, Giaquinto, Mengs o el Tiépolo.

Fue a mediados del siglo XIX, cuando la figura de Velázquez fue retomada

especialmente. Circunstancia en la que caben destacar las afirmaciones de Eduard Manet reflejadas en sus cartas después de visitar el Museo del Prado en 1856, asegurando que encontró en él “la realización de mi ideal en pintura”, calificándolo como “el pintor de los pintores”.

Ya en pleno siglo XX, una vez reconocido como un amplio antecedente de la modernidad, su obra ha sido atendida por centenares de artículos y decenas de monografías, recuperando una historia injustamente perdida; pero, en general, caminando a través del ensayo, e inevitablemente, de la “interpretación”. En este ámbito, existen a mi juicio, dos antecedentes de excepción: el de Ortega y Gasset, que entre 1943 y un ciclo de conferencias de 1947, escribió: “Papeles sobre Velázquez y Goya”, que publicó un poco después en *Revista de Occidente* (1950); y las famosas reflexiones del filósofo y pensador Michel Foucault (1926-1984), acerca de *Las Meninas*, incluida en su libro “*Las palabras y las cosas*” (1966), que han creado un precedente del que no han podido sustraerse los trabajos posteriores.

Cito estos aspectos, porque aparecen ampliamente comentados en la bibliografía que Ximo Company maneja, entre otras importantes que conoce bien y que orilla con cuidado y elegancia, porque lo que reivindica es contemplar, invitando a la complicidad ante el encanto y la naturalidad del maestro sevillano.

A lo largo de la historia existen cuadros maestros que por distintos motivos aún son tomados como indescifrables. Como es bien conocido, entre otros, de *El Bosco*, de *Leonardo* y de *Picasso*. Pero entre ellos hay dos que en los últimos doscientos años han ido acaparando un interés mayor: “*La Tempestad*” de *Giorgione*, y “*Las Meninas*”, que no es otra cosa que un interior del Alcá-

zar. Ante esas cuestiones, la tesis que, sin ser explícita, el autor nos plantea en este libro, es de fácil comprensión: ¿es necesario, acaso, disponer de muy complejas reflexiones para disfrutar de la pintura? ¿O, por el contrario, podemos descubrirla a través de “contemplar” utilizando lo que él, poéticamente, denomina como “los ojos del alma”? Saturados de procedimientos analíticos, tanto desde el punto de vista físico-químico, como del conceptual, nos requiere a una síntesis emocional al uso de la que percibimos al disfrutar la música; por ello nos propone el ejercicio a través de “una buena porción de tiempo tranquilo y sosegado”, reivindicando una lectura en la que fluya la percepción, sin renunciar a lo que suponga como experiencia individualizada en cada uno.

Tal parece, que aunque la experiencia previa es un acervo del que no nos debemos desprender, no debería irrumpir en aquel ámbito sensible que la obra nos plantea, lo que no deja de ser una situación nada fácil de conseguir por los distintos aspectos que se interponen en ello, oscilando, entre la disposición de tiempo, hasta la inmanencia de un subconsciente individual que forma una parte inseparable de nuestro modo de entender.

Por tanto, lo que Ximo Company proyecta, no es solo una reflexión sobre Velázquez, sino que va más allá, proponiendo una distinta actitud general acerca de la percepción estética, de tal suerte, que se pueda extrapolar a toda la historia del arte.

Uno de los puntos fuertes de su libro es, precisamente, que está escrito por un historiador de arte que se ha pasado la vida investigando, entretanto dirige en estos momentos uno de los centros de estudio más destacados de España, en la *Universitat de Lleida*.

Para objetivar sus reflexiones, Ximo

Company ha realizado en el volumen una cuidadosa selección de obras velazqueñas, sobre las que nos invita a mirar, a contemplar y a disfrutar. Sin embargo, lo más interesante, a mi juicio, es su voluntaria y consciente variedad, porque aunque sitúa en el centro a “*Las Meninas*” (1656); a través de once epígrafes sucesivos, aparecen pinturas tan espirituales como el “*Cristo de San Plácido*” (1632) o la “*Coronación de la Virgen*” (1635-36), junto a otras de una dureza inmanente: “*Esopo*” (1638) y, especialmente, “*El bufón Calabacillas*” de 1635-1639. Un personaje cruelmente utilizado y que hoy nos inspira compasión.

Estamos, pues, ante un libro escrito con una claridad palmaria, de muy fácil comprensión, en el que se evidencia la experiencia del autor como docente. Una obra que irrumpe ante la analítica estructural de la crítica moderna, y que, por tanto, invita a la reflexión.

Una edición muy cuidada que adjunta una extensa bibliografía con anotaciones explícitas originales, que introducen, ampliamente, en la comprensión. Con un diseño acertado y una oportuna portada en la que el “*Autorretrato*” velazqueño, es de tal expresividad y verosimilitud, que nos invita a penetrar en la lectura.

Entretanto, el prólogo de Jonathan Brown es una apoyatura perfecta para introducirnos en una materia tratada de un modo distinto y que él justifica y comparte.

**Manuel Muñoz Ibáñez**  
**Presidente de la Academia**



**Dufrenne, Mikel**

***Fenomenología de la Experiencia Estética***

PUV. Universitat de València (PUV,2017). Col·lecció "Estètica & Crítica" nº 41. 528 pàgines.

Proemio de Román de la Calle. Traducción de R. de la Calle, Carmen Senabre y Amparo Rovira.

ISBN-978-84-9134-221-2.

D. L.: V-3475-2017.

Mikel Dufrenne (Clermont-de-l'Oise, 9 de febrero 1910—París, 10 de junio 1995) defendía su tesis doctoral, en 1953, frente a un prestigioso tribunal, de excepcionales especialistas: Etienne Souriau (1892-1979), Gaston Bachelard (1884-1962) y Vladimir Jankélévitch (1903-1985). El tema de su ambiciosa investigación se centraba en la propuesta de una fenomenología de la experiencia estética. Ese mismo año aparecería, en dos volúmenes, en PUF, su fundamental *Phénoménologie de l'expérience Esthétique*, obra que ahora se reedita, en su versión castellana, con la admiración crítica y el respeto filosófico que este texto merece, convertido, efectivamente, en un clásico de la literatura estética contemporánea.

Es significativo que Dufrenne fuera tempranamente alumno del célebre Alain —Émile-Auguste Chartier (1868-1951)—, que era profesor en el liceo Henri IV de París. Alain, filósofo y periodista, era y es conocido por el seudónimo con el que firmaba sus artículos en prensa y también sus libros; de fuerte personalidad influyó en Dufrenne, como también lo había hecho con muchos de sus alumnos, tales como Raymond Aron (1905-1983), Simone Weil (1909-1943) o Georges Canguilhem (1904-1995).

La orientación docente que resolutivamente quiso hacer suya, desde muy pronto, condujo, asimismo, a Mikel Dufrenne a prepararse, como paso siguiente, en la prestigiosa École Normal Supérieur, finalizando tales estudios en el año 1929 y completando luego su trayectoria con la obtención del título de Agregado en Filosofía, ya en 1932.

Seguidamente, su inclinación investigadora se centró, de forma fundamental, en el ámbito de la estética filosófica, aunque proyectada, doblemente, tanto en torno a *la estructura de la obra de arte* como en las claves constitutivas de *la recepción estética*. En ambos casos, optó por profundizar, decididamente, en la orientación fenomenológica husserliana, aplicando, de manera prioritaria, los resultados de tal metodología al hecho artístico, pero también a la naturaleza y sus paisajes y a los objetos del entorno utilitario y cotidiano. De hecho, cabe subrayar, de manera global, que el pensamiento de Dufrenne irá evolucionando desde la reflexión estética sobre el arte, como impronta definitoria inicial, hacia una filosofía de la naturaleza.

Tras el paréntesis de la Segunda Guerra Mundial —en la que se alistó y cayó prisionero— le encontramos preso en Alemania y estudiando la filosofía de Karl Jaspers (1883-1969) junto con su

amigo Paul Ricoeur (1913-2005). Luego, una vez liberado, volverá, de nuevo, inmediatamente a sus investigaciones estéticas, de base esencialmente filosófica, adentrándose, por ejemplo, en textos de György Lukács (1885-1971) y Theodor Adorno (1903-1965), junto con los de Edmund Husserl (1859-1938).

Ampliará además sus estudios, interdisciplinariamente, sobre psicología, lingüística y comunicación, sin dejar tampoco de acercarse, con paralela constancia, al dominio de la cultura artística, testimoniando así sus intereses no solo en las artes plásticas y las artes visuales, sino también en la música y la literatura. De hecho, su mirada fenomenológica exigirá este constante diálogo aplicado, durante toda su trayectoria, con las distintas manifestaciones artísticas.

Investigación y docencia se materializarán en sus numerosas publicaciones y en su actividad como profesor, que ejercerá, desde 1953, en la Universidad de Poitiers (región de Nueva Aquitania) y, desde 1964 hasta 1974, en la Universidad de Nanterre (región de la Isla del Sena). Sumamente activo y entregado a sus especializados intereses de estética y filosofía del arte, colaboró, formó parte de los equipos de edición y también

dirigió la prestigiosa *Revue d'Esthétique* (fundada en 1948), entre los años de 1960 a 1994 y presidió asimismo la *Société Française d'Esthétique*, desde 1971. Un dato que manifiesta elocuentemente el prestigio de Mikel Dufrenne, desde el seno de su especialidad, es que dicha sociedad ha estado presidida históricamente por figuras como Victor Basch (1863-1944), Charles Lalo (1877-1953), Raymond Bayer (1898-1959) y el ya citado Etienne Souriau, como antecedentes suyos, y por Marymonne Saison, desde 1994, como su sucesora en la responsabilidad del cargo. Nombres, pues, todos ellos imprescindibles, en la historia de los estudios estéticos propios del contexto francés. Dufrenne había publicado, como ha quedado dicho, su *Fenomenología de la Experiencia Estética* en 1953, justo en el ecuador de su vida y ocupará el resto de su trayectoria investigadora en la ampliación del espectro de sus trabajos filosóficos y estéticos, surgidos en torno a esta aportación, fundamental en su propio itinerario.

En *Publicacions de la Universitat de València* –agotada hace mucho tiempo ya la primera edición castellana de esta obra, aparecida en Valencia, en 1981, gracias a la histórica editorial Fernando Torres, Colección “Aesthetica”– se ha decidido reeditar nuevamente la publicación, tras revisar su versión, en los fondos de la especializada Col.lecció “Estètica & Crítica”. Colección, por cierto, recientemente galardonada por parte de la UNE (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) con el reconocimiento de ser votada, por un jurado independiente, como la “mejor colección universitaria” del momento.

De hecho, el creciente interés que, durante la transición española se despertó por la estética y la filosofía del arte, benefició, sin duda, la fortuna crítica de esta obra. Tesis doctorales sobre este

ámbito fenomenológico, aplicación del método en el dominio de la crítica de arte, docencia sobre el tema en varias universidades (en especial Valencia, Granada y Santiago de Compostela, siguiendo sus textos) y nuevas investigaciones fueron objetivos paulatinamente consolidados.

Ampliamente agotada la publicación de esta obra clave de Mikel Dufrenne, 35 años después de que apareciera su primera edición castellana, se ha decidido ponerla de nuevo en circulación, en nuestro contexto cultural, desde el Servei de Publicacions de la Universitat.

\*\*\*

Como reacción, principalmente ante los distintos tratamientos empiristas de raíz positivista y frente al marcado psicologismo, el método fenomenológico –tras Husserl– supuso un replanteamiento fundamental. Una vuelta *a las cosas mismas* (*zu den Sachen selbst*), procediendo mediante la *Wesensintuition*, para captar su naturaleza general (su esencia) a partir de un caso particular, poniendo provisoriamente «entre paréntesis» –de modo reductivo– no sólo la existencia misma del objeto que se estudia, sino también todo el bagaje de virtuales conocimientos y experiencias previas, a él adscribibles, con el fin de «dejar surgir» tan sólo lo que en cuanto puro fenómeno se hace presente a la conciencia, como *centro referencial de la intencionalidad*.

El pensamiento estético no tardó en percatarse de que aquel enfoque, que subrayaba metodológicamente el carácter intencional de la conciencia y la intuición esencial de los fenómenos, podía ser un adecuado camino para desarrollar sus propias investigaciones, dada la singular relevancia y el especial énfasis que la *relación objeto-sujeto* asumía dentro de esa perspectiva.

Los hechos estéticos y su problemática

quedarán así, como es lógico, «reducidos» –aunque no perentoriamente–, desde las coordenadas fenomenológicas, al interés que los objetos correspondientes despierten, en tanto que catalizadores intencionales de los diversos procesos que los sujetos, frente a ellos, desarrollan.

En este sentido la Estética fenomenológica será prioritariamente de base objetivista, y a partir de tales posibilidades se atenderá a la descripción de la estructura de las obras, a la investigación de su relación de aparecer (*Erscheinungsverhältnis*), así como al análisis del acto propio de la experiencia estética, coronándose el programa –según los casos– con un decantamiento ontológico (tácito o explícitamente formulado) y/o con una virtual dimensión axiológica.

Desde este contexto, en el que al término «fenomenología» subyace, actualmente, una noción genérica, que indica no tanto –ni exclusivamente– un *método sistemático*, sino más bien una *amplia orientación*, cabe encontrar también múltiples enlaces con otras modalidades de investigación.<sup>1</sup> Pero al margen incluso de esta flexibilidad metodológica, que nos llevaría a rastrear y descubrir planteamientos, de algún modo afines o conexiones diversas con otras opciones, justo es subrayar –por su propia significación– el peso específico de la nómina de pensadores que han accedido, desde las coordenadas fenomenológicas, al ámbito de la Estética, entre los que cabe destacar figuras relevantes como Moritz Geiger (1880-1937), Nicolai Harman (1882-1950), Roman Ingarden (1893-1970), Mikel Dufrenne, Guido MorpurgoTagliabue (1907-1997) o Dino Formaggio (1914-2008) entre otros.<sup>2</sup>

A este respecto, la diversificada actividad filosófica de M. Dufrenne (París, 1910-1995) se ha movido, con perso-

nal holgura y propia iniciativa, dentro del amplio marco general, ya indicado, constituido por los planteamientos fenomenológicos, aproximándose muy especialmente a lo que, cabría calificar —en el seno de la «fase francesa» de esta orientación del pensamiento— como opción existencial.

En efecto, entre la «fenomenología trascendental» específicamente husserliana y la posterior «fenomenología hermenéutica», Dufrenne opta claramente por seguir más de cerca —aunque introduciendo oportunos recursos— las líneas establecidas a este fin por J. P. Sartre (1905-1980) y M. Merleau-Ponty (1908-1961), admitiendo que si el quehacer fenomenológico consiste básicamente en la «descripción que apunta a una esencia, entendida ésta, en sí misma, como significación inmanente al fenómeno y dada en él», sin embargo, este descubrimiento de la esencia hay que conseguirlo paulatinamente «por un paulatino desvelamiento y no por un salto radicalizado de lo conocido a lo desconocido. Debiendo aplicarse la fenomenología antes que nada a lo humano ya que la conciencia es conciencia de sí: y ahí radica el modelo del fenómeno, en el aparecer como aparecer del sentido en sí mismo».

Fiel a tal presupuesto existencial —aunque sin desdeñar otros supuestos complementarios como tendremos ocasión de constatar— M. Dufrenne ha centrado sus numerosas investigaciones principalmente en tres dominios (así como en sus mutuas intersecciones complementarias):

a) El ámbito de la Estética: *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), *Le Poétique* (1963), *Esthétique et Philosophie* (1967-1976), *Art et Politique* (1974), *L'œil et l'Oreille* (1987).

b) La Antropología filosófica: *Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence*

(1947),<sup>3</sup> *La personnalité de base, un concept sociologique* (1953), *Pour l'homme: Essai* (1968).

c) La Filosofía: *La Notion d'a priori* (1959), *Language and Philosophy* (1963), *L'inventaire des a priori* (1981). Así como también otra serie de obras, tales como *Jalons* (1966), que recoge y unifica un conjunto de ensayos o *Subversión / Perversion* (1977),<sup>4</sup> lo cual nos puede dar una idea aproximada de su amplia e intensa personalidad filosófica.

Desde las coordenadas de este comentario hemos de ser conscientes de que el análisis del *hecho artístico* —entendido *lato sensu* como complejo proceso, condicionado interna y externamente por múltiples dimensiones y constituido por diversos elementos y subprocesos— se presenta ante el investigador como una ardua tarea *interdisciplinar*, que obliga a admitir, en consecuencia, como punto de partida insoslayable, la disparidad de enfoques que comporta, así como la posibilidad de ser asumido objetivamente desde muy distintas opciones metodológicas. En este sentido, es obvio constatar que objeto y método mutuamente se codeterminan y matizan.

En su estudio en torno a la experiencia estética, Mikel Dufrenne delimita puntualmente cuál va a ser el área abarcada por su singular descripción fenomenológica y cuál su objetivo fundamental. De hecho, Dufrenne se marca como meta el desarrollo de una *crítica de la experiencia estética*, y en función de tal planteamiento irá presentándonos, sistemáticamente, los apartados necesarios que preceden —y conducen— al fin propuesto. Quizás aquí radique la auténtica clave de lectura —y de escritura— de este destacado texto, ya histórico.

Dejando a un lado el problema de la instauración de la obra de arte —de la constitución del objeto artístico— y poniendo, en principio, toda su atención

tanto sobre «el sentido» propio como sobre «las condiciones» que hacen posible el tipo de experiencia que el sujeto contemplador dialécticamente desarrolla, Dufrenne deberá abordar en la primera parte de su trabajo una minuciosa labor descriptiva para perfilar, de entrada, la noción misma de objeto estético, fenomenológicamente entendido,<sup>5</sup> en relación a la obra de arte (así como los requisitos que su virtual ejecución o interpretación supone, su interrelación con el público y su concreta especificidad frente a otras categorías de objetos y seres) y además destacará asimismo dos cuestiones básicas y cruciales: «la mundanidad del objeto estético» y su propio estatuto existencial, es decir su particular «modo de ser».<sup>6</sup>

Sin embargo, para introducirse definitivamente en el estudio de la experiencia estética, necesitará abordar, antes y con solidez, el análisis de la organización objetiva de la obra de arte, en cuanto que totalidad estructurada y potencial instauradora de sentido. A ello dedicará la parte segunda del trabajo, «regresando» de la descripción del *objeto estético* a la obra, haciendo insistente hincapié en la correlación objeto / sujeto, que ineludiblemente subyace a toda experiencia estética. Por otra parte, partiendo a su vez de dos concretos estudios —uno en relación a la obra musical y otro referido a la obra pictórica (como prototipos respectivos de las artes temporales y espaciales)—, propone un perfil general de la estructura de la *obra de arte*, en la que distingue metodológicamente tres niveles: el del *dato sensible*, el del problema de *la representación* y el de *la expresión*.<sup>7</sup>

El análisis planteado por Dufrenne evidencia, pues, desde sus propios esquemas iniciales, la importancia que concede a lo que podríamos denominar, utilizando los términos de Roman Jakobson,



la «función poética» de la obra,<sup>8</sup> y que tanto ha sido tenida en cuenta *avant la lettre*, por la escuela semántica norteamericana.<sup>9</sup> En esa línea de cuestiones, la *apoteosis de lo sensible*, la *hipóstasis del significante*, la *autorreflexividad* como autorreferencia o el *valor presentativo* de la obra serán definitivamente otros tantos rasgos convergentes, rastreados, de manera meticulosa, a partir de estrategias fenomenológicas, como índices constitutivos de una particular axiología estética, que se irán luego incrustando progresivamente, además, en una opción ontológica, de marcada raíz hegeliana.

Entre la realidad del «en-sí» y el funcional «para-nosotros», el objeto estético aparecerá no sólo como un «en-sí-para-nosotros», sino *como* un «para-sí», con un sentido intrínseco, organicista y entitativo, que llevará a Dufrenne al juego metafórico de calificarlo, incluso, de «cuasi objeto».

De este modo, la clave metodológica se va paulatinamente desvelando: Mikel Dufrenne, poniendo a punto la descripción fenomenológica, avanza sus intenciones de desarrollar un análisis trascendental, para abordar y penetrar finalmente, como colofón, en el ámbito de lo propiamente ontológico.

Cuando, en la tercera parte del libro, se entra propiamente en la «fenomenología de la experiencia estética», se arranca para su recapitulación de la división ya apuntada en el análisis de la estructura de la obra, con el paralelo fin de ir estudiando los correspondientes niveles experienciales: *presencia*, *representación* y *reflexión*.

De este modo, se consigue correlacionar los momentos de la experiencia estética con los respectivos estratos — es decir, la estructura— de la obra. Dufrenne matiza así, con sorprendente maestría, conceptos como el de «imaginación» y el de «sentimiento» (además del fenómeno

perceptivo y reflexivo), hasta llegar a la noción de profundidad, en la que objeto y sujeto se refuerzan correlativamente, dando lugar a la densidad e intensidad estética de base antropológica y aspiraciones ontológicas,<sup>10</sup> que nuevamente apuntan hacia el carácter organicista (*cuasi-objeto*) de la propia obra.

La experiencia estética supone a la vez, como condición y como rasgo delimitador, el mantenimiento, por parte del sujeto, de una determinada *actitud estética*, que Dufrenne diferenciará — definiéndola— de otras respectivas actitudes (de utilidad, de agradabilidad, de conocimiento, de volición o de amabilidad). Con ello se habrá concluido tanto el estudio del objeto como del sujeto, así como sus específicas correlaciones en el ámbito estético. Pero, sin embargo, faltará además, hábilmente, coronar el trabajo desde una perspectiva crítica, apelando a la posible constitución de una estética pura y al apuntalamiento de la significación ontológica de la experiencia estética.

Este será el objetivo de la cuarta y última parte del trabajo desarrollado por Dufrenne en esta obra. El problema de los *a priori*<sup>11</sup> toma en este contexto un giro muy especial: se trata de determinar los factores apriorísticos de la afectividad, en cuanto que perfilan precisamente la relación básica sujeto / objeto. Y ello porque —en una triple determinación— el *a priori* es «en el objeto» aquello que lo constituye como tal (por ello es constituyente); a la par que es «en el sujeto» lo que posibilita una cierta capacidad de abrirse al objeto y predeterminar, así, su aprehensión, hecho este que de algún modo conforma al propio sujeto (por ello es existencial), y, a su vez, el mismo *a priori* puede ser objeto de conocimiento (también *a priori*).

Si, pues, el *a priori* califica conjuntamente al objeto y al sujeto, y especifica

su reciprocidad, será posible determinar tales estructuraciones apriorísticas, según las formas de relación desarrolladas entre el sujeto y el objeto.<sup>12</sup>

M. Dufrenne rastreará, puntualmente, las *formas a priori* en los tres niveles ya subrayados tanto en la estructura de la obra como en la fenomenología de la experiencia estética, es decir en la presencia, la representación y el sentimiento, cuando «a cada aspecto del objeto vivido, representado o sentido corresponda, simétricamente, una actitud del sujeto, en cuanto que viviente, pensante y sintiente». Con ello el alejamiento de los supuestos kantianos se evidencia y ensancha, diferenciando unas formaciones apriorísticas corporales (Merleau-Ponty), otras en relación a la representación, que determinan la posibilidad de un conocimiento (Kant), y, en tercer lugar, en conexión al sentimiento, se hallarían los *a priori afectivos*, capaces de abrir un mundo vivido y sentido en la propia profundidad personal del sujeto.

Sobre todo ello, apuntará la posibilidad de conformar una estética pura, que discierna y recense tales *a priori* de la afectividad<sup>13</sup>, en cuanto categorización determinante de la Estética.

Pero establecido, puntualmente, el corpus apriorístico afectivo, en la interconexión sujeto / objeto, Dufrenne prioritariamente decantará su significación y su alcance, una vez más, hacia el ámbito ontológico: «el *a priori* no puede ser a la vez una determinación del objeto y una determinación del sujeto, a no ser que sea una propiedad del ser, anterior a la vez al sujeto y al objeto, haciendo, por ello, precisamente posible la afinidad del sujeto y del objeto».<sup>14</sup>

De esta manera, el dominio estético, fundado en el nivel existencial del sujeto y en el rango *cosmológico* del objeto, se corona, a su vez, con el nivel *ontológico*. El ámbito del ser asume así los

esfuerzos de una metodología fenomenológica, que atendiendo a la obra y a la experiencia estética, transita por las coordenadas categoriales —apriorísticas—, para apuntar al desarrollo de una peculiar *Ontoestética*, cuando menos discutible, por el ambiguo e hipotético modo en que se desarrolla.

Sin embargo, justo es reconocer que el trabajo efectuado por Dufrenne, en esta investigación, consigue valiosas descripciones y fundados análisis, tanto en relación con el objeto estético, como respecto a la experiencia y la actitud que lo hacen posible, en la dialéctica comunicativa, que se establece entre el sujeto contemplador y la obra de arte.

Este texto —ya clásico— ha supuesto, por tanto, en múltiples aspectos, un aporte fundamental a la historia del pensamiento estético contemporáneo. Y su versión castellana siempre se hizo —en este sentido— necesaria y obligatoria, al igual que sucedió con otros muchos trabajos, también básicos para la Estética contemporánea, que han sido y aún siguen siendo injustificadamente marginados.

#### Román de la Calle Universitat de València

- 1 Cfr. Morpurgo Tagliabue *La Estética contemporánea*, versión castellana de A. Pirk & R. Pochtar. Editorial. Losada, Buenos Aires 1971, p. 483.
- 2 Además de Antonio Banfi (1886-1957), Karl Jaspers (1883-1969), Martin Heidegger (1889-1976) Jean Paul Sartre (1905-1980), y, en otras coordenadas diversas, Max Bense (1910-1990), S.C. Pepper o Claude Piguet (1961). Entre nosotros, quizás Camón Aznar (1898-1979), con *El arte desde su esencia* (Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1968), haya sido, en su momento, el representante inicial más destacado.

3 Trabajo realizado en colaboración con Paul Ricoeur (1913-2005).

4 Igualmente ha publicado numerosos ensayos en la *Revue d'Esthétique*, que codirigió junto con Étienne Souriau y Olivier Revault d'Allonnes. Para una bibliografía más completa puede consultarse *Vers une esthétique sans entrave*, París, Union Générale d'Éditions, col. 10/18, n.º 931, 1975, pp. 143 y ss., recogida por Lise Bovar. Se trata de una colección de textos de varios autores ofrecidos como homenaje al propio M. Dufrenne. También pueden consultarse: Maryvonne Saison (Coord.) *Mikel Dufrenne et les Arts*. Departament Philosophie. Univ. Paris Ouest. Col. Le Temps Philosophique, 1998. A. P. Pita *Experiencia estética como experiencia do mundo. A estética segundo Mikel Dufrenne*. Campo de Letras. Porto, 1999. J. B. Dussert & Adnen Jdey (Direc.) *Mikel Dufrenne et l'Esthétique. Entre Phénoménologie et Philosophie de la Nature* P. U. R. Rennes, 2016. El número 30 de la *Revue d'Esthétique*, bajo la coordinación de Dominique Noguez, *Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre*. 1997, es un homenaje a su obra y personalidad.

5 Para una breve pero interesante puntualización, «paralela» a la de Dufrenne, puede consultarse la relación establecida por Roman Ingarden entre *objeto artístico* y *objeto estético*. Cfr. «Artistic and Aesthetic Values», *The British Journal of Aesthetics*, vol. IV, n.º 3, 1964, pp. 198-213. Existe versión castellana de S. Mastrángelo en ed. Fondo de Cultura Económica, México 1976, en el colectivo titulado *Estética* prologado y editado por Harold Osborne.

6 Las puntualizaciones que, frente a la fenomenología, realiza a este respecto Etienne Gilson en *Pintura y Realidad* (versión castellana de M. Puentes, editorial Aguilar, Madrid 1961) pueden aclarar la presente problemática como evidente contrapunto polémico.

7 Indudablemente la influencia de Étienne Souriau sobre los planteamientos de M. Dufrenne, en relación a la estructura de la obra, es digna de tenerse en cuenta. Cfr. *La correspondencia de las artes*, versión castellana de M. Nelken, edición del Fondo de Cultura Económica, México, 1965, parte tercera «Análisis existencial de la obra de arte».

8 Cfr. Roman Jakobson *Essais de linguistique générale*, París, ed. Minuit, 1963, cap. XI. Existe versión castellana homónima en dos volúmenes en ed. Seix Barral y Siglo XXI.

9 Figuras representativas a este respecto son Susanne Langer, Charles Morris o I. A. Richards.

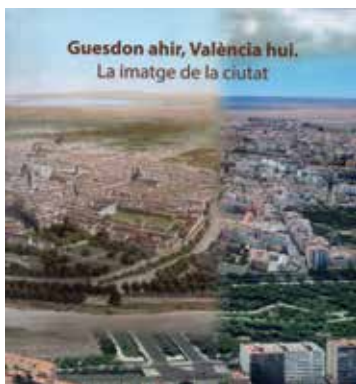
10 Pueden descubrirse los claros ecos de la «idoneidad formal subjetiva» kantiana hábilmente replanteados en un contexto y alcance diferentes.

11 Esta cuestión de los *apriori* interesará ampliamente a Dufrenne. Pueden consultarse, además del texto de 1959 ya citado (*La notion d'a priori*), el trabajo precedente «Significations des apriori», publicado en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 1955 y la investigación posterior *L'inventaire des a priori* (1981).

12 Cfr. Vol. 11, cap. 1 de la parte cuarta.

13 «Diremos que una cualidad afectiva es un *a priori* cuando, expresada por una obra, es constituyente del mundo del objeto estético y, a la vez, sirviendo ello de verificación, puede ser captada -sentida- independientemente del mundo representado, de la misma forma en que Kant afirma que podemos concebir un espacio o un tiempo sin objeto», *Ibid.*, epígrafe 3.º, cap. L, parte IV.

14 *Ibid.*, vol. 11, parte cuarta, cap. 4.º, epígrafe 1º.



**Heras, Helena de las; Estal, David; Cabezos, Pedro Manuel**  
***Guesdon ahir, València hui. La imatge de la ciutat***

Catálogo de la exposición  
 Valencia, Ajuntament, 2018  
 123 pág. con ilustraciones  
 ISBN: 978-84-9089-111-7

La pasada primavera, tuvo lugar en la sala de exposiciones del ayuntamiento de nuestra ciudad una interesante exposición que bajo el título *Guesdon ahir, València hui. La imatge de la ciutat*, proponía una interesante reflexión sobre la evolución de la ciudad, a partir de una serie de imágenes fotográficas de la misma. Los comisarios de la exposición Helena de las Heras y David Estal, parten de la Valencia de ayer, representada por las dos conocidas imágenes que representan a la ciudad” a vuelo de pájaro” de Alfred Guesdon (Nantes 1808-1876), conocido por la realización de unas excelentes vistas aéreas de numerosas ciudades europeas, entre las que se encuentran las referidas a Valencia, de las que existen unas espléndidas reproducciones-las últimas, de 2015- realizadas por la Librería Auca, de Valencia, de lógico protagonismo en la exposición.

El núcleo teórico de la exposición se basa en el trabajo de investigación realizado por el equipo formado por Helena de las Heras, David Estal y Pedro Manuel Cabezos, presentado como ponencia en el segundo congreso de historia de la ciudad de Valencia, “*Valencia, 1808-2015 la historia continúa...*” a donde remito al lector que busque una información más amplia y precisa sobre el tema.

Las vistas de Guesdon de las principales ciudades españolas fueron objeto de una cuidada publicación, en 1991,

por Francisco Quirós Linares, en donde se analizaba este sustancial trabajo resume el importante cambio operado en nuestras ciudades en torno a mediados del siglo XIX. Allí se planteaba la cuestión, todavía a mi juicio hoy no resuelta, sobre el posible apoyo fotográfico para la realización de las vistas, con instantáneas tomadas desde un globo aerostático. Las noticias sobre el proceso que concluye con la impresión litográfica son hoy realmente escasas, y contradictorias.

A favor de utilización de la fotografía para la confección de los dibujos, estaría la dificultad para la obtención del alto grado de definición de las mismas, lo que habría necesitado de un importante trabajo de campo, de casi imposible realización, si tenemos en cuenta el número de vistas realizadas por Guesdon, tanto en España como en Italia o en Francia. También la presencia del fotógrafo irlandés Charles Clifford, del que se documenta una vista aérea de Sevilla, fechada en 1855, y la constatación de la realización de fotos desde un globo, en 1858 por el fotógrafo francés Gaspard-Felix Tournachon, mas conocido como Nadar. Aunque se le atribuye la pionera utilización del globo para la realización de fotografías, cabe pensar en un interesado desconocimiento de lo que en aquellos momentos se realizaba en otros países.

En cuanto a utilización de la fotografía para la obtención de grabados, en el

número de esta revista correspondiente al año 1991, puede consultarse un documentado artículo de José M<sup>a</sup> Torres Pérez que aporta interesantes conocimientos sobre el proceso de aplicación del daguerrotipo al grabado en nuestra ciudad.

En contra del apoyo fotográfico, tendríamos la evidente dificultad de poder disponer de un globo en cada una de las ciudades “fotografiadas”, y el problema de conseguir una velocidad de obturación suficientemente rápida para evitar los movimientos del globo. A este respecto conviene recordar que el famoso fotógrafo catalán Antonio Esplugues (1852-1929), fue condecorado la Cruz de la Orden de Isabel la Católica, en 1881 por haber conseguido la realización de una instantánea en un cuarto de segundo, hecho insólito en el panorama español, aunque quizá ampliamente superado en otros países dotados de tecnologías más avanzadas. En ese sentido cabe considerar la importante aportación que supuso, en 1850, la litografía “NEW YORK et BROOKLIN/ NUEVA YORK Y BROOKLIN, de 47 x 32 cm., dibujada por Simpson y litografiada por Thomas Muller, de la que no se dispone excesiva documentación, pero que fue reeditada en 1975 en Nueva York y que puede adquirirse en el museo de Historia de dicha ciudad. La “vista” es de una factura muy similar a las de Guesdon, con un colorido similar, una hábil utilización de las

sombras producidas por las nubes, o la presencia de transeúntes, que hace pensar en una posible escuela francesa, difusora de esta forma de representación del paisaje urbano. Curiosamente sus rótulos están solo en francés y en castellano: “Vue prise su dessus de la batterie”, y “Vista tomada en cima (sic) de la batería.”

Posiblemente las “vistas” de ciudades necesitan de un análisis más pormenorizado, analizando cada uno de los elementos representados y valorando su presencia en el dibujo, que obtenido con o sin apoyo fotográfico necesita de una importante labor simplificadora de la delineación, en el que se delimita con fino trazado la totalidad de los volúmenes, y consigue unas imágenes de alta calidad definitoria y de un extraordinario realismo

En cualquier caso el mérito de Gueson es incuestionable y sus imágenes contribuyen eficazmente a mostrar con un grado de detalle hasta entonces desconocido la imagen que presentaban nuestras ciudades antes de acometer las grandes reformas urbanas, tanto de ensanche como de reforma interior, que se producirían en la segunda mitad del siglo XIX.

Su apoyo en las cartografías disponibles en el momento es algo que está fuera de toda duda. Difícilmente creo que se apoyaría en el plano de Montero, que fue entregado por su autor el 27 de octubre de 1853 y no obtendría el visto bueno municipal hasta el 10 de noviembre del mismo año. Probablemente los planos utilizados fuese el de Francisco Ferrer, de 1831, in descartar el grabado de Fortea, sobre el dibujo del padre Tosca, de 1738, pero en cualquier caso, a la toma de apuntes sobre el terreno debió de dedicar un tiempo considerable. No se explica de otra forma la precisión de los edificios representados en primer plano o, en general, el escrupuloso detalle de las torres y cúpulas que emergen sobre el caserío en el que se alternan con habilidad las cubiertas de teja con las terrazas creando con sus recursos pictóricos una gran sensación de realismo.

Porque a los principales monumentos que aparecen en los primeros planos con o sin ayuda de la fotografía lo que estamos contemplando es un magnífico dibujo que contiene una importantísima cantidad de información —véase el convento de Santo Domingo— sobre los principales monumentos que aparecen

en los primeros planos del dibujo. Un dibujo que se reviste de realismo “fotográfico” con la inclusión de numerosos personajes que contribuyen decisivamente a recrear el ambiente ciudadano. Su habilidad pictórica le lleva a disponer con destreza luces y sombras creando un ambiente de autenticidad, en el que el humo de las chimeneas se convierte en un factor imprescindible del paisaje y la presencia del ferrocarril atravesando el Turia, en algo más que una anécdota. De la documentada exposición, queda constancia este completo catálogo, que recoge junto a los textos de los comisarios, los de otros autores como Pedro M. Cabezos, José M<sup>a</sup> Azkarraga, Anaïs Florín, Vicente Tirado Mariela Apollonio, Miguel Angel Baixauli, y Laura Ú. Pastor, así como unas excelentes visiones fotográficas actuales de José M. Azkarraga y Vicente Tirado, constituyendo en su conjunto, una nueva e interesante aportación a la historia urbana de nuestra ciudad en el marco de una investigación que sería deseable siguiera desarrollándose.

**Francisco Taberner Pastor**



### **Knöller, Bernd & Mollà, Xavier** ***Unànime. Cocina y Fotografía***

Textos de Emilio Garrido. Edición: DejàBooks. València-Ontinyent-2018. Volumen 31 x 31 cms. 371 páginas. Imágenes en color y blanco / negro. Imprime Pentagraf. ISBN-978-84-94520242. D. L.: V-887-2018.

Se trata, ciertamente, de un volumen de bibliófilo. Los responsables han mantenido, en todo momento, un esmerado cuidado en el diseño y la maquetación del libro, así como en la selección de sus numerosas y diversificadas imágenes y también, claro está, en la minu-

ciosa redacción de los diferentes textos incorporados.

Estamos ante un libro dedicado al estricto diálogo creativo, consolidado ejemplarmente en los complementarios dominios de la cocina y de la fotografía, de la mano de dos destacados especia-

listas: el chef de alta cocina de autor, de origen alemán, asentado en Valencia, Bernd H. Knöller y el fotógrafo Xavier Mollà Revert (Ontinyent, 1962).

Fruto y sedimento de años de experiencias, de incansable dedicación, de conocimiento acumulado y de pasión

ejercitada en sus respectivas profesiones, la publicación que ahora comentamos sorprende y seduce, interesa y atrae, por el escueto y simple hecho de hojear sus páginas, con cierta ritualidad y sosegada parsimonia, prendida de admiración.

Tras el proyecto de su primer libro, editado también en común —*Ànima Mediterrània*—, ampliamente galardonado y reconocido internacionalmente, sobre todo en el ámbito de sus especialidades, vuelven ahora a asumir, de nuevo, los riesgos editoriales, a través de esta consolidada aventura actual.

En realidad, *Unànime* es mucho más que un escueto libro de cocina o que un habitual *book* fotográfico, toda vez que el calculado entrecruzamiento intencional, de las palabras con las imágenes, de las experiencias con las ideas, se halla minuciosamente injertado de puntuales recursos expresivos, de contrastes y armonizaciones, de detalles y efectos imaginarios, es decir, implicados y que se desprenden, generosamente, de las imágenes.

De entrada, podríamos afirmar —tras el inicial contacto mantenido con el volumen— que se enraizan sus páginas, por igual, en el inmediato mundo de la naturaleza y en el contexto de la amistad compartida, tanto en la persistente investigación gastronómica propiciada, como en la genuina comunicación visual, que emerge de las claves técnicas y de los recursos estéticos de la fotografía, asumidas —investigación y comunicación, en ambos casos, por igual— como experiencias creativas y testimonios documentales, convertidos, al alimón, en *histoires vecues*, a través de las secretas agendas de trabajo de ambos autores.

La estructura constructiva del libro, que nos ocupa, comienza, sin duda alguna, con la explícita atención prestada a un grupo especial de visitantes sobreveni-

dos, que conviven y dialogan, en momentos dispares, en torno a la mesa compartida, del Riff, como comensales locuaces, amigos implicados, sujetos de experiencias y ágiles comunicadores, que aseguran una participación tan espontánea como directa e inmediata, gracias al enlace de la acción periodística, aportada por Emilio Garrido, siempre copresente, eso sí, junto a Bernd Knöllner & Xavier Mollà, como excepcionales anfitriones.

Seis entrevistas, pues, que —a amane-  
ra de oportuna introducción— penetran en la escenografía planteada, con el fin de dar la bienvenida al lector, de la mano hábil, *mutatis mutandis*, de tales personajes, capaces de intercalar conversaciones entre los platos servidos y las degustaciones escalonadas, *ad hoc*, entre las observaciones, los recuerdos y las sugerencias más plurales. *Nihil humanum a me alienum puto*.

Todo ello, articulando los perfiles de los distintos comensales entrevistados, junto con sus trayectorias, memorias personales y recursos vitales, con el fin estratégico de que, siempre y testimonialmente, gastronomía y comunicación, diálogo y fruición vayan parejos, al hilo de las experiencias vitales, que implican, desarrollan y hacen comunitariamente viables. Los entrevistados son Román de la Calle, profesor y crítico de arte / Rosana Pastor, actriz y diputada / María del Mar Bonet, cantante y compositora / Josep Lluís Pérez, enólogo / Isabel Clara Simó, escritora.

Tras este extenso epígrafe inicial, en el que se van escalonando los diferentes platos y bebidas servidos, (páginas 6-60), sigue, en el índice general, la aparición graduada de la potente, exquisita y cuidada obra fotográfica de Xavier Mollà (páginas 60-103), con sus densas y diversificadas miradas analíticas al entorno natural y al ejercicio de la vida cotidiana, rural y productiva.

Imágenes que, página a página, continúan atrapando al persistente seguidor de sus trabajos, en la medida que sabe —X. Mollà, con suma pedagogía visual acumulada— graduar la tarea que se le asigna y él asume diligentemente. De hecho, sus fotografías, unas veces, enmarcan y contextualizan, de forma decidida, la línea narrativa iconográfica programada, conjuntamente en la estudiada y pormenorizada publicación. Pero, en otras subsiguientes ocasiones, logran transformarse, con profesional habilidad, esas mismas imágenes seleccionadas, en escuetas guías eficaces, propias de la evidente seducción perceptiva, que debe ir discretamente arrojando, paso a paso, el despliegue de los platos presentados (páginas 104-298).

Todo ello, a la vez que se incorporan, paralelamente, las palabras escritas, por el pulso personal de Bernad H. Knöllner, y que van pergeñando, asimismo, los objetivos fundamentales, explicando secretos de cocina, relacionando amistades e influencias recibidas, apuntando hallazgos, justificando decisiones y esbozando, además, si cabe, algunas de las claves funcionales, que singularmente caracterizan y definen sus concretas innovaciones gastronómicas. Si la experiencia de cada preparación culinaria es una historia e implica una específica presentación, en su emplatado, como barandilla directa y obligada de sus posteriores degustaciones y experiencias correlativas, también la relevancia de la imagen, que las unifica perceptivamente, exige, en efecto, el máximo cuidado, al propiciar el extenso apartado de contrastes, detalles y equilibrios, que los alimentos elaborados ofrecen y consolidan, en su armonía y fortaleza visual. Sin duda, nos movemos en lo que cabría denominar el sugerente ámbito de la *gastroestética*.

Seguidamente, de nuevo, la fotografía



nos abre, de par en par, las puertas del taller-cocina-laboratorio del RIFF, sorprendiendo, en acción, a sus propios residentes / habitantes, en sus respectivos rincones, con sus retos, funciones, experiencias y aventuras. Bajo el epígrafe de “El trabajo” (páginas 246-276), desfilan, efectivamente, en cuidado y elocuente blanco y negro, los implicados personajes que —tras el objetivo de las cámaras de X. Mollà— investigan, prueban, deciden, arriesgan, combinan o meditan, reconsideran y trabajan, entre la tensión fecunda y la sonrisa satisfecha, entre la persistencia reiterada y el hallazgo feliz y compartido.

Solo ya, en el último y extenso apartado final —entre las páginas 278-370 del volumen comentado— irán desfilando, de la mano vigilante del chef, las minuciosas y estudiadas recetas, que, por fin, se comparten con el lector. Un lector plenamente implicado, en su tarea visceralmente indagadora —virtual sujeto operativo del futuro—, para generosamente, abrir el círculo hermenéutico de

las experiencias personales, proyectadas en las posibles interpretaciones que, quizás, en otros talleres-cocinas-escenarios, podrán efectivamente tener lugar, en el intermitente marco de las aventuras compartidas. Porque, sin duda, la gastronomía implica, abiertamente, participación y experimentalidad. En efecto, entre la necesidad y el disfrute, entre la naturaleza y la cultura, quizás también entre el hambre desgarrada y el apetito sugerente, entre la aventura indagadora y el trabajo realizador, cabe reconocer que el dominio del quehacer gastronómico, profundamente humano —siempre, en su desarrollo y expansión histórica— se ha transformado, a día de hoy, en un ámbito plenamente interdisciplinar, en una abierta y transformadora posibilidad de retos apasionados y de logros efectivos.

Sin duda, este excepcional volumen, que estamos comentando, instalado entre la cocina y la fotografía, es el mejor ejemplo de lo apuntado, como también lo son sus coimplicados, gene-

rosos y entregados autores. Se trata, ni más ni menos, de una nueva cota editorial alcanzada, con plenitud de miras, en sus respectivas trayectorias, claramente enlazadas.

La búsqueda de la calidad, en un contexto sostenible y en un horizonte abierto a la creatividad —entendida justamente como innovación valiosa— conforma, por cierto, la mejor escenografía profesional, donde las loables aspiraciones de estos apabullantes diálogos, entre cocina y fotografía, se han materializado, decididamente, en esta magnífica y loable edición.

Como bien nos apuntaba, sugerentemente, ya, hace siglos, el propio Publio Virgilio (*Buc.* 2, 65) —*Trahit sua quemque voluptas*— es un hecho que a cada cual le arrastra su pasión... Y ahora conocemos plenamente, aún más, las de Bernad Knöllner y Xavier Mollà.

**Román de la Calle**  
**Universitat de València**



### **Navarrete Prieto, Benito** ***Murillo y las metáforas de la imagen***

Madrid, Cátedra, 2017  
360 páginas con ilustraciones  
ISBN: 978-84 3763-765-5

Llevaba razón Manuela Mena cuando en diversos trabajos suyos sobre Murillo (1982, 2012 y 2015) exponía que el famoso pintor sevillano no era tan manso y humilde como siempre se había pensado.

Todo lo contrario, poco a poco, y día a día, se está alumbrando un perfil de Murillo de poliédrica personalidad

(Fernando Quiles y Amanda Wunder), del mismo modo que toda la Sevilla del siglo XVII se nos exhibe, a la sombra pictórica del maestro hispalense, como poderosamente diferente, ilusoria, de nuevo poliédrica, rebelde incluso, y no tan piadosamente convencional como pudiera permanecer en la retina conceptual de numerosos pensadores e

historiadores del arte del mundo entero. Esta pequeña revolución en la percepción del Murillo convencional, e, incluso, como se ha dicho, revolución también en la radiografía que se obtiene de la Sevilla en la que trabajó y triunfó Bartolomé Estaban Murillo es, probablemente, el primer gran aporte del libro de Benito Navarrete Prieto sobre *Murillo*

y las metáforas de la imagen, publicado por Cátedra en 2017.

Lo que el Dr. Navarrete expone y narra en su bello libro (cuidadosa y profusamente ilustrado a todo color) no es, pues, un catálogo razonado de la obra de Murillo (esto ya fue realizado por Diego Angulo en 1981 y por Enrique Valdivieso en 2010), sino que aporta una nueva mirada a un artista de “larga duración” (George Kubler) que buscó la germinación de un lenguaje propio, diferente de la tradición anterior, y que le proporcionó un nuevo reconocimiento, mucho éxito y una extraordinaria fama. Un libro, en definitiva, que intenta “conocer a un Murillo distinto al que nos han querido mostrar hasta ahora” (Navarrete, p. 12).

Un Murillo que siempre tenía dificultades para representar la desmesura expresiva. “Quizás porque no estaba bien visto mostrar estas afecciones” (Navarrete, p. 105). Comenta, además, Benito Navarrete, que parece como si en estos casos Murillo siguiera aquella tradición medieval en la que el gesto (*gestus*) se veía como una práctica comunicativa lícita, y la gesticulación, en cambio (*gesticulatio*), se consideraba una exageración abusiva (p. 107).

En cualquier caso, quizás debemos reconocer (así lo hace el Dr. Navarrete), y siguiendo aquí a Didi-Huberman, que es muy difícil hacer “una imagen pura y no mancillada” (Georges Didi-Huberman en *Q como Quad. Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*, Santander 2015, p. 146). Es decir, en el proceso de fabricación de una imagen, ésta es la consecuencia de otras muchas, y quizás el origen esté en una pura, auténtica y verdadera, de la que se derivarían las demás (p. 107).

Y desde luego, Murillo, de acuerdo siempre con Navarrete, tiene en cuenta todo esto. Se anticipa, conoce las sensaciones que van a producir sus obras,

y eso, como escribe Navarrete, le hace jugar con ventaja. Murillo sabía a ciencia cierta que era el mejor pintor de Sevilla. Y tenía perfecta conciencia de ello. Por eso, quizá sólo por eso, Murillo nunca quiso abandonar Sevilla. Murillo, según Navarrete, es un artista genuinamente hispalense; un artista indisociable de la ciudad que le vio nacer. Murillo conoce a la perfección las claves del comportamiento del gusto sevillano, y él es, en definitiva, “un hábil manipulador de las sensaciones y las respuestas” de aquella sociedad sevillana (p. 13).

Por eso, cuando Murillo se autorretrata, mide y sopesa todos los detalles escenográficos. Ocurre así, por ejemplo, en la conocida versión de la National Gallery de Londres, “donde todo desempeña un papel importante a la hora de engañar al ojo, y en donde hay un conocimiento infinito del arte de la tramoya, hasta el punto de concebirse como una verdadera arquitectura efímera” (p. 22). Estamos, pues, continuamente, como reza el subtítulo del libro que aquí reseñamos, ante un volcán de metáforas de las imágenes creadas por Murillo. Estamos ante un Murillo que construye imágenes visuales que exhiben, con precisa maestría, la retórica del gesto y la imagen recurrente.

Un Murillo que persuade a canónigos, monjes, nobles, funcionarios y comerciantes, amén de engatusar igualmente y con gran facilidad al pueblo llano. Un Murillo inteligentemente escenográfico. Un Murillo en la misma frontera entre el arte y la ilusión. Un Murillo que cautiva en todas sus pinturas, como sucede, por ejemplo, en la *Sagrada Familia* de la National Gallery de Londres, en la *Adoración de los pastores* de la Wallace Collection (p. 282), o, cómo no, en la *Inmaculada Concepción* del coro, del Museo de Bellas Artes de Sevilla (p. 235). Un Murillo mago, sabio, persuasivo.

Benito Navarrete nos ofrece en este

libro una renovada visión de la obra de Murillo, con obras inéditas, como acontece en el *San Pedro penitente* que ha estado en una colección valenciana, pero sobre todo, lo que más destaca de esta obra de Navarrete es la nueva radiografía obtenida del famoso pintor hispalense, entendido aquí como un sabio y artificioso constructor de imágenes que han pasado a ser ideas y metáforas ilusorias de una fortuna artística por nadie superada en la España del Siglo de Oro (si exceptuamos, tal vez, el genuino caso de Velázquez).

Benito Navarrete Prieto renueva en este elaborado texto la mirada de Murillo. La del pintor hacia nosotros. Y la de nosotros hacia un maestro que se nos torna ahora, gracias a Navarrete, sencillamente sorprendente; diferente; casi irreconocible.

Un buen libro. Un magnífico discurso, bien hilvanado. Un valiente —y sin duda adulto— autor que sabe mucho y bien de Murillo.

**Ximo Company**  
**Catedrático de la Universitat**  
**de Lleida**



**Torres Cueco, Jorge, Mejía Vallejo, Clara E. (coord.)**  
***La recherche patiente. Le Corbusier. Cincuenta años después.***  
***Fifty years later***

TC Cuadernos, revista de arquitectura, 2017  
328 páginas. Edición bilingüe en español e inglés.  
ISBN: 978-84-947421-0-1

Cuando Le Corbusier construyó en Cap Martin *le petit cabanon* como regalo para su esposa estaba tan satisfecho que comentó: “Me siento tan a bien en mi cabañita que, sin duda, terminaré mi vida aquí”. Una lamentable premonición que se vio tristemente confirmada el 27 de agosto de 1965 cuando murió ahogado en el mar frente a su refugio.

Transcurrido medio siglo de la muerte del arquitecto el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universitat Politècnica de València y la Fondation Le Corbusier de París organizaron, bajo la dirección de Jorge Torres Cueco, el Congreso Internacional *LC2015 Le Corbusier 50 años después* que se celebró entre los días 18 y 20 de noviembre de 2015 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de dicha universidad. A la convocatoria respondieron cientos de propuestas procedentes de todo el mundo de entre las que el comité científico seleccionó ciento treinta comunicaciones que fueron presentadas en varias salas simultáneamente seguidas por un gran número de congresistas inscritos. Los contenidos de las comunicaciones están recogidos en las actas del congreso: 2015, Editorial Universitat Politècnica de València, [www.lalibreria.upv.es](http://www.lalibreria.upv.es) / Ref: 6247\_01\_01\_01 ISBN: 978-84-9048-373-2 (versión electrónica). Más allá de la oportunidad e impecable organización del evento, el éxito de la abrumadora respuesta de congresistas e investigadores pone en

evidencia el vigente interés sobre la figura y la obra de Le Corbusier.

En este libro se recogen diecinueve ponencias invitadas al congreso entre las que se encuentran las de algunos de los más importantes expertos sobre Le Corbusier del panorama internacional. Una prueba del nivel y la calidad de esta edición es el haber sido galardonada *ex-aequo* con el prestigioso premio FAD 2017 de Pensamiento y Crítica arquitectónica.

El carácter contradictorio y provocador del arquitecto, su arrolladora personalidad, su frenética actividad, la gran variedad de sus propuestas que se despliegan desde las grandes utopías urbanas y la planificación de ciudades al diseño de muebles, sus trabajos de arquitectura, pintura, escultura y grafismo, sus reflexiones y manifiestos recogidos en numerosísimos escritos, artículos, libros, revistas, carnets, cartas, cuadernos de viajes y panfletos, su papel dinamizador y polémico en los debates teóricos y encuentros profesionales..., todas estas facetas dan un sello personal de Le Corbusier a la arquitectura y el urbanismo del siglo XX y sin el cual resultaría imposible comprenderlos.

Es, precisamente, esta pluralidad y este amplio abanico de orientaciones lo que se refleja en las investigaciones y trabajos recopilados en el libro. Aunque son aportaciones autónomas, sin embargo, en su conjunto componen un panorama

que facilita una comprensión global sobre Le Corbusier más allá de la consideración independiente de cada una. La lectura del libro va desvelando una constelación de cuestiones que crean nexos inesperados entre unos textos y otros, que entran en resonancia entre sí, y que el lector intuye por debajo de sus contenidos explícitos. Se va formando así una malla de interrelaciones, una estructura implícita, que da coherencia y unidad a todo el libro.

En función de los temas abordados los textos se podrían clasificar en tres grandes apartados. Por un lado aquellos centrados en aspectos de la persona, el temperamento y el carácter de Le Corbusier y, en consecuencia, que nos acercan a un entendimiento mejor de su trabajo. Otros tratan de desentrañar y analizar su abundante obra o algunos matices específicos de su creatividad. Por último están los que se fijan en determinadas características de su pensamiento o su teoría arquitectónica, rastreando sus ideas e intereses en sus lecturas o recogidos en sus escritos.

Entre los del primer grupo José Ramón Alonso Pereira sigue la biografía del arquitecto a partir del recorrido por sus lugares de residencia desde su casa natal suiza en La Chaux de Fonds hasta su *petit cabanon* en Cap Martin en la Costa Azul. Jean Louis Cohen hace una aproximación a las devaneos políticos del arquitecto, desde las tentaciones del fascismo al papel contrarrevolucio-

nario de la arquitectura (“¿Arquitectura o revolución?” es el título del último capítulo de su libro más emblemático), pasando por el socialismo, el Frente Popular y el colaboracionismo de Vichy. Véronique Boone estudia el influjo de los lenguajes cinematográficos en las estrategias comunicativas de Le Corbusier tanto en sus obras como en sus escritos y conferencias.

Los trabajos que analizan cuestiones de su prolífica obra o aspectos de su creatividad son los más abundantes. Carlos Eduardo Dias Comas desvela algunas de las estrategias y referencias que el arquitecto utilizó para conferir el sentido monumental histórico a la arquitectura moderna. Marta Llorente Díaz subraya los valores musicales de ritmo y armonía en El Modulor. Luis Burriel Bielza hace hincapié en el rol que juegan determinadas imágenes en el proceso creativo del maestro lo que nos permite rastrear en sus obras una identidad común, una genética compartida. Juan Calduch Cervera establece los paralelismos y diferencias entre el disfrute de la arquitectura recorriéndola como apuntó Goethe y la *promenade architecturale* enunciada por Le Corbusier. Tim Benton estudia el afán del arquitecto por sintetizar la geometría, la razón y la máquina con las formas naturales, la sensualidad y la naturaleza, y por encontrar en el trabajo creativo el equilibrio entre el orden y el caos natural. Distinguir las diferentes interpretaciones de la idea de *promenade architecturale* que afloran en cada obra es el contenido del estudio de Juan Calatrava Escobar. El papel buscado por Le Corbusier de situarse al margen de movimientos concretos y de experimentar en los márgenes de los sistemas convencionales permite a Rémi Baudouin y Arnaud Derceilles descubrir nuevos nexos entre sus obras plásticas y arquitectónicas. El significado concreto que tiene para Le Corbusier el arte de habitar lo investiga

Caroline Maniaque Benton con un análisis sistemático y preciso de sus villas. Jorge Torres despliega las resonancias coetáneas, compositivas y plásticas, entre un croquis para el Centrosoyuz en Moscú y el movimiento artístico vanguardista *Cercle et Carré* con el que estuvo relacionado hacia 1930.

Algunos estudios profundizan en aspectos más concretos de las obras de Le Corbusier. Clara E. Mejía Vallejo y Juan Deltell Pastor dirigen su investigación al *Village du Gouverneur* de Chandigarh como proyecto sintético. Marta Sequeira se ha interesado por los proyectos de *immeuble-villas* de 1922 y su genealogía en las cartujas que el arquitecto había conocido en sus viajes. María Cecilia O’Byrne rastrea las distintas variantes en que se presenta la forma de la esvástica en sus composiciones. El diseño de muebles y sus relaciones con las artes plásticas y la arquitectura es abordado por Arthur Rüegg.

Entre los textos que se aproximan al pensamiento de Le Corbusier a partir de sus lecturas y escritos está el de Ricardo Daza que indaga los intereses del joven arquitecto a través de sus lecturas durante su viaje a Oriente en 1911. El manuscrito inédito de 1931 *Polychromie Architecturale* de Le Corbusier, así como sus borradores y variantes, es estudiado por María Candela Suarez. Josep Quetglas Riusech hace casi una disección del que tal vez sea el texto más relevante de Le Corbusier, *Vers une architecture*, sacando a la luz sus relaciones y vínculos con las técnicas artísticas de nuestra época para liberarlo, dice textualmente, “del abrazo del oso de historiadores y arquitectos”. Toda esta abundancia de visiones pone en evidencia que no es posible simplificar ni resumir la riqueza contradictoria, envolvente y desbordante del arquitecto sino sólo mostrar al lector algunas de las alternativas o aproximaciones posi-

bles. En realidad, más que ensayar un perfil histórico de Le Corbusier lo que este libro hace es exponer nuestro actual modo de interpretarlo donde cada uno puede encontrar aquellos temas que le son más próximos y despiertan su empatía. Cuando nos sumergimos en el pasado nos topamos con la paradoja irresoluble entre la pretendida objetividad aséptica que pretende el historiador y el sentido que cada uno le da inevitablemente escorado por su actual visión. Miramos el pasado con los ojos del presente y buscamos en él lo que nos preocupa ahora. La figura y la obra de Le Corbusier no es algo fijado para siempre que unas investigaciones cada vez más precisas y minuciosas irán completando sino que en cada momento se iluminarán unos aspectos y emergerán unas interpretaciones en función de lo que a cada época le preocupa.

A cada investigador, como a cada lector, le mueven sus propias inclinaciones e intereses. La gran virtud de este trabajo no está en la calidad y rigor incuestionable que tiene, sino en que es capaz de aportarnos a cada uno y en cada situación una renovada imagen de Le Corbusier cargada de enseñanzas sobre nuestra propia realidad actual. Se trata de una publicación a la que, sin duda, vamos a regresar muchas veces para orientarnos en una *búsqueda paciente* [*recherche patiente*] a medida que nuevos asuntos atraigan nuestra atención.

JC



## NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS CIENTÍFICOS EN LA REVISTA “ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO”

*Archivo de Arte Valenciano* es una revista científica centrada en el Patrimonio Cultural que se publica en soporte papel y electrónico, y es editada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, teniendo una periodicidad anual.

Su objeto es la publicación de textos inéditos producto de investigaciones realizadas por estudiosos interesados en las Bellas Artes, en su más amplio sentido, para divulgar el patrimonio y enriquecer el bagaje científico en las diversas áreas de la Academia.

También publica reseñas sobre libros de interés sobre las mismas materias que hayan sido editados durante el año.

La revista se rige por el sistema de evaluación anónima externa de los artículos. El nombre de los evaluadores externos será confidencial y elegido por el comité científico de la revista. Los textos deberán ser inéditos y no presentados para tal fin en ningún otro medio de difusión.

Los trabajos remitidos podrán estar redactados en castellano o valenciano, aunque el consejo de redacción puede contemplar la posibilidad de aceptar excepcionalmente trabajos en otros idiomas.

### 1. FORMATO Y EXTENSIÓN

Los originales se presentarán en soporte informático (pendrive en programa word), acompañado de una copia en papel normalizado DIN A-4, impreso por una sola cara, cuya redacción no excederá de 15 hojas, con un máximo de 32.000 caracteres y de un resumen en castellano e inglés que no exceda cada uno de ellos 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.

La entrega de originales se realizará antes del 30 de mayo del año 2019. Los trabajos se acompañarán de un archivo o sobre aparte, en el que figure el nombre del autor, lugar de trabajo o profesión y dirección electrónica, haciendo constar el conocimiento y aceptación de las normas de la revista, así como el compromiso de que el artículo no ha sido simultáneamente enviado a otras publicaciones bajo ningún formato.



Opcionalmente se podrá añadir, en su caso, que el texto forma parte de un proyecto de investigación, o los agradecimientos que se consideren oportunos (de cara a la publicación esta aportación dará lugar a una primera nota a pie de página, que no ha de figurar en el texto destinado a ser evaluado).

También, se hará constar que se cuenta con la autorización para la reproducción de las imágenes insertadas en el texto, y que admite que la publicación supone la cesión de derechos de autor a favor de la Academia, a los efectos de su reproducción electrónica.

El título no deberá ocupar más de 40 palabras y detrás del título deberá figurar el nombre del autor/es y cargo profesional o filiación académica e institucional. Deberá reflejar de forma clara y directa el contenido del trabajo.

El/los autor/es del texto podrán rehusar la selección de un posible evaluador por el que expresen una manifiesta enemistad, pudiendo proponer, de forma no vinculante, hasta tres posibles evaluadores de su especialidad.

Las ilustraciones admitidas no serán más de ocho, siendo de óptima calidad, nítidas y contrastadas, 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, así como el autor de la fotografía o la procedencia.

La extensión de las reseñas críticas de libros no deberá exceder de las cuatro hojas DIN A-4, acompañándose fotografía de la portada.

## 2. NORMAS TIPOGRÁFICAS DE PRESENTACIÓN DE LOS TEXTOS

Los textos emplearán la tipografía Times New Roman o Arial de 12 puntos, empleándose el cuerpo 10,5 para los resúmenes y 8 para las notas a pie de página. 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.

La bibliografía adoptará el cuerpo de letra 10, e irá ordenada alfabética y cronológicamente según el sistema siguiente:

### En obras individuales y colectivas:

– BUCHÓN, A. M<sup>a</sup>, *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 de Murcia, 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.

Para la cita de documentos que solamente se encuentren en Internet, se imitará en lo posible el formato de las citas bibliográficas, incluyendo un nombre de autor, aunque no se pueda aportar el año de edición, pero indicando la fecha de la consulta

### 3. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DE LAS IMÁGENES ILUSTRATIVAS DE LOS TEXTOS

Las imágenes, que ilustren los artículos remitidos a la revista para su publicación, deberán mantener las siguientes características:

-No podrán enviarse imágenes incrustadas en documentos de word, ni powerpoint ni Excel; sino como archivos independientes, con su correspondiente numeración.

-Las imágenes que se envíen digitalizadas deberán tener formato tif o jpg, con una resolución mínima de 300 dpi.

-Pueden ser remitidas en color o en blanco y negro, según el criterio del autor.

### 4. OTRAS DISPOSICIONES

El Consejo de Redacción de la revista *Archivo de Arte Valenciano* comunicará al autor la recepción del original y en el plazo de tres meses, contados a partir de la finalización del plazo de recepción, la decisión de los evaluadores, y decidirá la aceptación, condicionada ésta a las posibles sugerencias o la devolución, por consenso, de los trabajos remitidos.

Es condición para la publicación que el autor o autores ceda(n) expresamente y por escrito a la Real Academia, en exclusiva, los derechos de reproducción de sus trabajos.

En caso de posibles discrepancias en la interpretación de la presente normativa se adoptará la “Guía de buenas prácticas de las publicaciones periódicas y unitarias de la Agencia Estatal Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)”.

#### Dirigir la correspondencia a:

*Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*  
*Servicio de Publicaciones (A.A.V.)*  
*C/ San Pío V, nº 9 – 46010 Valencia (España)*  
*publicaciones@realacademiasancarlos.com*



### CONSEJO DE REDACCIÓN DE ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Manuel Muñoz Ibáñez, doctor en Medicina y en 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 (Universitat de València)

Francisco Taberner Pastor, doctor arquitecto (Universidad Politécnica de Valencia)

Joaquín Bérchez Gómez, historiador de la arquitectura y fotógrafo (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

Jonathan Brown (Institut of Fine Arts, Nueva York)

Pavel Stepáneck (Universidad Palackého de Olomouc, República Checa)

Jaime Siles Ruiz (Universitat de València)

Elisa García Barragán-Martínez (Universidad Nacional Autónoma de México)

Ludmila Kagané (The State Hermitage Museum, Sant Petersburg, Russia)

Román de la Calle de la Calle (Universitat de València)

Enrico Fubini (Università degli Studi di Torino, Italia)

José Luis Molinuevo Martínez de Bujo (Universidad de Salamanca)

Víctor Margolín (University of Illinois at Chicago-UIC, USA)

Mireia Freixa Serra (Universitat de Barcelona)

Fernando Marías Franco (Universidad Autónoma de Madrid)

César Portela Fernández-Jardón (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña)

Gianluigi Colalucci (Jefe de Restauración de la Capilla Sixtina de la Ciudad de El Vaticano)

## REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

C/ San Pio V, 9 · 46010 Valencia  
Tel.: 963 690 338  
<http://www.realacademiasancarlos.com>  
[academia@realcademiasancarlos.com](mailto:academia@realcademiasancarlos.com)

Información: [info@realacademiasancarlos.com](mailto:info@realacademiasancarlos.com)  
Biblioteca y archivo: [biblioteca@realacademiasancarlos.com](mailto:biblioteca@realacademiasancarlos.com)  
Publicaciones: [publicaciones@realacademiasancarlos.com](mailto:publicaciones@realacademiasancarlos.com)  
Prensa: [prensa@realacademiasancarlos.com](mailto:prensa@realacademiasancarlos.com)

Esta publicación se edita con la colaboración  
de las siguientes instituciones:





