



Número CIV § 2023

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS § VALENCIA

CIV

CIV

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

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



Valencia 2023

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

Coordinación y revisión

Francisco Javier Delicado Martínez
Julia Herrero-Borgoñón Lorente

Diseño

Paco Bascuñán, 2008

Maquetación

Lupe Martínez Campos
lupemartinez2507@gmail.com

Imprime:

Gráficas Marí Montañana, s.l.
Av. Blasco Ibañez, 22 - 46132 Almàssera, Valencia (España)
Tel. 961 851 448
E-mail: imprenta@marimontanyana.es

Los contenidos, opiniones, así como la gestión y coste de los derechos de reproducción de la documentación gráfica son exclusivamente responsabilidad de las personas autoras, por lo que la revista no asume responsabilidad alguna.

Archivo de Arte Valenciano: Presencia en índices y bases de datos: Scopus (Elsevier B.V., NL). Bibliography of History of Art; BHA (Getty Research institute, USA y CNRS, FRA); CIRC; DIALNET; DICE; FRANCIS (CNRS-INIST, FR); IBA (International Bibliography of Art); ISOC-Arte (CSIC, SPA); Latindex; MIAR; REBIUN; Regesta Imperii; RiuNet (Repositorio Institucional de la Universitat Politècnica de València); RODERIC (Repositori d'Objectes Digitals per a l'Ensenyament, la Recerca i la Cultura).

PRESENTACIÓN

Manuel Muñoz Ibáñez.....5

I.- SECCIÓN HISTÓRICA

Toponimia de la Valencia musulmana.

La ciudad al sur de la puerta de la Xerea

Concepción López González.....9

Una relectura en clave sociocultural de la

Portada del Palau de la catedral de Valencia

Emilio Jesús Díaz García.....25

*Noticias documentales sobre custodias valencianas
de los siglos XIV y XV*

Reyes Candela Garrigós.....41

*Vera Icon de Cristo atribuida al Maestro
de Perea. Nuevas aportaciones en torno al
descubrimiento de una obra bifaz*

Candelaria Belenguer-Salvador /

Roger Carrasquer-Colecha.....59

*El ofici de violer en la Valencia del siglo XVI:
posible autoría de la vibuela Guadalupe*

Inmaculada Sanchis Devís.....75

*El arquitecto barroco alicantino Vicente Soler Verdú
(1652-1706/1709)*

Joaquín Sáez Vidal.....91

*Los hermanos Guilló y la iglesia de los Santos
Juanes de Valencia: el contrato de 23 de
septiembre de 1693*

Gaetano Giannotta.....113

Giovanni Battista Piranesi, arquitecto

Juan Calduch.....131

*Nuevas aportaciones documentales sobre
el escultor y académico valenciano José Esteve Bonet
(1741-1802)*

Fernando Pingarrón-Esaín.....145

*Addicions a l'obra de l'arquitecte Vicente Gascó i del
mestre pedrapiquer Diego Cubillas: Begís, Vila-real,
Gaibiel, Navaixes i Oriola*

Joan Damià Bautista i Garcia.....161

El maestro tallista y pintor dorador

Isidro Carpena (Yecla, 1750-1820). Nuevos documentos

Francisco Javier Delicado Martínez /

Francisco José Carpena Chinchilla.....179

II.- SECCIÓN CONTEMPORÁNEA

La intervención del arquitecto

*Joan Guardiola Martínez en el Teatro Serrano
de Sueca: una obra significativa del*

Art Déco valenciano

Pablo Cisneros Álvarez /

David Miguel Navarro Catalán /

Rubén Gregori Bou /

Isabel Fernández del Moral Martínez.....207

*El papel del pianista alicantino Gonzalo Soriano
y del director del British Council Walter Starkie
en la difusión de la obra de Federico Mompou
durante la década de 1940*

Isabel Seva Merín.....225

*Infierno de Dante de Mariano Benlliure:
crónica de una adquisición (1957)*

Jorge Chenovart González.....243

*Apuntes sobre la ideología política del pintor
Francisco Pérez Pizarro (1911-1964)*

Miguel Cereceda Sánchez.....255

*El dibujo como pensamiento arquitectónico
en los proyectos urbanos de Román Jiménez Iranzo*

Antonio Lozano Peris /

José María Lozano Velasco.....267

*Molina Ciges, medio siglo construyendo e
interpretando imágenes pictóricas*

Román de la Calle.....277

El Museu Parroquial de Montesa
Josep Cerdà i Ballester.....295

*Fet ací, fet per mestres. Dissenyar records i exposar
art al Museu d'Informàtica de la Universitat
Politécnica de València*
Ricard Huerta /
Ramona Rodríguez-López.....309

III.- IN EXTENSO

*La colección de estampas de Jacques Lipchitz
(1891-1973) de la Real Academia de Bellas Artes
de San Carlos de Valencia*
Manuel Muñoz Ibáñez /
Antonio Tomás Sanmartín /
Julia Herrero-Borgoñón Lorente.....325

IV.- RECENSIONES DE LIBROS

Coordinadas por Javier Delicado.....363

Presentación

Manuel Muñoz Ibáñez

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

Como bien conocen los lectores, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos celebró, con relevantes actos en un pasado cercano, el 250 aniversario de su fundación (sendas exposiciones en La Nau y Museu de la Ciutat, audiciones musicales, ciclos de conferencias, mesas redondas y publicaciones de libros), coincidente en el tiempo con la serie de reconocimientos y distinciones que la Institución recibió de la Generalitat Valenciana, del Institut Valencià de Cultura, de l'Ajuntament de València y de la Universidad Politécnica de Valencia.

El hecho de publicar una revista especializada de investigación patrimonial e histórica, además de su constatado carácter académico, supone siempre también el mantenimiento de destacadas y eficaces conexiones con el mundo universitario, sin dejar de implicar igualmente un destacado esfuerzo colectivo en su seguimiento y preparación, por parte de la Institución que la propicia y sostiene.

Archivo de Arte Valenciano nació en el ya lejano año de 1915 con el reto de dar cuenta de todo lo relacionado con las Bellas Artes, con la intención de divulgar y difundir el Patrimonio Artístico y Cultural, teniendo como premisa la defensa de las manifestaciones legadas por pasadas generaciones.

En noviembre de 1915 se publicó el Cuaderno 1º, siendo a partir de la referida fecha, cuando inicia su itinerario y se convierte en el portavoz y en el órgano oficial de la Academia -así se recoge en art. 3, punto 6, de sus Estatutos y en el convenio de colaboración firmado entre la Institución y la Generalitat Valenciana en 1991-, que tendrá carácter anual, coincidiendo con la llegada de cada curso académico, hasta el año de 1936 en que deja de publicarse, dando cabida en esas décadas a estudios sobre arqueología ibera y romana, arquitectura civil y militar bajomedieval, retablística gótica, numismática, heráldica, orfebrería, epigrafía, monumentos históricos, y pinturas sobre tabla y en lienzo.

Nuevamente resurge la revista en 1952, hasta la actualidad, contando con la participación en sus páginas de destacados investigadores, profesores universitarios, historiadores del arte, analistas, críticos de arte, musicólogos, ensayistas, restauradores de obras de arte y museógrafos.

La publicación mantiene relación con un centenar y medio de instituciones y organismos nacionales y del extranjero (está presente en el acreditado Instituto Warburg de Londres, la Hispanic Society de Nueva York, la Librería del Congreso de Washington, el Metropolitan Museum de Nueva

York, la UNAM de México, D.F., la Librería del Rijksmuseum de Ámsterdam, el Real Instituto del Patrimonio Artístico de Bruselas, el Museo de Historia y Arte de Génova, etc.), a través del intercambio de publicaciones periódicas con numerosas bibliotecas universitarias del país (Autónoma y Complutense de Madrid, Autónoma de Barcelona, Universidades de Salamanca, Sevilla, Granada, Murcia, Alicante, Valladolid y Castilla-La Mancha), de Museos de Bellas Artes y Arqueológicos, de Academias de Bellas Artes y de Instituciones culturales.

La revista, con cerca de 1.375 trabajos publicados en el transcurso de más de 100 años, siempre mantuvo el formato, a pesar de las diferentes intervenciones de rediseño, sobre todo referidas a su portada. La experiencia pionera, en este sentido, fue la intervención habida en el año 2008, encomendada al diseñador y Paco Bascuñán, quien remodeló los parámetros de la publicación, respetando explícitamente el formato, decidido casi un siglo antes. Desde esa fecha el diseño, maquetación, composición y paginación sigue a cargo del Espacio Paco Bascuñán, y la escrupulosa impresión es tarea de Gráficas Marí Montañana.

Este número incorpora diecinueve trabajos de investigación de acreditados especialistas, de ellos, once en la Sección Histórica, y ocho en la Sección Contemporánea, además del tradicional dossier “In extenso”, en esta ocasión dedicado a las estampas y dibujos donados recientemente a la Institución académica del escultor Jacques Lipchitz, al que se añade el capítulo dedicado a reseñas de libros editados en el presente curso académico, las normas de publicación de la revista para el 2024 y los logotipos de las Instituciones que han hecho posible la edición de la misma: el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España; la Conselleria de Educació, Cultura i Esport, de la Generalitat Valenciana; l’Ajuntament de Valencia y la Diputació de València.

La publicación es analizada y evaluada sistemáticamente por diferentes indicadores de calidad, analizando el posicionamiento de la revista en repositorios institucionales; Índices y Bases de Datos nacionales e internacionales. Desde el año 2021, *Archivo de Arte Valenciano* ha sido aceptada en la base de datos Scopus (Elsevier B.V., NL) y se encuentra indexada en: Bibliography of History of Art; BHA (Getty Research institute, USA y CNRS, FRA); CIRC; DIALNET; DICE; FRANCIS (CNRS-INIST, FR); IBA (International Bibliography of Art); ISOC-Arte (CSIC, SPA); Latindex; MIAR: ICDS 10; REBIUN; Regesta Imperii; RiuNet; y RODERIC, lo que demuestra el compromiso y la convicción de la Corporación en seguir trabajando en alcanzar la excelencia y calidad de la revista.

Como director de la publicación deseo sea de utilidad para la investigación y el conocimiento.

*I. – Sección
Histórica*



Toponimia de la Valencia musulmana. La ciudad al sur de la puerta de la Xerea

Concepción López González

Doctora Arquitecta

Universitat Politècnica de València

(Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica)

mlopezg@ega.upv.es

RESUMEN

Existen escasos indicios de la ciudad que el rey Jaime I encontró al conquistar Valencia. Los nombres de las calles y de los barrios musulmanes fueron renombrados atendiendo al idioma de los nuevos repobladores. El urbanismo de calles estrechas y tortuosos fue, poco a poco, modificándose, cerrando algunas calles y abriendo o ampliando otras. El *Llibre del Repartiment* constituye un magnífico documento donde recabar información sobre la toponimia y topografía urbana, así como para localizar edificios públicos que han ido desapareciendo a lo largo de los años. En este artículo se analiza el área situada al sur de la Puerta de la Xerea a través del estudio de los Registros I y III, descubriendo los nombres de las calles, barrios y *atzcucach*, así como de los edificios públicos (hornos, mezquitas, baños y *alfondechs*) que en el *Llibre* se mencionan y ubicándolos sobre un plano actualizado de la ciudad de Valencia.

Palabras clave: Balansiya/ *Llibre del Repartiment* de Valencia/ Urbanismo medieval/ Toponimia medieval.

ABSTRACT

There are few indications of the city that King James I found when he conquered Valencia. The names of the streets and of the Muslim neighborhoods were renamed according to the language of the new settlers. The urbanism of narrow and tortuous streets was gradually modified, closing some streets and opening or expanding others. The *Llibre del Repartiment* is a magnificent document for gathering information on place names and urban topography, as well as for locating public buildings that have been disappearing over the years. This article analyzes the area located to the south of the Puerta de la Xerea through the study of Records I and III, discovering the names of the streets, neighborhoods and *atzcucach*, as well as public buildings (ovens, mosques, baths and *alfondechs*) that are mentioned in the *Llibre* and locating them on an updated map of the city of Valencia.

Keywords: Balansiya/ *Llibre del Repartiment* of Valencia / Medieval urbanism / Medieval toponymy.

1 INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS

Son pocas las noticias que han llegado hasta nuestros días sobre el urbanismo y la toponimia de la ciudad de Valencia antes de ser conquistada por el rey Jaime I. Existen escasas fuentes coetáneas y no se han conservado edificios, exceptos restos arqueológicos que no sobrepasan la superficie terrestre. El principal documento donde se hace referencia a la ciudad árabe es el *Llibre del Repartiment*. Se trata de un registro donde se fueron anotando las donaciones realizadas a los nuevos pobladores cristianos, tanto de casas como de hornos, baños, *alfondechs* mezquitas, molinos o tierras. A lo largo de todo el texto se hace referencia a calles, barrios y edificios públicos que, en muchos casos, pueden ser identificados y ubicados en la Valencia actual.

El objetivo de esta investigación ha sido extraer de forma sistemática todas las referencias que hacen alusión a nombres de calles, *carrarias*, barrios, *vicos*, y *atzucachs* que se encuentran en el ámbito territorial que en el *Llibre del Repartiment* se denomina “Partida de los hombres de Tarragona”, así como de los edificios públicos (hornos, baños, mezquitas y *alfondechs* o alhóndigas), para situarlos sobre un plano actual de Valencia,

reconociendo de este modo el lugar aproximado que ocupaban en la medina.

Cuando Jaime I conquista Valencia, incluso antes de entrar en la ciudad, va realizando una serie de donaciones a los caballeros que le acompañaron en la conquista, así como a nuevos pobladores cristianos que vendrían a ocupar las viviendas que habían quedado deshabitadas tras la salida de los antiguos habitantes musulmanes. Las donaciones no se realizan de forma aleatoria por toda la ciudad, sino que se realizan agrupando por barrios a los pobladores provenientes de cada área geográfica. De este modo, la ciudad queda dividida por “partidas” destinadas a los hombres de Barcelona, Tarragona, Montpellier, Montblanc, Tortosa, Zaragoza, Tarazona, Calatayud, etc.

La “Partida de los hombres de Tarragona” se encontraba al sur de la puerta de la Xerea, entre la muralla y la partida de los hombres de Barcelona, como veremos a lo largo del texto. (Fig. 1) No existen muchos estudios que analicen la toponimia y el urbanismo de la ciudad de Valencia a través del *Llibre del Repartiment*. El primero en tratar este tema fue Roque Chabás¹, que ya en el siglo XIX realizó un listado de los términos toponímicos que aparecen en el *Llibre*, exponiendo la gran dificultad que supone diferenciar el significado ambiguo de algunos términos urbanísticos. La palabra latina *vicus* en algunos casos hace referencia a calle y en otras significa barrio. Del mismo modo encontramos palabras árabes como *çucac* o *atzucach* y *rabat* que, del mismo modo, puede significar calle o barrio. Más recientemente, Cabanes Pecourt² ha sido un referente en el análisis del Repartimiento destinado a establecer el número de repobladores que llegaron a la ciudad desde cada punto geográfico, concretando el estudio en el barrio destinado a los hombres de Zaragoza, así como a analizar los oficios y obradores que en ella exis-

1 CHABÁS Y LLORENS, R.: “El libro del Repartimiento de la ciudad y Reino de Valencia”, en *El Archivo, revista de ciencias históricas*. Tomo III (1889), 28-29.

2 CABANES PECOURT, M. D.: “El barrio de Zaragoza y los zaragozanos en la repoblación valenciana” en *Aragón en la Edad Media*, XXII (2011) 49-66; CABANES PECOURT, M. D.: “Los primeros establecimientos comerciales de la Valencia cristiana: Los obradores (siglo XIII)” en CLARAMUNT RODRIGUEZ, S. (ed): *El món urbà a la Corona d'Aragó del 1137 als decrets de nova planta*, XVII Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2000, Volumen 1, pp. 281-290.



Fig. 1.- Área de estudio sobre el plano actual de Valencia. Con líneas de puntos la delimitación de la ciudad musulmana. Fuente: el autor.

tían en el barrio de *Rabat Alcadi*. Por otro lado, Boigues³ realizó un inventario de los baños que hubo en *Balansiya* y Torro y Guinot⁴ estudiaron la topografía del barrio de extramuros denominado de la *Boatella*. Sobre la delimitación que realiza Jaime I del barrio de la judería y su localización sobre el plano de la ciudad hizo un estudio López⁵, que posteriormente fue ampliado

por López y Máñez⁶ determinando el ámbito de la segunda y tercera judería y dando a conocer un dato muy importante en el urbanismo de la Valencia medieval: La puerta de En Esplugues no se encontraba en la esquina que formaba la muralla en la actual calle Salvá con la calle de las Barcas como tradicionalmente se había pensado, sino que se ubicaba en la intersección

³ BOIGUES, C.: “Los baños árabes en la ciudad de Valencia” en EPALZA, M. (ed): *Baños árabes en el País valenciano*. València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1989, pp. 115-131.

⁴ TORRÓ, J.; GUINOT I RODRÍGUEZ, E.: “De la “madina” a la ciutat. Les pobles del Sud i la urbanització dels extramurs de València (1270-1370)”, en *Saitabi*, 51-52 (2001/2002), 51-103.

⁵ LÓPEZ GONZÁLEZ, C.: “Nuevas aportaciones al estudio del recinto de la judería de Valencia delimitado por Jaime I en 1244”, en *Sefarad*, 74, 1 (2014) 7-31.

⁶ LÓPEZ GONZÁLEZ, C.; MÁÑEZ TÉSTOR, S.: “Revisión y nuevas contribuciones al límite meridional y oriental de la segunda judería de Valencia y fijación de los límites de la tercera y última judería: 1390-1392-1492”, en *Sefarad*, 80, 1 (2020) 25-54.

de la calle de la Nave con Comedias. Este dato sitúa el actual edificio de la Universidad fuera del ámbito que tuvo la Judería tras su ampliación. Es de destacar la aportación que Hinojosa Montalvo realiza al conocimiento de la Valencia musulmana a través de la descripción de muchos de los topónimos que aparecen en el *Llibre del Repartiment*⁷.

*La ciudad musulmana estaba formada por estrechas y tortuosas calles que podían ser clasificadas en dos tipos según su funcionalidad: Las vías principales, más anchas, albergaban el comercio y los edificios públicos como los hornos, mezquitas y baños; existían otras vías secundarias o adarves, más estrechas y menos transitadas a las que se accedía desde las vías principales dando ingreso a las viviendas. A este conjunto formado por la vía secundaria, sin salida, y las casas que a ella pertenecían se denominaba atzucach. Este vocablo proviene de la palabra árabe al-zucac que significa bocacalle o barrio*⁸. En la actualidad es sinónimo de calle sin salida.

2. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Para la elaboración de este trabajo se ha utilizado la traducción del *Llibre del Repartiment* realizada por Antoni Ferrando i Francés⁹. Este documento está dividido en tres partes: en el Registro I se anotaron las donaciones realizadas entre los años 1237 y 1238 incluyendo el tipo de donación (casa, tierra, horno, molino, etc) y los nombres del propietario musulmán y del nuevo propietario cristiano. En algunos casos se incluyen referencias al nombre del barrio o calle donde se ubica o a la vecindad con un edificio público; en el Registro II se anotan las donaciones realizadas fuera de la ciudad de Valencia por lo que no va a ser utilizado en esta investi-

gación; por último, en el Registro III se anotan las casas de la ciudad agrupándolas por partidas cristianas, anotando nuevamente el nombre del antiguo y nuevo propietario. Los asentamientos tienen un número de entrada en el libro. Este número es el que aparece a lo largo de este texto entre paréntesis para referenciar el lugar del *Llibre* donde se encuentra la información a la que se está haciendo referencia.

El proceso seguido para localizar elementos urbanos y edificios que aparecen en el Registro I ha consistido en localizar a los propietarios asociados a los datos del Registro I y localizarlos en el Registro III, ubicándolos de este modo en la partida cristiana donde se encontraban. Siguiendo este procedimiento se han localizado muchos barrios, calles y *atzucach*, así como edificios públicos. En algún caso los propietarios del Registro I y del III no coinciden debido a posibles ventas de propiedades o herencias. En estos casos se ha buscado el nombre de los propietarios vecinos. El área geográfica analizada se ha centrado en la denominada “Partida de Tarragona”. Para realizar un trabajo sistemático y asegurar un vaciado completo de la información contenida en el *Llibre* se han confeccionado unas tablas Excel donde se recogen todos los nombres de calles, barrios, *atzucach* y edificios, así como los nombres del antiguo y nuevo propietario y el número de la entrada donde aparecen en el *Llibre*.

La localización planimétrica de los datos extraídos se ha realizado sobre los planos de Mancelli (1608) y Tosca (1704) por ser los más antiguos de la ciudad. Posteriormente, estos resultados han sido reflejados sobre una planimetría actualizada de la ciudad.

7 HINOJOSA MONTALVO, J., *Una ciutat gran i populosa. Toponimia y urbanismo en la Valencia medieval*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2014, Vols. I y II.

8 HINOJOSA MONTALVO, J.: *Diccionario de historia medieval del Reino de Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2002, Tomo I, p. 243.

9 FERRANDO I FRANCÉS dirige la edición de *El Llibre del Repartiment* traduciendo el texto original, colaborando con Camarena, Cerveró, Corell y Villalmanzo en su transcripción y con Climent Corell y Villalmanzo en la confección de los índices finales.

3 EL ÁREA DE ESTUDIO EN LOS REGISTROS I Y III DEL *LLIBRE DEL REPARTIMENT*

El sistema seguido por los registradores para censar las viviendas de la ciudad se hace de forma ordenada y sistemática, siguiendo unos itinerarios, de tal forma que queden registradas la totalidad de las casas¹⁰. Según este procedimiento, dos propietarios anotados consecutivamente eran vecinos. Asimismo, dos barrios o *atzucach* registrados seguidamente solían ser colindantes. Para llevar a cabo esta investigación se ha tenido en cuenta este principio de vecindad ayudando en muchos casos en la localización de los elementos urbanísticos y los edificios públicos.

El Registro III comienza con las anotaciones de casas por la “Partida de los Hombres de Barcelona”, concretamente en la Puerta de la *Boatella*. El ámbito de estudio de esta investigación comienza cuando finalizan las anotaciones de la partida de los hombres de Barcelona. El itinerario de los asientos continúa por la llamada Partida de Feriz Pitarc, denominada en época musulmana *açuqaq* Alchesti¹¹ (3287) situándola entre la partida de los hombres de Barcelona y la de los hombres de Tarragona. El *atzucach* Alchesti estaba formado por 9 casas y dos pequeñas donadas a 7 adalides (3288-3289). Las dos casas excelentes de Alchesti que dan nombre al *atzucach*, fueron donadas a P. Martinez Dago (3288) que en el Registro I se las sitúa en el barrio de Abenbedello¹² (976). El resto de casas pertenecientes al *atzucach* fueron donadas a Feriz Pitarc y por ese motivo los cristianos lo denominaron “Partida de Feriz Pitarc”.

Junto a este *atzucach* se encontraba la casa de G. Aquilone (3288) y los baños de Amnalmelig, situados en vía pública (1226). Estos baños adquieren especial importancia por haber servido de hito a Jaime I para la delimitación del barrio judío en 1244¹³ (1511) localizándose en el entorno de la plaza de la Cruz Nueva¹⁴. Por lo tanto, el *atzucach* Alchesti se encontraba al sur de la judería, lindando con ella.

Desde el *atzucach* Alchesti se accedía al *çucaco* Matalhuneyax formado por 20 casas que fueron donadas a los hombres del Puig (3288). El acceso a este último se realizaba a través del *atzucach* Alchesti, dado que en el registro queda asentado entre las casas de Martinez Dago y las de Feriz Pitarc (3288).

Finalizado el recorrido por los *atzucach* Alxesti y Matalhuneyax se registran a continuación las donaciones de casas en el *atzucach* Alfaz anotando los nombres de todos los propietarios cristianos y sumando finalmente el número de casas de este *atzucach* donado a 21 hombres de Lérida (3290). En la donación anotada en el Registro I se indican sus colindancias: ... *todas las casas que están en el “çuchac Alfaz” que limita por un lado con el “çuchach Çayt” que tienen los hombres de Barcelona, por otro con el “çuchac Annaxar” que habitan los hombres de Tarragona, por otra parte con la muralla de la ciudad, y por otra parte con las casas de “Azmeti” que limitan con el “çucac Axigara”*¹⁵ (1616).

Por tanto, Alfaz limitaba con la partida de los hombres de Barcelona (*atzucach* Çayt), la partida de los hombres de Tarragona (*atzucach* Annaxar), con la muralla de la ciudad y con las casas de Azmeti (*atzucach* Axigara). Según Beuter¹⁶ y

¹⁰ TRENCH ODENA, J.: “Els Llibres del Repartiment i la toponímia y onomástica: unes notes a propòsit de dues recents edicions”, en *Soc. On, Butlletí interior de Seminaris de la DEC*. XXIV, IV (1986) 597.

¹¹ *In partita Feriz de Pitarc nominata Açuqaq Alchesti: VIII(I)domos et duas.*

¹² *P. Martiniz Dagon, domos de Amet Alxest in barrio de Abenbedello.*

¹³ *Judei in Valentia habitantes et habitaturi, illum barrium sicut incipit del Adarp Abingeme usque ad balenum Amnalmelig et ab isto loco usque ad portam de Exarea...*

¹⁴ BEUTER, P.: *Segunda parte de la coronica general de España y especialmente de Aragón, Cathaluña y Valencia*. Valencia, Imprenta de Pedro Patricio Mey, 1604.

¹⁵ ...*Omnes illas domos que sunt in çuchac Alfaz, sicut afrontat ex una parte in çuchac Çayt, quod habent homines Barchinone, de alia in çuchac Annaxar, quod habent homines Tarrachones, et de alia parte in muro civitatis et de alia parte in domibus de Azmeti, ubi afrontat çucac Axigara. II idus novembris.*

¹⁶ BEUTER, P.: *Segunda parte de la coronica general de España y especialmente de Aragón, Cathaluña y Valencia*. Valencia, Imprenta de Pedro Patricio Mey, 1604.

Escolano¹⁷, a los hombres de Lérida se les donaron casas en el entorno del portillo de la muralla denominado Trabuquet por haber sido ellos los que abrieron este hueco en el muro durante el asedio de la ciudad. Por lo tanto, el *atzucach* Alfaz se ubicaba en el entorno de la actual calle Miñana, denominada en el plano de Tosca calle de Trabuquet por encontrarse en ella el portillo del mismo nombre. Limitaba al oeste con la partida de los hombres de Barcelona que ocupaba un área comprendida entre la puerta de la Boatella y la iglesia de San Andrés (actual iglesia de la Santa Cruz), registrada en esta partida en el Registro III (3247). Alfaz lindaba al este con la muralla. Y por último, lindaba con la partida de los hombres de Tarragona (Annaxar) que debía de encontrarse al norte ya que esta partida lindaba con la judería¹⁸. De estos datos se desprende que el *atzucach* Alfaz se ubicaba en el entorno limitado por las actuales calles de Poeta Querol, Barcas (muralla), y calle Salvá. (Fig. 2)

A continuación del *atzucach* Alfaz se registran las donaciones de la Partida de los hombres de

Tarragona en *el atzucach* Anaxar. El *Rabat* Anaxar recibe dicho nombre por ser Anaxar el propietario de 25 casas según consta en el Registro III (3292-3297). Comienza el recorrido en la calle donde se encuentra la mezquita del *Rabat* Anaxar (3290). En el recuento del año 1277 esta mezquita pertenecía a Andreu d'Odena (3292) y las casas colindantes le fueron alquiladas en 1240 (1355). Se accedía al mismo por la calle de Abdella Anaxar, donde vivía Alguasqui cuyas casas limitaban con un horno, denominado de Fauha¹⁹ (1193), donado a Br. De Tolosa (3292) situado junto a la mezquita (3292). Es decir, en la vía pública de Abdella Anaxar se encontraba la mezquita Anaxar y el horno de Fauha (Fig. 3). Al finalizar el *atzucach* Anaxar, se registra la casa del Magister Gui (3298), delante de la cual existía un *alfondech* (2301), y a escasas 10 casas se anotan 5 casas donadas al monasterio de Santes Creus (3300). (Fig. 3)

A 16 casas de Santes Creus (3300-3303) se encontraba la casa de Eximinus de Albergo (3749), propietario cristiano de la casa de Mahomat



Fig. 2.- Los atzucach Alfaz, Anaxar, Matalhoneyax y Alchesti sobre un plano actual de Valencia, el plano de Mancelli (1608) y el plano de Tosca (1704). Fuente: el autor.

¹⁷ ESCOLANO, G.: *Década Primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reyno de Valencia*. Valencia, por Pedro Patricio Mey, A costa de la Diputación, 1610. Libro 4, cap. X, col 758.

¹⁸ LÓPEZ GONZÁLEZ, C.: “Nuevas aportaciones al estudio del recinto de la judería de Valencia delimitado por Jaime I en 1244”, en *Sefarad*, 74, 1 (2014) 7-31.

¹⁹ *God de Tarrachona, domos Alguasqui in carraria de Abdela Anaxar et afrontant in carraria de furno de Fauha*.



Fig. 3.- Entorno urbano en el que se encontraban los atzuchach de Alfaz, Anaxar y Alchesti sobre ellos planos de Mancelli (1608) y Tosca (1704). La calle Abdella Anaxar que daba acceso al atzuchach se identifica con la actual calle de la Nave, llamada anteriormente calle de En Esplugues. En ella se encontraba la Mexquita Anaxar (1), el horno de Fahua (2), un baño (3) y un alfondech frente a la casa del Magister Gui (4). El baño fue llamado posteriormente Bany del Studi y también Baño de Na Palaua. Fuente: el autor.

Alqueraquivi junto con otras tres más (3303). Albero fue enterrado en el cementerio de San Juan del Hospital (cerca de su casa) según consta en la lápida fechada en 1245 custodiada en el museo de San Juan. Entre Santes Creus y la casa de Eximinus de Albero había un horno alquilado a Assencius de Spilonga en 1240 junto a la casa de G. de Crosso²⁰ (1743).

A 19 casas de la de Albero se encontraba la casa de Br. de Espluga (Bernardo de Esplugues)

(3307). La vivienda de la familia Esplugues se situaba, según consta en documento de 1337, ... *espatlles al Vall-Vell, cantó a lo portell dels juheus, ab porta al carrer den Esplugues*²¹ (hace referencia a la puerta del último recinto de la judería cuyo límite era la actual calle de la Nave, entonces denominada de En Esplugues²²). En 1298 Jaime II le concedió permiso para abrir un portillo en la muralla²³. Esta puerta pasó a llamarse el Portal de En Esplugues, situado en la esquina de las actuales calles de la Nave y Comedias²⁴. Este

²⁰ *Assencius de Spilonga, furnum contiguum domibus G. de Crosso pro IIII mazmutinis in Natale.*

²¹ Francisco Danvila, recoge la escritura notarial del protocolo de Arnaldo Ferrán de 1337 donde se especifica donde se encuentra la casa de En Esplugues. DANVILA Y COLLADO, M.: *Clausura y delimitación de la Judería de Valencia en 1390 a 1391*. 1891, p. 153.

²² LÓPEZ GONZÁLEZ, C.; MÁÑEZ TÉSTOR, S.: "Revisión y nuevas contribuciones al límite meridional y oriental de la segunda judería de Valencia y fijación de los límites de la tercera y última judería: 1390-1392-1492", en *Sefarad*, 80, 1 (2020) 25-54.

²³ Registro 196, fol.197 vº. Archivo General de la Corona de Aragón en Barcelona. Extraído de Rodrigo i Pertegás *La judería de Valencia*. pp. 8 y 16.

²⁴ LÓPEZ GONZÁLEZ, C.; MÁÑEZ TÉSTOR, S.: "Revisión y nuevas contribuciones al límite meridional y oriental de la segunda judería de Valencia y fijación de los límites de la tercera y última judería: 1390-1392-1492", en *Sefarad*, 80, 1 (2020) 25-54.

dato sitúa la casa de En Esplugues en la calle de la Nave. También sabemos que en esta calle y cercanos al portal existía en 1392 un baño al que se hace referencia en el Acuerdo Real de 14 de diciembre, al mencionar el *portalet d'en Esplugues o portalet vers lo bany d'en Esplugues*.²⁵ Este baño, también denominado *bany del Studi* se identifica con el conocido como baño de Na Palaua²⁶. A su lado existía un horno que puede identificarse con el horno de Fahua, siguiendo el binomio baño-horno tan característico del urbanismo musulmán. Sin embargo, no se han encontrado referencias a este baño en el *Llibre del Repartiment*.

Por todo ello, podemos identificar el *atzucach* Annaxar en el entorno que hoy ocupa el edificio de la Universidad (Fig. 3)

Cerca del final del recorrido de la Partida de Tarragona, a 16 casas de la anterior, se halla la casa de Rodericus Castellán (3310). Esta casa sirvió de hito para delimitar la ampliación de la judería realizada en 1273 por Jaime I debido al gran incremento de pobladores judíos que hubo tras la conquista²⁷. Según documento firmado el 19 de septiembre de 1273 *conformó a los hebreos de la capital la posesión de la judería y de sus casas desde la puerta de la Xerea hasta las casas de Ramón Castellá. Prometiéndolo no cambiar nunca su emplazamiento. También les autorizaba a adquirir las casas de cristianos que quedaban comprendidas dentro de los citados límites, prohibiendo a los cristianos vender sus casas a otros que no fueran judíos*²⁸.

A 8 casas de la de R. Castellán, ya al final del recorrido de la partida de Tarragona, se registra

la mezquita de Mahomat Alquirraquivi, llamada también mezquita Alponi por estar situada junto a las casas de Mahomat Alponi y un horno que fue donado a Br. Forner (3312). En 1239 se registra una donación de la mezquita Alponi a Marcus de Odena situada en la calle Metalponi (1609) cerca de la judería como se desprende de la donación realizada al judío Baruch de una casa en la judería cerca de la mezquita de Alponi²⁹ (1097). (Fig. 4)

Podría pensarse que esta mezquita es la misma que se denominaba de Xepolella o Sabuliya³⁰ situada junto a la puerta de la Xerea. Sin embargo, en el recuento final de casas con escritura y sobrantes del Registro III, se especifica claramente que se trata de dos mezquitas diferentes, en barrios diferentes y localizadas en entradas diferentes en el *Llibre*, correspondiendo a la de Alquirraquivi (Alponi) dos casas y a la de Xepolella una casa (3751-3752). (Fig. 4)

La calle denominada por los cristianos *carraria Tarrachone* atravesaba toda la Partida. Era una vía principal que partía de la Puerta de la Xerea según se desprende de la donación hecha a Dominicus de Ripol³¹ (1214) de una algorfa situada en esta calle junto a la casa de Mixaelis de Exea. La casa de este último se encontraba en la Puerta de la Xerea lindando con el barrio de Xepolella (3314), por lo que se puede afirmar que la *carraria Tarrachone* tenía su inicio en la Puerta de la Xerea. (Fig. 4)

Según se aprecia sobre el plano de la figura 4, la calle que los cristianos denominaron *carraria Tarrachone* por dar nombre al barrio de los hom-

²⁵ HINOJOSA MONTALVO, J.: *Una ciutat gran i populosa. Toponimia y urbanismo en la Valencia medieval*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2014, Vol I, p. 697.

²⁶ ORELLANA, M. A.: *Valencia antigua y moderna*. Tomo I. Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1923. Edición facsímil, Valencia, París-Valencia, 1985, p. 154.

²⁷ Este incremento fue debido a las buenas condiciones ofertadas por el monarca para aquellos judíos que viniesen a repoblar la ciudad. Incluso en 1375 expide un documento donde se compromete a que ni él ni sus oficiales puedan molestar a los judíos que vengan a repoblar Valencia por cualquier delito o deuda cometido antes de llegar a la ciudad.

²⁸ HINOJOSA MONTALVO, J.: *La judería de Valencia en la Edad Media*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2007, p. 422.

²⁹ *Baruch, judeus, filius de Bonet Abenbaruch Ylerde, domos de Mabomat Mussilen, in barrio judeorum, circa mezquitam de Alponi.*

³⁰ COSCOLLÁ SANZ, V.: *La Valencia musulmana*. Valencia, Ed. Carena, 2003, p. 62.

³¹ *Dominicus de Ripol, algoritham in qua idem permanet, et afrontat cum dominus Michaelis de Exea et de partita Dertusensium et domibus Salomonis, judei, Villefranche et carraria Tarrachone.*



Fig. 4.- El entorno sur de la puerta de la Xerea sobre el plano de Mancelli (1608) y el plano de Tosca (1704). Se indica la ubicación aproximada de la mezquita Alponi (1); el baño de Amnalmelig (2) que sirvió de hito para delimitar el barrio judío en 1244; el horno donado a Br. Forner (3); el horno de Assencius de Spilonga, posteriormente denominado Forn del Argenter (4); La mezquita Xepolella (5) junto a la puerta de la Xerea desde donde se iniciaba la calle Xepolella limitofe con la judería. Fuente: el autor.

bres de Tarragona, era la misma que los musulmanes llamaban calle Metalponti. donde se encontraba la mezquita Alponi. Esta es la calle a la que se hace referencia en la propuesta hecha al Consejo General de la Ciudad en 4 de junio de 1390 en el que se trataba de los problemas ocasionados con motivo del cierre de la Judería. Se la describe como la que comenzaba en la Puerta de la Xerea y conducía a la plaza dels Cabrerots y a la calle En Maçana³². Coincide con la actual calle de les Medines, (Fig. 4). La calle En Maçana recibía el nombre por tener su casa en ella Paschasii Maçana, judío converso

llamado anteriormente Natan Abenmarrueç³³ cuya casa sirvió de hito para delimitar el último perímetro de cierre del barrio judío en 1392, tras el asalto a la judería de 1391.

El tramo de calle que atravesaba la partida de los hombres de Tarragona ubicado entre la plaza Cabrerots y el portal de En Esplugues recibió posteriormente el nombre de Carn y Coll, tal y como se aprecia en el plano de Tosca (1704). Probablemente se trate de una corrupción del apellido judío Carnicol³⁴.

Aunque la partida de Tarragona no era un área comercial como lo era la calle Boatella, también

³² *Dun cap de carrer prop, e dins del Portal de la Xerea, pero lo cual carrer solis hom anar á la Plaça apellada dels Cabrerots e al carrer de En Maçana.* ORELLANA, M.A. de: *Valencia antigua y moderna*. Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1923, Tomo II, p. 609.

³³ Describiendo el último cierre de la judería llevado a cabo en 1392 se menciona la casa de En Maçana: *Et de proximo dicto cantono vici predicti magistri Petri Darters secuendo dictum vicum usque ad aliud cantonum in quo ante novas seu ultimas clausuras dicte antieque juderie consueverat ese portal usque ad quod cantonum venit seu protenditur hospitium Paschasii Maçana conversi olim vocati Natan Abenmarrueç...* (Registro 1.905, folio 89 vº, Arch. Gral. de la Corona de Aragón, en Barcelona). Extraído de: RODRIGO Y PERTEGÁS, J.: *La judería de Valencia*. Valencia, p. 18.

³⁴ MAGDALENA NOM DE DEU, J. R.: "Delitos y calonies de los judíos valencianos en la segunda mitad del siglo XIV (1351-1384)", en *Anuario de filología*, 2 (1976) p. 206.

se contabilizan obradores como el de P. de Osca contiguo a la barbacana de la Puerta de la Xerea³⁵ (2979).

Al final del recuento del Registro III se indica que hay 91 casas para los hombres de Tarragona, 34 sobrantes y 2 para la iglesia. Total 127 (3313) y 95 casas de judíos quedando la de B. de Anglarola y la de Michel de Exea y una casa en la mezquita (3314) junto a la Puerta de la Xerea.

4 Elementos urbanísticos y edificios públicos documentados en el área de estudio

En las tablas siguientes se han anotado las referencias extraídas de los Registros I y III, relativas a elementos urbanísticos o edificios públicos ubicados en el área de la medina situada al sur de la Puerta de la Xerea. Haciendo constar el número de la entrada donde se localizan y los nombres de los propietarios cristianos y musulmán.

En la partida de Ferriz Pitarch:

ENTRADA	BARRIO, CALLE, ATZUCACH MUSULMÁN	EDIFICIO PÚBLICO	PROPIETARIO MUSULMÁN	PROPIETARIO CRISTIANO
976 3288	Barrio de Abenbedello Partida de Feriz Pitarc llamada <i>Açuqaq</i> Alchesti		Amet Alxest Alchesti	P. Martinez Dagon P. Martinez Dago
3288	Partida de Feriz Pitarc llamada <i>Açuqaq</i> Alchesti		Abolgadi	G. de Agilo
833		BAÑO de Avenmelich	Azmet Albesquerri	Jucef alfaquir de Tortosa
881		BAÑO de Avinmelich	Aven Alavely	P. de Vilaragut
1226	Limita con, Pere Olivera, G. de Agilo, el baño y un camino	BAÑO de Abenmalich	Fat Aberraya	B. Macruç
1611	<i>Açuchac</i> Aly Axesti	9 casas en el <i>açuchac</i> y dos fuera	Aly Axesti	Ferriz de Pitarg y A. Gasch
3288	<i>Çucaco</i> Matahuneyax	20 casas al lado de Ferriç Pitarc		Hombres del Puig
1616	<i>Çuchac</i> Alfaz que limita con: <i>Çuchach</i> Çayt (de Barcelona) <i>Çuchac</i> Annaxar (Tarragona) Muro de la ciudad Casas de Azmeti junto a <i>çucac</i> Axigara	La muralla		21 hombres detallando los nombres

En la partida de los hombres de Tarragona:

ENTRADA	BARRIO, CALLE, ATZUCACH MUSULMÁN	EDIFICIO PÚBLICO	PROPIETARIO MUSULMÁN	PROPIETARIO CRISTIANO
3290	<i>Rabat Anaxar</i>	MEZQUITA de <i>Rabat Anaxar</i>		
3292		MEZQUITA Anaxar HORNO	Çahat Alhadet	Andreu de Odena Br. de Tolosa
1355		MEZQUITA	Alquiler a Michaelis	Andreu Odena
3293-3297	Casas de Anaxar			
120			Mahomat Anaxar	Sancius Martini Oblite
1193	<i>Carraria de Abdela Anaxar que limita con carraria del horno de Fauha</i>	HORNO de Fauha	Alguasqui	God de Tarrachona
960	Barrio de Anaxar		Llop alhalimi junto a Çahat Embonel	P. Aznariz y Sancius de Villa
3300			Çahat Ambinel	Monasterio <i>Santes Creus</i>
1743 3749 3751		HORNO junto a G. de Croso		Assencius de Spilonga
3312		MEZQUITA Aquirraquivi HORNO	Mahomat Aquirraquivi junto a la casa de Alponti	Iglesia Br. Forner
1097	Cerca de la juderia	MEZQUITA Alponti		
1609	<i>Carrario Metalponti</i>	MEZQUITA		Marchus de Odena
1214 3314	<i>Carraria Tarrachone</i> Limita con la partida de los tortosinos			Dominicus de Ripol Miquel de Eixea
2979	Barbacana junto a la Puerta de la Xerea	Obrador		P. de Osca

35 *P. de Osca, operatorium contiguus barbachane porte Exerec.*

5 CONCLUSIONES. HIPÓTESIS PLANIMÉTRICA

De todos los datos expuestos anteriormente se puede concluir que al sur de la Puerta de la Xerea se encontraban y lindaban entre sí los siguientes barrios y *atzucach*:

1. Barrio de Annaxar donado a los hombres de Tarragona. En él se encontraba el *atzucach* de Annaxar, la mezquita del mismo nombre, el horno de Fahua y estaba atravesado por la vía de Abdella Annaxar. Se llegaba hasta él desde la Puerta de la Xerea por la calle denominada Metalponti donde se encontraba la mezquita Alponi, un horno y un *alfondech*. En este barrio tuvo 5 casas el monasterio de Santes Creus. Lindaba con el *atzucach* Alfaz. Se localizaba en el área que en la actualidad ocupa el edificio de la Universidad.
2. Barrio o partida de Feriz Pitarc situado entre la partida de los hombres de Barcelona y la de los hombres de Tarragona junto a la judería. En él se encontraba el *atzucach* Alchesti formado por 9 casas de aladiles y el *atzucach* Matalhune-yax formado por 20 casas donadas a los hombres del Puig. En esta partida se encontraba el baño de Amnalmelig utilizado por Jaime I como referencia para delimitar el barrio de la judería en 1244. Era colindante con el *atzucach* Alfaz. Se localizaba al sur de la judería, en el entorno de la actual plaza de la Cruz Nueva y el Real Colegio de Corpus Christi (El Patriarca).
3. El *atzucach* Alfaz donado a 21 hombres de Lé-

rida estaba formado por 24 casas. Lindaba con la muralla, con el *atzucach* Çayt, con el *atzucach* Alchesti, con el *atzucach* Matalhune-yax y con el *atzucach* Annaxar en la partida de los hombres de Tarragona. Se localizaba en el entorno de la actual calle Miñana.

De todas estas referencias urbanísticas descritas quedan fehacientemente localizadas las siguientes: La muralla, la Puerta de Xerea, Iglesia de San Andrés y la Judería.

Se han contabilizado un total de dos hornos, dos mezquitas, dos baños y un *alfondech*. Estos edificios públicos también han sido representados en el plano, localizándolos en puntos aproximados del entorno donde pudieron encontrarse, sin que en ningún caso su ubicación sea la exacta que tuvieron en la medina.

*El hamman o baño, que permite liberarse de las más graves impurezas, ha terminado por ser algo dependiente de la mezquita*³⁶. En el caso de Valencia, es posible comprobar que se cumple esta máxima como puede comprobarse sobre el plano. Las mezquitas suelen estar cercanas a los baños y a los hornos.

Con estos puntos de referencia y las relaciones de colindancia, vecindad y cercanía que se han descrito en el recorrido por el *Llibre del Repartiment*, se establece la siguiente hipótesis planimétrica que podrá ser definida con más precisión a medida que nuevos datos den más luz sobre esta área de la ciudad musulmana.

³⁶ TERRASE, H. en la introducción a “Ciudades Hispano – Musulmanas” Tomo I de TORRES BALBÁS, Leopoldo. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales. Instituto Hispano-árabe de Cultura, p. 8.



Fig. 5.- Edificios públicos, barrios, atzucach y calles principales del área de estudio situados sobre un plano catastral actual sobre el que se ha grafiado el plano del padre Tosca (1704). Las vías públicas principales se han sombreado en gris. Los restos de muralla que han sido excavados se indican mediante círculo. Fuente: el autor.

LISTADO ALFABÉTICO DE LOS TOPÓNIMOS MENCIONADOS EN EL TEXTO

Atzucach:

Alchesti = partida de Feriz Pitarch = *Açuchac* Aly

Axesti

Alfaz

Annaxar

Axigara

Çayt

Matalhuneyax

Barrio:

Abenbedello

Xepolella

Calle

Abdella Anaxar

Boatella

Carn y Coll

En Esplugues

Medines

En Maçana

Metalponti = Tarrachone

Tarrachone (Tarragona)

Trabuquet

Plaza:

Cabrerots

Puerta:

Boatella

En Esplugues

Xerea

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEUTER, P.: *Segunda parte de la coronica general de España y especialmente de Aragón, Cathaluña y Valencia*. Valencia, Imprenta de Pedro Patricio Mey, 1604.

BOIGUES, C.: “Los baños árabes en la ciudad de Valencia” en EPALZA M. (ed.): *Baños árabes en el País valenciano*. València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1989, pp. 115-131.

CABANES PECOURT, M. D.: “El barrio de Zaragoza y los zaragozanos en la repoblación valenciana” en *Aragón en la Edad Media*, XXII, 2011, pp. 49-66.

CABANES PECOURT, M. D.: “Los primeros establecimientos comerciales de la Valencia cristiana: Los obradores (siglo XIII)” en CLARAMUNT RODRÍGUEZ, S. (ed.): *El món urbà a la Corona d’Aragó del 1137 als decrets de nova planta*, XVII Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2000, Volumen 1, pp. 281-290.

CARBONERES, M.: *Nomenclátor de las Puertas, Calles y Plazas de Valencia*. Valencia, Imprenta del avisador valenciano, 1873. Valencia, Edición facsímil París-Valencia, 1980.

CHABÁS Y LLORENS, R.: “El libro del Repartimiento de la ciudad y Reino de Valencia”, en *El Archivo, revista de ciencias históricas*, Tomo III (1889), pp. 28-29.

COSCOLLÁ SANZ, V.: *Valencia musulmana*. Valencia, Ed. Carena, 2003.

DANVILA Y COLLADO, F.: “Clausura y delimitación de la Judería de Valencia en 1390 a 1391”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 18 (1891).

ESCOLANO, G.: *Década Primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reyno de Valencia*. Valencia, por Pedro Patricio Mey, A costa de la Diputación, 1610, Libro 3.

FERRANDO I FRANCES, A.: *Llibre del Repartiment*. Valencia, Vicent García Editores, 1979.

HINOJOSA MONTALVO, J.: *Una ciutat gran i populosa. Toponimia y urbanismo en la Valencia medieval*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2014, Vol. I.

HINOJOSA MONTALVO, J.: *La judería de Valencia en la edad Media*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2007.

HINOJOSA MONTALVO, J.: *Diccionario de historia medieval del Reino de Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2002, Tomo I.

LÓPEZ GONZÁLEZ, C.: “Nuevas aportaciones al estudio del recinto de la judería de Valencia delimitado por Jaime I en 1244”, en *Sefarad*, 74, 1 (2014), 7-31.

LÓPEZ GONZÁLEZ, C.; MÁÑEZ TÉSTOR, S.: “Revisión y nuevas contribuciones al límite meridional y oriental de la segunda judería de Valencia y fijación de los límites de la tercera y

última judería: 1390-1392-1492”, en *Sefarad*, 80, 1 (2020) 25-54.

MAGDALENA NOM DE DEU, J. R.: Delitos y “calonies” de los judíos valencianos en la segunda mitad del siglo XIV (1351-1384), en *Anuario de filología*, 2 (1976) 181-226.

ORELLANA, M. A.: *Valencia antigua y moderna*. Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1924. Edición facsímil París-Valencia, 1985, Tomo I, Tomo II y Tomo III.

RODRIGO I PERTEGÁS: *La judería valenciana*. Valencia, Hijos de Francisco Vives y Mora, 1913.

TORRES BALBAS, L.: *Ciudades Hispano – Musulmanas*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales. Instituto Hispano-árabe de Cultura de Madrid, 1970. Tomo I.

TORRÓ, J.; GUINOT I RODRÍGUEZ, E.: “De la “madîna” a la ciutat. Les pobles del Sud i la urbanització dels extramurs de València (1270-1370)”, en *Saitabi*, 51-52 (2001/2002) 51-103.

TRENCH ODENA, J.: “Els Llibres del Repartiment i la toponímia y onomástica: unes notes a propòsit de dues recents edicions”, en *Soc. On, Butlletí interior de Seminaris de la DEC*. XXIV, IV (1986) 596-602.



Una relectura en clave sociocultural de la Portada del Palau de la catedral de Valencia

Emilio Jesús Díaz García

Doctorando en Historia del arte

Universitat de València

diazgarciaemiliojesus@gmail.com

RESUMEN

La mayoría de estudios sobre la Portada del Palau de la catedral de Valencia se han centrado en las descripciones formales de los elementos que la conforman y en la identificación en clave religiosa de sus tipos iconográficos, centrando la atención en los capiteles y los canecillos que sustentan el alero. Las nuevas corrientes historiográficas han evidenciado cómo el momento sociocultural en el que fue concebida influyó de manera relevante en la configuración del dispositivo visual de la portada. Además de realizar algunas correcciones interpretativas y aportar nuevos datos sobre algunos de sus elementos, el presente trabajo tiene como propósito demostrar como el contexto social y cultural condicionó la configuración del programa iconográfico y la elección de unos pasajes bíblicos determinados, y como estas imágenes sirvieron para legitimar hechos contemporáneos.

Palabras clave: Portada del Palau / Catedral de Valencia / Contexto social / Románico.

ABSTRACT

The majority of studies concerning the Portada del Palau at the Cathedral of Valencia have primarily focused on the formal descriptions of its constituent elements and the religious identification of its iconographic types, with particular emphasis on the capitals and corbels supporting the eave. Emerging historiographical trends have brought to light how the socio-cultural milieu in which it was conceived exerted significant influence over the visual configuration of this portal. In addition to rectifying certain interpretative aspects and introducing fresh insights pertaining to select components, the present undertaking seeks to substantiate how the socio-cultural backdrop distinctly shaped the arrangement of the iconographic program and the deliberate selection of specific biblical narratives and how these depictions served to validate contemporary events.

Keywords: Portada del Palau / Cathedral of Valencia / Social context / Romanesque.

ALGUNOS APUNTES SOBRE SU CONSTRUCCIÓN, ARTÍFICES Y UBICACIÓN

La Portada del Palau de la catedral de Valencia debió de ser una de las primeras obras medievales cristianas ejecutadas en la ciudad tras la conquista de Jaime I (Fig. 1). Para algunos historiadores las obras debieron de ser iniciadas después de la colocación de la primera piedra del templo el día 22 de junio de 1262¹. Para otros, se trata de la obra más antigua de la catedral, estableciéndola como lugar por el que se iniciaron las obras algunos años antes del citado año².

Un minucioso análisis estilístico y arqueológico permite decantarse por la opción de que, probablemente, fuera construida pocos años después de la conquista y se adosara al muro este de la mezquita aljama³. Algo similar ocurrió con la

portada románica de la desaparecida iglesia de Santo Tomás, situada en las proximidades de la catedral y del palacio Arzobispal. El nuevo elemento arquitectónico del inmueble todavía islámico, se añadió en un cuerpo saliente al muro sur de la mezquita y ejerció como único componente cristiano de la parroquia hasta finales del siglo XIII o principios del XIV cuando se acometió el derribo de la mezquita y la construcción de la nueva iglesia cristiana, conservando la portada románica que se había construido años atrás⁴. Por ello, no es descabellado pensar que la portada catedralicia fuese iniciada unos años antes de 1262, quizás, en una horquilla de tiempo que pudo oscilar entre 1245, año en el que se dio por concluida la conquista de los diferentes territorios al sur del Júcar permitiendo establecer unas fronteras sólidas que trasladaban más seguridad a la ciudad de Valencia, y 1255, momento en el que ya habría pasado el tiempo necesario para la llegada a la urbe de equipos de trabajo lo suficientemente capacitados para hacer una obra de esta envergadura y calidad.

Por lo que respecta a su artífice o artífices, la falta de información impide una atribución exacta y concreta⁵. No obstante, hay una cosa

¹ CID PRIEGO, C.: “La Porta del Palau de la catedral de Valencia”, en *Saitabi*, 9 (1953) 76; SERRA DESFILIS, A.: “Memoria de reyes y memorias de la ciudad: Valencia entre la conquista cristiana y el reinado de Fernando el Católico (1238-1476)”, en *Codex Aquilarensis*, 34 (2018) 148.

² CHABÁS, R.: *Iconografía de los capiteles de la Puerta de la Almoina en la Catedral de Valencia*. Valencia, Establecimiento Tipográfico Domesnech, 1899, p. 4; SANCHIS SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909, 75; TORMO MONZÓ, E.: “La Catedral gótica de Valencia”, en *III Congreso de historia de la Corona de Aragón: dedicado al periodo comprendido entre la muerte de Jaime I y la proclamación del rey don Fernando de Antequera (julio de 1923)*. Valencia [s.n.], 1923, p. 6-8; OÑATE OJEDA, J. A.: “La Portada de la Almoina o del Palau de la Catedral de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 47 (1976), p. 15.

³ Tormo ya se planteaba esta posibilidad: “[...] la portada del Palau (sólo la portada), pudiera corresponder primeramente a un postizo cristiano añadido a la vieja obra musulímica de la mezquita ya consagrada al culto cristiano” [...]. TORMO MONZÓ, E.: *Op. cit.*, p. 8.

⁴ SANCHIS SIVERA, J.: *La Iglesia Parroquial de Santo Tomás de Valencia. Monografía Histórico - Descriptiva*. Valencia, Hijos de F. Vives Mora, 1913, pp. 23-28.

⁵ Sanchis Sivera atribuyó tanto los planos iniciales de la catedral como la obra de la portada a un tal Arnaldi Vitalis (Arnau Vidal). Lo hizo tras encontrar un documento en el Archivo de la Corona de Aragón en el que se nombraba a “*A. Vitalis magistri operis ecclesiae Sancte Marie, civitatis Valentie*”: SANCHIS SIVERA, J.: “Arquitectos y escultores de la catedral de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 19 (1933), pp. 7-8. Por su lado, Elías Tormo, utilizando como nexo de unión la figura del obispo Albalat y relacionando estilísticamente algunos elementos del Monasterio de Rueda y de la Portada del Palau, atribuyó, hipotéticamente, su construcción al maestro de obras Frater Egidius de Rubidis: TORMO MONZÓ, E.: *Op. cit.*, pp. 6-7.



Fig. 1.- Vista general de la Portada del Palau de la catedral de Valencia.

en la que coinciden todos los especialistas, la relación y semejanza de los elementos de la portada valenciana con los de la Porta dels Fillols de la catedral de Lérida⁶. Esta hipótesis queda reforzada por la gran cantidad de documentos antiguos en la que se la llama Puerta de Lérida⁷. Por lo tanto, con base en los datos aportados por la historiografía de las últimas décadas, se puede afirmar, tomando ciertas precauciones, que la puerta fue ejecutada por maestros de la llamada “escuela ilerdense”⁸.

Se abre en el hastial del brazo Este del transepto y da acceso al edificio desde la zona en la que se encuentra ubicado el Palacio Arzobispal, donde confluyen la calle de la Barchilla, la calle del Palau y la plaza de la Almoina. El hecho de que se eligiera este lugar a la hora de abrir la portada no es casual. Durante los primeros años de vida de la ciudad cristiana, antes de que el centro neurálgico se trasladara a la actual Plaza de la Virgen a principios del siglo XIV, tanto las sedes que representaban el poder religioso

⁶ SANCHIS SIVERA, J.: *Op. cit.*, 1909, p. 75; CID PRIEGO, C.: *Op. cit.*, pp. 74-80; OÑATE, J. A.: *Op. cit.*, p. 20; GARCÍA RODRÍGUEZ, A.: *La Catedral de Valencia*. Valencia, Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 2007, p. 20; BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2008, pp. 118-119.

⁷ Enumerados en sus obras por: SANCHIS SIVERA, J.: *Op. cit.*, 1909, p. 75; OÑATE, J. A.: *Op. cit.*, p. 20;

⁸ Dentro de esta escuela se insertan obras del entorno leridano, oscense, tarraconense y valenciano cuya filiación artística, basada en las similitudes formales y estilísticas con la Portada dels Fillols de la catedral de Lérida resulta evidente. Véase: CID PRIEGO, C.: “Portadas románicas de la Escuela de Lérida”, en *ILERDA*, 18 (1954) 145-158; SARRATE FORGA, J.; SARRATE BONEU, J.; SARRATE BONEU, J. L.: *Las portadas románicas de la Seo Antigua de Lérida*. Lleida, Asociación Amics de la Seu Vella de Lleida, 1973; FITÉ i LLEVOT, F.: “Escultura tardana: les portades de la denominada escola de Lleida”, en *Congrés de la Seu Vella de Lleida*. Lleida, Pagès, 1991, pp. 77-91.

(palacio episcopal), como las que representaban el poder político, estuvieron ubicadas próximas, casi fronteras a la Portada del Palau⁹. Así, el cabildo catedralicio reivindicaba su papel y su protagonismo en la vida de la urbe, y mostraba y confrontaba su poder con el resto de las élites de la ciudad. Además, facilitaba el acceso directo desde el palacio episcopal al interior de la catedral.

La portada responde morfológicamente a la característica composición de tradición románica con un espacio fuertemente abocinado que favorece la multiplicación de arquivoltas y columnas en las jambas, provocando un derrame de tramo prolongado que permite también multiplicar el número de capiteles. El cuerpo saliente del muro en el que se ubica se encuentra rematado por un alero o tejeroz sustentado por catorce canecillos que forman parejas. El vano de la puerta que se observa en la actualidad fue concebido en origen al modo del de la portada de la iglesia de San Vicente de Ávila, dividido en dos mitades iguales por un parteluz en el cual se apoyaban dos arquillos de medio punto¹⁰.

LA PORTADA COMO ACCESO AL CIELO EN LA TIERRA: LAS ARQUIVOLTAS

Bien mediante un espacio pequeño, oscuro, lúgubre y humilde o mediante un espacio grande, suntuoso, tamizado de luces y guarnecido con los mejores adornos e imágenes, siempre se buscó que aflorara en los fieles un crisol de emociones y sentimientos cuando traspasaban los lindes de los espacios sagrados y se topaban, de repente, con una dimensión totalmente diferen-

te a la del mundo real en la que entraban en juego los cinco sentidos. El primer elemento visual que debía de contribuir a esta teatralización y espectacularización eran las portadas, cuyas arquivoltas ejercían simbólicamente como los arcos de las puertas del cielo. Realizaban así su papel como lugar de acceso al infinito, al más allá, a la Jerusalén celeste en la tierra¹¹.

La portada está compuesta por seis arquivoltas de medio punto decoradas con motivos geométricos y vegetales (Figs. 2 y 3). La más alejada de la entrada del templo se decora con puntas de diamante o cabezas de clavo, decoración típica del románico que, junto con el taqueado o billeteado, fue muy utilizada para delimitar espacios y vanos. La siguiente está concebida a modo de dientes de sierra con unas molduras dispuestas en zigzag formando treinta triángulos iguales. Su interior se decora con roleos vegetales de acantos y bandas perladas. La sucesiva arquivolta, polilobulada, está formada por treinta arquillos, uno de ellos dividido en dos y colocado en sus arranques. Las albanegas formadas por estos arquillos están decoradas con elegantes motivos vegetales, derivados del acanto, y cintas perladas¹². Junto con la arquivolta de ángeles y serafines que se verá más abajo, la de arcos lobulados es la que tiene un sentido simbólico más marcado. Como bien han apuntado algunos autores, esta forma en “suma de arquitos agrupados de manera variable”, era una “imagen formal del cielo como agrupación de arcos [...] que debía ser en sí misma portadora de esta imagen celestial propugnada para la puerta de la iglesia que todo el mundo comprendía” ya que “con la forma bastaba para transmitir un mensaje por

⁹ Lugar en el que se reunía el tribunal del Justicia hasta la construcción de la Casa de la Ciudad entre 1302 y 1342, y el alcázar andalusí.

¹⁰ El primitivo parteluz se eliminó, junto con el de la Portada de los Apóstoles, en 1599 con el objetivo de ampliar el espacio para facilitar la entrada y salida en los grandes acontecimientos como por ejemplo la entrada de la reliquia de San Mauro o la boda de Felipe III celebrada en abril de ese mismo año.

¹¹ PIVA, P.: *El alma de la piedra: arquitectura medieval*. Barcelona, Lunverg, 2008; KASARSKA, I. (dir.): *Mise en oeuvre des portails gothiques: architecture et sculpture*. (Celebrado en el Musée de Picardie de Amiens el 19 de enero de 2009). Paris, Picard, 2011; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: “Accessos a l’infinit. Les portalades gòtiques valencianes i la seva iconografia” en ESPAÑOL, Francesca; VALERO, Joan (eds.): *Ianua Coeli. Portalades gòtiques a la Corona d’Aragó*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 2020, pp. 81-104.

¹² CID PRIEGO, C.: *Op. cit.* (1953) 102; BÉRCHEZ, J.; GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: *Op. cit.*, p. 119.



Fig. 2.- Vista general de los capiteles y arquivoltas.



Fig. 3.- Detalle del guardapolvo.

todos conocido”¹³. Así, la portada con las arquivoltas y los arquillos lobulados incluidos en una de ellas ejercían como elemento simbólico, un arco a través del cual se accedía a la Jerusalén celeste en la tierra.

A estas ideas se suma la de abstracción medieval, recientemente apuntada por Vincent Debais, consistente en el uso de formas abstractas y geométricas para transmitir una serie de ideas

a los espectadores que generalmente gozaban de una elevada formación¹⁴. Esta hipótesis encaja con aquellas portadas que se componen de una o varias arquivoltas de medio punto ejecutadas a base de decoraciones geométricas, sobre todo de arquillos lobulados. En este sentido, la abstracción de las formas de estos elementos arquitectónicos permitía realizar una asociación alegórica entre la portada física del templo y la

¹³ MORENO ALCALDE, M.: “Puertas del Cielo. El arco lobulado en el arte medieval español”, en *Goya*, 295-296 (2003), p. 231. Véase: TORRES BALBÁS, L.: “Nichos y arcos lobulados”, en *Al-Andalus*, 21 (1956) 147-173.

¹⁴ DEBIAIS, Vincent: “La idea de abstracción en la cultura visual medieval”, en *III Simposio Internacional de Cultura Visual. La interdisciplinariedad en el estudio de la imagen*. Celebrado en la Facultad de Geografía e Historia y en la Facultad de Filosofía de la Universitat de València los días 27, 28 y 29 de octubre de 2021.

puerta simbólica del cielo a partir de una forma abstracta en sus formas geométricas.

En la arquivolta que le sigue se repite la decoración de puntas de diamante o cabezas de clavo que veíamos en la arquivolta exterior, solo que aquí la dovela tiene dos bandas de cabezas de clavo, una en la parte frontal y otra en la parte inferior, y un bocel liso en el vértice. La arquivolta número cinco es quizás la más sencilla de todas, pues carece de decoración y está formada por un sencillo tallado de molduras a base de baquetones de media caña y tondos que crean un juego retranqueado de entrantes y salientes. La arquivolta más próxima a la entrada del templo, por su condición, es la que contiene decoración figurada. Se decora con una sucesión de ángeles con alas, vestidos con ropas talaras y haciendo algún tipo de gesto y acción con las manos, reclinan su cuerpo ligeramente hacia adelante. Estos ángeles se conjugan en sucesión con querubines de cuatro alas que muestran bajo ellas las palmas de las manos. Seguramente se trata de los ángeles celestiales que dan la bienvenida a los fieles al recinto sagrado. Su ubicación en la arquivolta refuerza todavía más el sentido celestial y paradisíaco al que referencian las formas geométricas de la portada. Además, también podrían estar ejerciendo la característica función apotropaica, al ser tenidos como ángeles protectores de las puertas del cielo. Todas las arquivoltas quedan a su vez separadas por un bocel curvo de caña cilíndrica, lo que provoca una sensación de multiplicidad de arquivoltas.

Por último, antes de llegar al vano y siguiendo a la arquivolta decorada con ángeles y querubines, encontramos veintiuna dovelas que conforman el arco del vano de acceso. Se decoran con tres bandas decorativas diferentes. La superior está conformada a base de roleos vegetales de tallos ondulados y hojas. Le sigue un sencillo bocel corrido de media caña bajo el cual se dis-

pone la reiterada decoración de cabezas de clavo. Finalmente, el vértice del sillar está tallado con la característica forma de moldura de bocel de algo más de media caña.

LOS MENSAJES HISTORIADOS: LAS IMÁGENES DE LOS CAPITELAS

En correspondencia con las columnas y las arquivoltas se disponen un total de doce capiteles en los que se narran en imágenes y con un claro sentido religioso y didáctico veinticuatro escenas del Antiguo Testamento correspondientes al Génesis y al Éxodo, desde la Creación hasta la entrega de las leyes a Moisés¹⁵. Todos los pasajes narrados son comunes a las tres culturas que cohabitaban en la ciudad en el momento de la construcción de la portada¹⁶, lo que permitía que todos los habitantes de la urbe pudieran entender el mensaje que se quería transmitir. Este hecho es fundamental a la hora de realizar una correcta lectura de las verdaderas intenciones que se perseguían con la elección y rechazo de unos pasajes u otros de las Sagradas Escrituras. Cada capitel tiene dos caras, una exterior que se encuentra orientada hacia la plaza de la Almoina o el palacio Arzobispal, y otra interior que está orientada hacia el vano de ingreso. En cada una de ellas se exhibe una escena diferente de la secuencia narrativa que discurre de izquierda a derecha del espectador. Las figuras están dispuestas en un profundo altorrelieve sobre un fondo de entrelazos romboidales a modo de calado bordado. La parte superior de las escenas está enmarcada por un dosel arquitectónico compuesto a base de arcos y frontones triangulares coronados por almenas y adornos de borlas y perlas, en una excelsa labor que recuerda al trabajo de filigrana de los objetos suntuarios. Las dos escenas dispuestas en cada capitel quedaban en origen delimitadas por tres columnillas, una de las cuales, situada en el vértice, divi-

¹⁵ El primero en estudiar los tipos iconográficos de los capiteles fue: CHABÁS, R.: *Op. cit.*, p. 5-14. Al que siguieron, ampliaron y corrigieron: CID PRIEGO, C.: *Op. cit.* (1953) 85-101 y OÑATE, J. A.: *Op. Cit.*, pp. 15-17.

¹⁶ Cristianos, musulmanes y judíos, con mayor preeminencia de los dos primeros colectivos.

día el capitel en dos por la mitad y separaba una escena de la otra¹⁷.

En los capiteles que se sitúan en la jamba izquierda se narran visualmente a través del uso de los característicos tipos iconográficos de la tradición cristiana los pasajes del Génesis que van desde la Creación hasta el asesinato de Abel a manos de su hermano Caín (Fig. 4). La secuencia es la siguiente: Capitel 1, cara exterior, escena 1: el Espíritu de Dios flota sobre las aguas (Gn, 1, 1-2); cara interior, escena 2: Creación de los espíritus puros celestiales y los ángeles. Capitel 2, cara exterior, escena 3: Ordenación de los elementos del universo (Gn, 1, 7-19); cara interior, escena 4: Creación de Adán (Gn, 1, 26-27). Capitel 3, cara exterior, escena 5: Creación de Eva (Gn, 1, 26-27); cara interior, escena 6: Pecado Original (Gn, 3, 1-7). Capitel 4, cara exterior, escena 7: Adán y Eva se esconden ante la presencia de Dios (Gn, 3, 8-19); cara

interior, escena 8: Dios viste a la primera pareja (Gn, 3, 20-21). Capitel 5, cara exterior, escena 9: Expulsión del Paraíso (Gn, 3, 24); cara interior, escena 10: Continuación de la expulsión del Paraíso (Gn, 3, 24). En esta escena aparecen representadas las figuras de Adán y Eva justo en el momento en el que abandonan definitivamente el Paraíso, vestidos y agarrados de la mano. A Adán se le representa con una azada echada al hombro referenciando las palabras de Dios recogidas en Gn, 3, 17-19. Por su parte, Eva sujeta con su mano derecha algún artilugio del que únicamente parece conservarse el palo. Quizás, como ocurre con la escena homóloga tallada en uno de los capiteles de la puerta del Juicio de la catedral de Tudela¹⁸ o en las pinturas murales de la Sala Capitular del Monasterio de Sijena, pueda tratarse de un huso o una rueca que, como la azada de Adán, referencia la dureza y el trabajo al que se tendrán que enfrentar los



Fig. 4.- Vista general de los capiteles del derrame izquierdo de la jamba.

¹⁷ Hasta septiembre de 2022 sólo se conserva una de estas columnas intermedias, la del capitel número doce, el que está más alejado de la puerta a la parte derecha de la misma. Actualmente no se conserva ya que, debido a un acto vandálico, esta pequeña columnilla fue arrancada de su lugar original y perdida para siempre.

¹⁸ En Tudela no se les representa abandonando el Paraíso, sino ya fuera de él ejerciendo sus labores propias: Adán trabajando la tierra con la azada y Eva hilando con la rueca.

primeros padres en su nueva vida alejados del Paraíso¹⁹. Quedaban así representadas las tareas que según la mentalidad medieval debían de realizar tanto la mujer como el hombre según el castigo recibido tras la expulsión del Paraíso. Por último, en el capitel 6, cara exterior, escena 11: Sacrificio y ofrenda de Abel a Dios (Gn, 4, 4); cara interior, escena 12: Caín mata a su hermano Abel (Gn, 4, 8)²⁰.

Aquí se ha de añadir la posible escena que pudo haber tallada en el capitel del primitivo parteluz. Algunos historiadores han especulado con la posibilidad de que hubiera representado un Diluvio Universal²¹. En realidad, más allá de que la portada tuvo un parteluz que se eliminó en 1599, nada se sabe de ello. El hecho de no conservarse ningún vestigio que permita demostrarlo, hace imposible afirmar con rotundidad algo al respecto. Entre el pasaje del asesinato de Abel a manos de su hermano y la primera escena tallada en el capitel número siete, se narran en las Sagradas Escrituras varios hechos que van desde Gn, 4, 17 a Gn, 8, 22. De ellos, el más relevante es el del Diluvio por lo que la hipótesis planteada por estos autores no llega a ser del todo descabellada.

En los capiteles que se sitúan en la jamba derecha se narran visualmente los pasajes del Génesis que van desde la Alianza de Dios con Noé y sus hijos hasta el Sacrificio de Isaac, y los

pasajes del Éxodo desde la Zarza Ardiente hasta la institución de la Ley Mosaica. La primera escena que se dispone en este lado es la que más divergencias ha generado en su interpretación. Mientras que Chabás observa el momento en que los tres hijos de Noé salieron a poblar el mundo²², Cid Priego y Oñate relacionan las dos escenas del capitel con el mismo pasaje, interpretando la primera escena como los hijos de Noé dirigiéndose a la tienda con una capa o manta para cubrir la desnudez de su embriagado padre y, la siguiente, como el momento en que la desnudez de Noé es cubierta por uno de sus hijos²³. Entre estos autores tampoco existe acuerdo a la hora de establecer qué hijo es el que se encarga de cubrir la desnudez de su padre. Chabás afirma que es Cam el que lo cubre, mientras Sem y Jafet se alejan dando la espalda para no ver la vergüenza de su padre²⁴. Por su parte, Cid Priego, basándose en el texto bíblico, afirma que son Sem y Jafet los que cubren a su padre²⁵. Para Oñate es Jafet el encargado de cubrir la desnudez de su padre mientras que Sem somete a Cam²⁶.

Debido a las varias interpretaciones que ha recibido este capitel, es necesario detenerse para hacer unas breves aclaraciones. La escena de la cara interior está compuesta por tres personajes (Fig. 5). A la izquierda de la composición aparecen dos figuras, la de la izquierda vestida con

19 Se trata de un tipo iconográfico bastante extendido en el Occidente medieval que, con ligeras variantes, es posible encontrar ejecutado con diferentes técnicas y en diferentes soportes. A veces, como ocurre en uno de los capiteles del claustro de la catedral de Pamplona realizado entre 1280 y 1330, Eva abraza a sus dos hijos mientras la rueca queda en un lado. En otras ocasiones, tal y como se aprecia en las pinturas murales ejecutadas en torno al año 1350 en la iglesia de Kirkerup (Dinamarca), Eva, además de sostener a sus dos hijos sobre sus rodillas, está trabajando con la rueca. También es posible encontrar la figura de Eva en solitario, sin la compañía de sus hijos, únicamente trabajando el hilo con la rueca tal y como se encuentra dibujada en la miniatura del margen inferior del folio 23v del Libro de Horas de Taymouth (Yates Thompson 13) de la British Library fechado en el segundo cuarto del siglo XIV. Lo común en todas estas variantes es la figura de Adán, siempre con la azada en la mano, acompañando a Eva.

20 Si el lector desea ampliar el conocimiento sobre estos tipos iconográficos véase: ESCALERA PÉREZ, R.: “La Caída” en GARCÍA MAHIQUES, Rafael (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. 7, *Antigua Alianza I*. Madrid, Encuentro, 2022, pp. 54-100. En esta misma obra IGUAL CASTELLÓ, C.: “La descendencia de Adán y Eva”, pp. 114-151.

21 OÑATE, J. A.: *Op. cit.*, p. 21; GARCÍA RODRÍGUEZ, A.: *Op. cit.*, p. 21.

22 CHABÁS, R.: *Op. cit.*, pp. 9-10.

23 CID PRIEGO, C.: *Op. cit.* (1953) 95. OÑATE, J. A.: *Op. cit.*, p. 16.

24 CHABÁS, R.: *Op. cit.*, p. 10.

25 CID PRIEGO, C.: *Op. cit.* (1953) 95.

26 OÑATE, J. A.: *Op. cit.*, p. 16. Oñate es el primero en advertir y atribuir cierta importancia a la escena que se desarrolla detrás del acto principal en la que un personaje que sujeta una espada, parece expulsar a otro de la estancia.



Fig. 5.- Vista en detalle de la cara interior del séptimo capitel. Alianza de Dios con Noé y sus hijos.

ropas talaras y la de la derecha con una especie de túnica. Ambas carecen de barba y sus rasgos faciales permiten asociarlos a personajes jóvenes. Seguramente se trata de Sem y Jafet. Frente a ellos, igualmente vestido con ropas talaras, pero ahora caracterizado con barba, se encuentra, probablemente, la figura de Noé. Tanto

Noé como sus hijos están mirando hacia arriba, en dirección al vértice del capitel, lo que hace pensar que debió de haber algún elemento que, como en el caso de los capiteles de la vocación de Abraham y la entrega de las tablas de la ley a Moisés, hacía referencia a la revelación divina ante Noé y sus hijos. Además, Noé junta sus manos en actitud de oración y piedad. Quizás, por ser Cam considerado un personaje negativo tras haber recibido la maldición de su padre y la condena de Dios por descubrir la desnudez y embriaguez de Noé, se obvió su presencia en esta escena (Gn, 9, 24-25).

Por lo tanto, tras este análisis minucioso del tipo iconográfico, la tradición cultural convencionalizada y las Sagradas Escrituras, es posible afirmar, con ciertas precauciones, que en la cara interior del capitel 7, escena 13, se encuentra representado uno de los instantes que se producen tras el desembarco del arca (Gn, 8, 15-19) y los sacrificios que Noé ofrece a Dios (Gn, 8, 20-21), el momento en que Dios establece la Alianza, el pacto, con Noé y sus hijos Sem y Jafet (Gn, 9, 8-17)²⁷.

Por su lado, en la cara exterior, escena 14, se narran de manera sinóptica dos momentos distintos de la historia de Noé y su descendencia²⁸. En primer término, aparece la embriaguez y desnudo de Noé que, como es habitual en este tipo iconográfico, se encuentra recostado en el suelo, y Sem o Jafet cubren su desnudez echando una capa sobre el cuerpo de su padre (Gn, 9, 20-23). En segundo término, hay una figura

²⁷ Aunque el tipo iconográfico se aleja un poco de la tradición cultural convencionalizada y de la habitual imagen utilizada para representar este momento, pues faltan algunos elementos de cierta relevancia como por ejemplo el arcoíris o la misma presencia divina (quizás perdidos por el paso del tiempo) que son comunes a casi todas las representaciones, no parece descabellada la interpretación y aproximación al significado propuesta. Además, cabe apuntar, que es una imagen que, a pesar de seguir un patrón definido y establecido como ocurre por ejemplo con el tipo iconográfico del Pecado Original, presenta muchas variantes iconográficas. Valgan como ejemplos de esta diversidad iconográfica la representación del f. 5 del *Génesis de Viena*, la representación del f. 16v del *Hexateuco de Canterbury* o la representación de la capilla palatina de Palermo en la que se utiliza el método simultáneo. Véase: VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L.: “El ciclo del diluvio” en GARCÍA MAHIQUES, R. (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 7, Antigua Alianza I*. Madrid, Encuentro, 2022, pp. 231-236.

²⁸ La narración sinóptica de método simultáneo fue un recurso utilizado para mostrar la secuencia más completa para que se entendiera mejor el mensaje o mensajes que se querían transmitir. Un buen ejemplo es el tipo iconográfico del Pecado Original en el que Eva coge la manzana y aún sin haber cometido el pecado de comérsela, tanto ella como Adán cubren su sexo y se llevan las manos a la garganta en actitud de angustia por el pecado que, todavía, no han cometido. Así, se resume en una imagen tanto el pecado cometido, como las consecuencias de este.

que sujeta con su mano derecha una espada que apoya en su hombro, mientras que con la izquierda parece empujar al personaje que se sitúa frente a él, a la izquierda de la composición. Este personaje da la espalda a la escena principal y parece abandonar el lugar contra su voluntad, con los brazos flexionados y las manos abiertas, con las palmas mirando al frente, en clara actitud de rechazo a la acción a la que se le está sometiendo. Seguramente se trate del momento de la maldición y “destierro” de Cam pues, como se aprecia en la imagen, es forzado mediante un gesto admonitorio a abandonar la estancia (Gn, 9, 24-25) (Fig. 6)²⁹. Según los especialistas, este tipo iconográfico quedó visualizado en dos variantes, la que “Noé bendice a Sem y Jafet, quedando Cam excluido de dicha bendición” como se aprecia en el *Hexateuco de Canterbury*, y la que “Noé maldice a Cam” como en la Biblia de Pamplona I³⁰. Quizás la del Palau sea otra de las variantes iconográficas de este tipo iconográfico en la que Cam ni queda excluido de la bendición ni es amonestado por Noé, sino que, para significar su maldición, es directamente expulsado de la escena por otro personaje.

Este dato puede explicar la ausencia de Cam en la escena anterior, hecho que podría reforzar la hipótesis relacionada con la intención de transmitir a los espectadores un mensaje conectado con la idea de expulsión, marginación, desposesión y apartamiento que se defendía desde los poderes cristianos dirigido hacia los andalusíes que habitaban en el territorio³¹.



Fig. 6.- Vista en detalle de la cara exterior del séptimo capitel. Sem o Jafet cubren la desnudez de Noé.

La secuencia narrativa sigue en el resto de capiteles con la historia de Abraham: Capitel 8, cara interior, escena 15: Visión y vocación de Abraham (Gn, 12, 7); cara exterior, escena 16: Abraham se dirige al monte Betel (Gn, 12, 8). Capitel 9, cara interior, escena 17: Preparación del sacrificio de Isaac (Gn, 22, 3); cara exterior, escena 18: Sacrificio de Isaac (Gn, 22, 9-18). Capitel 10, cara interior, escena 19: Aparición de los tres ángeles a Abraham en Mambré (Gn, 18,

²⁹ La idea de maldición y expulsión queda reforzada por la espada que sustenta el personaje, como elemento amenazante y protector. Aquí, como ocurre en la escena número nueve situada en la cara exterior del capitel cinco, la espada desempeña un papel fundamental en relación a esta idea de expulsión y destierro. En la escena mencionada el ángel o querubín que guarda el Paraíso del que han sido expulsados Adán y Eva también sostiene una espada de similares características en sus manos, lo que refuerza el paralelismo entre las dos escenas con base en la idea de expulsión y custodia del lugar del que se expulsa.

³⁰ VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L.: *Op. cit.*, p. 258.

³¹ TORRÓ, J.: “Expellere sarracenos. Expulsions, reassentaments i emigració dels musulmans del Regne de València després de la conquesta cristiana (1233-1348)” en SABATÉ i CURULL, Flocel (coord.): *Poblacions rebutjades, poblacions desplaçades: (Europa medieval)*. Lleida, Pagès, 2019.

1-5); cara exterior, escena 20: Abraham agasaja a sus huéspedes (Gn, 18, 4-8)³².

El programa visual de los capiteles finaliza con cuatro pasajes del Éxodo referentes a la vida de Moisés. En la cara interior del capitel 11, escena 21: Moisés contempla la zarza ardiente (Éx, 3, 1-22); cara exterior, escena 22: La vara de Moisés se convierte en serpiente (Éx, 4, 1-4)³³. Capitel 12, cara interior, escena 23: Moisés instituye los jueces del pueblo de Israel tras el consejo de su suegro (Éx, 18, 13-26)³⁴; cara exterior, escena 24: Moisés recibe las Tablas de la Ley (Éx, 31, 18).

EL PASADO QUE LEGITIMA EL PRESENTE: EL PAPEL DEL MENSAJE DE LOS CAPITELAS A PARTIR DE UNA RELECTURA EN CLAVE SOCIOCULTURAL

Hay varios hechos que sugieren que las escenas talladas en los capiteles se eligieron persiguiendo objetivos que iban más allá de la pura doctrina cristiana³⁵. En primer lugar, la elección de unos pasajes determinados y la no elección de otros, y la elección de las historias de unos personajes bíblicos concretos en detrimento de otros, responde a un conjunto de decisiones tomadas conscientemente y condicionadas por un momento social y cultural concreto. En este caso, el que atravesaba la ciudad de Valencia justo después de la conquista cristiana, momento de construcción y concepción del programa

iconográfico de la portada que, coincidía con la construcción de una nueva ciudad y un nuevo reino cristiano.

En segundo lugar, la del Palau es la única portada de todas las que se han atribuido a la escuela ilerdense en cuyos capiteles se narran escenas de carácter religioso. Lo habitual en esta escuela es que los capiteles, al igual que el resto de elementos que se pueden ornamentar, se decoran con motivos geométricos y vegetales entrelazados con animales, reales o fantásticos, o seres humanos atrapados entre ellos. Esto se puede explicar desde dos perspectivas: la de la madurez o cambio de la escuela en dirección a una temática diferente a la que venía ejecutando años atrás, o a la intención de los promotores y escultores, tenidos como mediadores del lenguaje, de formular un dispositivo visual mediante la elección de unos temas concretos que configuraban un programa iconográfico preciso, pensado y adaptado a un contexto y a unas necesidades específicas, determinadas de nuevo por el contexto social que vivía Valencia en aquel momento. Es el cambio y la propia escasez y ausencia de este tipo de programas en la escultura de las portadas de la escuela ilerdense lo que refuerza la hipótesis y la interpretación y relectura de las imágenes en función del contexto sociocultural en el que fueron concebidas y que, sin duda, las condicionó.

³² Aquí, según Chabás, hubo un error en la talla y colocación de estos dos capiteles durante las obras originales de la portada afirmando que, según el orden cronológico de los acontecimientos narrados en el Génesis, el capitel número 9 debería ser el 10 y viceversa, y la escena 20 debería de ir antes que la 19: CHABÁS, R.: *Op. cit.*, pp. 11-13. Por otro lado, según Oñate, no existe ningún error en la colocación y talla de estos capiteles ya que se colocaron siguiendo el orden lógico religioso del canon romano de la santa misa: OÑATE, J. A.: *Op. cit.*, p. 17, nota 8.

³³ Es una de las escenas más difíciles de interpretar ya que su estado de conservación es muy deficiente. A la derecha se observa una figura masculina vestida con ropajes talares que parece elevar ambas manos en actitud orante. Los especialistas dicen que a la izquierda de la composición debía de estar la vara-serpiente, hoy desaparecida. CID PRIEGO, Carlos, 1953, p. 99.

³⁴ Respecto a la identificación de la escena 23, tallada en la cara interna del capitel 12, existen, de nuevo, discrepancias entre los especialistas. Mientras que para Chabás muestra el momento en que Moisés instituye los jueces del pueblo (Éx, 18, 13-26), para Cid Priego y Oñate se muestra el momento en que Moisés, antes de subir al Sinaí, habla a los ancianos que aguardan hasta su llegada (Éx, 24, 12-14). CHABÁS, R.: *Op. cit.*, p. 14; CID PRIEGO, C.: *Op. cit.* (1953) 99; OÑATE, J. A.: *Op. cit.*, p. 17.

³⁵ Esta relectura, con base en la influencia del contexto sociocultural en la elección y concepción del programa iconográfico de los capiteles de la portada del Palau de la catedral de Valencia y la relación directa entre los pasajes elegidos y los acontecimientos y las acciones y decisiones contemporáneas tomadas por los diferentes poderes de la ciudad, se puso de manifiesto en DÍAZ GARCÍA, E. J.: *Márgenes y marginados en el arte medieval. Iconografía marginal en la ciudad de Valencia: San Juan del Hospital, Lonja y Catedral*. Trabajo Final de Máster del Máster Universitario en Patrimonio Cultural: Identificación, análisis y gestión. Curso 2017-2018. València, Universitat de València, pp. 82-85.

Por ello, es muy probable que los pasajes elegidos a conciencia, fueran concebidos para establecer analogías entre el presente valenciano y el pasado bíblico. Así, se utilizan personajes y pasajes bíblicos del pasado para analizar situaciones del presente y legitimarlas con base en a las Sagradas Escrituras que conocía la mayor parte de la población. Además, seleccionando ciertos personajes bíblicos e ignorando otros, se mostraban los ejemplos que se debían de seguir y rechazar para ser buen cristiano. En este sentido, los objetivos que se perseguían eran el de asemejar y guiar las conductas del pueblo cristiano y marginar al musulmán. De modo que, se lanzaban una serie de mensajes que legitimaban las acciones de unos e intentaban mostrarles los ejemplos a seguir con el fin de regir su vida por el camino correcto, y marginaban a los otros para hacerles ver que las decisiones que se estaban tomando respecto a su comunidad quedaban legitimadas por las Sagradas Escrituras.

Es, en este punto, donde se pone de manifiesto y queda patente la estrecha similitud entre las historias sagradas que se cuentan en los capiteles y el momento social y cultural que atravesaba la ciudad. En primer lugar, en los seis capiteles situados en la izquierda, se tallaron las escenas pertenecientes al Génesis que narran el caos primigenio, la creación del mundo, la vida de los primeros seres humanos, su primer pecado y sus primeras disputas derivadas de la envidia entre personas. Estas imágenes no sólo muestran los primeros pasos históricos de la Creación y formación del mundo y la humanidad según la Iglesia, sino también sus primeros conflictos, poniendo especial énfasis en los ejemplos negativos que se han de rechazar reflejados en el Pecado Original, entendido en el momento como pecado carnal y de soberbia, y el

fratricidio entre hermanos, mostrando los conflictos que pueden causar un desorden social severo. Estas narraciones bíblicas elegidas por los promotores de la obra, acaso el propio fray Andrés de Albalat, Jaime I o los matrimonios de los canecillos, expresan lo que acaecía en Valencia en los momentos en los que se concibió el programa iconográfico de la portada. Por un lado, la creación de una nueva ciudad y de un nuevo reino que se añadían al cristianismo occidental. Por otro, el caos provocado por la conquista debido a la fuerte ruptura cultural entre cristianos y andalusíes, y las posteriores revueltas de los musulmanes que reclamaban su territorio. El caos provocado por los reasentamientos y por el proceso de repoblación-colonización³⁶ que conllevaron un fuerte sentimiento de desarraigo entre los desplazados y desposeídos andalusíes, y los nuevos colonos cristianos llegados a Valencia. Por último, el dispositivo visual plasmado en los seis primeros capiteles también trasladaba un mensaje de cariz admonitorio y moralizante a través del cual se advertía de las consecuencias negativas de las malas acciones³⁷. Se legitimaba así la idea de expulsión, marginación, desposesión, desplazamiento y condena³⁸, que se aplicarían a aquellos que ignoraran las nuevas normas y provocaran un desorden social.

En segundo lugar, en el primer capitel del lado derecho aparecen Sem, Jafet y Noé como ejemplos de buenos cristianos, aquellos elegidos y salvados por la divinidad para repoblar el mundo y perpetuar la especie humana “como origen de la diversidad de razas humanas”³⁹. Así, se podían sentir identificados aquellos que habían apoyado y acompañado a Jaime I en sus hazañas y que habían recibido su merecida recompensa en la nueva tierra prometida por el rey⁴⁰. También aparece Cam, pero en su caso, como

³⁶ LÓPEZ ELUM, P.: *La conquista y repoblación valenciana durante el reinado de Jaime I*. Valencia, Pedro López Elum, 1995.

³⁷ Valgan como ejemplo las escenas talladas en el capitel número 6 que claramente ponen de relieve el buscado antagonismo entre las acciones positivas reflejadas en ciertos personajes y las negativas reflejadas en otros.

³⁸ Cabe apuntar que en los capiteles de la portada se dedican un total de tres escenas para representar la Expulsión del Paraíso de Adán y Eva, hecho que resulta relevante.

³⁹ SERRA DESFILIS, A.: *Op. cit.*, p. 147.

⁴⁰ Testigo de esa promisión de tierras y su reparto es el conocido *Llibre del Repartiment*. FERRANDO i FRANCÉS, A.: *Llibre del Repartiment de València*. València, Vicente García, 1984.

el ejemplo negativo que se ha de rechazar y expulsar. Así, los ideólogos del programa iconográfico, exhortaban a la tan deseada y buscada expulsión de los andalusíes⁴¹, manifestados en la figura de Cam, del nuevo territorio cristiano, ideal perseguido desde años antes de la conquista de Valencia⁴². De igual modo, también se mostraba a todos los habitantes de la urbe las consecuencias y el destino que conllevaba romper el orden social establecido o cometer algún pecado.

En tercer lugar, tallados en los capiteles 8 a 10, se encuentran los pasajes que tienen como protagonista la figura de Abraham. Abraham, descendiente de los hijos de Noé, desempeña un papel fundamental como ejemplo de fe, siendo el primer padre en la fe de la historia. De nuevo, se muestra un personaje del Antiguo Testamento como ejemplo de buen cristiano que profesa una enorme fidelidad a Dios y por lo cual recibe su recompensa: la concepción de su hijo Isaac y, tras el sacrificio de este, la promesa de una nueva tierra para el pueblo de Dios, muestra de que quien sigue fielmente el camino indicado por el Señor llegará a alcanzar la gloria⁴³. Así se incitaba a los nuevos pobladores a tomar esta figura como modelo a seguir. Aquí se ha de mencionar la importancia respecto a la elección de la historia de Abraham e Isaac en detrimento de la de Ismael. De nuevo la explicación puede encontrarse a través de una relectura en clave sociocultural. Ismael, hijo de Abraham y Agar, la esclava egipcia que servía en su casa (Gn, 16, 1-16), era el ascendiente del pueblo musulmán,

del cual descendía el propio Mahoma. El hecho de que se margine esta historia es relevante y responde de nuevo a los acontecimientos que estaban ocurriendo en la urbe: expulsión y marginación de los andalusíes. Probablemente, ignorando la parte de las Sagradas Escrituras que referenciaba al pueblo musulmán, se buscaba desde la principal institución eclesiástica de Valencia, impulsar a la expulsión de los sarracenos o a su marginación en determinados lugares, tal y como se llevó a cabo en algunas zonas del reino⁴⁴.

Por último, en la culminación del programa iconográfico se encuentran tallados los pasajes en los que se narra la institución de los jueces y la entrega de las Tablas de la Ley a Moisés para regir a su pueblo en la nueva tierra prometida (Fig. 7). El hecho de que se eligieran escenas del Éxodo responde claramente al propio éxodo que se estaba viviendo en aquel momento con una gran cantidad de colonos cristianos llegando a la ciudad de Valencia para poblarla. Así, estas escenas son una equivalencia histórica buscada a propósito que rememoraba el momento en el que el pueblo de Dios abandonaba su lugar de origen para instalarse en la nueva tierra prometida, en este caso, la ciudad recién conquistada.

Además, las escenas mencionadas servían también para la legitimación de dos hechos que ocurrieron casi contemporáneamente a la construcción de la portada. Por un lado, la entrega y sanción del *Costum* en 1238, cuya primera reforma y cambio de denominación a *Furs* se lle-

⁴¹ Realmente, más que la expulsión, que era algo inviable para la subsistencia y el sostenimiento del reino de lo que eran conscientes la Iglesia y el rey, se produjo un proceso de marginación, desposesión y reubicación dentro del propio territorio.

⁴² TORRÓ, Josep, 2019, pp. 75-85. Tanto la Iglesia como Jaime I persiguieron, al menos de manera ideal, este objetivo, pero ambos sabían que la presencia de los sarracenos en el reino era totalmente necesaria para su correcto funcionamiento. Desde Roma, el papa Clemente IV exhortó y denunció reiteradamente que se llevara a cabo la expulsión. Quizás por este motivo, la Iglesia, obedeciendo lo establecido por el papa, buscó de esta manera transmitir el mensaje a los fieles desde la propia institución. Acontecimientos como la guerra de Al-Azraq (1247-1248) provocaron en Jaime I una verdadera intención de expulsar de manera efectiva a los musulmanes del reino, lo que generó algunos conflictos internos entre cristianos que defendían la presencia de campesinos musulmanes en sus tierras. Así, el hecho de que se colocaran ejemplos de buenos cristianos (Noé, Abraham, Moisés) goza de mayor relevancia dentro del mensaje moral que se quería transmitir. Finalmente, la expulsión completa nunca se llevó a cabo, más bien se produjeron una serie de reasentamientos de musulmanes en algunas zonas determinadas del reino. Véase también: TORRÓ, Josep, 2006, pp. 73-107.

⁴³ SERRA DESFILIS, A.: *Op. cit.*, p. 147.

⁴⁴ TORRÓ, J.: *Op. cit.*, p. 72.



Fig. 7.- Capitel número 12. A la izquierda, institución de los Jueces de Israel, a la derecha, entrega de las Tablas de la Ley a Moisés.

vó a cabo en 1250, momento en que ya se planteaba crear una legislación aplicable a todo el realengo⁴⁵, y posiblemente la portada ya estaba en construcción. A este hecho, podemos sumar, si se acepta la fecha de 1262 como el inicio de la construcción de la portada, la aprobación de la Costum valenciana como los nuevos Furs de Valencia en las cortes de 1261, con el objetivo de hacerlo extensible para todo el reino, amparando de esta manera y definitivamente todo el

territorio bajo una misma legislación⁴⁶. Así, se trataba de justificar en el pasado la entrega de un texto legal presente, estableciendo una clara y directa analogía entre los Furs y la Ley entregada a Moisés⁴⁷. Por otro, la institución de los Jurats⁴⁸ y la presencia del poder político del Justicia, cuya sede y cárcel se encontraban frente a la Portada del Palau⁴⁹.

De este modo, mediante la lectura del programa visual de los capiteles, el espectador podía “establecer un paralelismo entre el ciclo que va desde una *terra inanis et vacua* a la entrega de *duas tabulas testimonii lapideas* para regir al pueblo en la tierra prometida”⁵⁰. Camino que perfectamente podía ser comprendido por las tres comunidades y que sin duda buscaba establecer unas analogías históricas con el objetivo de legitimar en el pasado los diferentes procesos y acontecimientos que se estaban llevando a cabo en el presente, la Valencia recién conquistada.

CUMPLIR SUS DEBERES, ALCANZAR LA FAMA Y LA ETERNIDAD: LOS CANECILLOS DEL ALERO

Los canecillos que sustentan el alero han perdido aquí la utilidad y significado tradicional que desempeñaron en el lenguaje románico. El canecillo o modillón es un elemento arquitectónico cuya función estructural es la de sustentar el alero o tejeroz que sobresale del muro. En origen eran las cabezas de las vigas de madera que sustentaban la techumbre y que apoyaban sobre los muros dejando sus extremos a la vista. El románico llevó un paso más allá la utilidad de los canecillos, añadiendo a la función estructu-

⁴⁵ LÓPEZ ELUM, P.: *Los orígenes de los Furs de València y de las Cortes en el siglo XIII*. València, Pedro López Elum, 2001.

⁴⁶ SERRA DESFILIS, A.: *Op. cit.*, p. 148; GUINOT RODRÍGUEZ, E.: “De los fueros locales al fuero valenciano en el marco del proceso de instauración de la sociedad feudal del siglo XIII en el Reino de Valencia”, en *Studia Historica. Historia Medieval*, 35, vol. 2 (2017), 37-62.

⁴⁷ SERRA DESFILIS, A.: *Op. cit.*, p. 148; DÍAZ GARCÍA, E.J.: *Op. cit.*, pp. 84-85. Teniendo en cuenta los conflictos que generó, y el rechazo por parte de algunos sectores de la población que querían seguir manteniendo sus fueros de origen, se entiende de inmediato la necesidad de buscar una vía de legitimación en la que apoyar esta acción.

⁴⁸ NARBONA VIZCAÍNO, R.: “La justicia municipal en el reino de Valencia (ss. XIII-XV)”, en *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 18 (2012-2014) 347-357.

⁴⁹ SERRA DESFILIS, A.: *Op. cit.*, p. 148; BERNABEU BORJA, S.: “La praxis política dels Jurats de la ciutat de València. Segles XIV-XV”, en *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 20 (2017-2018) 138-141.

⁵⁰ SERRA DESFILIS, A.: *Op. cit.*, p. 148.

ral la simbólica. En este sentido, comenzaron a tallarse en ellos una variopinta serie de imágenes: cabezas de animales; animales reales y fantásticos; seres híbridos; cabezas antropomorfas caracterizadas de diversas maneras; monstruos y cabezas monstruosas; personajes varios tales como músicos, bailarinas, exhibicionistas, etc.; escenas sexuales; escenas de la vida cotidiana y un largo etcétera. El denominador común de todas ellas es el carácter grotesco, procaz y obsceno. Generalmente eran imágenes con connotaciones de claro carácter negativo que se utilizaban para diversos fines que iban desde lo apotropaico a lo admonitorio, pasando por lo adoctrinador.

Como se ha indicado más arriba, en la portada valenciana han perdido por completo esta uti-

lidad, y su significado y función han cambiado por completo. Bien es cierto que se representan cabezas humanas, algo muy habitual en los canchillos, pero aquí no son cabezas genéricas, sino cabezas con rostros individualizados e identificados, concebidos con una clara intención de dignificación. Se trata de los retratos de siete hombres y siete mujeres, cuyos nombres y estados aparecen labrados entre ellos (Fig. 8)⁵¹. Son siete matrimonios reales sobre los que corre la leyenda del mito repoblador que habla del traslado masivo de mujeres procedentes de Lleida para casarse con los hombres que participaron en la conquista de Valencia⁵². Lo más probable es que se trate de matrimonios de bienhechores y donantes, los cuales sufragaron los costes de la construcción de la portada⁵³. Dejando de lado



Fig. 8.- Bertrán am na Berenguela sa muler.

⁵¹ Si el lector desea ampliar información sobre estos elementos véase: CID PRIEGO, C.: *Op. cit.* (1953) 105-109 y 112-115; BÉRCHEZ GÓMEZ, J.; GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: *Op. cit.* pp. 19-25 y pp. 103-110.

⁵² TOMIC, P.: *Histories e conquestes del realme d'Aragó e principat de Catalunya*. Barcelona, Afers, 2009, pp. 235-236. Esta leyenda se pone por escrito por primera vez en torno al año 1438 de la mano de Pere Tomic y se publica originariamente en Barcelona en 1495; BEUTER, Pere Antoni, 1551, f. 108r-v; BÉRCHEZ GÓMEZ, J.; GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: *Op. cit.*, pp. 103-109; SERRA DESFILIS, A.: *Op. cit.*, p. 146.

⁵³ “Es posible que dichas cabezas representen bienhechores insignes de la iglesia, o los que contribuyeron a la construcción de la portada”: SANCHIS SIVERA, J.: *Op. cit.*, 1909. p. 74, nota 2.

las especulaciones, lo que sí es cierto es que se trata del “primer retrato colectivo de unos pobladores nobles llegados a la ciudad de Valencia en el siglo XIII”⁵⁴.

Estos elementos arquitectónico-esculturales completan y redondean el sentido del mensaje de la portada. Además de cumplir con sus obligaciones como patronos, aportando los recursos económicos necesarios para el desarrollo de las obras, también alcanzaron la fama y la eternidad siendo exhibidos públicamente ante los habitantes de la urbe, tanto los coetáneos como los de los siglos siguientes que aún hoy en día observan asombrados estas excelentes esculturas. Desde sus inicios, ejercieron una doble función como reflejo de los primeros pobladores cristianos de la ciudad y como patrocinadores de las primeras obras cristianas del nuevo edificio que debía de funcionar como estandarte de la nueva religión predominante en la urbe. Se establece de nuevo una analogía y una conexión directa entre el pasado y el presente. En los capiteles se narran las historias de Noé y Abraham como ejemplos pretéritos de fe y de buenos cristianos. Gracias a ello obtuvieron la recompensa divina siendo elegidos para perpetuar la especie en la nueva tierra prometida. De igual manera ocurrió con Moisés, elegido para salvar al pueblo de Israel y llevarlo a una tierra prometida que se regiría en base a unas leyes proporcionadas por el Creador.

Del mismo modo, los matrimonios de los canecillos se exhibían en la portada para que ejercieran como ejemplos de buenos cristianos y de la nueva fe que se debía de profesar en la ciudad, para que los colonos que llegaban a Valencia tuvieran un modelo cercano, real y de carne y

hueso, a seguir. Siete prohombres y “promujeres”, acaso reflejo de los siete *Jurats* de la ciudad instituidos en 1245⁵⁵, que debían de ejercer como abanderados del nuevo poder político cristiano regido por una legislación propia. Se ensalzaba así también el sacramento del matrimonio y la vida en pareja como el correcto camino a seguir, fomentando esta institución de carácter procreador para conseguir nuevos pobladores nacidos en la urbe, los primeros valencianos cristianos nacidos en Valencia tras la conquista.

A MODO DE COROLARIO

Con el propósito de cumplir los objetivos para los cuales han sido pensados, diseñados y programados, los mensajes que se transmiten a través de los diferentes canales de comunicación buscan adaptarse a la sociedad y a la cultura que los consume y a la que van destinados. Asimismo, el contexto sociocultural influye y afecta de manera directa en la concepción y configuración de estos mensajes. El dispositivo visual elegido para la portada del Palau de la catedral de Valencia es un buen ejemplo de ello. Como se ha visto, los poderes laico y eclesiástico buscaron, a través del lenguaje de la imagen, encontrar el mensaje más adecuado, aquel que les permitía legitimar las decisiones y acciones que estaban llevando a cabo en ese momento, y “reflejar” en el pasado los acontecimientos que estaban ocurriendo en el presente. Además, a través de la exhibición de ciertos personajes, tanto negativos como positivos, tanto bíblicos como contemporáneos, lanzaban mensajes de tipo adoctrinador y admonitorio con el fin de regir la vida de los habitantes de la ciudad.

⁵⁴ BÉRCHEZ GÓMEZ, J.; GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: *Op. cit.*, p. 109.

⁵⁵ NARBONA VIZCAÍNO, R.: “Algunas reflexiones sobre la participación vecinal en el gobierno de las ciudades de la Corona de Aragón (ss. XII-XV)”, en *Res Publica*, 10 (2007) 113-150.

Noticias documentales sobre custodias valencianas de los siglos XIV y XV

Reyes Candela Garrigós

Dra. en Historia del Arte
candelagarrigos@yahoo.es

RESUMEN

El trabajo ofrece diversas referencias documentales inéditas sobre la existencia de custodias de plata realizadas en los talleres de platería del Reino de Valencia durante los siglos XIV y XV. Estas nuevas referencias, junto a otras reseñas de obras conocidas y catalogadas, nos han permitido ampliar la visión del ámbito platero valenciano de esta etapa. De otro lado, las descripciones de las obras documentadas, así como los análisis detallados de las escasas piezas conservadas, permiten especificar características particulares de esta tipología en este período concreto del gótico tardío valenciano y describir, de forma general, los dos modelos adoptados con mayor frecuencia y su precisa funcionalidad. Se ofrece una aportación documental significativa para poder complementar el perdido y, en ocasiones postergado, ámbito platero, tan importante y esencial en el patrimonio histórico, religioso y cultural valenciano.

Palabras clave: Platería valenciana / Custodias / Siglos XIV y XV.

ABSTRACT

The work offers various unpublished documentary references on the existence of silver monstrances made in the silver workshops of the Kingdom of Valencia during the 14th and 15th centuries. These new references, along with other reviews of well-known and cataloged works, have allowed us to broaden our vision of the Valencian silversmith field at this stage. On the other hand, the descriptions of the documented works, as well as the detailed analyzes of the few preserved pieces, make it possible to specify particular characteristics of this typology in this specific period of the Valencian late Gothic and to describe, in a general way, the two models adopted with higher frequency and its precise functionality. A significant documentary contribution is offered to be able to complement the loss and, sometimes postponed, silversmith field, so important and essential in the Valencian historical, religious and cultural heritage.

Keywords: Valencian silverware / Monstrances / XIV and XV centuries.

I INTRODUCCIÓN

El principal propósito de la exposición de una custodia es la de presentar un Vaso Sagrado que simboliza el Trono de Gloria para Dios, “templo portátil para el Dios vivo”¹, por lo que su factura debe otorgar una adecuada dignidad y belleza y la precisa utilidad para permitir su adoración por los fieles, tanto en las calles como en los templos.

Las custodias son protagonistas de la procesión del *Corpus Christi* en toda la Cristiandad. Esta festividad tiene su origen en la visión que, en 1209, tuvo la beata Juliana de Lieja², que derivó en la necesidad de instituir una celebración consagrada al Santísimo Sacramento. El obispo Roberto de Lieja estableció, en 1246, una nueva conmemoración, que debía oficiarse, anualmente, el jueves siguiente después de la octava de la Trinidad. A causa del fallecimiento del Obispo, este decreto no llegó a cumplirse y fue el Papa

Urbano IV quien, en 1264, la restableció en la Iglesia Occidental, aunque sin demasiado éxito. Posteriormente, Clemente V, en 1311, y Juan XXII, en 1317, lograron instaurar y propagar con efectiva trascendencia esta festividad³. Es por lo que M.^a Jesús Sanz afirma que este acto “como expresión pública ha sido la fiesta más importante de toda la Europa Occidental ya desde la Baja Edad Media. [...] Realmente esta fecha de 1311 es la definitiva a la hora de considerar la procesión exterior al templo, que es la que ha desarrollado la popularidad y el fasto del desfile⁴. En España la fiesta fue acogida casi inmediatamente, especialmente en Toledo y Sevilla donde se afirma que ya se celebraba en la segunda mitad del siglo XI”⁵.

En la ciudad de Valencia, según José Vicente Gómez Bayarri, se recogen diversas opiniones sobre la fecha de la institución oficial de la Fiesta del *Corpus Christi*. El autor cita al historiador Pascual Esclapes, quien asegura, en el siglo XVIII, en su “Tabla cronológica de sucesos memorables de la ciudad de Valencia desde su conquista cristiana”, que fue en 1261 cuando se instituye esta celebración en Valencia, como en el resto de la Cristiandad⁶. Asimismo, Gómez Bayarri sostiene que “En la ciudad de Valencia ya se celebró con anterioridad a 1326, aunque en sus inicios este culto no tuvo el eco y notoriedad popular que alcanzaría unos años más

- 1 COTS MORATÓ, F. de P.: “La iconografía en las custodias valencianas (ss. XVI-XX)”, en GARCÍA MAHIQUES, R. [et alii]: *Imagen y Cultura. La Interpretación de las imágenes como Historia Cultural*. Vol. 1. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2008, p. 461, quien también la nombra, siguiendo a Bonet Correa, como “tabernáculo, sagrario, baldaquino, túmulo y montaña sagrada”.
- 2 Juliana, religiosa agustina del convento de Mont-Cornillon, próximo a Lieja, tuvo la visión de la luna llena cuyo perímetro no estaba completo, presentaba una hendidura. Su significado, mediante las revelaciones de Jesús, lo interpretó como la luna representando a la Iglesia y el trozo del que carecía delataba la falta de una fiesta en torno a la Eucaristía: la institución del Santísimo Sacramento. Era voluntad divina que ésta se estableciese para aumentar la debilitada fe de los cristianos y encargó a Juliana promover e impulsar esta fiesta entre los creyentes. La beata, abrumada por la responsabilidad, tardó veinte años en comunicar el divino encargo al Papa Juliano IV y tuvo que soportar toda clase de obstáculos e impedimentos hasta lograrlo.
- 3 TRENS I RIBAS, M.: *Las custodias españolas*. Barcelona, Editorial Litúrgica Española, 1952, pp. 9-10.
- 4 Una interesante reflexión acerca del significado y la evolución histórica de la fiesta del Corpus en la historiografía en NARBONA VIZCAÍNO, R.: “Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia”, en *Revista d’historia medieval*, n.º 10 (1999), 371-382. *Ibidem*, *La ciudad y la fiesta. Cultura de la representación en la sociedad medieval (siglos XIII-XV)*. Madrid, Síntesis, 2017.
- 5 SANZ SERRANO, M.^a J.: “La procesión del Corpus en Sevilla: influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo”, en *Ars Longa* 16 (2007), 55-56, señala que: “En Valencia la fiesta religiosa data de 1326, y la procesión pública es de 1355”.
- 6 ESCLAPES DE GUILLÓ, P.: *Resumen historial de la fundación i antigüedad de la ciudad de Valencia*. Valencia, 1738. Edición facsimil. Ayuntamiento de Valencia, 2004, p. 166, recogido en GÓMEZ BAYARRI, J.V.: “El “Corpus Christi” en la Valencia Bajomedieval” en *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*. Valencia, 2005, p. 5, nota 2.

tarde”, porque “según Manuel Carboneres, oficial del archivo del Ayuntamiento de Valencia en el siglo XIX, e investigador de la historia y antigüedades de Valencia, no existe documento que confirme que Valencia celebrara la procesión del Corpus antes de 1355”. No obstante, asevera que “a pesar de no poner en práctica, en principio, el Decreto de Juan XXII relativo a la procesión general o solemne, sí se celebró el acto religioso-cívico, aunque no revistió la majestuosidad que merecía el Misterio. A partir del año 1355 abunda la documentación que confirma la celebración de esta solemnidad con gran boato”⁷.

Del mismo modo opina Catalá Gorgues, quien señala 1355 como la primera procesión que se celebró en la ciudad aunque “no adquirió carta de naturaleza en nuestra ciudad hasta 1372”, especificando que desde 1355 hasta 1372 la organización del evento correría a cargo “de una parroquia cada año, con carácter rotativo y recorrido limitado al ámbito de su demarcación particular”, si bien en la de 1372 se describe un único itinerario que se iniciaba en “la Porta del Bisbe” y concluía con la entrada por “la Porta d’els Apostols. E manaren que ningú no anas en ninguna procesó sino en la General ab sos ciris”⁸.

Muy pronto esta festividad fue celebrada en diversas localidades valencianas con actos procesionales “y otras manifestaciones populares. El fervor de los valencianos, nacido de los más profundos sentimientos, hizo que se realizaran lujosas custodias, surgieran rivalidades entre cofradías para organizar actos, se representaran escenas bíblicas en las procesiones, se convoca-

ran concursos poéticos, construyeran “roques” o carros triunfales, se danzaran bailes folclóricos, etc.”, como recoge Gómez Bayarri, quien afirma que en 1358 ya se celebraba este acto en Morella, donde, incluso, “se instituyó en ella una “Confraría del Santíssim Sacrament”; además, existen noticias de la celebración durante el siglo XV en Orihuela, Castellón, Segorbe, Alzira, Burriana, Algemesí, Gandía, Elche y Alicante⁹.

2 ORIGEN DE LAS CUSTODIAS

Acerca del origen de las custodias y su evolución tipológica existen variadas publicaciones que reúnen con detalle su proceso histórico y analítico. Uno de los más consultados es el de Manuel Trens, en el que se estudian de forma metódica las custodias españolas más representativas¹⁰. Además, han sido diversos los historiadores que han procedido al análisis de esta tipología, bien de manera individualizada o sobre un conjunto de piezas litúrgicas¹¹, por lo que, en este sentido, el objetivo de este trabajo no ha sido el de recopilar todas las obras documentadas o conservadas de esta tipología realizadas por plateros valencianos, sino aportar ciertas noticias de custodias ejecutadas en el centro platero de Valencia, la mayor parte de ellas perdidas, y mencionar, puntualmente, algunas obras de referencia, a modo de ejemplo ilustrativo, para poder componer, en cierta manera, la morfología de las piezas mencionadas en los documentos.

En concreto, el estudio de las custodias valencianas ha sido estudiado por el profesor Cots

7 GÓMEZ BAYARRI, J.V.: “El “Corpus Christi” en la Valencia Bajomedieval”, *Ob. cit.*, pp. 1-20. El estudio describe las noticias relacionadas con esta festividad en los siglos XIV y XV.

8 CATALÁ GORGUES, M.A.: *La procesión del Corpus en antiguos Dietaris y Llibres de Memories*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1993, p. 53, nota 1. El autor indica que, en 1873, M. Carboneres transcribió en su obra *Relación y explicación histórica de la procesión del Corpus* el bando público para convocar al pueblo a la procesión del Corpus en 1355, siendo obispo Hug de Fenollet. Recoge las noticias relacionadas con la festividad en la historiografía valenciana hasta principios del siglo XIX.

9 GÓMEZ BAYARRI, J.V.: “El “Corpus Christi” en la Valencia Bajomedieval”, *Ob. cit.*, pp. 15-16.

10 TRENS I RIBAS, M.: *Las custodias españolas*, *Ob. cit.*

11 En el ámbito valenciano es preciso destacar la obra de ALEJOS MORÁN, A.: *La Eucaristía en el arte valenciano*. I y II. Valencia, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso El Magnánimo, Diputación Provincial. Patronato José M.ª Quadrado, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1977.

Morató¹², aunque existen, además, otros trabajos individualizados, entre los que destacan los recopilados en los catálogos editados por la *Fundación La Llum de les Imatges*, la Diócesis de Valencia, la Generalitat Valenciana y otros organismos que, desde 1999 hasta 2014, se centraron en la organización de exposiciones que conllevaron la restauración, conservación y estudio de una parte importante del patrimonio valenciano —entre las que se incluyeron piezas de orfebrería—.¹³

3 CARACTERÍSTICAS DE LA TIPOLOGÍA

Desafortunadamente, la mayoría de los documentos consultados apenas contienen descripciones convenientes de las obras para poder realizar un análisis completo de sus características técnicas o estilísticas; tan solo algunos ejemplares han sido definidos con referencias específicas, atendiendo a la clase del documento, siendo algo más explícitas, aunque también más escasas, las actas de capitulaciones para la contratación de una obra.

La funcionalidad específica de esta tipología se centra en permitir la exposición pública y triunfal del Santísimo para la admiración y veneración de los fieles. No obstante, en las primeras presentaciones eucarísticas el Santísimo debió de ser llevado en copones cerrados o arquetas¹⁴, puesto que el culto Eucarístico quedaba oculto a los fieles cristianos y, por lo tanto, rodeado de misterio¹⁵. La iniciativa de la exposición de la Sagrada Forma a los fieles presentó una dificultad práctica: su visualización; debido a esto, la solución técnica adoptada se basó en la adaptación del modelo de algunos relicarios cuya estructura permitía guardar y, a su vez, contemplar las reliquias, adecuándose como custodia u ostensorio para mostrar la Sagrada Forma¹⁶.

Estas creaciones alcanzaron un gran impulso a partir del siglo XIV con su preceptiva incorporación en la procesión eucarística del *Corpus Christi*. Las parroquias más pobres no siempre podían permitirse adquirir una custodia de cierta envergadura. En cambio, las catedrales, monasterios, colegiatas o iglesias de mayor importancia competían por adquirir las mejores y

¹² COTS MORATÓ, F. de P.: “Las custodias valencianas: análisis de una tipología”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2010* (2010) 195-220.

¹³ Anteriormente se ofrecieron significativas exposiciones que incorporaban obras de platería eucarísticas, entre otras mencionar *El siglo XV valenciano* (Madrid, 1973) y *Orfebrería y sedas valencianas* (Valencia, 1982), donde se ofrecieron destacadas piezas de custodias de etapas diferentes.

¹⁴ SANZ SERRANO, M.^a J.: “La transformación de la custodia de torre desde los modelos góticos a los renacentistas” (*Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*). Universidad de León, 1992, pp. 133-146. En p. 133, afirma que: “la custodia como un objeto nuevo de culto va a tardar en aparecer, porque primitivamente las procesiones se realizarían con los objetos con los que contaba la Iglesia, es decir, cajas de materias más o menos ricas en las que se guardaba el Sacramento, llamadas también ciborios”. Esta tipología tiene variada representación en la zona, por lo que solo citar, entre otras, la arqueta de Alboraya, *vid.* CANDELA GARRIGÓS, R.: “La arqueta de Alboraya y la familia Della Volta”, en *Ars Longa*, 25 (2016), 55-62, que presenta marca de Valencia -“VALE” coronada- y está datada en la segunda mitad del XIV; la arqueta eucarística de la iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción de Lucena (Castellón), *vid.* RODRÍGUEZ CULEBRAS, R.: “Arqueta eucarística”, ficha 63 del Catálogo de *La Luz de las Imágenes. Catedral de Valencia*, II Áreas expositivas y análisis de obras. Valencia, 1999, pp. 188-189, y OLUCHA MONTINS, F.; GIL SAURA, Y.: “Arqueta eucarística”, ficha 26 del Catálogo de *La Llum de les Imatges, San Mateu*, 2005, Valencia, 2005, pp. 270-271, datada a finales del siglo XV, obra de taller valenciano según la marca de “VALE” coronada; o la conservada en la iglesia parroquial de Llutxent (Valencia), *vid.* RODRÍGUEZ CULEBRAS, R.: “Arqueta eucarística”, ficha 62 del Catálogo de *La Luz de las Imágenes. Catedral de Valencia*, II Áreas expositivas y análisis de obras. Valencia, 1999, pp. 186-187.

¹⁵ Para el análisis específico de la iconografía, simbolismo y morfología de las custodias valencianas *vid.* COTS MORATÓ, F. de P.: “La iconografía en las custodias valencianas (ss. XVI-XX)”, *Ob. cit.*, pp. 459-479.

¹⁶ TRENS I RIBAS, M.: *Las custodias españolas*, *Ob. cit.*, pp. 1-3. Para un ilustrativo análisis del binomio función/tipología de las custodias, véase RIVAS CARMONA, J.: “Los otros usos de las custodias procesionales”, en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2007 (2007) 503-519.

mayores custodias que implicaban estructuras de gran tamaño, dando lugar a las custodias llamadas “de asiento” o “de torre”¹⁷.

La mayor parte de las custodias de las parroquias obedecen al modelo funcional llamado “de mano”, dispuesto para ser trasladado por el sacerdote en las distintas celebraciones, y cuya adquisición podía ser más asequible para la comunidad por presentar menores dimensiones que no exigían enormes costes.

En cualquier caso, hay que señalar que la tipología presenta cierta variedad de formas en su evolución artística cuya descripción excedería el propósito y la dimensión de este trabajo. Así, indicar, únicamente, que las custodias valencianas en estos dos siglos, si nos atenemos a los ejemplos conservados y a las descripciones documentales, generalmente, suelen seguir dos tipos concretos:

1. El formado por la **custodia-arqueta** (Traiguera, Castellón) o **custodia-copón** (iglesia de San Nicolás de Requena, Valencia), donde se reúnen dos funciones, la de conservación de las Sagradas Formas —dentro de la arqueta¹⁸— y la de la exposición del Altísimo, por medio de la instalación de un Viril en la parte superior de la tapa.

2. El modelo en forma de **custodia retablo**, también llamada “de ciprés”, en el que la arqueta cerrada es sustituida por un expositor central de estructura arquitectónica (Vila-real, Ontinyent). A pesar de llamarse custodia, en realidad se trata de un ostensorio, con función de mostrar o exponer.

En ambos tipos se imponen las características estilísticas del gótico tardío, centrado en el empleo de soluciones arquitectónicas de elementos de concepción vertical: ventanales, arcos ojivales, arbotantes, pináculos, chapiteles, etc. Por ello, en las piezas de astil, como son las custodias de mano, se reproducen pequeños edificios o elementos constructivos del gótico. El ornato más extendido en este período es el realizado mediante motivos fitomórficos: la hoja de parra, en la primera mitad del siglo XIV, la hoja de roble, que sustituye a la de parra en la segunda mitad del trecentos, o la hoja de cardo, con formas simples o recargadas, repetitivas y serpenteantes, se convierten en los elementos ornamentales más utilizados para decorar los espacios planos. Además, se utilizan otros motivos como los elementos geométricos sencillos, de tendencia calada en las peanas, listeles, la grafía de carácter gótico, en letras capitales

¹⁷ Las custodias españolas han sido estudiadas de manera profunda, tanto de modo individual como global, por una gran parte de la historiografía desde el siglo XIX, por lo que técnicamente es complejo referirse a todos estos estudios, aunque sí procede señalar algunos, además del clásico de D. Manuel Trens, *Ob. cit.*, el de GOTOR, G. de: *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*. Barcelona, 1916; HERNIMARCK, C.: *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987; HERRÁEZ ORTEGA, M.V.: “La custodia medieval” en *Maravillas de la España medieval, tesoro sagrado y monarquía*, tomo II. León, Junta de Castilla y León; Caja España, 2001, pp. 345-349, entre otros. En referencia a las grandes custodias de tipo torre, SANZ SERRANO, M^a J.: “La transformación de la custodia de torre desde los modelos góticos a los renacentistas”, *Ob. cit.*, en pp. 134-135, señala que: “La custodia de torre constituye una pieza monumental que sólo iglesias o comunidades poderosas podían tener, y de tal manera era importante conseguir una pieza de este tipo, que se hacían los mayores esfuerzos económicos, y se contrataban los mejores artífices para conseguirlas”.

¹⁸ En estas arquetas eucarísticas, también llamadas copones o custodias de “combregar”, se depositaban las Sagradas Formas, antes y después de administrar la Comunión. Según BARRÓN GARCÍA, A.: “Platería hispanoflamenco bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza”, en *Estudios de platería. San Eloy, 2004* (2004) 106, afirma que el empleo de arquillas fue una solución común “pues, en definitiva, se trataba de ofrecer relicarios de Cristo. El milagro de Bolsena o el de los corporales de Daroca habían despejado cualquier duda sobre la presencia viva de Cristo en la Eucaristía y sobre su conservación—como reliquia viva de su cuerpo— en las formas consagradas que se guardaban y mostraban en las custodias”. SANZ SERRANO, M^a J.: “Las antiguas custodias que tuvo la Catedral de Sevilla”, en *Laboratorio de Arte*, 24 (2012) 77, recuerda que la denominación de arqueta o arquilla deriva de la palabra *arca*, haciendo referencia a las arcas de madera empleadas en la procesión del *Corpus Christi*. Hasta finales del siglo XVI es frecuente que a la misma tipología se la designe como arca, custodia o relicario, por contener el Cuerpo de Cristo”.

y de gran tamaño, y los esmaltes de influencia italiana¹⁹, además del picado de lustre, técnica recurrente para obtener cromatismo en los fondos de las piezas.

4 CUSTODIAS VALENCIANAS DEL SIGLO XIV

Las noticias documentadas más antiguas que, de momento, tenemos sobre la existencia de custodias en las iglesias de la ciudad de Valencia son recogidas por el notario valenciano Bonanat Monar en el año 1367, cuando en los Capítulos celebrados en la *Seu* valenciana figura un amplio inventario de objetos de plata de todas las parroquias de la ciudad con fecha del 10 de mayo de 1364. El acto ofrece, además, la tasación de todos los objetos²⁰ para la contribución obligada de los gastos de la llamada “Guerra de los Dos Pedros” (1356-69)²¹. En este documento no se incluye ninguna custodia procedente de la Sede catedralicia; en cambio, se nombra la de la iglesia de Santa Catalina: “*una custòdia de argent daurada e esmaltada ab diversos esmalts e figures, e ab dos angels, e ab una creu petita*”. Son citadas otras de plata blanca –*una custodia blanca*–, como las que tenían la iglesia de San Andrés y la de San Martín, la de la parroquia de San Esteban:

“*una custòdia ab sa taça*”, la de San Salvador: “*una custòdia blanca ab esmalts e ab sengles angells*”, la perteneciente a la parroquia de San Lorenzo, descrita como “*una custòdia blanca ab sa creu*”, la de la iglesia de San Bartolomé, citada como una custodia dorada esmaltada con dos ángeles, con una cajita de plata blanca por fuera, y dorada por dentro, cuyo peso se estimó en nueve marcos, la de San Nicolás, con estructura similar a la anterior y de mayor tamaño –14 marcos y 4 onzas–, y la de la parroquia de Santa Cruz, también dorada y esmaltada.

Ante la escasez de mejores y mayores detalles descriptivos de estas piezas, sólo podemos estimar que existieron ejemplares realizados tanto en plata dorada como de plata en su color –calificada como “blanca”–; que la mayoría de ellas estuvo decorada con esmaltes –siguiendo la tendencia ornamental de la platería de esta etapa²²–; y que algunas presentaban figuras de ángeles que, a pesar de no detallar su disposición en la propia pieza, no sería demasiado aventurado plantear –si nos atenemos a la ubicación de estos en las obras conservadas– que, posiblemente, se tratara de figuras de bulto redondo situados en los laterales de las cajas, sobre cornu-

¹⁹ La técnica de esmaltes policromados translúcidos sobre lámina de plata, en la que se establece el dibujo mediante relieve, son introducidos en Italia a finales del siglo XIII por el orfebre Guccio di Mannaia. Su empleo se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIV, extendiéndose por los países mediterráneos, como recoge TRAVAGLIATO, G.: “‘HOC OPUS FODIT PIRUS MARTINI DE PISIS’”. Note su un capolavoro dioreficeria toscana con smalti del XIV secolo a Geraci Siculo”, en *Estudios de platería. San Eloy*, 2012 (2012) 604; SANCHÍS SIVERA, J.: “La esmaltería valenciana en la Edad Media”, en *Archivo de Arte Valenciano*, VII (1921) 3-42, presenta una amplia información sobre el origen y empleo de los esmaltes en la actividad valenciana de la época, así como una importante recopilación de obras y noticias de plateros valencianos de los siglos XIV y XV que emplearon el esmalte en sus obras. En pp. 13-14 afirma que: “El arte ojival, que había arraigado y se adaptaba tanto a la fantasía de nuestros artistas, realizaba en sus obras de orfebrería todos los secretos de la técnica, toda la ornamentación movida y delicada a que daba lugar la flora desarrollada en los templos, lo que realizaba la aplicación de los esmaltes translúcidos, los alveolados y campeados, los de relieve y medio relieve, los blancos y opacos, luciendo todos los colores de la gama propia de la Esmaltería, de la que formaban parte de modo principal el amarillo, el grana, el verde y hasta el violado, constituyendo un conjunto admirable con los elementos de fundición, damasquinado, laminado, repujado y cincelado, y dando aspecto aéreo y elegantísimo la combinación de las líneas y el juego de calados, festones y finos pináculos”.

²⁰ SANCHÍS SIVERA, J.: “La esmaltería valenciana en la Edad Media”, *Ob. cit.*, p. 12, señala que la tasación de todas las piezas incautadas estuvo a cargo del platero real Pere Bernes, quien la concretó en 537 marcos y seis onzas, con un valor de 3.729 libras, cinco sueldos y siete dineros.

²¹ Archivo de la Catedral de Valencia (en adelante ACV). Protocolo de Bonanat Monar. 1367. Sig. 3511. Negocios del Capítulo de 1367. 10-V-1364. Fols. 72-73v. El índice de objetos no es demasiado extenso, debido a que, pocos años antes, las iglesias y conventos de Valencia habían ofrecido al rey Pedro IV numerosas alhajas y obras de oro y plata para sufragar los gastos de la guerra contra Castilla en 1356, como así recoge SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: “La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista”, en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2005 (2005) 500-501.

²² En su discurso de recepción como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, SANCHÍS SIVERA, J.: “La esmaltería valenciana en la Edad Media”, *Ob. cit.*, p. 29, realiza una clara defensa del empleo de los esmaltes en la tradición platera valenciana.

copias o peanas, flanqueando la propia custodia. De sus estructuras apenas esbozamos que algunas custodias estuvieron compuestas por “una cajita” o “taça”, cuyo interior estaba realizado siempre en plata dorada –como corresponde a su condición sagrada de receptáculo del Cuerpo de Cristo– y presentaban una pequeña cruz de remate. La referencia explícita al término “caja” se puede relacionar con las custodias primitivas formadas por arquetas cerradas –cuadrangulares– o por copones con tapa –“tazas”–, a las que se les añadía un Viril cuando se necesitaba ofrecer la exposición de la Forma Consagrada a los fieles en celebraciones concretas. Este Viril era sustituido por una cruz cuando no realizaba la función expositiva, y la caja cerrada, siguiendo el formato de los relicarios, evolucionó, hacia modelos específicos de ostensorios con expositores o Viriles²³.

Realmente, hay que destacar la rápida actuación de las parroquias valencianas por obtener una custodia desde 1355, fecha de la primera procesión celebrada en la ciudad, hasta 1367, año del inventario que confirma la existencia de ellas en cada templo de la ciudad.

Entre las escasas noticias de custodias del siglo XIV, Cots Morató recoge la presencia de una custodia procesional en la iglesia de Santa María de Morella (Valencia), obra del platero local Bernat Santalínea, quien la realizó en plata dorada entre 1387 y 1394. Cots señala que: “Conocida por un dibujo de Joaquín Oliet Cruella, fue incautada el 7 de mayo de 1823, lo que ocasionó su fundición. Debió de ser una gran pieza, de tipo retablo, con planta estrellada, amplio astil hexagonal y numerosos pináculos que cubrían el Viril. Estaba adornada por ángeles y santos rematándose por tres

cruces sobre tres de sus pináculos. Es de las más antiguas de esta tipología y derivaría de la *Custodia* de la Seo barcelonesa, esta última turriforme, pero la morellana ya convertida en «retablo»”²⁴.

Con relación al modelo de custodia-arqueta, se conserva en la iglesia parroquial del Salvador de Culla (Castellón) un ejemplar datado en el tercer cuarto del siglo XIV. La estructura presenta las habituales características de su tipo en esta etapa: realizada en plata en su color, muestra una peana mixtilínea, con cenefa calada, que sustenta el astil prismático con el específico nudo arquitectónico sobre el que se sienta la arqueta cuadrangular y tapa tronco piramidal, flanqueada por dos ángeles sobre cornucopias²⁵ (Fig. 1).



Fig. 1.- Custodia de Culla (Castellón).²⁶

²³ COTS MORATÓ, F. de P.: “Las custodias valencianas: análisis de una tipología”, *Ob. cit.*, p. 196: “pero pronto se necesitó de un nuevo vaso litúrgico que mostrara las Sagradas Especies a la veneración de los fieles. Es bien sabido que la custodia deriva del relicario y muchos de estos sirvieron en un principio para custodias. Lo mismo sucedió con las arquetas y torres eucarísticas a las que se les añadió un Viril para mostrar la Forma Consagrada”.

²⁴ COTS MORATÓ, F. de P.: “Las custodias valencianas: análisis de una tipología”, *Ob. cit.*, p. 196.

²⁵ FUMANAL I PAGÉS, M.A.: “Custòdia”, ficha 60 del Catálogo *Espais de Llum, Borriana, Vila-real, Castelló 2008-09*, pp. 380-381, afirma que la parte medieval de la pieza (base, caña y ostensorio) responde a un modelo del tercer cuarto del siglo XIV y que los ángeles son un añadido posterior de finales de ese siglo cuando estas figuras alcanzaron “una gran fortuna i difusió”. El astil superior y el ostensorio en forma de sol es una obra añadida en el siglo XX.

²⁶ Fotografía propiedad de la Fundación *La Llum de les Imatges. Espais de Llum, Borriana, Vila-real, Castelló 2008-09*, *Ob. cit.*, p. 381.

Posiblemente, la ejecución de una custodia para la catedral de Tortosa (Tarragona) por el platero valenciano Pere Peris, en mayo de 1393, de la que desconocemos su composición, debió de corresponder a una obra importante, puesto que requirió la intervención de los Jurados de Valencia para reclamar al Obispo de Tortosa el abono del trabajo del platero²⁷.

Contamos con otra noticia documental en la que se recoge que, en 1395, el platero valenciano Pascual de Montalbán realiza la custodia de la iglesia de San Nicolás de Requena (Valencia)²⁸. Está descrita como una pieza de plata dorada, cuyo peso se estimó en 7 marcos y un precio de 7 libras por marco de plata. En el contrato se estableció la entrega de la obra acabada en diciembre de ese mismo año y en caso de incumplimiento, el platero se sometería a una pena de 7 libras. La descripción de la pieza se ajusta a una tipología muy recurrida en esta centuria con la presencia de esmaltes en su decoración y estructurada con ciborio y figuras de ángeles, lo que responde al modelo de custodia-arqueta o custodia-copón, sobre el que Berta Herreros indica que este recurso llegó a tener “sentido simbólico, al concebir el copón como símbolo del Sepulcro de Cristo”, disponiendo en los laterales ángeles flanqueando el ostensorio²⁹.

5 CUSTODIAS VALENCIANAS DEL SIGLO XV

En la decimoquinta centuria no disponemos de un número de referencias documentales lo suficientemente numeroso como para poder conocer un fidedigno balance de esta tipología realizada en los talleres plateros de Valencia.

No obstante, los documentos que presentamos ayudan a matizar la gran importancia que estas obras adquirieron, debida al auge que las procesiones conmemorativas del *Corpus Christi* alcanzaron en todo el mundo cristiano y, en concreto, en el Reino de Valencia que, durante esta centuria, vivió una de las etapas más florecientes de su historia: el siglo de oro valenciano.

Aunque la mayoría de las obras documentadas de este periodo no se han conservado, sobre las que aún permanecen el profesor Cots Morató ha destacado que “la platería valenciana se caracteriza en estos años por labrar estructuras verticales y esbeltas, si bien frágiles, que luego hay que fortalecer con diferentes elementos”³⁰. Esto fue lo sucedido en la custodia de Traiguera (Castellón), realizada en 1415, obra del platero Joan Olzina³¹, que hubo de ser reforzada en su peana décadas después de su ejecución, a finales del siglo XV, cuando se contrató a un platero valenciano “para solucionar los problemas de estabilidad de la pieza, pues el enorme peso de la plata y de la madera, que en algunas zonas le servía de ánima, era excesivo para el sistema de soporte”³².

Esta obra refleja la complejidad estructural y decorativa que estas piezas llegaron a alcanzar con la realización de ejemplares de considerable riqueza iconográfica, ornamental y elevada ejecución técnica (Fig. 2). Sigue el modelo de custodia-arqueta. De plata dorada, la obra se presenta con una llamativa estructura compuesta por peana mixtilínea, astil con nudo arquitectónico, arqueta con ángeles laterales sobre cornucopias y Viril con remate de pináculos, un espléndido repertorio ornamental y un con-

²⁷ SANCHÍS SIVERA, J.: “La orfebrería valenciana en la Edad Media”, en *Revista de Archivos y Bibliotecas* (1922) 13-14. Proporciona la fecha concreta: 6 mayo de 1393.

²⁸ SANCHÍS SIVERA, J.: “La orfebrería valenciana”, *Ob. cit.*, p. 15. ACV. Protocolos notariales. Sig. 3663-3665.

²⁹ BERTOS HERRERA, P.: *Los escultores de la plata y el oro*. Granada, Universidad de Granada, 1991, p. 45.

³⁰ COTS MORATÓ, F. de P.: “Las custodias valencianas: análisis de una tipología”, *Ob. cit.*, p. 198.

³¹ ALDANA FERNÁNDEZ, S.: *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1970, p. 256. Joan Olcina también realiza el *Lignum Crucis* de la iglesia de San Mateo (Castellón) en 1415.

³² GIL CABRERA, J.L.: “Custodia-Arqueta procesional de Traiguera”, ficha 30 del Catálogo de *La Llum de les Imatges. Sant Mateu 2005*. Valencia, 2005, pp. 278-281, realiza una detallada descripción de la custodia.

junto iconográfico amplio que corresponde a la tipología “de aquellas píxides que [...] se adaptaron para mostrar la Sagrada Forma, mediante la sustitución de la cruz cimera por un Viril, con lo que se conseguía cumplir la doble funcionalidad de guardar las sagradas formas y a la vez exponer la hostia consagrada”³³.



Fig. 2-. Custodia-arqueta. Traiguera (Castellón).³⁴

Sobre la contratación de ejemplares de esta tipología, la investigación nos ha permitido conocer que el platero de Valencia, Lluís Vinader, realizó, en 1439, una custodia de plata dorada para la iglesia de Santa Virgen María de Requena (Valencia). Su peso se estimó en 9 marcos y ocho cuartos de plata. El documento ofrece una escasa descripción que tan sólo permite conocer que presentaba un pie y una caja, ambos decorados con esmaltes. Se citan cuatro ángeles y una cruz con Cristo crucificado de remate. El precio de la plata se evaluó entre 50 y 52 reales de Valencia y su entrega debía realizarse en el mes de agosto de ese mismo año, tras ser marcada la pieza en Valencia³⁵.

Sin duda, la custodia realizada por Joan de Castellnou entre 1442 y 1456³⁶ para la catedral de Valencia se consolida como una de las más importantes del siglo XV, tanto por su tamaño y composición, como por haber sido, por su adscripción a la *Seu* valenciana, la protagonista en la popular procesión del *Corpus Christi*³⁷. Su tipología es de tipo torre o de asiento, como corresponde a la importancia de la Sede valenciana. Sanchís Sivera la describe con una estructura de tres cuerpos descendentes en altura, soportados por columnas. En el primer cuerpo se exhibían las figuras de los Evangelistas e imágenes del Antiguo Testamento como Abraham, Melquisedec, Elías, Moisés, David y Salomón. Además, aparecían seis hornacinas, así como figuras en bulto redondo de santos, ángeles, la Virgen María, el Padre Eterno, el

³³ GIL CABRERA, J. L.: “Custodia-Arqueta procesional de Traiguera”, *Ob. cit.*, p. 280.

³⁴ Fotografía obtenida de *La Llum de les Imatges. Sant Mateu 2005*, *Ob. cit.*, p. 279. Su restauración fue efectuada por el taller de orfebrería de Valencia Piró Orfebres, como señala COTS MORATÓ, F. de P.: “Un obrador de platería en la Valencia contemporánea”, en *Ars Longa*, 19 (2010) 208.

³⁵ Archivo de Protocolos del Corpus Christi de Valencia (en adelante APCCV). Protocolo de Jaume Venrell. Sig. 14413. 1439-1440. 23-II-1439. Imags. 52-54. El nombre de la localidad aparece deteriorado, pero se lee “Requel |”, por lo que es muy probable que sea la localidad valenciana de Requena.

³⁶ SANCHÍS SIVERA, J.: *La catedral de Valencia*. Valencia, 1909, p. 546, establece 1453 como el año de su finalización. CEÁN BERMUDEZ, J. A.: *Diccionario histórico*, *Ob. cit.*, p. 282, la describe como una custodia de forma gótica con estatuillas y piedras preciosas y con un peso de 4242 marcos.

³⁷ COTS MORATÓ, F. de P.: “La custodia mayor y el relicario de la Catedral de Valencia (Nuevas aportaciones)” en RIVAS CARMONA, J.; GARCÍA ZAPATA, I.J. (coord.): *Estudios de Platería San Eloy 2019* (2019) 149-152, aporta numerosas referencias documentales sobre los pagos abonados a Joan Castellnou por su trabajo en la custodia entre los años 1442 y 1456.

*Espíritu Santo y el Crucifijo, todo ornamentado con numerosas piedras preciosas, perlas y esmaltes*³⁸. La monumental obra, cercana a los tres metros de altura, debió de ser ejecutada en estilo gótico con algunas influencias renacentistas en los detalles ornamentales, como afirmara Sanchís: “si bien en el conjunto aparecía nuestra tradición gótica en todo su esplendor, en los detalles y adornos accesorios se veían las formas renacentistas de Italia”³⁹. De plata sobredorada, con *Araceli de oro, fue fundida, junto al Retablo Mayor y otras importantes piezas, en 1812, para obtener moneda y financiar la guerra contra la ocupación francesa*⁴⁰.

Joan Castellnou se encuentra documentado en Barcelona entre 1422 y 1442, ciudad en la que reside y trabaja, siendo citado como ciudadano en 1432. En julio de 1446 está afincado en Valencia, donde figura en el acto de entregar garantías/*fermançes* al platero Martí Mendes en los capítulos para la renovación de la cruz mayor de la iglesia de San Esteban de Valencia. En este documento se le cita como *Mestre argenter de la cus-*

*tòdia de la Seu de Valencia*⁴¹. En esta ciudad aparece documentado, en 1447, entregando una imagen de San Bartolomé, en plata dorada, para la iglesia de Santa Catalina Mártir⁴²; en 1457, reparando la imagen de plata dorada de Nuestra Señora del Altar Mayor de la Catedral⁴³ y en 1461 realizando cuatro imágenes de cobre: San Vicente, San Lorenzo y dos profetas para decorar los tabernáculos de la peana del Altar Mayor de la Catedral de Valencia⁴⁴. En agosto de 1463 realiza el pie de la cruz del *Lignum Domini* de la Sede valenciana, firmando un recibo de 10 libras que le abona el presbítero Berenguer Company⁴⁵, y en diciembre de ese mismo año recibe del canónigo Jaume Exarch, tesorero de ornamentos de la Sede, 144 libras y 10 sueldos por los trabajos del *Lignum Crucis* de plata en el que se han utilizado 12 marcos de plata⁴⁶. Además de platero, se conoce su faceta de escultor⁴⁷. Otra de las grandes obras en las que intervino fue en el retablo de plata del Altar Mayor de la catedral de Valencia, donde se

38 COTS MORATÓ, F. de P.: “La custodia mayor y el relicario de la Catedral de Valencia...”, *Ob. cit.*, p. 150, señala que la obra “incluía gran cantidad de imágenes y relieves formando una complicada iconografía, aunque sin un programa cerrado y coherente”, destacando que “No conocemos ningún boceto o grabado de ella hasta el momento. Muchos autores la refieren, aunque es la descripción manuscrita de Juan Pahoner (+1781), publicada en parte por Escolano y Perales, la más completa de las que conocemos hoy en día”.

39 SANCHÍS SIVERA, J.: “Arqueología y Arte valencianos”, en *Geografía del Reino de Valencia*. Barcelona, 1922, pp. 944-948.

40 SANCHÍS SIVERA, J.: *La catedral de Valencia*, *Ob. cit.*, p. 550; COTS MORATÓ, F. de P.: “Plata perdida para siempre: el inventario de la Catedral de Valencia de 1785”, en *Estudios de Platería San Eloy* (2012) 159-160, apunta que se realizó entre 1442 y 1452. Fue una obra formidable en la que se emplearon 324 marcos y dos onzas de plata, para el pie, y más de cuatro onzas para el Viril, abonando 14.000 florines por la plata y 4.000 por el oro empleados.

41 CANDELA GARRIGÓS, R.: “Aportaciones documentales sobre cruces de orfebrería valencianas. Siglos XIV y XV”, en *Archivo de Arte Valenciano*, CI (2020) 73.

42 APCCV. Protocolo de Berenguer Cardona. 1447. Sig. 20884. II-IX-1447.

43 CEÁN BERMUDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, p. 282; RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, J.: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897, pp. 358-359; ALDANA FERNÁNDEZ, S.: *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1970, p. 94.

44 SANCHÍS SIVERA, J.: *La catedral de Valencia*, *Ob. cit.*, p. 546. ACV. Protocolo de Joan Esteve. 1464. Sig. 3680, fol.22.

45 CANDELA GARRIGÓS, R.: “Aportaciones documentales sobre cruces de orfebrería valencianas. Siglos XIV y XV”, *Ob. cit.*, p. 75. ACV. Protocolo de Joan Esteve. 1463. Sig. 3680. 12-VIII-1463.

46 ACV. Protocolo de Joan Esteve. 1463. Sig. 3680. 22-XII-1463.

47 Obras suyas como escultor son las imágenes en alabastro de Nuestro Señor de la puerta de la Catedral y la de la Virgen María del Portal del Coro, como señala SÁNCHEZ MUÑOZ, D.: “Virgen del Coro o Verge de la Cadira”. Ficha 80 del Catálogo de *La luz de las Imágenes*. II. *Áreas expositivas y análisis de obras*. Valencia, 1999, p. 240. Posteriormente, se le encuentra firmando apoca de 70 florines al presbítero Berenguer Company, vice operario de la fábrica de la Sede, por “*ratione manufacture Seu fabrice cuiusdam ymagine Virginis Marie ex lapide alabaustri constructe super portalis cori dicti sedis*”, donde se le nombra *aurifex, magister Sedis Valentiae* (ACV. Protocolo de Joan Esteve. 1465. Sig. 3680. 6-XI-1465). Es también suya la imagen de San Bartolomé con el diablo a sus pies, en la iglesia parroquial de Santa Catalina de Valencia, 1447, y cuatro imágenes (San Lorenzo, San Vicente y dos profetas) de cobre, datados en 1461.

le encuentra documentado en 1470 junto a los plateros Frances Cetina y Nadal Davo⁴⁸.

A mediados de la centuria encontramos noticias de varias custodias salidas de talleres valencianos, como la realizada por el platero Antoni Llacer (Latzer) en 1450 para la iglesia parroquial de El Cuervo (Teruel)⁴⁹.

En septiembre de 1452 se realiza la contratación de la custodia de Cabanes (Castellón), en el obispado de Tortosa. Las capitulaciones se ejecutan entre los plateros valencianos Nadal Mestre y Pere Eximenis con Ramón Maymó, vecino y síndico de la ciudad, siguiendo las siguientes condiciones: la custodia debe tener 5 marcos y medio de peso, ha de ser de plata dorada y seguir el modelo de la custodia de la capilla de san Pedro de la Seo de Valencia. Su entrega será en el mes de junio de 1453, cobrando por cada marco de plata 8 libras y 10 sueldos moneda real de Valencia, con una pena de 200 sueldos si hay retraso en la entrega. El precio total será de 46 libras y 15 sueldos, de las que en este acto se hace el abono de 30 libras, 11 sueldos y 6 dineros, junto a la entrega de la custodia vieja cuyo peso es de 3 onzas. La cantidad restante de 16 libras, 11 sueldos y 3 dineros se abonará a la recepción de la obra acabada y en perfectas condiciones.

Además, este acto sirve para la contratación de otros trabajos, por lo que se les entrega un cáliz para que su copa sea adobada y dorada,

por ello se les paga 8 sueldos. También, en esta ocasión, se les otorga una taza plana de plata blanca para ser transformada en un cáliz cuyo pie se encuentra roto. Por último, se les encarga la ejecución de otro cáliz de plata dorada, por dentro y por fuera, de 15 onzas de peso. Esta pieza es un encargo de Ramón Maymó, albacea del testamento de En Simó Porcar, para la universidad de Vilanova. Esta obra ha de seguir las trazas y la composición de otro cáliz propiedad del “Reverent Mestre Baró del orde del Carmen de la dita ciutat”, el cual es una obra realizada por uno de los dos plateros escogidos: “En Pere Eximenéz”. Por esta pieza se abonarán 15 libras en el acto de su entrega⁵⁰.

La custodia de la iglesia parroquial de El Salvador de Burriana (Castellón) está datada en la segunda mitad del siglo XV. Sus características siguen las propias de la tipología de custodia retablo o “de ciprés”. También realizada en plata dorada muestra una estructura con peana polilobulada, astil con nudo arquitectónico y expositor en forma de templete arquitectónico con cierre de torres, con arcadas, cresterías y pináculos, y ángeles genuflexos en los laterales. Su ornamentación está basada en motivos tomados de la arquitectura gótica “mediterránea”, como explica Fumanal i Pagés⁵¹ (Fig. 3).

La obra debió de someterse a varias restauraciones. La primera data de 1493, cuando se repara-

⁴⁸ TEIXIDOR TRILLES, J.: *Antigüedades de Valencia: observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado* / escribiólas en 1767 Fr. Josef Teixidor. Valencia, 1895, pp. 233-36; IGUAL ÚBEDA, A.: *El gremio de plateros en Valencia (Ensayo de una historia de la platería de Valencia)*. Valencia, 1956, p. 45, señala que, tras el incendio del antiguo retablo en 1469, se encomienda la dirección del nuevo a Joan Castellnou. Especifica que se reutilizaron algunos elementos del anterior al no ser destruidos por el fuego y señala que fue el encargado inicial de diseñar el retablo, aunque las obras se postergaron hasta 1507, por lo que fueron diversos los plateros que trabajaron en el retablo. RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, J.: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897, pp. 358-359; ALDANA FERNÁNDEZ, S.: *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, p. 94.

⁴⁹ SANCHÍS SIVERA, J.: “La esmaltería valenciana en la Edad Media”, *Ob. cit.*, p. 27. La noticia la recoge del notario Joan Campos, conservado en el Archivo del Reino de Valencia y proporciona la fecha de 21 de marzo de 1450.

⁵⁰ APCCV. Protocolo de Mateu Cirera. Sig. 21865. 1452. Digital, imags. 102-105. 21-IX-1452.

⁵¹ FUMANAL I PAGÉS, M. A.: “Custòdia”, ficha 59 del Catálogo *Espais de Llum, Borriana, Vila-real, Castelló 2008-09*, pp. 378-379, indica la innegable “interacció entre les diferents disciplines artístiques [...] en este cas, entre l’orfebreria i l’arquitectura”. El autor indica que la de Burriana es coetánea de la de la parroquia de San Agustín de Valencia y la de la Colegiata de Xàtiva.



Fig. 3.- Custodia de Burriana (Castellón)⁵²

ron el Viril y la base, además de añadirse los ángeles laterales, y es posible alguna actuación en los siglos XIX y XX, centradas en las campanillas y la cruz de remate⁵³.

En la década de 1460 conocemos que el platero valenciano Nadal Davo realiza, en 1467, para Alcora (Castellón) la cruz y la custodia parroquial⁵⁴. Precisamente de Nadal Davo, compañero de Castellnou, tenemos documentada la contratación de otra custodia, en enero de 1471, para la iglesia de Ayora (Valencia). El platero – *aurifex*– y su esposa, Úrsula, figuran en el acto de obligación con el también platero de Valencia, Domènech Gonzalo, para efectuar una custodia de plata dorada y perfecta, con un peso entre 11 y 12 marcos de plata, que será entregada para la próxima fiesta de Resurrección⁵⁵. Desafortunadamente, no se hace mención descriptiva de la obra por lo que no podemos conocer su tipología, aunque se conservan dos actas recogiendo pagos que realiza el platero Domènec Gozalbo a su compañero Nadal Davo por los trabajos en la custodia de Ayora. El primero, de fecha 20 de abril de 1473, supone el abono de 20 libras, mientras que el segundo documento, datado el 15 de abril de 1475, es el pago de 46 libras por la misma obra y con los mismos protagonistas⁵⁶.

Años más tarde, en 1478, este mismo artífice, Nadal Davo, junto a Francesc Cetina prometen y se obligan al platero Domènec Gozalbo a realizar, en un plazo determinado, la custodia para el convento de dominicos de Valencia, llamada en el documento “de la senyora Na Galvanya”, difunta, quien debió ofrecer un legado para esta obra. La pieza debía pesar entre 15 y 16 marcos de plata siguiendo “el dibuix” con cuatro imágenes: la Virgen María, Santo Domingo, San Vi-

⁵² Fotografía propiedad de la Fundació La Llum de les Imatges, *Espais de Llum, Borriana, Vila-real, Castelló 2008-09*, p. 379.

⁵³ Así lo afirma FUMANAL I PAGÉS, M. A.: “Custòdia”, *Ob. cit.*, pp. 378-379: “les campanetes que pegen dels remats laterals o la creu del coronament, un “neo” de 1940, en substitució de la representació de l’anyell místic sobre el llibre dels sets segells, col·locat al darrer quart del segle XIX”.

⁵⁴ SANCHÍS SIVERA, J.: “La esmaltería valenciana”, *Ob. cit.*, p. 27; SANCHÍS SIVERA, J.: *La catedral de Valencia*, *Ob. cit.*, p. 547.

⁵⁵ ACV. Protocolo de Joan Esteve. 1471. Sig. 3681. 14-I-1471.

⁵⁶ ACV. Protocolo de Joan Esteve. 1471. Sig. 3682. 20-V-1473 y 15-IV-1475

cente Ferrer y Santa Catalina. Se comprometen a acabarla en tres meses. También figuran sus respectivas esposas: Úrsula, cónyuge de Davo, y Gracia, esposa de Cetina, que suscriben “fermances” (garantías) para avalar la finalización de la obra⁵⁷.

La custodia de la iglesia de Vila-real (Castellón) fue realizada por Francesc Cetina entre 1479/80. Ofrece las características propias de las custodias de mano de la tipología denominada de “retablo o de ciprés”, basada en peana mixtilínea, astil poligonal con decoración archi-

tectónica y expositor de estructura arquitectónica, flanqueado por ángeles de bulto redondo, apoyados en soportes, con remate de pináculos y tracerías góticas⁵⁸ (Fig. 4). Esta tipología es adoptada en otras custodias de la misma etapa, como en la desaparecida de Ontinyent (Valencia), datada en torno a 1470, que sigue la misma estructura de pie mixtilíneo con tracería calada, astil hexagonal con nudo arquitectónico y dosel rematado con tres pináculos decorados con motivos vegetales⁵⁹ (Fig. 5).



Fig. 4.- Custodia de Vila-real.



Fig. 5.- Custodia de Ontinyent⁶⁰

⁵⁷ ACV. Protocolo de Joan Esteve. Sig. 3682. 3-IV-1478. *Ad calcem* se especifica que la plata entregada es “a rahó de deu lliures lo marc e lor (sic) a XXX per onza” y se recoge que ambos plateros recibieron por manos de Domènec Gozalbo 10 marcos de plata que suponían 56 libras. De los documentos mencionados, se deduce que el platero Domènec Gozalbo era el mediador entre el cliente y los plateros ejecutores de las custodias.

⁵⁸ Para una descripción detallada de esta obra véase CANDELA GARRIGÓS, R.: “Francesc Cetina, platero valenciano de la segunda mitad el siglo XV (doc. 1456-1502)”, en *Anales de Cultura Valenciana* (2017) 73-92, señala que según Doñate: “En principio no presentaba estos ángeles, que fueron añadidos posteriormente -a partir de 1489 se detecta su presencia- para solucionar un problema de estabilidad. Prendidos al cuerpo principal con tornillos, de forma postiza, Doñate piensa que puede ser intervención tardía de Francesc Cetina o de “una mano extraña”, ya que en 1485-1486 la mujer de Jaume de Sent Vicent dona a los Jurados de la villa algunos bienes testamentarios anónimos para este fin”.

⁵⁹ COTS MORATÓ, F. de P.: “Las custodias valencianas: análisis de una tipología”, *Ob. cit.*, p. 196, indica que: “Esta pieza fue reforzada en el siglo siguiente mediante dos columnas que sustentaban el templete y en el XVII le fueron añadidos dos cuernos de la abundancia que acogen dos ángeles turiferarios -al igual que sucede en muchas de las custodias ramificadas de esa centuria- así como el Viril de rayos flameados y cristales de colores. No obstante, los chapiteles son los primitivos”.

⁶⁰ Fotografías del Archivo de la Catedral de Valencia, tomadas de COTS MORATÓ, F. de P.: “Las custodias valencianas: análisis de una tipología”, *Ob. cit.*, p. 196.

El 23 de julio de 1480 Francesc Cetina recibe unos pagos por los trabajos y el dorado de la custodia⁶¹. Debíó de ser entregada en octubre de ese año, si atendemos a un acto notarial del día 14 en el que se recoge la cancelación del contrato⁶².

Este mismo platero, Francesc Cetina, realizó diversas custodias, tanto en la ciudad de Valencia como en otras más alejadas. De este modo se conoce su participación, en abril de 1478, en la del convento de Santo Domingo de Valencia, junto a los plateros Domènec Gozalvo y Nadal Davo, con los que debíó de tener una asociación o “companya”⁶³. Además, en 1485 se encuentra trabajando en una custodia para Meliana (Valencia)⁶⁴, y en agosto de 1489 en la de la Pobra de Vallbona (Valencia), donde recibe, el 14 de noviembre de ese año, las últimas 25 libras por la finalización y entrega de la custodia, actuando como testigo el platero Domènec Bernat⁶⁵.

Por otro lado, conocemos que, en marzo de 1484, el platero Nicolás Anglesola, citado en el acta como *Mestre Nicolás*, realiza el contrato para la ejecución de la custodia de plata dorada de la iglesia de Capdet (Caudete)⁶⁶. El acto lo realiza con el Batle de la localidad, Joan Bonet. Sus capítulos establecen que debíá seguir las trazas de la custodia de la iglesia de San Andrés de Valen-

cia. Realizada en plata, era empleada, además, para dispensar la comunión: *semblant la custòdia que té la sglesia parroquial de Sent Andreu de la dita ciutat en la qual custòdia hi ha de haver una quaxeta de argent per anar a combregar*⁶⁷. De la descripción se deduce que pudo tratarse de una custodia-arqueta con doble funcionalidad: copón y ostensorio. Su peso se estipuló en 4 marcos y medio al precio de 8 libras, 18 sueldos el marco dorado. El precio fue de 30 libras, de las que se pagaron 10 libras al platero en este mismo acto, 10 más en la víspera de la Pascua de Resurrección, dejando las últimas 10 libras para el día de la entrega de la obra, concretada en 15 días antes de la fiesta del Corpus Christi de ese año. Es significativa la fecha de entrega de la pieza que apunta a que la obra estaba destinada a ser procesionada en esta ceremonia. El incumplimiento de la fecha de entrega conllevaría una pena consistente en el pago, por parte del platero, de los gastos de la persona encargada de recogerla o, en caso de no acabarla, de los gastos ocasionados por el trabajo de finalización por otro platero: “*e si non feya que en tal cas lo dit En Nicolau Anglesola volia esser tengut e obligatsent pagar los jornals e messió a aquella persona que vendrá de la dita vila per cobrar e portar-sen la dita custòdia*”. Por el contrario, si la villa no cumpliera con el pago de la obra, Anglesola cobraría 100 reales más⁶⁸.

61 CANDELA GARRIGÓS, R.: “Francesc Cetina: Platero valenciano de la segunda mitad del siglo XV (Doc. 1456-1502), en *Anales de la real Academia de Cultura Valenciana*, 92 (2017) 84, confirma que Nicolás Barberá, presbítero y representante de Vila-real, abona al platero 68 libras, 8 sueldos y 2 denarios, de un total de 88 libras, 8 sueldos y dos denarios que se le debían. APCCV. Protocolo de Guillem Exernit. Sig. 23004. 1480. 23-VII-1480.

62 APCCV. Protocolo de Guillem Exernit. Sig. 23004. 1480. 14-X-1480. Actualmente se conserva esta custodia y se expone en la procesión del Corpus. DOÑATE SEBASTIÁ, J. M.ª: “Orfebrería y orfebres valencianos”, *Ob. cit.*, p. 29; GIL VICENT, G.: “L'Esglesia arxiprestal de Sant Jaume de Vila-Real” en *Espais de Llum. Borriana, Vila-real, Castelló*. Castellón, 2008, p. 120, n.º. 46.

63 SANCHÍS SIVERA, J.: *La catedral de Valencia*, *Ob. cit.*, p. 548.

64 CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, J.: “La capilla de los Montagut en el convento de San Francisco de la ciudad de Valencia”, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de cultura*, T. LXXXVI (2010) 294-295, señala en la nota 22 que “en 1485 Cetina había realizado una custodia para Meliana, encargada por los Jurados”.

65 CANDELA GARRIGÓS, R.: “Francesc Cetina: Platero valenciano de la segunda mitad del siglo XV (Doc. 1456-1502), *Ob. cit.*, p. 89, señala que: “recibe de los Jurados de la Pobra de Vallbona (Valencia), Bertomeu Sacany y Joan Polo, 48 libras, un sueldo y 6 monedas, además de otras 40 libras en 8 marcos, una onza y media, y medio cuarto de plata blanca del precio de una custodia de plata que él ha contratado para la iglesia de esta población”.

66 La localidad citada como Capdet creemos que podría corresponder, por proximidad, a Caudete de las Fuentes (Valencia) y no a Caudete (Albacete).

67 Administrar la comunión.

68 APCCV. Protocolo de Francesc Pintor. 1484. Sig. 22558. II-III-1484.

Posteriormente, en 1494, encontramos el registro documental de la ejecución de una custodia para el convento de Nuestra Señora de la Merced de Valencia por el platero Joan Berenguer⁶⁹. Estaba estructurada con “*una spiga la qual ha de star ab sos qerobins e creueta dalt hon stiga lo Corpus Domini*”, y ejecutada en plata dorada⁷⁰. Joan Berenguer y su esposa, Joana, firman apocá de 20 libras por una “*custòdia que vobis tene-mur facere*” y reciben del fraile Vicente Rosell, comendador del monasterio de la Virgen de la Merced de Valencia “*18 onses un quart de argent lo qual nos aben liurat e donat pesados [sic]*”. El platero se compromete a entregarla, tras una necesaria comprobación por parte de dos plateros expertos, para el día del Corpus de ese mismo año, es decir, que cuenta con 4 meses para su ejecución: “*la qual spiga vos prometem donar feta e daurada e ab tot effecte acabada a coneguda de dos argenter per a festa de Corpus Christi del any present*”. El pago será de 9 libras por marco de plata obrado y dorado. Por último, nombrar la monumental custodia de Xàtiva, obra de Lope de Salazar, documentada en mayo de 1502⁷¹, aunque su contratación data del 2 de noviembre de 1498, cuando el jurado y los justicias de la ciudad de Xàtiva encargaron a este platero la realización de “*una custodia*

argentii boni et receptibilis et marcati de marca civi-tatis Valencie” para la Colegiata de dicha ciudad, firmando capitulaciones ante Francisco Rugat, escribano del consejo de la ciudad de Xàtiva. En febrero de 1499, recibe, junto al también platero de Valencia Álvaro Grau (o Gran), alias “portugués”, 23 marcos de plata, por razón de 12 marcos y 5 onzas de plata que pesaba la custodia vieja, que ceden para la manufactura de la nueva; los restantes marcos de plata se les entrega con plata marcada de Valencia, siendo su precio de 65 libras y 18 sueldos, moneda real de Valencia. En este documento Álvaro Grau alega haber firmado las capitulaciones de la custodia en noviembre de 1498, por lo que son dos los plateros que inician la obra⁷². Más tarde, en mayo de 1499, Lope de Salazar, en solitario, reconocía a dichos justicia y jurados recibir de manos de Llorenç Basset, presbítero, beneficiado en la Seo de Valencia, procurador de Jaume Casanova, archidiácono de la Seo de Xàtiva, el pago de 25 libras a solución de la fábrica de una custodia de plata para dicha ciudad⁷³ y testifica haber firmado también las capitulaciones del 2 de noviembre de 1498, en las que recibió 25 marcos de plata del precio de la custodia y su salario⁷⁴.

⁶⁹ RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, J.: Barón de Alcahalí y de Mosquera. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Ob. cit., p. 354. SANCHÍS SIVERA, J.: “La esmaltería valenciana en la Edad Media”, Ob. cit., p. 27.

⁷⁰ APCCV. Protocolo de Alfonso de Ayerve. 1494. Sig. 20516. 7-II-1494. En el mismo día se firma otro documento notarial en el que el platero Joan Berenguer y su esposa firman el contrato de un *Lignum Crucis* de plata dorada para el fraile del convento de Nuestra Señora de la Merced de Valencia, Aparici Alcanys.

⁷¹ VENTURA CONEJERO, A.: “El gremi dels argenter de Xàtiva i la custòdia del Corpus de Lope de Salazar”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXII (2001) 27, aporta la noticia del autor y la fecha de fabricación de la custodia gótica del Corpus de Xàtiva, tomados “d’un censal de 27 de maig de 1502 (ARV, Clero, llibre 2488, fol. 35), en que el lloctinent de governador “dellà de Xúquer”, Francesc Lluís Bou, i altres 10 personatges de la ciutat, 2 cavallers, 6 canonges i 2 juristes, s’han carregat un censal anual de 21 sous, per a pagar al honorable Lope de Salazar, argenter de la ciutat de València el preu o part del preu de la Custòdia d’argent, que en aquell moment està fent per a r’església de Xàtiva, la qual encara no està acabada”.

⁷² APCCV. Protocolo de Guillem Ramón Tovia. Sig. 26405. 1499. 9-II-1499.

⁷³ CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, J.: “Sobre la custodia de plata del Corpus y el trabajo de otros artífices en la ciudad de Xàtiva”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXVI (2005) 15-19, siguiendo los datos del Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia (APPV [sic]), Protocolo 26405, del notario Guillem Ramón Tovia. El autor señala que: “Los dos documentos anteriores disipan las dudas sobre la veracidad de la leyenda de la posible donación de la custodia que el pontífice Alejandro VI había hecho a sus conciudadanos, y que no era nada más que eso, una leyenda, pues la custodia según hemos visto se pagó de los dineros de la propia ciudad de Xàtiva y de sus vecinos, y se realizó en un taller valenciano”.

⁷⁴ APCCV. Protocolo de Guillem Ramón Tovia. Sig. 26405. 1499. 10-V-1499. No se apunta la causa de la ausencia de su compañero Álvaro Grau para la firma de este pago, como así se había realizado en febrero de ese mismo año.

La obra, de magnífica ejecución y exuberante y compleja ornamentación, sigue la estructura de custodia retablo o “de ciprés”, usual en la segunda mitad del siglo XV, con una base mixtilínea, con figuras de bulto redondo, astil arquitectónico que soporta un templete-expositor, con ángeles laterales y doselete con crestería flordelisada y pináculos⁷⁵. La obra no debió de concluirla Salazar, como así se deduce de documentos posteriores que remiten a diversas actuaciones para terminarla (Fig. 6).



Fig. 6.- Custodia de la Colegiata de Xàtiva. Lope de Salazar.⁷⁶

Lope de Salazar está documentado en Valencia desde 1486, cuando el 20 de enero participa en el Capítulo del Oficio de Plateros convocado para incluir a los batihojas de la ciudad⁷⁷, lo que supone que con anterioridad a esta fecha ya debía residir y tener taller abierto en la ciudad⁷⁸. En 1491, se le cita en el proceso entre los plateros Joan Benet y Bernabé de Tedeu por la ejecución de una vajilla para el príncipe de Castilla y de Aragón. En este pleito el platero Benet reclama un salario por la ejecución de algunas piezas que ha realizado Salazar⁷⁹. En 1502 recibe el pago de una parte de su trabajo sobre la custodia mayor de la Colegiata de Xàtiva⁸⁰; en 1504, interviene, junto a los plateros Joan Berenguer y Marc Castrellenes, ejecutando la prueba del ensayo para comprobar la ley de plata del retablo de la Catedral de Valencia ante el Capítulo de la Sede⁸¹, y en 1508 se produce su fallecimiento⁸².

⁷⁵ GONZÁLEZ BALDOVÍ, M.: “Custodia Mayor”, ficha 31 del Catálogo de la Exposición *La Llum de les Imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007*, pp. 124-125, realiza una detallada descripción de la custodia y añade que sufrió diversas modificaciones a lo largo de los siglos, en 1539 y en 1633 las más significativas. Además, menciona que: “En 1938 fue incautada por el gobierno para evitar su desaparición, pero, lamentablemente, regresó a la ciudad carente de base, de la cual hizo una réplica Francisco Pajarón. En la restauración llevada a cabo entre 1991 y 1993 se repuso la pedrería, lo que permitió que el Araceli recuperase las dimensiones y riqueza que tuvo”. La restauración de los años 90 fue efectuada por Piró Orfebres de Valencia, como señala COTS MORATÓ, F. de P.: “Un obrador de platería en la Valencia contemporánea”, *Ob. cit.*, p. 208.

⁷⁶ Imagen obtenida de <http://www.jdiezarnal.com/public/jativa.html> [consulta: 23-11-2022]

⁷⁷ APCCV. Protocolo de Lluís Gil. 1486. Sig. 25781.

⁷⁸ CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, J.: “Sobre la custodia de plata del Corpus y el trabajo de otros artífices en la ciudad de Xàtiva”, *Ob. cit.*, recoge varios datos del platero, iniciando su cronología en 1487. Además, le señala oriundo de Ayora, donde aporta documentación familiar, junto a otros datos laborales relacionados con Cataluña y su último testamento, del que se extraen datos relevantes de su familia.

⁷⁹ APCCV. Protocolo de Joan de Bas. 1491. Sig. 11334, 8 y 9 -II-1491.

⁸⁰ ARV. Clero, libro 2488, fol. 35. 27-V-1502.

⁸¹ ACV. Rebedor de Jaume Esteve. 1504-1507. Sig. 3689. 14-II-1504.

⁸² Archivo Municipal de Valencia, caja 38, Llibre d’escribanies, 1473 -1524, fol. 223r.

6 CONCLUSIONES

Las custodias experimentaron un importante apogeo durante los siglos XIV y XV, a raíz de la implantación de la celebración del *Corpus Christi* como una festividad de carácter religioso y de gran aceptación popular, que se expandió a numerosas localidades valencianas con actos procesionales solemnes, lo que originó una efectiva demanda de custodias, representativas de las diferentes parroquias.

Su tipología en estos primeros siglos, por los ejemplos conservados y las descripciones documentales, se ajusta, generalmente, a dos modelos perfectamente definidos. De una parte, figura la custodia-arqueta (Culla, Traiguera) o custodia-copón (iglesia de San Nicolás de Requena, Valencia), en las que imperan dos aplicaciones, por un lado, la de servir como recipiente para la conservación de las Sagradas Formas –dentro de la arqueta– y, de otro, la de la exposición del Altísimo –por medio de la instalación de un Viril en la parte superior de la tapa– en las diferentes ceremonias donde son requeridas.

Por otro lado, la segunda tipología adoptada es la de custodia retablo, también llamada “de ciprés”, donde la arqueta es sustituida por un templete de estructura arquitectónica de características góticas, sustentado por una base compuesta de peana mixtilínea y astil con nudo arquitectónico, de clara finalidad expositiva (Vila-real, Ontinyent, Burriana, Xàtiva).

Por las obras conservadas, se ha observado que el primer tipo, el de custodia-arqueta o custodia-copón, tuvo un uso muy generalizado en el siglo XIV y primera mitad del siglo XV, siendo el modelo de retablo o, también llamado “de ciprés”, el más empleado a partir de la segunda mitad de la decimoquinta centuria, aunque la primera tipología puede mantenerse en fecha tardía, como es el caso de la realizada por Anglesola para Capdet, en 1484.

El trabajo ha permitido ofrecer noticias sobre la existencia de algunas custodias del siglo XIV, actualmente desaparecidas, en las principales parroquias de la ciudad de Valencia, la de Tortosa por el platero valenciano Pere Peris en

1393, o la de su compañero Pascual Montalbán para la iglesia de San Nicolás de Requena, datada en 1395.

El siglo XV ofrece un mayor número de obras, siendo algunas significativas y, aunque ya estudiadas, hemos considerado volver a citarlas para una mejor comprensión y visualización de la importancia que esta tipología adquirió en la platería valenciana. De este modo, es inevitable citar la custodia de Traiguera, obra de Joan Olzina, realizada en 1415; la grandiosa custodia de torre de la Sede Valenciana, obra de Joan Castellnou, datada entre 1442 y 1453; la custodia de Ontinyent (1470), cuya estructura sigue la custodia de Vila-real, obra de Francesc Cetina de 1479/1480, quien también realizó las desaparecidas del convento de Santo Domingo de Valencia en 1478, obra que realizó junto al platero Nadal Davo, la de la iglesia de Meliana, en 1485, y la de la Pobra de Vallbona, en 1489. Además, se conservan la de Burriana, de la segunda mitad de la centuria, y la monumental de la Colegiata de Xàtiva, obra de Lope de Salazar, documentada entre 1498 y 1502, de la que recogemos un documento en el que figuran como iniciales contratantes de la obra los plateros Lope de Salazar y Álvaro Grau (o Gran), llamado “portugués”.

En cuanto a otras custodias no conservadas, pero que presentamos como inéditas, recogidas en las fuentes notariales, tenemos noticias de las realizadas para Requena, obra de Lluís Vinader (1439), la de la localidad de El Cuervo por Antoni Llacer o Llatzer (1450), la de Cabanes, obra de los plateros Nadal Mestre y Pere Eximenis (1452/1453), las ejecutadas por Nadal Davo para las parroquias de Alcora (1467) y Ayora (1471), la de Caudete por Nicolás Anglesola (1484), y la de Joan Berenguer para el convento de Nuestra Señora de la Merced de Valencia (1494).



Vera Icon de Cristo atribuida al Maestro de Perea. Nuevas aportaciones en torno al descubrimiento de una obra bifaz

Candelaria Belenguer-Salvador

Estudiante del Máster Universitario en Conservación y Restauración
de Bienes Culturales

Universitat Politècnica de València

canbesal@bbaa.upv.es

Roger Carrasquer-Colecha

Estudiante del Máster Universitario en Conservación y Restauración
de Bienes Culturales

Universitat Politècnica de València

rocarco@bbaa.upv.es

RESUMEN

El presente artículo se adentra en el estudio de una pintura sobre tabla donde aparece representada la Verónica o Santa Faz de Cristo, pintada hacia finales del siglo XV o inicios del siglo XVI y actualmente conservada en la Iglesia Arciprestal de San Pedro Apóstol de Sueca (Valencia). Esta obra de modestas dimensiones ha sido atribuida por la historiografía al Maestro de Perea, activo en Valencia entre 1490 y 1510. El estudio de la pieza desde un punto de vista técnico ha permitido, más allá del análisis estilístico, sumergirse en las capas que configuran su contenido matérico. La observación de la pieza a través de técnicas fotográficas relativamente sencillas y no invasivas ha permitido observar la pintura desde una nueva perspectiva, más de quinientos años después de su ejecución. Esta nueva aproximación a la pieza, aportando nueva y relevante información sobre las características de esta, ha confirmado el carácter bifaz de la obra, hipótesis anteriormente planteada y que ahora ha sido posible demostrar.

Palabras clave: Maestro de Perea / *Vera Icon* / Sueca / Tabla / Estudios técnicos.

ABSTRACT

This article delves into the study of a panel painting where the Verónica or Holy Face of Christ is represented, painted towards the end of the fifteenth century or the beginning of the sixteenth century and currently preserved in the Archpriest Church of San Pedro Apóstol de Sueca (Valencia). This modest-sized work has been attributed by historiography to the master of Perea, active in Valencia between 1490 and 1510. The study of the art piece from a technical point of view has allowed, beyond stylistic analysis, to inquire into the different layers that make up its material content. The observation of the artwork through relatively simple and non-invasive photographic techniques has allowed us to observe the painting from a new perspective, more than five hundred years after its execution. This second approach to the piece, providing new and relevant information about its characteristics, has confirmed the two-faced nature of the work, a previously raised hypothesis that has now been possible to prove.

Keywords: Maestro de Perea / *Vera Icon* / Sueca / Panel painting / Technical studies.

I INTRODUCCIÓN

A inicios de los años noventa del siglo pasado, el historiador del arte Joan Aliaga arrojó de nuevo luz sobre el rico patrimonio pictórico atesorado en la sacristía de la Parroquia de San Pedro Apóstol de Sueca. Con el fin de reunir este conjunto de obras en una misma exposición, en el marco de la celebración del 750 aniversario de la carta fundacional de la ciudad, el estudioso elaboró un detallado catálogo donde fue incluido un breve estudio acerca de las obras allí conservadas¹.

Entre las piezas se hallaba una pequeña pintura sobre tabla cuya superficie mostraba representada la Verónica o Santa Faz de Cristo (Fig.1). Pese a la belleza de esta imagen, la exquisitez en el trabajo del detalle y la calidad de su factura, nada más pudo indagarse en torno a la autoría, procedencia o técnica de ejecución de la pieza en aquel momento.

Tras su exhibición, la tabla regresó de nuevo junto con el resto de la pequeña colección a la parroquia de San Pedro. Así se mantuvo hasta el

año 2006, momento en el que la pieza fue trasladada a Alicante con motivo de su participación en la exposición *La luz de las imágenes: La faz de la Eternidad*². Ese mismo año, la tabla fue objeto de una restauración con el fin de estabilizar el delicado estado de conservación de los estratos pictóricos, recuperando así la unidad y calidad estética para su exhibición.

En el estudio realizado en 1995, Aliaga ya advirtió la presencia de unas extrañas marcas en el reverso de la tabla. Desde su criterio, dichas hendiduras no podían asociarse con las improntas dejadas por las herramientas del maestro carpintero, ocasionadas por el trabajo de talla y rebaje de la madera. En cambio, estas sugerían que el reverso de la obra había sido alterado en el pasado en un momento indeterminado, como consecuencia de un posible episodio traumático tal como un hipotético arranque de una segunda imagen dispuesta en origen sobre la superficie del reverso.

Pese a esta primera aproximación al estudio de la obra, ningún otro trabajo ahondó en esta particularidad hasta el momento presente. La tecnología existente y al alcance durante el desarrollo de las primeras investigaciones sobre la pieza no permitió profundizar en los aspectos técnicos de la misma. Este hecho, sumado a la sospecha en torno a la tipología de la obra en cuestión, pusieron de manifiesto la necesidad de realizar el presente estudio con el fin de comprender su proceso de ejecución y características técnicas, así como aportar nueva información al panorama pictórico del primer Renacimiento en la Valencia de finales del siglo XV e inicios del siglo XVI.

¹ Para más información acerca del catálogo realizado con motivo de dicha exposición, véase: ALIAGA, Joan: *Pintura Antiga a Sueca*. Sueca, Ajuntament de Sueca, 1995.

² La obra aparece mencionada en una breve reseña en el catálogo realizado *exprofeso* para la ocasión, véase: ALIAGA, J.: “Verónica o Santa Faz” en HERNÁNDEZ, L.; SAEZ, J. (coms.): *La luz de las imágenes. La Faz de la Eternidad*. València: Generalitat Valenciana, 2006, p. 160.



Fig. 1.- Fotografía general del anverso, realizada por los autores, en las dependencias del Dpto. de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València.

2 UNA BREVE CONTEXTUALIZACIÓN

Tenemos noticias sobre la presencia de la obra en la parroquia a través de un inventario de bienes del edificio realizado en 1929³. Desafortunadamente, en la actualidad el archivo parroquial no conserva ningún otro tipo de do-

cumentación al respecto. Cabe mencionar que la colección pictórica que el templo alberga en la actualidad es una pequeña muestra del rico patrimonio artístico que dicha parroquia poseía antes de los actos vandálicos acontecidos en el templo durante el transcurso de la Guerra Civil

³ En la obra monográfica dedicada a la Parroquia de San Pedro Apóstol de Sueca, publicada por Andrés de Sales Ferri Chulio en 1994, puede consultarse la transcripción de dicho inventario. FERRI, A. S.: *La parroquia de San Pedro apóstol de Sueca*. Sueca, Ajuntament de Sueca, 1997, p. 379.

Española. Durante este período, gran parte del archivo de la parroquia fue saqueado, quedando consumidos por el fuego numerosos documentos y objetos artísticos.

Pese a la exigua información documental conservada, las características formales de la pintura permiten situarla estilísticamente próxima al círculo del Maestro de Perea⁴. La información sobre este complejo y enigmático autor es escasa. Atendiendo a la documentación conservada, este maestro se mantuvo activo al frente de un relevante taller en la Valencia de finales del cuatrocientos e inicios del quinientos. En ese sentido, cabe entender la personalidad artística del Maestro de Perea como un conjunto de autores trabajando bajo un mismo nombre, adjudicado por la historiografía a raíz de la relación de diversas obras con un axioma común. Referido inicialmente como “El maestro de la oreja en crencha” por Elías Tormo a principios del siglo XX⁵, este maestro anónimo debe su nombre al *Retablo de los Tres Reyes*⁶, encargado por la viuda de Pedro de Perea hacia finales del siglo XV para la capilla donde descansaron sus restos en el convento de Santo Domingo de la ciudad de Valencia⁷.

Como bien es sabido, la producción de tablas y retablos adscritos a este autor y sus colaboradores siguen la estela de las representaciones efectuadas por los grandes maestros de la pintura activos en Valencia hacia la segunda mitad del siglo XV. Esta, seguía con especial cercanía las formas practicadas por maestros como Jaume Bacó o Jacomart y Joan Reixach. Estas dos importantes figuras, cuya obra quedó entrelazada

por medio de varias colaboraciones documentadas, contribuyeron a la difusión en territorio valenciano de un lenguaje representativo procedente del norte del continente europeo. Esta nueva corriente estilística o *ars nova*, encontró su máximo exponente en la Corona de Aragón por medio del lenguaje pictórico desarrollado por figuras como el valenciano Lluís Dalmau⁸, cuya producción contó con una clara influencia “eyckiana”, o el cordobés Bartolomé Bermejo. Ambos maestros, junto con la presencia en la ciudad de Valencia de artistas procedentes de Flandes como Luis Alinebrot, contribuyeron a la introducción de estas nuevas formas.

La pujanza y el esplendor económicos vividos por la ciudad de Valencia hacia mediados del siglo XV florecían a la par que la cultura. Este estilo “flamenquizante”, vivió en confluencia con otra nueva forma de representación. A finales del siglo XV y principios del XVI, la nueva concepción en las formas lógicas y representativas que posteriormente llegaría a conocerse como Renacimiento se encontraba plenamente asimilada en la península itálica. Este nuevo planteamiento de las artes, junto con los cambios introducidos en el pensamiento por los postulados humanistas, se establecieron en tierras valencianas de manera paulatina. En 1472, Paolo de San Leocadio, llegado desde Italia junto al maestro napolitano Francesco Pagano de la mano del cardenal Rodrigo de Borja, abrió las puertas a la introducción de este nuevo influjo en las artes pictóricas. Si bien, ya se conservaban en la catedral unos paneles en alabastro del florentino Giuliano Poggibonsi desde *ca.* 1421⁹.

⁴ ALIAGA, J.: “Verònica o Santa Faç”... *Op. cit.*, p. 160.

⁵ Elías Tormo se refiere al pintor en este capítulo dedicado a la figura de Bartolomé Bermejo como: “El maestro del retablo Perea (de la oreja en crencha)”. TORMO, E.: “Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles. Resumen de su obra, de su vida y de su estudio”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II (1926) 11-12.

⁶ Actualmente conservado en el Museo de Bellas Artes San Pío V de València.

⁷ Véase el apartado dedicado al Maestro de Perea en: GARCÍA, A.: *Pintura Valenciana*. Valencia, Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 2008, pp. 85-86.

⁸ RUIZ, F.: “Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña” en LACARRA, C. M.^a (coord.): *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), 2007, pp. 246-247.

⁹ AGUILERA, V.: *Historia del Arte Valenciano 2. La Edad Media: El Gótico*. València, Consorci d'Editors Valencians, 1986, pp. 236-238.

A pesar de ello, la entrada de este nuevo proceder en la representación de los talleres valencianos fue tímida y su asimilación paulatina. Es por ello por lo que las formas del Renacimiento no alcanzarían un estado de madurez en Valencia hasta las primeras décadas del siglo XVI. Regresando a la convivencia entre las formas de representación nórdicas y mediterráneas, la dicotomía existente entre ambas influyó de manera importante los talleres activos en el siglo XV, como ocurrió en el caso de los maestros Francisco y Rodrigo de Osona. Estos, contemporáneos al Maestro de Perea, también secundaron y experimentaron con recursos propios del arte de Flandes.

En adición, su producción tomó como modelo soluciones y elementos procedentes del Renacimiento, visible por ejemplo en la introducción de formas arquitectónicas clásicas en sus composiciones. Sumado a ello, el gusto por los brocados y la utilización de nimbos dorados, propios de la tradición pictórica mediterránea, se combinaron con un detallismo y crudeza propios de la vertiente flamenca¹⁰. Por lo que respecta a la producción adscrita al Maestro de Perea, la historiografía tiende a derivarla hacia un reducido elenco de maestros activos en Valencia en las postrimerías del siglo XV e inicios del XVI. Estos, considerados como “retardata-

rios”¹¹, presentaban una cierta resistencia a la asimilación en sus obras de los nuevos influjos del Renacimiento. Dichas continuidades en la representación de arquetipos próximos a la tradición pictórica medieval son especialmente observables en sus primeras obras.

3 ESTILO E INFLUENCIAS

La obra objeto de estudio muestra la faz de Cristo, coronado de espinas y situado sobre un fondo vano. Este, dorado en su totalidad, presenta una superficie ornamentada mediante formas orgánicas realizadas a golpe de buril. La escena, describiría la *Vera Icon* o verdadera imagen del Hijo de Dios. Esta representación, distinta de la impresión milagrosa ocurrida según la tradición del lienzo de Edesa¹², se correspondería con la imagen impresa en el lienzo (*sudarium*) de la Verónica, mujer que secó el rostro a Jesús de Nazaret durante su ascenso hacia el monte Gólgota¹³. De este modo, la obra representaría la plasmación del rostro santo sobre el paño, simbolizado en la pintura mediante el fondo dorado.

En la tabla, Cristo aparece representado como un hombre adulto, con largos y ondulados cabellos castaños y barba bífida. Sus cejas arqueadas flanquean una nariz alargada y severa. El rostro, de marcada frontalidad, emana un fuerte

¹⁰ PUIG, I.; HERRERO, M. A.: “Nuevas aportaciones al corpus pictórico valenciano del primer Renacimiento: Rodrigo de Osona, Maestro de Perea y Pere Cabanes I”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XCVII (2016) 61.

¹¹ GARCÍA, A.: *Op. cit.*, p. 85.

¹² Tal y como señala Belting, la tradición de la *Vera Icon* de Cristo extendida en Occidente procedía de su homónima en Oriente, el *Man-dylion* o impresión milagrosa procedente de la ciudad siria de Edesa. Según la leyenda más extendida (pues de este hecho se difundieron dos variantes ligeramente diferenciadas en cuanto al modo en que se produjo la impresión de la imagen), el lienzo que consiguió la curación milagrosa del rey Abgar, fue conservado en Constantinopla hasta el saqueo de la ciudad en 1204, cuando desapareció en la ciudad de París o Roma. En este momento, durante el siglo XIII, surgió en Occidente una nueva imagen, pero con una narrativa de las circunstancias de su obtención distintas a la imagen de Edesa. La impresión milagrosa, resurgida como la verdadera imagen en la ciudad de Roma, se atribuyó, mediante la reorganización de la leyenda preexistente, al lienzo con que fue secado el rostro de Cristo en su ascenso al monte Calvario, relacionado posteriormente con el episodio de la Verónica, inserto en el ciclo narrativo de la Pasión. El culto a la verdadera imagen de Cristo durante la Edad Media bizantina fue trasladado a Occidente, con la aparición de una nueva imagen y narrativa, tomada en parte de la leyenda del paño de Edesa. El hecho de poseer, prosigue Belting, una imagen del verdadero rostro del Salvador contaba con una doble función. Por una parte, permitía al fiel contemplar los rasgos de Cristo, a modo de anticipo de la experiencia en la Gloria eterna. Del mismo modo, tener una “imagen” tomada del propio rostro de Jesús de Nazaret actuaba como una legitimación histórica de su existencia terrenal. BELTING, H.: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid, Akal, 2009, pp. 277-299.

¹³ Este relato apareció descrito en la Biblia de Roger Argenteuil hacia el año 1300, convirtiéndose a partir de ese momento en una tradición popularmente extendida. REAU, L.: *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Málaga, El Serbal, 2006, pp. 23-33.

hieratismo herencia de la pintura medieval y los modelos procedentes de Bizancio. Cristo dirige su mirada hacia el exterior, recayendo directamente sobre el espectador. Mediante la introducción este recurso compositivo se consigue establecer un diálogo íntimo y directo con el devoto. La mirada es aquí empleada como nexo entre lo divino y lo humano, ampliando los límites de la representación en una acción de aproximación hacia el fiel, apelando así a su empatía. Unas finas lágrimas emanan de los ojos de Cristo, quien con expresión serena acepta con sosiego el destino que le aguarda en la cruz. Esta expresión de sentimiento o *pathos* muestra una parte humana y emocional en contraposición con la frialdad predominante en la imagen. Este hecho aproxima al espectador a un momento de dolor e induce al recogimiento en la oración. La emotividad se agudiza, aún más si cabe, mediante la presencia de la corona de espinas. La sangre que brota de su carne recorre en descenso la frente de Cristo, recordando el sufrimiento y sacrificio padecidos en el momento de la Pasión. De su cabeza nacen tres potencias en una disposición cruciforme, contenidas en el interior del nimbo circular.

En el ámbito de la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XV, encontramos diversos ejemplos donde el tema de la verdadera imagen de Cristo es representado. Entre las obras pertenecientes a este conjunto que han logrado trascender hasta nuestros días, cabe mencionar en primer lugar una Santa Faz de Cristo atribuida al maestro Joan Reixach¹⁴. En cuanto a la composición de la imagen (Fig. 2a), esta guarda rasgos estilísticos similares con respecto a la representación de la tabla estudiada. La obra atribuida a Reixach muestra, del mismo modo, el rostro de Cristo sobre un fondo dorado. Sus cabellos se bifurcan distribuyéndose en tres largos mechones por cada lateral del rostro. De nuevo, la tez severa exhala un fuerte hieratismo, únicamente quebrado por el ligero movimiento

presente en el cabello. La ornamentación de la lámina de oro que recubre el fondo reproduce formas orgánicas vegetales en los márgenes y nimbo de Cristo. En este caso, el reverso se encuentra recubierto por una capa oscura que oculta la madera. Así pues, el reverso queda faltar en este caso de la representación de la Verónica de María o Virgen Dolorosa. No obstante, en la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles de Pego se conserva un conocido ostensorio bifaz donde ambas verónicas aparecen representadas. Esta, de igual modo atribuida a Joan Reixach, muestra de nuevo el rostro de Cristo sobre un fondo de oro, aunque estilísticamente se sitúa más próxima a una factura de influencia nórdica.

Como ha sido mencionado con anterioridad, los maestros pintores Jacomart y Joan Reixach ejercieron una importante influencia en la producción pictórica de los talleres valencianos en la segunda mitad del cuatrocientos. Respecto al caso que nos ocupa, es posible establecer conexiones entre dicha producción y los modelos utilizados en los talleres capitales. En este sentido, en las colecciones de pintura del Palais de Beaux-Arts de la ciudad de Lille en Francia, se encuentra un ático de retablo atribuido a Jacomart (Fig. 2b). La fisonomía del rostro descrito en la obra de Sueca se muestra cercana al tratamiento empleado en la representación del Dios Padre de la tabla de Lille. Este hecho es observable en la similitud del esquema constructivo de rasgos como la posición de los ojos, la boca o en la forma en que se encuentra perfilada la barba. Este hecho plantea la posibilidad de que el autor de la pintura conservada en Sueca fuese conocedor del estilema practicado por el maestro Jacomart.

Durante el siglo XV, se desarrolló una popularidad devocional de dichas imágenes en las que se encuentran pintados Cristo y la Virgen por anverso y reverso de la tabla¹⁵. La devoción suscitada por la voluntad de contemplar sus ver-

¹⁴ La imagen, actualmente perteneciente a una colección privada fue subastada en la casa Sotheby's el 11 de junio de 2022.

¹⁵ ALIAGA, J.: "Verónica o Santa Faz", en HERNÁNDEZ, L.; SÁEZ, J.: *La luz de las Imágenes*. València, Generalitat Valenciana, 2006, p. 160.



Fig. 2.- Donde:

- a) Cabeza de Cristo, atribuida a Joan Reixach, colección privada. Siglo XV. © Sotheby's.
- b) La Santa Trinidad, ca. mediados del siglo XV. Detalle del rostro de Dios Padre. © Wikimedia Commons.
- c) Santa Faz conservada en Sueca, finales del siglo XV o principios del XVI, atribuida al Maestro de Perea.

daderos rostros fue penetrando desde distintos puntos de Oriente hasta Occidente durante el siglo XV. Los iconos importados desde el mediterráneo oriental y realizados *alla maniera* griega se convirtieron en objetos preciados bajo una gran demanda de estos, hecho que motivó a la reproducción de dichas imágenes por parte de pintores occidentales. Mediante ello, se buscaba plasmar el carácter divino de la imagen en la representación. Del mismo modo, estas efigies fueron objeto de celebraciones solemnes y procesiones litúrgicas¹⁶.

Entre algunos ejemplos de esta tradición de pinturas bifaces donde se muestran representados las efigies de Cristo y María, conservadas en Valencia a partir del inicio del cuatrocientos, cabe destacar, además del ya mencionado ostensorio conservado en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pego atribuido a Joan Reixach, una pequeña tabla bifaz conservada en

la catedral de Valencia¹⁷. Asimismo, un ostensorio existente en la iglesia parroquial de San Jaime Apóstol de la Poble de Vallbona de autor anónimo, así como la tabla de la Verónica de la Virgen y la Anunciación exhibida en el Museo de Bellas Artes de Valencia, atribuida a Gonçal Peris Sarrià, son ejemplo de ello. Del mismo modo, en la isla de Mallorca puede hallarse un díptico conformado por la Santa Faz de Cristo y la Verónica de la Virgen procedente de la cartuja de Valldemossa, actualmente conservado en el Museo de Mallorca.

En la Santa Faz conservada en la parroquia de San Pedro Apóstol, pueden igualmente observarse aspectos estilísticos en su ejecución relacionables con obras actualmente atribuidas al Maestro de Perea. Entre ellas destaca por su similitud *la Virgen de la Leche*, perteneciente a la colección Serra d'Alzaga. En esta, cabe destacar el dominio del pincel y el trazo de pinceladas

¹⁶ MORALES. R.: "Imágenes de factura divina: el rostro de Cristo y la Santa Faz de Alicante", en *Archivo Iberoamericano*, CCLXXX (2015) 337.

¹⁷ En torno a esta pieza puede encontrarse una detallada descripción en la ficha dedicada a la misma en: SANCHEZ, J.: "Icono bifaz. Rostro de Cristo y Virgen con el Niño Jesús" en BLAYA, N. (com.): *Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*. Valencia: Fundación Bancaja, 2000, pp. 214. En este caso, la obra muestra representadas la efigie de Cristo coronado de espinas y una Virgen de la Leche sobre fondo rojo, pintada sobre un lienzo adherido sobre la superficie de la tabla en su parte posterior.

yuxtapuestas aplicadas sobre el rostro de la Virgen, trabajado de un modo próximo a la pincelada observable en la obra que nos ocupa.

Al observar la fotografía infrarroja (IR) de *la Virgen de la Leche* perteneciente a la colección Serra d'Alzaga¹⁸, se observan coincidencias con el dibujo hallado bajo la película pictórica de la tabla conservada en Sueca (Fig. 3). En la ima-

gen infrarroja resulta posible identificar rayados en oblicuo sobre la mejilla semejantes a la tabla de la colección privada. También se distinguen correcciones similares en la zona de la nariz y en la construcción de las zonas de sombra por medio de líneas verticales realizadas a punta de pincel, probablemente mediante una técnica en húmedo.



Fig. 3.- Fotografía infrarroja, realizada por los autores en las dependencias del Dpto. de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València.

¹⁸ La imagen mencionada se encuentra disponible en el artículo: PUIG, I.; HERRERO, M. A.: “Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto”, en *Archivo de Arte Valenciano*, C (2019) 66.

4 ESTUDIO DEL REVERSO

La pintura estudiada presentaba un formato rectangular, con unas medidas de 42,5 cm de altura, 34,5 cm de anchura y 3,5 cm de espesor, encontrándose pintada y dorada sobre madera de pino. A falta de análisis que confirmasen la naturaleza del aglutinante presente en la técnica pictórica, las características observables de la misma indicaron un posible uso de una técnica al óleo. A pesar de ello, la construcción de los volúmenes había sido trabajada mediante la yuxtaposición de finas pinceladas, siguiendo el procedimiento tradicional utilizado en la pintura medieval, especialmente en la técnica al temple de huevo¹⁹.

En el transcurso del estudio, se realizó una detallada documentación de la pieza mediante técnicas fotográficas en el espectro visible y no visible en los laboratorios fotográficos del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la Universitat Politècnica de València. Estas tomas fotográficas de amplio espectro han permitido avanzar y aportar nueva información sobre la obra en lo referente a su proceso de construcción y ejecución. La examinación de la obra *in situ* mostró marcas, rayados, hundimientos y contusiones en superficie que apuntaban a una biografía convulsa de la misma. En la fotografía general realizada sobre el reverso (Fig. 4), se pudo determinar la presencia de orificios correspondientes con los clavos que mantenían fija la moldura desde el anverso. El estudio radiográfico permitió entender el sistema de unión utilizado para el anclaje de la moldura acanalada²⁰ con la tabla. Dichos clavos se encontraron notablemente oxidados, hecho observable en el halo blanquecino percibido alrededor de estos en la imagen obtenida mediante

rayos-X (Fig. 5). Además, llamaron la atención unos fragmentos de tela repartidos por la tabla e insertos bajo el estrato de preparación, indicando la presencia de un estrato intermedio entre esta y el soporte de madera. Posiblemente estos fueron colocados con el fin de nivelar la superficie en aquellos puntos donde existiese cualquier hendidura o imperfección en la madera, logrando así una preparación perfectamente lisa y pulida que pudiera acoger la pintura y el pan de oro.

“Cuando hayas enyesado con yeso grueso y raspado de manera que quede bien pulido y alisado toma ese yeso sutil [...]”²¹.

De este modo describe Cennini en su célebre *Libro del Arte* el proceso de preparación de una tabla para ser pintada. Durante el siglo XV y principios del XVI, fue común en el área del Mediterráneo el uso de sulfato cálcico como carga en este tipo de preparaciones. Esta, podía ser aglutinada con un material de naturaleza orgánica, siendo habitual la utilización de una cola animal²². Sobre este estrato, el maestro pintor solía trazar una especie de esquema de lo que posteriormente se convertiría en la representación o imagen final. Dicho dibujo se trasladaba a la superficie con ayuda de puntas metálicas por medio de la incisión. El artífice de la obra estudiada remarcó de este modo la silueta de la figura, la posición de las potencias, el perímetro del nimbo o el contorno de los cabellos sobre la preparación del anverso. Esta primera indicación permitía establecer una primera orientación sobre el plano en el momento de ejecutar los procesos de dorado y policromía. Durante una primera observación, resultó posible observar esta capa de preparación sobre el reverso de la obra. Recubierta por una gruesa

¹⁹ En la pintura sobre tabla las técnicas del temple (entendido en este caso como pigmento aglutinado con huevo), solía utilizarse y combinarse con la técnica al óleo (pigmento aglutinado con aceite de linaza o de nuez, siendo recurrente el uso de ambos) en el momento de la policromía. CLARKE, M.: *Medieval painter's materials and techniques. The Montpellier Liber diversarum artium*. London, Archetype Publications, 2011, p. 80.

²⁰ TIMÓN, M.^a P.: *El marco en España. Del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid, Publicaciones Europeas de Arte, 2003, p. 169.

²¹ CENNINI, C.: *El libro del Arte*. Valladolid, Maxtor, 2008, p. 112.

²² VIVANCOS, M.^a V.: *La conservación y restauración de la pintura de caballete*. Madrid, Tecnos, 2007, p. 68.



Fig. 4.- Fotografía general del reverso, realizada por los autores en las dependencias del Dpto. de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València.



Fig. 5.- Radiografía realizada en la Unidad de Análisis Radiográfico del Instituto Universitario para la Restauración del Patrimonio, Universitat Politècnica de València.

capa de suciedad superficial y entremezclada con concreciones de yeso reciente, cercos de humedad y salpicaduras de pintura, dicho estrato quedaba observable a simple vista, despojado del estrato de pintura correspondiente. Curiosamente, esta zona se encontraba enmarcada por una forma rectangular, situada próxima al perímetro externo de la tabla. En esta, el estrato blanquecino desaparecía, siendo observable el soporte de madera. Al establecer una comparativa entre la anchura de esta zona perimetral y la ocupada por la moldura sobre el anverso (3 centímetros) fue posible observar una concordancia entre ambas. Este hecho, sumado a la presencia de una serie de orificios horadados en la madera, hicieron pensar en la preexistencia de una moldura de características similares a la del anverso en el reverso.

Sumado a esto, la observación del reverso de la obra bajo una iluminación rasante²³ arrojó una información reveladora. La luz, incidente de un modo tangencial sobre la superficie, desveló la presencia de unas pequeñas hendiduras de apariencia circular. Dichas marcas presentaban un diámetro homogéneo y una separación equidistante. Observadas con distancia, las pequeñas improntas describían a la perfección una circunferencia abierta en su mitad inferior (Fig. 6). A través de la medición del diámetro de las formas percutidas del nimbo del anverso (2,40 milímetros) se observó la coincidencia con las pequeñas concavidades halladas en el reverso. De este modo, dichas formas corresponderían a las marcas producidas durante la percusión de la superficie de la preparación en el momento en que las decoraciones de la zona dorada debieron

Fig. 6.- Fotografía con luz rasante sobre el reverso, realizada por los autores en las dependencias del Dpto. de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València.



²³ Dentro de las técnicas fotográficas en el espectro visible, la fotografía mediante iluminación rasante permite observar a través de una imagen bidimensional los aspectos morfológicos y de relieve de la pieza estudiada. En cuanto a la metodología utilizada, la obra es iluminada desde uno de sus laterales con el fin de proyectar la luz de tal manera que las sombras generadas en superficie acentúen las irregularidades y deformaciones existentes. TRIOLO, P.A.M.: *Manuale pratico di documentazione e diagnostica per immagine per i BB.CC.* Padova, Il Prato, 2019, pp. 47-48.

ser realizadas, con el fin de crear un segundo nimbo para una segunda imagen representada en el dorso de la tabla. De forma generalizada, pudieron observarse marcas longitudinales, aunque estas parecían haber sido provocadas por los instrumentos de carpintería utilizados durante el corte y rebaje de la pieza de madera para su posterior preparación y manufactura por el pintor²⁴. Asimismo, tras una observación detenida del estrato de preparación sobre la iluminación rasante, se identificaron unas marcas correspondientes con una trama tejida (Fig. 7).

Estas improntas de tela, distribuidas de manera aleatoria en la superficie, indicaban el empleo de retales de un tejido no identificado, probablemente con el mismo fin que las utilizadas en el anverso.

Sobre el estrato de preparación, resultaba observable una tenue mancha parduzca. En un primer momento se atribuyó a un cerco producido por la humedad. Al someter la pieza bajo luminiscencia visible inducida por UV (UVL)²⁵ sobre el reverso, se descartó de manera inmediata esta posibilidad. En el mismo instante en



Fig. 7. -Macrofotografía con luz rasante de la marca de tela encontrada sobre la preparación en el reverso de la obra.

²⁴ WADUM, J.: "Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries" en DARDES, K.; ROTHE, A. (eds.): *The Structural Conservation of Panel Paintings*. Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 1995, p. 153.

²⁵ WEBB, E. K.: "Luminiscencia visible inducida por UV para la documentación en conservación" en PICOLLO, M.; STOLS, M.; FUSTER, L. (eds.): *Técnicas de imagen de luminiscencia UV-Vis*. València, Universitat Politècnica de València, 2019, pp. 35-60.

que la obra fue iluminada, se observó una fuerte luminiscencia emitida por la mancha. De ese modo, la zona iluminada describió una silueta parcialmente definida (Fig. 8). Desde el campo de la hipótesis, esta respuesta luminiscente podría proceder de la interacción con el aglutinante empleado en la técnica pictórica o con

posibles trazas de pigmento²⁶. Esta, situada en la zona central delineaba un contorno sinuoso, relacionable con un manto. De manera casi inmediata, la imagen aparecida se identificó con la silueta de una Verónica en algún tiempo representada sobre la preparación del reverso. En la zona central de la silueta, la mancha se



Fig. 8.- Fotografía del reverso de la obra (UVL) Luminiscencia Visible inducida por UV, realizada por los autores en las dependencias del Dpto. de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València.

²⁶ Cabe destacar la necesidad de realizar estudios en profundidad sobre la naturaleza química de los materiales componentes de este estrato. Sin embargo, la zona observada con un mayor índice de luminiscencia podría corresponder a una zona donde el aglutinante empleado (bien temple de huevo o cola o pintura al aceite) fue absorbido o depositado en la superficie del estrato de preparación en aquellas zonas donde fue aplicado, en este caso, en la zona que posiblemente ocupó el manto de la Virgen.

desvanecía, dejando un espacio en blanco, de una tonalidad aproximada a la respuesta emitida por la zona observada en el espectro visible de una tonalidad más clara. Esta área, hubo de corresponder a el punto donde el rostro de la Virgen debió ser representado. En adición, la forma observada coincidía de manera plena con las proporciones de la imagen de Cristo representada en el anverso. Sumado a ello, la figura del reverso se situaba en una posición coincidente con las marcas de buril observadas mediante iluminación rasante. De este modo, fue posible constatar la existencia de una figura que fue pintada de igual modo que la observable en el anverso, con un fondo dorado y ornamentado de igual modo que este último.

5 CONCLUSIONES

El estudio de la obra desde un punto de vista técnico ha permitido ofrecer una visión ampliada de los conocimientos obtenidos únicamente mediante la mera observación de la obra. Este tipo de procedimientos se postulan como una herramienta de gran utilidad en combinación con los resultados obtenidos mediante el estudio formal de la obra de arte.

El presente artículo ha buscado del mismo modo, poner de manifiesto la importancia del estudio del reverso de las pinturas, normalmente tratados de un modo superficial o omitidos desde el punto de vista del historiador. En el caso de la pieza aquí tratada, el estudio de la zona posterior ha resultado fundamental para obtener una comprensión correcta de la tipología y características del objeto, percibido de manera alterada a como fue concebido en origen.

El resultado obtenido mediante el estudio radiográfico de la pieza ha permitido comprender el sistema de construcción de la obra. En este sentido, la observación del sistema de anclaje de la moldura del anverso ha sido de gran relevancia para observar indicios de que el reverso debió presentar un sistema constructivo semejante. La fo-

tografía mediante iluminación rasante ha permitido observar la impronta dejada por la acción de pequeñas herramientas de punta redonda durante el proceso de burilado. Dichas marcas han podido relacionarse con el perímetro correspondiente a un nimbo, así como con ornamentaciones presentes en las esquinas superiores, de igual modo que en el anverso de la obra. Por lo que respecta al estudio realizado mediante luminiscencia visible inducida por radiación UV, la imagen obtenida ha permitido observar la presencia de una silueta en su zona central. Este hecho ha confirmado la preexistencia de una imagen pintada sobre el reverso.

En el momento de realización del trabajo, pudo constatarse la falta de información referente a los materiales empleados por los talleres valencianos en el período donde la obra estudiada se enmarca. No en vano, este momento histórico se constituye en la Historia del Arte como una etapa de transición, donde la introducción de nuevos avances tecnológicos y procedimentales en la pintura influyeron de manera importante en la evolución de la técnica pictórica.

Los resultados obtenidos a través del estudio de la pieza dejan abierta la posibilidad a una nueva línea de estudio. Conociendo la presencia de una segunda obra en el dorso de la tabla estudiada, surgen nuevas incógnitas entorno a la naturaleza de los materiales empleados en la ejecución de ambas figuras. A pesar de no contar actualmente con la imagen figurativa un día existente en el reverso, esta sigue presente materialmente en la obra. Este hecho abre la posibilidad de proseguir con estudios micro invasivos mediante la toma de muestras de la zona correspondiente a la policromía del manto de la Virgen y el estrato de preparación. Este segundo estudio brindaría la oportunidad de determinar mediante técnicas de análisis químico la caracterización de los materiales empleados por el autor. De este modo, sería posible conocer información técnica acerca de aspectos como el aglutinante utilizado en el medio pictórico, la

identificación de los pigmentos empleados o la naturaleza de barnices y lacas presentes en la pieza.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, V.: *Historia del Arte Valenciano 2. La Edad Media: El Gótico*. València, Consorci d'Editors Valencians, 1986.
- ALDOVRANDI, A.; PICOLLO, M.: *Metodi di documentazione e indagini non invasive sui dipinti*. Padova, Il Prato, 1999.
- ALIAGA, J.: “El Mestre de Sueca: aportacions a l'estudi del gòtic valencià”, en *Quaderns de Sueca*, IX (1987) 9-24.
- ALIAGA, J.: *Pintura Antiga a Sueca*. Sueca, Ajuntament de Sueca, 1995.
- ALIAGA, J.: “Verònica o Santa Faç”, en HERNÁNDEZ, L.; SAEZ, J. (com.): *La luz de las imágenes. La Faz de la Eternidad*. València, Generalitat Valenciana, 2006, p. 160.
- BELTING, H.: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid, Akal, 2009.
- BURGUERA, A. de C.: *Historia fundamental documentada de Sueca y sus alrededores, en los aspectos geográfico, militar, político, civil, estadístico, religioso, moral, productivo, económico, filosófico, sociológico cultural, arqueológico, artístico y bio-bibliográfico; con notables ilustraciones*. Tomo I. Valencia, 1921.
- CENNINI, C.: *El libro del Arte*. Valladolid, Maxtor, 2008.
- CLARKE, M.: *Mediaeval painter's materials and techniques. The Montpellier Liber diversarum artium*. London, Archetype Publications, 2011.
- FERRI, A S.: *La parroquia de San Pedro apóstol de Sueca*. Sueca, Ajuntament de Sueca, 1997.
- GARCÍA, A.: *Pintura Valenciana*. Valencia, Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 2008.
- GÓMEZ, I. M.: “Una Anunciación del Maestro de Perea recuperada para España”, en *Archivo Español de Arte*, LXXI (1998) 153-157.
- GUDIOL, J.: *Pintura gótica, «Ars Hispaniae»*, t. IX. Madrid, Plus Ultra, 1955.
- MARTÍNEZ, F. (coord.): *La restauración de la Virgen del Gremio de los Molineros. Maestro de Perea*. València, Generalitat Valenciana, 2020.
- MORALES, R.: “Imágenes de factura divina: el rostro de Cristo y la Santa Faz de Alicante”, en *Archivo Iberoamericano*, CCLXXX (2015) 327-358.
- PANOFSKY, E.: *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza Forma, 2021.
- PICOLLO, M.; STOLS, M.; FUSTER, L. (eds.): *Técnicas de imagen de luminiscencia UV-Vis*. València, Universitat Politècnica de València, 2019.
- POST, C.R.: *The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance, «A History of Spanish Painting»*, t. VI. Cambridge, Harvard University Press, 1935.
- PUIG, I.; HERRERO, M. A.: “Nuevas aportaciones al corpus pictórico valenciano del primer Renacimiento: Rodrigo de Osona, Maestro de Perea y Pere Cabanes I”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XCVII (2016) 53-65.
- PUIG, I.; HERRERO, M. A.: “Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto”, en *Archivo de Arte Valenciano*, C (2019) 57-81.
- REAU, L.: *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Málaga, El Serbal, 2006.
- RUIZ, F.: “Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña” en LACARRA, C. M. (coord.): *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), 2007, pp. 243-298.
- SANCHO, J.: “Icono bifaz. Rostro de Cristo y Virgen con el Niño Jesús” en BLAYA, N. (com.): *Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*. Valencia: Fundación Bancaja, 2000, pp. 214-215.
- TIMÓN, M.^a P.: *El marco en España. Del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid, Publicaciones Europeas de Arte, 2003.
- TORMO, E.: “Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles. Resumen de su obra, de su vida y de su estudio”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II (1926) 11-96.
- TRIOLO, P.A.M.^a: *Manuale pratico di documenta-*

zione e diagnostica per immagine per i BB.CC. Padova, Il Prato, 2019.

VIVANCOS, M.^a V.: *La conservación y restauración de la pintura de caballete*. Madrid, Tecnos, 2007.

WADUM, J.: “Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries” en DARDES, K.; ROTHE, A. (eds.): *The Structural Conservation of Panel Paintings*. Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1995, pp. 149-177.

WEBB, E. K.: “Luminiscencia visible inducida por UV para la documentación en conservación” en PICOLLO, M.; STOLS, M.; FUSTER, L. (eds.): *Técnicas de imagen de luminiscencia UV-Vis*. València, Universitat Politècnica de València, 2019, pp. 35-60.

WEBGRAFÍA

SOTHEBY’S: *Head of Crist, Joan Reixach* – <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/old-masters/joan-reixach-head-of-christ>
(última consulta 10 de abril a las 11:50 h).

El ofici de violer en la Valencia del siglo XVI: posible autoría de la vihuela Guadalupe

Inmaculada Sanchis Devís

Profesora de Piano
Conservatorio Profesional de Música de Valencia
Doctora en Historia del Arte
i.sanchis3@edu.gva.es

RESUM

Gracias a la información aportada por el inventario postmortem de Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, primer marqués de Zenete, encontramos la referencia a una viola de mano que, por la descripción, coincide exactamente con la vihuela Guadalupe, conservada actualmente en el Musée Jacquemart-André de París. De hecho, encontramos tanto el nombre de Guadalupe como el de Ayllón como autores de algunos instrumentos musicales que forman parte del inventario. Aportamos también fuentes documentales que demuestran que Alonso de Guadalupe vivió en Valencia desde 1508 hasta 1521, además de ser conocido fuera de nuestras fronteras como maestro de Valencia.

Palabras clave: *Ofici de violer* / Coleccionismo / Inventarios / Bigarrada / Germanía.

ABSTRACT

Thanks to the information provided by the postmortem inventory of Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, first Marquis of Zenete, we find the reference to a hand viola that by the description coincides exactly with the Guadalupe vihuela, currently preserved in the Musée Jacquemart-André in Paris. In fact, we find both the name of Guadalupe and Ayllón as authors of some musical instruments that are part of the inventory. We also provide documentary sources that show that Alonso de Guadalupe lived in Valencia from 1508 to 1521, besides being known outside our borders as maestro de Valencia

Keywords: *Ofici de violer* / Collecting / Inventories / Bigarrada / Germanía.

INTRODUCCIÓN

Este artículo trata de dejar constancia de la importancia del patrimonio instrumental, así como del oficio de constructor de instrumentos musicales en la ciudad de Valencia, intentando destacar el buen hacer del maestro artesano, pieza clave en el proceso de desarrollo de la música instrumental. Aunque la época elegida sea el siglo XVI, las trazas de constructores de instrumentos musicales son evidentes desde siglos anteriores y perduran en el tiempo hasta siglos posteriores. No sin razón, Anglés llegó a opinar que “en el siglo XV el centro de cultura literario-musical de Barcelona se desplazó poco a poco hacia Valencia [...] que se hizo famosa por la construcción de instrumentos musicales de toda clase”¹. Cruïlles destaca que las guitarras de Valencia eran muy apreciadas, y se pedían desde más de cuarenta leguas en contorno². Aunque se refiere a los siglos XVIII-XIX, nada surge de la nada y esto revela toda una práctica transmitida durante generaciones.

Lamentablemente, existe una pérdida importante de patrimonio, con la escasa existencia de ejemplares de la época estudiada. La excepción a este hecho es el instrumento que se conserva en la colección del museo Jacquemart-André,

en París, conocido como vihuela Guadalupe. Se trata de uno de tantos objetos artísticos que alberga la colección privada del matrimonio formado por Nélie Jacquemart y Édouard André, aunque en realidad pertenecía únicamente a Nélie Jacquemart, como así consta en el contrato de matrimonio firmado el 30 de junio de 1881. Sin embargo, no existe ninguna factura de su compra ni hay dato que pueda sugerir su proveniencia, aunque es cierto que Nélie viajaba frecuentemente a Italia en busca de antigüedades, con lo que parece probable que lo hubiera podido adquirir en uno de estos viajes. Por suerte, desde hace relativamente poco tiempo, la vihuela se encuentra expuesta dentro del museo. A pesar de que quizás el lugar en el que se expone no hace justicia a la importancia que tiene, valoramos muy positivamente el hecho de que al menos pueda verse abiertamente.

El estudio a lo largo de los años ha aportado diversas opciones acerca de su posible origen, a partir de una inscripción en el margen lateral derecho del mástil, donde puede leerse la palabra GVADALVPE marcada a fuego y en mayúsculas. En principio, se especulaba con el hecho de que se tratase de su procedencia, el Monasterio de Guadalupe. Posteriormente, se consideró que fuera el posible nombre de su constructor. Se tenía constancia de la existencia de un par de violeros apellidados Guadalupe, el primero se llama Juan Sánchez de Guadalupe, documentado en Jaén³; y el segundo Juan de Guadalupe, documentado en Toledo⁴. En la reciente tesis de Javier Martínez González, violero de profesión e investigador, se recogen pistas de los diversos violeros en la península ibérica⁵. Incluye una breve mención al violero Alonso de Guadalupe, a partir de su participación en el episodio de las Germanías de Valencia.

¹ ANGLÉS, H.: “La música en la Corte del Rey don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo (años 1413-1420), en *Scripta Musicologica*. Vol. II, ed. José López-Caló. Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 1975, pp. 913-962.

² CRUÏLLES, V. S.: *Los Gremios de Valencia: Memoria sobre su origen, vicisitudes y organización*. Valencia, Imprenta de la Casa de Beneficencia, 1883.

³ JIMÉNEZ CABALLÉ, P.: *La música en Jaén*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1991.

⁴ REYNAUD, F.: *La polyphonie tolédane et son milieu*. París, CNRS éditions, 1996.

⁵ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J.: *El arte de los violeros españoles, 1350-1650* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, 2015.



Fig. 1.- Vihuela Guadalupe, Musée Jacquemart-André París. Fotografía de archivo personal.



Fig. 2.- Mástil de la vihuela Guadalupe. Fotografía de archivo personal.

ALONSO DE GUADALUPE, VIOLER

El estudio de la documentación nos revela que el maestro Alonso de Guadalupe habitaba en la ciudad de Valencia durante el primer cuarto del siglo XVI⁶. La documentación encontrada aporta datos sobre uno de los muchos maestros violeros que desarrollaron su trabajo en la ciudad⁷. Sin embargo, destacamos la importancia de este maestro por ser el probable autor de uno de los escasos ejemplares de vihuela que quedan en el mundo, instrumento que en Valencia era denominado *viola de mà*⁸.

Sobre este instrumento se ha escrito abundante bibliografía durante años y todavía se sigue investigando actualmente⁹. Su existencia ha contribuido a entender el proceso de fabricación y ha dinamizado la reconstrucción de vihuelas. La mayoría de violeros actuales incorporan este modelo a su catálogo de construcción. La razón de que sea uno de los pocos ejemplares que han sobrevivido, a pesar del ingente número de violeros que existieron en la ciudad y de la producción inmensa que debían tener dentro de sus obradores, puede no ser otra que la belleza excepcional que posee el instrumento, al estar

realizado con un preciosismo quizás superior al resto de las vihuelas de uso común. Cuando un instrumento presenta unas características muy singulares, lo habitual es que sobreviva bastantes más años que el resto de sus congéneres, tenga o no un excelente valor desde el punto de vista musical o acústico¹⁰.

La primera mención al *violer* Alonso de Guadalupe la encontramos en un testamento de 1508 que quedó sin codificar, lo que supone que finalmente Alonso superó la enfermedad que le aquejaba¹¹. Las habituales epidemias de peste que sufría la ciudad durante el siglo XVI aconsejaban que en muchas ocasiones se testara con anticipación¹². Este temor es la fórmula que encontramos ante este hecho con las palabras *yo, Alonso de Guadalupe, violer, [e]stant malalt de greu malaltia de la qual malaltia tem morir*. El hecho más destacable es darnos a conocer que Alonso posee una casa de su propiedad en Valencia, así como familia en la ciudad, concretamente un sobrino llamado Francisco Sánchez.

Sin saber nada de su procedencia, no descartamos en ningún momento que su posible origen familiar se situara en la Puebla de Guadalupe.

6 SANCHIS DEVÍS, I.: *Un oficio artístico: los violeros de la ciudad de Valencia en el siglo XVI* (Tesis Doctoral inédita). València, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, Departament d'Història de l'Art, 2022.

7 Las referencias a los archivos consultados seguirán las siglas propuestas por el RISM (<<https://rism.info/community/sigla.html>>).

8 Se respetará la grafía original del documento en todas las transcripciones, destacándola en cursiva por este motivo.

9 DUGOT, J.: “La vihuela de París: retour aux sources”, en *Los Instrumentos Musicales en el siglo XVI (Actas del I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI)* (Ávila, 1993). Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 113-121; BORDÁS IBÁÑEZ, C.: “La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII”, en *La Guitarra en la Historia*, 6 (1995) pp. 47-67; BERMÚDEZ, E.: “La vihuela: Los ejemplares de París y Quito” en *La guitarra española-The Spanish guitar*. Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 25-47; CORONA-ALCALDE, A.: “The vihuela and the guitar in Sixteenth-Century Spain: a Critical Appraisal of Some of the Existing Evidence” en *The Lute*, vol. 30 (1990) 3-24; CORONA-ALCALDE, A.: “Some Reflection about the Vihuela”, en *Lute Society Quarterly* (1989); ROMANILLOS, J. L.: “The vihuela in Spain and the instrument in the Jacquemart-André Museum”, en *Classical Guitar*, vol. 5, n. 7 (1987) 39-42; CORONA-ALCALDE, A.: “La Vihuela et la guitare” en *Instruments de Musique Espagnols du XVIe au XIXe siècle*. Bruxelles, Générale de Banque, 1985, pp. 73-95; CORONA-ALCALDE, A.: “The Viola da Mano and the Vihuela: Evidence and Suggestions about their Construction”, en *The Lute Society Journal*, 24/1 (1984) 3-32; WEISMANN, M.: “The Paris Vihuela reconstructed”, en *Galpin Society Journal*, XXXV (1982) 68-77; ABONDANCE, P.: “La vihuela du Musée Jacquemart-André: Restauration d'un document unique”, en *Revue de Musicologie*, 56 (1980), 57-69; PRYNNE, M.: “A Surviving Vihuela de Mano”, en *Galpin Society Journal*, vol. 16 (1963) 22-27.

10 En este sentido José Luis Romanillos destaca su escaso valor acústico como instrumento. ROMANILLOS, J. L.: “The vihuela in Spain and the instrument in the Jacquemart-André Museum”, en *Classical Guitar*, vol. 5, 7 (1987) 39-42

11 Arxiu del Regne de València, en adelante E-VAar, Protocolo 2005, notario Francisco Juan Sans, s/f.

12 En 1508 Valencia sufrió una de las repetidas epidemias de peste que durante el siglo XVI asolaron la ciudad.

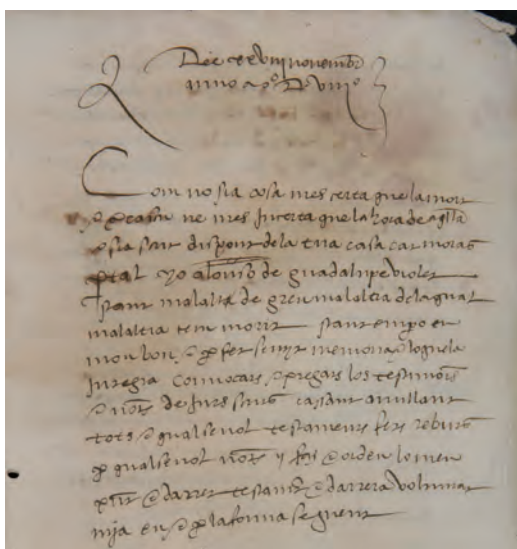


Fig. 3.- E-VAar, Protocolo 2005, notario Francisco Juan Sans, s/f.

A partir de la tesis de Domínguez de la Concha, encontramos un grupo familiar apellidado Alonso que, hacia mediados del siglo XV, decidió emigrar¹³. Consecuentemente, encontramos en la siguiente generación a Juan Sánchez, hijo de Diego Alonso, avecindado en Jaén en 1447¹⁴. Si suponemos una posible nueva migración hacia Valencia podríamos explicar la existencia de familia apellidada Sánchiz, que parece querer ser una adaptación del apellido. El resultado de adoptar el apellido familiar como nombre propio y la costumbre, siguiendo el modelo nobiliario, de incorporar un *cognomen* o apellido que servía para designar a una familia y referirse a su lugar de origen, daría como fruto el nombre de Alonso de Guadalupe. Es tan solo una hipótesis que no podemos documentar¹⁵.

También es importante conocer que en la casa que posee convive con Violant Salvadora, a la que califica anticipadamente de honorable viuda, lo que revela que no deberían estar casados en el momento de la redacción del testamento, algo que el *ofici de fusters* no consentía de ninguna manera. La declara su heredera y le lega todos sus bienes para que disponga de ellos a su libre albedrío, por derecho de inhibición, que seguramente no le impide heredar a pesar de no estar casados. Probablemente, después de superar la enfermedad debieron contraer matrimonio, ya que era condición *sine qua non* para poder ser maestro reconocido dentro del *ofici de fusters*, que incluía desde las ordenanzas promulgadas en 1482 como especialidad al brazo de *violers*.

Dos años después, en 1510, aparece su nombre en uno de los primeros censos realizados en la ciudad, figurando ya como maestro¹⁶. Con este dato podemos suponer que tanto su prueba de magisterio como su matrimonio deberían haber tenido lugar en este periodo, ya que tan solo el matrimonio cristiano estaba permitido para los maestros de un oficio, pero no el amancebamiento, como acabamos de comentar¹⁷. Figura en dos listados, como *fuster* y como *violer*, por lo que deducimos que debía llevar a cabo las dos especialidades, algo que en esta época se permitía y en el siglo siguiente se prohibiría¹⁸. Tres años más tarde, en 1513, vuelven a aparecer sus datos en la recaudación de impuestos de la Tacha real, pagando *cinc sous* por la especialidad de *violer*, la misma cantidad que otros maestros violeros. De nuevo lo encontramos ejerciendo las dos especialidades, con lo cual paga dos veces¹⁹.

¹³ DOMÍNGUEZ DE LA CONCHA, A.: *Oligarquía rural y régimen señorial en Extremadura en la Baja Edad Media. El ejemplo de Guadalupe* (Tesis doctoral). Madrid, Universidad Nacional Educación a Distancia, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, 2015.

¹⁴ Tal vez relacionado con el violero Juan Sánchez de Guadalupe, encontrado por Jiménez Caballé, aunque sin documentar.

¹⁵ La búsqueda en los archivos de Jaén resultó infructuosa.

¹⁶ VALLDECABRES RODRIGO, R.: *El cens de 1510: relació dels focs valencians ordenada per les corts de Montsó*. València, Universitat de València, 2002.

¹⁷ No existen datos de las pruebas de magisterio hasta el año 1525, por lo que es imposible confirmar su fecha de examen.

¹⁸ En las ordenanzas de 1643 quedaría prohibido tener dos especialidades diferentes, pese a haberse examinado de ambas. Se podría tener abierto un solo taller u obrador de una de las especialidades.

¹⁹ Arxiu Històric Municipal, en adelante E-VAa, sig. k3-1.

Después de esto, tenemos documentación perteneciente a los años de Germanía. Este fue un periodo muy convulso en la ciudad, en el que se vieron implicados muchos brazos de cada oficio, entre los cuales también constaban algunos violeros. La participación e implicación de la familia de Alonso en los actos de Germanía es notable, constando en la documentación sobre todo su mujer Yolant/Violant, pero también su hijo Joan/Joanot. En ambos casos, siempre aparecen citados como *muller de*, o *fill de* Alonso de Guadalupe, *violer*, figurando así el nombre de Alonso como referente laboral de la familia, aunque sin poder asegurar que él mismo tuviera una participación directa en estos actos.

De hecho, un poco antes de los acontecimientos, ejercía un segundo trabajo como mantenedor de las vihuelas en la Casa del Infantado, sita en la ciudad de Guadalajara²⁰. Alonso de Guadalupe viene citado en el listado de oficiales durante el período en que gobernaba el III Duque Diego Hurtado de Mendoza de la Vega y Luna (1500-1531), concretamente con dos entradas en los años de 1517 y 1520, como maestro de vihuelas, recibiendo sendos sueldos de 10.000 maravedís en ambos años²¹.

El mayor interés de esta documentación es el hecho de que se hace constar la procedencia del maestro Alonso, ya que viene citado como *Alonso de Guadalupe, de Valencia, maestro de vihuelas*. Se demuestra así su origen e implica la gran estimación que se tenía por este maestro, al hacerle venir desde Valencia, para ocuparse del mantenimiento de los instrumentos que poseía el duque. Sin embargo, en la segunda entrada de 1520 se hace constar su despido, sin especificar ninguna causa. Tal vez el motivo podría haber sido la participación de su familia, o la suya propia, en los actos de Germanía.

LOS ACTOS DE GERMANÍA

Entre la documentación recogida de los participantes más destacados en los actos de Germanía podemos contemplar diversos aspectos referidos a la familia Guadalupe y en ocasiones al propio Alonso. Parte de la documentación recoge un error con respecto a su oficio, calificándole de *velluter* en vez de *violer*²². Tal vez el error podría haberse producido por la destacada cercanía de la familia al líder de la Germanía, Vicent Peris, que sí era *velluter*.

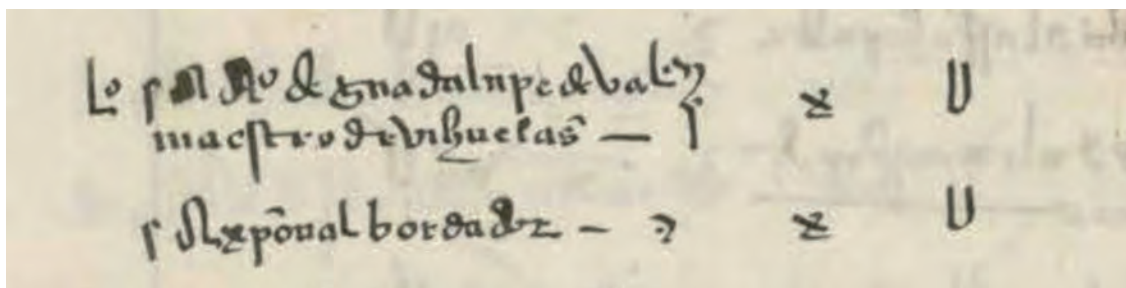


Fig. 4.- BNE, Mss/11142, f. 149v.

²⁰ Biblioteca Nacional de España, BNE, Mss/11142, *Nómina de la gente continua y de tierra de la Casa de Don Diego Hurtado de Mendoza 3°. Duque del Infantado, del año de 1520, en que se les manda pagar sus acostamientos y salarios*, ff. 145r-152r.

²¹ Consideramos que la x significa 10 y la U sea un símbolo que probablemente se refiera a 1.000 maravedís.

²² GARCÍA CÁRCEL, R.: *Las germanías de Valencia*. Barcelona, Península, 1981.

En cualquier caso, dichos participantes serían condenados hasta la cuarta generación, aunque sabemos que la familia consiguió huir de la ciudad antes de que la condena tuviera lugar. Debido a esta participación, a partir de 1522, se produce una incautación de todos los bienes, con lo que se nos ofrece una descripción de la casa, así como de las habitaciones y objetos que figuraban en ella²³. La casa estaba situada en el número 7 de calle de Nuestra Señora de Gracia, perteneciente a la parroquia de Sant Martí, parroquia característica de los miembros del *ofici de fusters*. También se situaba cercana a la *Plaça dels alls*, actual Plaza de la Merced, que era el lugar de reparto de la madera, extremadamente importante para un *violer*. Ofrecemos en la tabla I una clasificación de los bienes incautados.

Tabla I

Herramientas y material	<i>una aixada / un rall / un librell de pastar de terra / dos librells chichs / un banch / molts trosos de fusta per a fer violes</i>
Mobiliario	<i>un caixó de dos caixons / una caixa chiqua / una caixa vella / una caixa gran pintada / una caixa de Barcelona / dos caixes pintades de or y vermell / una caixa vella / dos escabeigs / un cofre mitjaner / cinc cadires de cuyro / quatre cadires de cuyro / un llit de cinc posts ab ses petges / un llit de posts ab quatre posts y dos matalafs / un llit de tres posts ab dos matalafs / un pom de papalló daurat</i>
Hogar	<i>vint i tres rollets per a tocador de tela / una cortina de pinzell vella / una cortina de pinzell / una cortina de pinzell en la paret / una flasada cardada vella / una flasada cardada y un llansol / dos coxins / un trespontí vell</i>
Cocina	<i>un cresol / un poal de coure / una copa de coure / dos asts / una gerra buida / tres ampolles / un cedàs ab un cernedor / un morter de pedra / quatre coriolets de terra / dos librells chichs / un espalmador e un cresol / un bací de lautó per a la llàntia</i>
Instrumentos musicales	<i>una arpa / nou violes / un llaüt</i>
Ocio	<i>una malleta</i>

Clasificación de los bienes incautados en la *casa d'en Alonso de Guadalupe, violer, e de sa muller*

La descripción de los bienes incautados nos revela una casa que tenía diversas estancias, como eran la entrada, *lo studi* y *la cambra*. En la entrada aparecen múltiples objetos de cocina y algunas

herramientas. En la pieza descrita como *studi* aparece mobiliario de la casa, además de encontrarse *una arpa* como instrumento musical. En *la cambra* tenemos más mobiliario, y como curiosidad *una malleta*, objeto de ocio característico de la época²⁴. Sorprende el hecho de aparecer juntos *hun banch* y *molts trosos de fusta per a fer violes*, así como *nou violes* y *hun llaüt*, lo cual nos confirma que el espacio descrito constituye vivienda y obrador a la vez.

Según la suposición de Martínez González, el obrador se encontraría localizado en otro lugar distinto al de la casa; al igual que se lamenta de que los bienes no aparezcan valorados²⁵. Sin embargo, podemos asegurar justo lo contrario, puesto que en marzo de 1522 se llevan a cabo

las almonedas de los bienes incautados, entre los cuales encontramos la *almoneda de béns de la muller de Alonso Guadalupe, nomenada Yolant*²⁶. En esta almoneda aparecen la mayoría de objetos

²³ E-VAar, MR 8849, ff. XXVII.

²⁴ Se trata de *un joc d'enginy semblant al de dames o als escacs* (<https://dcvb.iec.cat>, consultado el 18/09/2015).

²⁵ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J.: *Op. cit.*, p. 84.

²⁶ E-VAar, MR 8849, ff. CXXV-CXXVIr.

pertenecientes al mobiliario de la casa, pero ya no queda casi rastro de los instrumentos musicales. Tan solo aparecen una guitarra, vendida por *quatre sous i quatre diners* a Andreu Ferrer, una viola, vendida por *sis sous i sis diners* al notario Miguel Alfonso y una *viola trencada*, vendida por *tres sous i cinc diners* a Martí Ivanyes. El resto de instrumentos, como son el laúd, el arpa y seis violas que faltan han desaparecido.

Posteriormente, en marzo de 1525, la nuera de Alonso de Guadalupe reclama la devolución de algunos objetos de la casa, entre los cuales encontramos *fusta de xiprer*, parte de la cual había estado revendiendo ella, así como un *cabàs ab ferramenta*, además de otros objetos más personales²⁷. Confirmamos así que su hijo Joan de Guadalupe estaba casado, probablemente incluso antes de la contienda, con lo cual podía haber sido maestro violero. A pesar de ello, no podemos documentar este dato, puesto que la primera prueba de magisterio conocida es de abril de 1525.

Queremos también destacar que, a pesar de la confusión propia de una revuelta de esta magnitud, queda constancia de la muerte de Alonso de Guadalupe entre el listado de nombres citados ante la corte del gobernador general en marzo de 1522²⁸. Encontramos citados ante la corte a *la muller de Guadalupe, violer*, junto a *lo fill del dit Guadalupe, lo qual se diu que és mort en lo [ho]spital general*.

No sabemos si el dato sería cierto, o bien tan solo una estrategia para poder librarse de las consecuencias que la Germanía tuvo para los que tomaron parte en ella, pero es bastante probable que muriera en la ciudad e incluso hubiera sido enterrado en ella. Alguna hipótesis peregrina intenta identificar a Alonso con un violero anónimo procedente de Valencia, al que apresaron como participante de la Germanía y después ajusticiaron en Teruel en julio de 1522, pero la descartamos por completo. Ni por la fecha ni por la situación geográfica tendría ningún sentido encontrar a Alonso en Teruel, además de existir otros violeros documentados que participaron en la contienda.

Por otra parte, en unas deliberaciones del *ofici de fusters* del año 1521, aparece el nombre de Alonso de Guadalupe como *probome* en el mes de mayo junto a tres compañeros distintos. Sin embargo, en las mismas deliberaciones recogidas dos meses más tarde, en julio de 1521, el nombre de Guadalupe ha desaparecido, mientras que siguen constando sus mismos tres compañeros²⁹. Tal vez la desaparición pudo deberse a su fallecimiento.

En la documentación analizada por Reynaud consta el nombre del maestro violero Juan de Guadalupe, que reaparece en el año 1525 en la ciudad de Toledo, formando una sociedad de corta duración con el violero Rodrigo de Ayllón³⁰. Podemos asegurar sin ningún género de

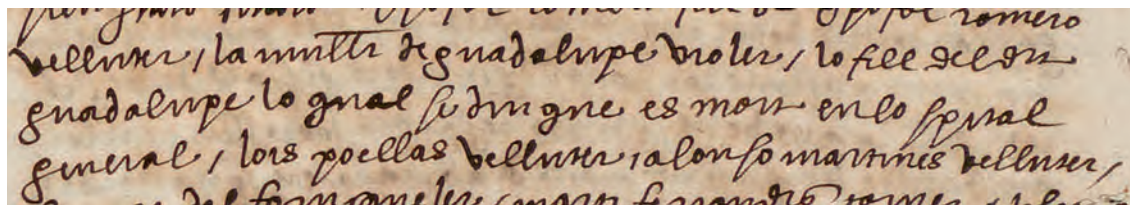


Fig. 5.- E-VAar Governació 4403, f. 117r.

²⁷ E-VAar, MR 8849, ff. XXVIIIv-XXVIIIr.

²⁸ E-VAar, Governació, 4403, f. 117r.

²⁹ E-VAar, Protocolo de Francesc Benet, sig. 23r.

³⁰ REYNAUD, F.: *Op. cit.*, pp. 401, 406.

duda que se trata del hijo de Alonso de Guadalupe. Con certeza debieron emigrar a Toledo para escapar de la represión.

INVENTARIO POSTMORTEM DE RODRIGO DÍAZ DE VIVAR Y MENDOZA

Si hablamos de personajes clave en el primer cuarto del siglo XVI en la ciudad de Valencia, debemos citar sin ningún género de duda al primer marqués de Zenete, Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza (ca. 1468-1523). A pesar de ser un personaje controvertido, conseguía ganarse el favor de todos y, como persona importante que era, en la ciudad le rendían pleitesía. Su figura está además irremediabilmente unida a los acontecimientos ocurridos durante la Germanía. Lo que quizás no es tan conocido es que su interés por la posesión y colección de instrumentos musicales nos lleva a unir su nombre con el de algunos violeros que le fueron coetáneos y que han sido de gran importancia en el estudio del *ofici de violers* en la ciudad de Valencia.

Hay una clara mentalidad renacentista en la familia Mendoza, con un impresionante patrimonio disperso por varios lugares, en los que siempre encontramos una pequeña o no tan pequeña colección de instrumentos musicales. El Marqués de Zenete residía desde 1514 en la ciudad de Valencia, pese a no poseer casa alguna en la ciudad. En el momento de su fallecimiento se encontraba presente en *hun studi gran de la obra nova del palau archebisbal de la dita Ciutat de Valencia en lo qual palau lo molt Illustre Señor don Rodrigo*

*de Mendoza quondam marqués de Zenete solia star, e habitar, e tenia la casa, e habitació, en lo qual aquell morí e passà de la present vida en l'altra en lo dia de dilluns propasat comptats vint y tres dies del dit e present mes*³¹, como consta en uno de los inventarios de bienes dejado al haber fallecido *abintestato*³². Comprobamos así como convivía con algunos de sus objetos más preciados en esta sede, entre los cuales existían vihuelas, laúdes, claviórganos y demás cordófonos, que, como consta en la documentación, estaban realizados de maderas nobles y quizás habrían sido ampliamente usados en su momento.

El mote del que hacía gala el marqués de Zenete era *Laudo mia sorte*. Desde luego representaba una notable evidencia de su carácter indómito, capaz de desafiar a su propia suerte, y que a la vez demuestra un temperamento temerario³³. En cualquier caso, lo que sí sabemos es que era un mote que el marqués gustaba de imprimir por doquier. Lo encontramos por ejemplo en un tapiz o *drap de or que volia fer lo dit senyor Marques ab historia de Laudamia*, encargado a Phelipus Paolo (de San Leocadio), en el cual se encontraban impresas las armas del marqués junto a esta divisa y la historia de Laudamia, probable leyenda de la hija de Acasto³⁴. El interés por nuestra parte radica en que también encontramos este mote documentado en uno de sus instrumentos musicales, en concreto en *hun instrument que es diu claviorgano cubert de vellut negre, e lo que's mostra a la part de dins forrat de brocat carmesí d'esglèsia, ab la clavasó daurada ab letres que diuen Laudo mia sorte*³⁵.

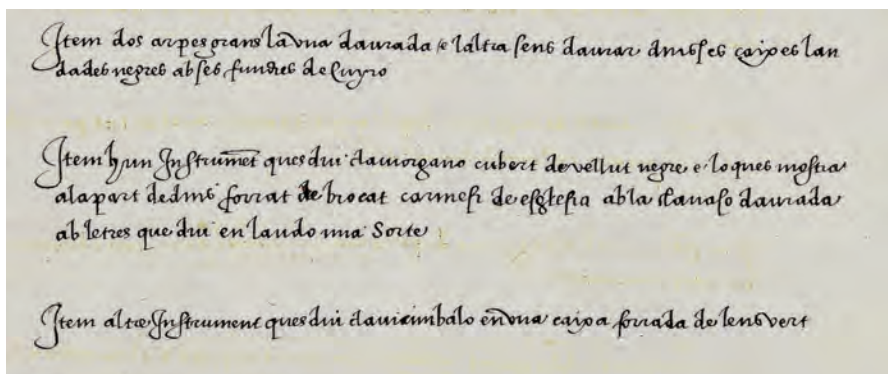


Fig. 6.- E-Mav, Libro manuscrito 327 bis, s/f.

En la obra *El libro de motes de damas y cavalleros: Intitulado el juego de mandar*, de Luis de Milán, aparecen los nombres de varias damas, cada una de ellas referida con un mote característico. Entre estos, aparece uno referido a una bella dama de nombre Laudomia, que puede ser una más que sutil referencia al marqués de Zenete. Este mismo mote aparece de nuevo en *El cortesano*, en un momento de la obra en que el duque de Calabria anuncia a sus invitados que, mientras cenan, escucharán las alabanzas de las damas de Valencia, en un *Toma, vivo te lo do* que cantarán todos sus cantores³⁶. Efectivamente, en el texto aparecen citados los nombres de setenta y cinco damas de Valencia, donde el lugar cuarenta y siete lo ocupa una dama de nombre Laudomia, real o ficticia, a través de un hábil juego de palabras que siempre tiene más de un significado³⁷. En esta misma obra aparece, también, otro de los personajes importantes en la recreación de la corte virreinal, como era el poeta Juan Fernández de Heredia, documentado también como Joan Ferrandis. Podemos confirmar que formaba parte del círculo de amistades del marqués de Zenete, puesto que al fallecimiento de éste así se le nombra, junto a otros nobles de la ciudad, como *fermantes e principals obligats ab ell e sens ell a cascú per si e que lo tot en la dita tutela e cura de les dites persones de les dites Il·lustres dona Mencía e dona Catharina e dona María de Mendoza, germanes e filles del dit Il·lustre Don Rodrigo de Mendoza, quon-*

dam marqués d'Azenete. Es decir, se trata de una de las personas que se encargarán de una labor de supervisión sobre la tutoría de sus tres hijas huérfanas, que recayó directamente sobre su hermano Diego Hurtado de Mendoza y Lemos, primer conde de Mélito³⁸.

Precisamente con esta documentación, redactada tras la muerte repentina del marqués en Valencia, procedente de distintos archivos, como son el *Arxiu del Regne de València*, el Archivo de la Villa de Madrid y el Archivo Histórico Nacional, tenemos datos que, tras la transcripción completa y el contraste de las tres fuentes, nos ha proporcionado la clave para la identificación de una viola construida por un artesano, de nombre Alonso de Guadalupe, en la ciudad de Valencia. Queremos destacar la mención de los instrumentos en lengua autóctona, con lo que la palabra *viola de mà*, o sencillamente *viola*, se referirá al instrumento por antonomasia del siglo XVI, la vihuela³⁹. Esta deducción ha quedado patente en el estudio de otras fuentes, en las que constan las pruebas de magisterio para la especialidad de *violer*, en las que habitualmente se pide la construcción de dos instrumentos, que suelen coincidir en la mayoría de ocasiones con una *viola de mà*, o *viola*, y una *viola d'arc*⁴⁰.

La importancia del inventario procedente de Valencia radica en que encontramos tasados los instrumentos musicales, lo cual nos da una idea del valor que tenían en su momento. Es proba-

³¹ Se refiere al día 23 de febrero del año 1523.

³² Libro manuscrito *Inventario de bienes de don Rodrigo Mendoza, marqués de Cenete, sitos en el palacio arzobispal de Valencia de 1523*. E-Mav, Sig. LM 327 bis, s/f.

³³ VALLÉS BORRÀS, V. J.: *La Germanía*. València, Institució Alfons el Magnànim, 2000, p. 100.

³⁴ GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.; SAMPER EMBIZ, V.: “Felipe Pablo de san Leocadio. Aportación documental”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 76 (1995) 53.

³⁵ Libro manuscrito *Inventario de bienes de don Rodrigo Mendoza, marqués de Cenete, sitos en el palacio arzobispal de Valencia de 1523*. Archivo de la Villa de Madrid, en adelante E-Mav, Sig. LM 327 bis, s/f.

³⁶ *Lluís del Milà, El cortesano*, estudi introductori i text de Vicent Josep Escartí. València, Institució Alfons el Magnànim, 2010, p. 394.

³⁷ COLELLA, A.: “Música y “sprezzatura” en El Cortesano de Luis Milán”, en *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, 1 (2016), 47-76.

³⁸ FERRER DEL RÍO, E.: “*Succesio ab intestato*: a propósito de la muerte de Rodrigo de Mendoza, I marqués del Cenete”, en *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 35 (2017) 467-496. DOI: 10.14198/RHM2017.35.14.

³⁹ No confundir con el uso actual de la palabra viola, como instrumento característico de la sección de cuerda de una orquesta o del cuarteto de cuerda.

⁴⁰ SANCHIS DEVÍS, I.: *Op. cit.*, pp. 135-143.

ble que se realizara un inventario provisional de bienes, que sería posteriormente copiado y con toda probabilidad ampliado, en cuanto a los datos facilitados por el notario correspondiente⁴¹. También es cierto que en ocasiones en el momento de la redacción hay datos importantes que se desconocen y se dejan sin completar para hacerlo posteriormente, aunque finalmente suelen quedar incompletos. Esta podría ser una explicación plausible para el hecho de que la redacción del inventario que se encuentra en Valencia sea ligeramente distinta de las otras dos. Las épocas de los tres inventarios son similares, puesto que el fallecimiento aconteció el 23 de febrero de 1523. Cuatro días después comenzó el inventariado de los bienes del marqués, tanto de los aposentos del palacio arzobispal como de las posesiones que tenía en Ayora. También los otros dos inventarios están fechados el 27 de febrero de 1523⁴².

En este primer inventario analizado es importante destacar que, detrás del precio estimado, se traduce tanto el valor ornamental como el trabajo artesanal de cada instrumento, incluyendo la madera con la que fueron contruidos e incluso los estuches de protección que algunos poseen. Por las equivalencias monetarias comprobamos que un ducado se corresponde con el valor de una lliura y un sou (1L 1s).

Si nos fijamos en los precios de las violas, observamos que fluctúan desde *mig ducat* de una *viola chiqua de setí* hasta los *quatre ducats* de varios instrumentos, como una *viola gran negra de fusta de avenuz*; *altra viola de setí que es diu de Joan Ferrandis ab una caxa*; una *viola gran bigarrada ab sa caxa* y una *viola gran, tambor com de laud, en una caxa blanca*. La madera de *setí*, o madera de satín, la encontramos en la viola de menor valor y menor tamaño, y también en la viola de Joan Ferrandis, que además lleva su estuche de protección. Este



Fig. 7.- EVar, Governació, 2477, s/f. Fotografía de archivo personal.

⁴¹ E-VAar, Governació, 2477, s/f.

⁴² Libro manuscrito *Inventario de bienes de don Rodrigo Mendoza, marqués de Cenete, sitos en el palacio arzobispal de Valencia de 1523*. E-Mav, Sig. LM 327 bis, s/f; *Inventario de los bienes muebles y semovientes relictos de Rodrigo de Mendoza, marqués del Cenete, que se ballaron en el Palacio Arzobispal de Valencia*. Archivo Histórico Nacional, en adelante E-Mah, SN, Osuna, C. 1906, D.1.

<i>[...] Item una viola gran negra de fusta de avenuz, ab una caixa cuberta de cuyro negre, en quatre ducats</i>	<i>IIII L IIIIs</i>
<i>Item altra viola de setí que es diu de Joan Ferrandis, ab una caixa, en quatre ducats</i>	<i>IIII L IIIIs</i>
<i>Item un laud gran en un stoig cubert de cuyro negre ab sa tancadura, en tres ducats</i>	<i>III L IIIIs</i>
<i>Item una viola chiqua de setí, en mig ducat</i>	<i>L Xs VIId</i>
<i>Item una guitarra de Abilló ben obrada, en dos ducats</i>	<i>II L IIIs</i>
<i>Item una viola gran bigarrada, ab sa caixa en</i>	<i>IIII L IIIIs</i>
<i>Item una arpa gran daurada, dins una caixa cuberta de cuyro, ab landa daurada e ab una funda de cuyro vermell, en dotze ducats</i>	<i>XII L XIIIs</i>
<i>Item altra arpa gran de ciprés sense daurar, obrada de Aylló ab bastions, ab sa caixa e funda com la sobredita, en quatre ducats</i>	<i>IIII L IIIIs</i>
<i>Item un Instrument appellat claviorgano, cubert de vellut negre, e dins forrat del de brocat carmesí de esglèsia, ab clavilles daurades en</i>	<i>L s</i>
<i>Item altre instrument que es diu clavysímbalo, en una caixa forrada de lens vert</i>	—
<i>[...] Item una viola gran tambor com de laud en una caixa blanca en quatre ducats</i>	<i>IIII L IIIIs</i>
<i>Item altra viola gran ab la tapa de ciprés en una caixa blanca forrada de azul en un ducat</i>	<i>I L Is</i>
<i>Item altra viola mijana ab lo entorn de avenuz en una caixa blanca en un ducat y mig</i>	<i>I L XIIs VIId</i>
<i>[...] Item una arpa de ciprés ab una caixa cuberta de cuyro negre laudada ab lauda daurada en sis ducats</i>	<i>VI L VIIs</i>
<i>Item una viola blanca ben obrada dins una caixa com la descripta en un ducat y mig e la dita caixa en mig ducat e és per tot dos ducats</i>	<i>II L IIIs</i>

tipo de madera la encontramos en inventarios valencianos que pertenecen a la clase nobiliaria. Es una madera de procedencia africana semejante al nogal, con lo cual podríamos hablar de una madera exótica que sería de precio más elevado. Posee una gran resistencia y su color es amarillento oscuro.

También sabemos que una de las violas grandes, que cuesta cuatro ducados, es de madera de avenuz o ébano. Esta madera es una de las más hermosas por ser compacta y de color oscuro uniforme. No es una de las más recomendables por sus condiciones acústicas, con la excepción de su uso en teclados debido a su gran resistencia. Es muy difícil de trabajar precisamente por su dureza, aunque en Italia se relacionaba el uso del ébano con los instrumentos realizados de manera general *alla spagnola*. Es bien conocida la insistencia de Isabella d'Este en poseer un *liuto alla spagnola* y la reticencia a construirlo del *liutaio* Lorenzo da Pavia por la dificultad que entrañaba⁴³. La descripción de la viola que des-

taca como *bigarrada* nos parece muy significativa, ya que llama la atención precisamente por sus colores, algo que no sucede con los demás instrumentos⁴⁴. El resto de precios de las violas alternan entre *un ducat* de una *viola gran ab la tapa de ciprés en una caixa blanca forrada de azul*, y *un ducat y mig* tanto de una *viola mijana ab lo entorn de avenuz en una caixa blanca*, como de una *viola blanca ben obrada dins una caixa*. Del precio del estuche que acompaña a esta última viola se describe que *és gros*, y se valora en *mig ducat*. Hay también otros instrumentos cordófonos valorados, como los *dos ducats* de una *guitarra de Abilló ben obrada* y los *tres ducats* de un *laud gran en un stoig cubert de cuyro negre ab sa tancadura*.

En el caso de las arpas observamos precios más altos, desde los *quatre ducats* de una *arpa gran de ciprés sense daurar obrada de Aylló ab bastions ab sa caixa e funda*, hasta los *six ducats* de una *arpa de ciprés ab una caixa cuberta de cuyro negre laudada ab landa daurada*. En los otros inventarios sí tenemos el dato del tamaño de este arpa, que

⁴³ PRIZER, W. F.: "Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, 'Master Instrument-Maker'", en *Early Music History*, 2 (1982) 87-127.

⁴⁴ La definición de *bigarrada* es *que té moltes colors inbarmòniques, extremadament variat* (<https://dcvb.iec.cat>, consultado el 16/02/2022).

se describe como *chiqua*. Finalmente, el instrumento más caro corresponde a un precio de *dotze ducats*, y se trata de *una arpa gran daurada dins una caixa cuberta de cuyro ab landa daurada e ab una funda de cuyro vermell*. Vemos como la madera de ciprés era también utilizada en la construcción tanto de arpas como de violas. Es una de las maderas habituales en la construcción de cordófonos por sus propiedades particulares, al ser una madera sin nudos y extremadamente resistente al ataque de xilófagos. Suele ser la madera más empleada en la escuela italiana de lutería para todo tipo de instrumentos.

En el inventario quedan dos instrumentos por tasar. Probablemente en ese momento, el notario que redacta el mismo no es capaz de valorar con seguridad estos dos instrumentos que faltan, que son *un claviorgano cubert de vellut negre* y *un clavysimbalo*. Suponemos que los cordófonos de teclado serían de precio superior a las arpas, pero es imposible asegurarlo, porque depende de los materiales utilizados en su construcción. Desde luego, la diferencia entre las arpas y los cordófonos con mástil es notable, siendo bastante más caras las primeras.

Tabla II

Precio	Instrumento	Tamaño	Características
<i>Mig ducat</i>	<i>viola</i> <i>caixa de viola</i>	<i>chiqua</i>	<i>de setí</i> <i>de cuyro negre laudada</i>
<i>Un ducat</i>	<i>viola</i>	<i>gran</i>	<i>ab la tapa de ciprés en una caixa blanca forrada de azul</i>
<i>Un ducat i mig</i>	<i>viola</i> <i>viola</i>	<i>mijana</i>	<i>ab lo entorn de avenuz en una caixa blanca</i> <i>blanca ben obrada dins una caixa</i>
<i>Dos ducats</i>	<i>guitarra</i> <i>viola</i>	—	<i>de Abilló ben obrada</i>
<i>Tres ducats</i>	<i>laud</i>	<i>gran</i>	<i>en un stoig cubert de cuyro negre ab sa tancadura</i>
<i>Quatre ducats</i>	<i>viola</i> <i>viola</i> <i>viola</i> <i>viola</i> <i>arpa</i>	<i>gran</i> — <i>gran</i> <i>gran</i> <i>gran</i>	<i>negra de fusta de avenuz ab una caixa cuberta de cuyro negre</i> <i>de setí que es diu de Joan Ferrandis ab una caixa</i> <i>bigarrada ab sa caixa *Guadalupe*</i> <i>tambor com de laud en una caixa blanca</i> <i>de ciprés sense daurar obrada de Aylló ab bastions ab sa caixa e funda</i>
<i>Sis ducats</i>	<i>arpa</i>	—	<i>de ciprés ab una caixa cuberta de cuyro negre laudada ab landa daurada</i>
<i>Dotze ducats</i>	<i>arpa</i>	<i>gran</i>	<i>daurada dins una caixa cuberta de cuyro ab landa daurada e ab una funda de cuyro vermell</i>
Sin tasar	<i>claviorgano</i>	—	<i>cubert de vellut negre e dins forrat de brocat carmesí de esglèsia ab clavilles daurades</i>
Sin tasar	<i>clavysimbalo</i>	—	<i>en una caixa forrada de lens vert</i>

Clasificación de los instrumentos de Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, febrero de 1523.

Los tamaños de las violas nos revelan una más que probable construcción por *ensembles* o familias de instrumentos, repartida como las voces en varias alturas: soprano (*chica*), contralto/tenor (*mijana*) y bajo (*gran*). Según la opinión de Reese, la tendencia creciente a fabricar instrumentos formando familias en el siglo XVI, privilegiaba en este caso a las violas, que eran las preferidas para la música de cámara, por delante de los aerófonos que eran considerados inapropiados para este menester⁴⁵.

También destaca el hecho de citar el nombre de otro maestro artesano, en este caso el violero Ayllón, autor tanto de una guitarra descrita como *ben obrada*, como de una *arpa gran de ciprés sense daurar*. Veremos que casi coincide con el segundo inventario algo más preciso del Archivo de la Villa de Madrid, pero en este caso solo se le nombra como autor de un guitarró, o guitarró⁴⁶, sin aparecer su nombre al citar el arpa de ciprés⁴⁷.

Este segundo inventario se trata de un libro manuscrito, encuadernado en un tomo de ochenta y tres folios sin foliar, muy bien espaciado y redactado⁴⁸. A pesar de que el inventario había sido ya transcrito lo hemos revisado e incluimos las imágenes⁴⁹. En el texto podemos leer claramente *viola bigarrada sens cordes en un estoig la qual feu Guadalupe en València*, datos que no constaban en su totalidad en el inventario valenciano. En cambio, sí se hacía referencia a su gran tamaño.

Confrontando ambos documentos, se puede identificar un instrumento de tamaño grande, sin cuerdas, en un estuche y con la característica de ser *bigarrada*. Pero, sin duda, destacamos el hecho de especificar *la qual feu*, ya que el verbo *fer* es sinónimo de formar, construir o fabricar, e implica que esa persona citada es la misma que ha realizado ese instrumento. Se nos describe un instrumento grande, con multitud de colores, que podría hacer referencia a los colores de la madera, pero también a la taracea de la tapa

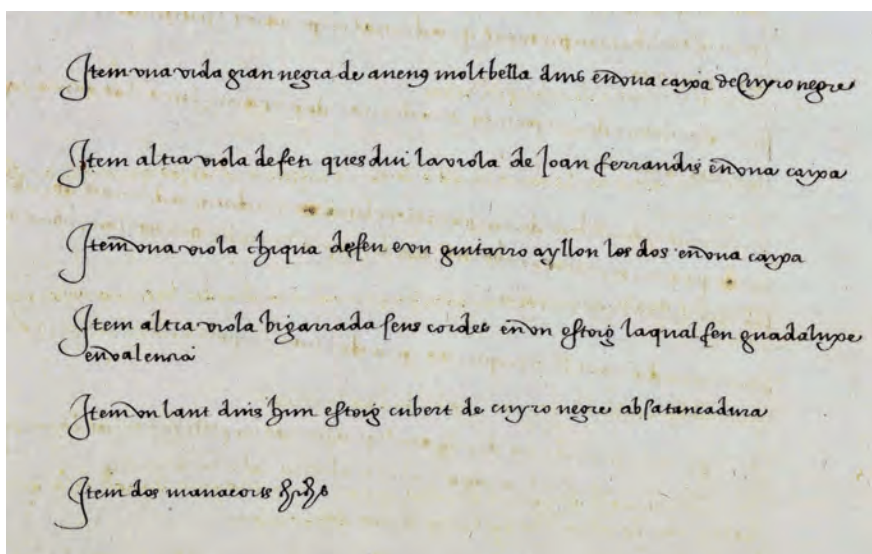


Fig. 8.- E-Mav, Libro Manuscrito 327 bis, s/f.

⁴⁵ REESE, G.: *La música en el Renacimiento*. Madrid, Alianza Música, 1988, Vol. I, p. 639.

⁴⁶ Es una viola más pequeña, aunque por el aumentativo parezca lo contrario.

⁴⁷ Ver figura VI.

⁴⁸ E-Mav, Libro Manuscrito 327 bis, s/f.

⁴⁹ GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: "El marqués de Zenete y sus posesiones valencianas. Mentalidad arquitectónica y artística de un noble del Renacimiento", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 22 (2010) 27-46.

armónica. El hecho de incluir tanto el nombre del autor, como la mención a Valencia como origen del mismo, nos permite asociar la construcción del instrumento al maestro *violer* Alonso de Guadalupe, una muestra de reivindicación del prestigio del que gozaba este maestro. Aportar el nombre del artesano era uno de los aspectos que caracterizaba la cultura material del Renacimiento, en la cual el nombre del autor se hizo cada vez más importante para la venta de una amplia variedad de bienes, incluso de los más prosaicos⁵⁰.

En ambos inventarios se cita también *altra viola de setí que es diu la viola de Joan Ferrandis*⁵¹, aunque en este caso no se trata del nombre del violero, sino del propietario de la viola, el reputado poeta Juan Fernández de Heredia, frecuentador de la corte que rodeaba al virreinato de los duques de Calabria, además de uno de los personajes de la obra de Luis de Milán *El cortesano*, como hemos visto.

Encontramos la mencionada divisa del marqués de Zenete en un claviórgano que presenta una *clavasó daurada* en la que puede leerse *Laudo mia sorte*. La definición de *clavasó* que nos da el diccionario es la de *conjunt dels claus clavats en una cosa*⁵², aunque pensamos que se trata de la placa metálica que puede llevar un arpa clavada en su parte superior. Sabemos que era habitual decorar los instrumentos con marcas que destacaran quién era el propietario de ese objeto, sobre todo si se trataba de una persona notable. Es el caso de un arpa doble realizada en la Ciudad de Valencia en agosto de 1426 para el rey Alfonso

el Magnánimo, decorada con la divisa real del *siti perillós*⁵³.

Como podemos observar, en este inventario coincide la descripción de los instrumentos y en algunos se nos da una información más precisa. Al menos se habla de dos violeros diferentes, uno sería Guadalupe y el otro Ayllón. Probablemente ambos violeros se conocían, ya que convivían en la misma ciudad en la misma época. No podemos asegurar cuál sería el nombre de pila del maestro Ayllón que construyó los dos instrumentos diferentes para el marqués de Zenete. Reynaud propone a Pedro de Ayllón (fl. 1500) como el primer violero fundador de este linaje en Toledo⁵⁴, pero no podemos asegurar la movilidad geográfica de este maestro, si bien encontramos a un miembro de este mismo linaje, Rodrigo de Ayllón, residiendo años más tarde en Valencia⁵⁵. De hecho, tenemos constancia de su prueba de magisterio, que realizó en 1529⁵⁶. De todas formas, en dicha prueba observamos que tanto por la cantidad pagada (*cinquanta sous*) como por la exigencia de construcción de un solo instrumento, parece tratarse de un violero que residía en el reino de Valencia, o que tal vez tuviera algún antecedente familiar en la ciudad, aunque sin llegar a pagar tampoco la cantidad que nos aseguraría que se trataba de un *fill de mestre*⁵⁷.

El tercer inventario, correspondiente al Archivo Histórico Nacional, es un manuscrito de peor lectura que los dos anteriores, y en el que vemos cómo coincide la descripción exacta de los instrumentos musicales con el inventario del

⁵⁰ SENNETT, R.: *El artesano*. Barcelona, Anagrama, 2009, p. 48.

⁵¹ Es bastante habitual la costumbre de adaptar el apellido, con lo que Fernández pasa a ser Ferrandis. Encontramos también muestras de esta costumbre en apellidos de maestros violeros procedentes de fuera que modifican su apellido hasta parecer más valenciano.

⁵² <https://devb.iec.cat>.

⁵³ SANCHIS DEVÍS, I.: *Op. cit.*, p. 28.

⁵⁴ REYNAUD, F.: *Op. cit.*, pp. 400-419.

⁵⁵ Existe constancia documental de que Rodrigo de Ayllón seguía residiendo en Valencia en 1538.

⁵⁶ E-VAar, Gremis, llib. 178.

⁵⁷ Los precios de las pruebas de magisterio fluctuaban desde un mínimo de 25 sueldos, que solo podían pagar los hijos de maestro, seguidos de los 50 sueldos que pagaban los que procedían del reino de Valencia, hasta el máximo de 100 sueldos que pagaban los forasteros.

Archivo de la Villa de Madrid que acabamos de analizar⁵⁸. Prácticamente podríamos decir que estos dos últimos inventarios coinciden al cien por cien, aunque es mucho más cómodo de leer el del Archivo de la Villa de Madrid. Por lo tanto, comprobamos que tan solo en el inventario procedente de Valencia se nos especifica que dos instrumentos son de Ayllón, mientras que no se dice nada sobre la autoría de Alonso de Guadalupe. En cambio, sí se hace mención a las características del instrumento, especificando que es una *viola gran bigarrada*, además de asignarle un valor económico considerable. En los tres inventarios se hace mención de las maderas con las que se han construido algunos instrumentos. Como vemos, la madera que parece más habitual es la de avenuz, o ébano, de color negro, probablemente procedente de África; seguida de la de ciprés, de color castaño; y finalmente la de *setí*, en castellano madera de satín, con probabilidad importada desde la India, más apta para obtener colores claros.

CONCLUSIONES

Desde finales del siglo XV hasta el XVI podemos seguir la trayectoria del oficio de construcción de instrumentos musicales, que van adquiriendo un valor como objeto no solo de uso, sino también artístico. Este reconocimiento de los maestros artesanos, denominados como *violers* en la ciudad de Valencia, demuestra que se trataba de un oficio con profunda raigambre y prestigio. Gracias a un inventario postmortem, podemos establecer la constancia documental del uso de los instrumentos, de sus características, llegan-

do incluso a poder identificar el nombre del *violier* que realizó uno de los escasos ejemplares de *viola de mà*, o vihuela, que quedan en el mundo.

En esta transición de la cultura medieval a la renacentista, la posesión de instrumentos y sobre todo su colección era una señal de identificación social que revelaba la posición económica del propietario. A mayor poder adquisitivo se incrementaba la elaboración del mismo con el uso de maderas nobles, así como el añadido de diversas ornamentaciones, elementos que los convertían en objetos preciosos, tanto para ser usados por los músicos o por los propios habitantes de la casa, como para ser exhibidos por su inherente valor como pieza artística.

Este es el caso de la vihuela Guadalupe, actualmente conservada en París, construida en Valencia por el maestro *violier* Alonso de Guadalupe, con toda probabilidad para el primer marqués de Zenete, Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza. En este contexto, una vihuela de un preciosismo sin igual, construida para la pudiente familia Mendoza, no se trataba solo de un instrumento musical, sino también de un objeto que debía reflejar el poder y la riqueza de la élite social a la que pertenecían sus dueños. Esta es una de las razones que garantizan en muchas ocasiones la supervivencia de un instrumento frente a otros. La labor callada del maestro que realizó esta vihuela forma parte del conjunto de saberes que se transmitieron durante generaciones para crear instrumentos musicales que constituyen un patrimonio que nos pertenece a todos.

⁵⁸ *Inventario de los bienes muebles y semovientes relictos de Rodrigo de Mendoza, marqués del Cenete, que se hallaron en el Palacio Arzobispal de Valencia*. E-Mah, SN, Osuna, C. 1906, D.1.

El arquitecto barroco alicantino

Vicente Soler Verdú (1652-1706/1709)

Joaquín Sáez Vidal

Doctor en Historia del Arte

joaquinsvidal@gmail.com

RESUMEN

Este artículo trata de desvelar con más extensión y profundidad la obra del arquitecto barroco alicantino Vicente Soler Verdú. De su producción conocida destaca sobre todo el proyecto para la reedificación del nuevo ayuntamiento de Alicante tras la destrucción por los franceses del primitivo en 1691. Se hace hincapié en esta primera fase constructiva desarrollada entre 1703 y 1730.

Palabras clave: Vicente Soler / Ayuntamiento de Alicante / Puen-
te Viejo de Murcia / Pantano de Tibi.

ABSTRACT

The article is focused on the work known until now of the baroque architect from Alicante Vicente Soler Verdú. Of his production, the project for the rebuilding of the new town hall of Alicante stands out above all, after the destruction by the navy french of the primitive in 1691. Special emphasis is placed on this first construction phase developed between 1703 and 1730.

Keywords: Vicente Soler / Alicante Town Hall / Old Bridge of Murcia / Tibi Swamp.

Una de las figuras más desconocidas del panorama artístico alicantino en el ámbito de la arquitectura, entre los años que van desde la segunda mitad del siglo XVII hasta finales de la primera década del XVIII, resulta ser Vicente Soler Verdú. Es un hecho que al tratar de acercarnos al conocimiento de su personalidad humana y profesional nos tropezamos con la gran dificultad de la casi inexistencia de datos que pudieran aclarar aspectos tan interesantes como su trayectoria vital, su proceso formativo y, por supuesto, su actividad edilicia. Para empezar, ni la más escueta noticia sobre su persona aparece en los repertorios más destacados de la literatura artística española, como son, entre otros, los casos de Ceán Bermúdez, Llaguno y Amírola o Marcos Antonio de Orellana, este último por lo que respecta al ámbito exclusivo de la región valenciana. Tampoco se menciona su nombre en las crónicas locales, como la de Lorenzo López terminada de escribir en 1752¹. Pero sí figura, aunque por error lo confunde con su nieto homónimo, en la de Nicasio Camilo Jover de 1863. En ella, al hablar del Ayuntamiento de la capital, su obra más destacada, se puede leer: “Tam-

bién se ignora el nombre del arquitecto que formó los planos de esta espaciosa casa; pero se sabe que trabajó en ella, entre otros maestros alarifes, Vicente Soler, como diremos más adelante”². Descripciones más prolijas del edificio, tanto del primitivo como del nuevo, nos las ofrece el también cronista Rafael Viravens en 1876, aunque sin descubrirnos el nombre de su autor³. Algo más se aproxima a la hora de determinar la autoría del palacio Municipal alicantino, la obra más importante de Vicente Soler, el gran historiador del arte valenciano Elías Tormo, cuando en 1923, al referirse a este singular edificio, declara: “Resta todavía anónima una de las más bellas obras del barroco levantino: la Casa de la Ciudad, de Alicante, acaso de Vicente Soler”⁴, si bien más adelante añade: “la mejor casa de ciudad de estas regiones, construida en 1701-60, por planos de arquitecto desconocido”⁵. Con posterioridad han surgido algunas aportaciones más bien tangenciales, y desde luego nada relevantes, que atestiguan su presencia y actuación en localidades del área alicantina o próximas a ella de las que daremos cuenta oportunamente. Afortunadamente nuevos hallazgos documentales procedentes de archivos alicantinos permiten enriquecer y esclarecer con trazos algo más nítidos su perfil biográfico, así como especialmente su actividad como arquitecto e ingeniero. Nuestra pretensión con el trabajo que aquí presentamos, así pues, no es otro que el de contribuir a rescatar un tanto su figura de la oscuridad a la que hasta ahora estaba sometida. Sólo en un futuro, cuando se conozcan datos más concluyentes, será posible conocer y valorar de forma más precisa su significación como arquitecto.

¹ LÓPEZ, L. y MALTÉS, J.B.: *Ilice Ilustrada. Historia de las antigüedades, grandezas y prerrogativas de la muy noble, fidelísima y siempre fiel ciudad de Alicante*. Alicante, 1752; ed. manuscrita del Ayuntamiento de Alicante de 1881.

² CAMILO JOVER, N.: *Reseña histórica de la ciudad de Alicante*. Alicante, 1863, p. 73. Este Vicente Soler del que habla Camilo Jover no es el autor que estudiamos, sino su nieto, hijo por tanto de Baltasar Soler y Manuela Mingot, que aparece en los documentos trabajando como cantero en el Ayuntamiento alicantino en 1742 junto a Vicente Mingot.

³ VIRAVENS PASTOR, R.: *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*. Alicante, Imprenta de Carratalá y Gadea, 1876, pp. 268-274.

⁴ TORMO y MONZÓ, E.: *Levante: provincias valencianas y murcianas*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923, p. CLIII.

⁵ TORMO y MONZÓ, E.: *Op. cit.*, p. 270

LOS INICIOS Y PRIMERAS INTERVENCIONES DOCUMENTADAS

Para comenzar, uno de los interrogantes que ya podemos dar por resuelto es el referente a la fecha de su nacimiento. En efecto, en un documento que hemos localizado en el Archivo Municipal de Alicante y fechado en 19 de agosto de 1705, leemos: “Vicent Soler Pedrapiquer de la present Ciutat de Alacant de hedad que diu es de cinquanta y tres anys poch mes o mens”⁶, por ello deducimos que debió nacer en 1652⁷. Recientemente la fecha y lugar de nacimiento, así como que fue bautizado en la colegial de San Nicolás de la capital alicantina, nos la ha confirmado la investigadora Caridad Valdés⁸.

Su formación, de acuerdo con el sistema de aprendizaje gremial seguido en su época, debió de iniciarse bajo la tutela de algún maestro cantero, bien local o de otra población, con el que iría adquiriendo conocimientos de arquitectura en su doble faceta de traza y práctica constructiva. También se ocuparía del estudio de las matemáticas y proyectos de ingeniería hidráulica, sin descuidar el estudio de la obra de los más reconocidos tratadistas especialmente españoles e

italianos tanto antiguos como contemporáneos. Otros estímulos formativos, estos de carácter más práctico, le vendrían seguramente de la contemplación de las numerosas obras arquitectónicas levantadas a lo largo del siglo XVII en numerosas localidades del levante español, especialmente en su ciudad natal, tanto de edificios civiles, incluyendo los de carácter militar y defensivo, como religiosos.

En cuanto a su actividad edilicia no se documenta, hasta el momento, su intervención en trabajo alguno hasta la década de los ochenta de 1600, si bien es de suponer que ésta habría comenzado años antes. De cualquier forma, lo cierto es que en 1688, contando ya con 36 años, firma los capítulos, y seguramente realizaría las trazas, para arrendar en la persona de Francisco Mingot, aproximadamente de su misma edad y con quien estaba ligado por lazos de parentesco⁹, las obras de la llamada “Quadra Nova” del primitivo Ayuntamiento alicantino. Se sabe que en ella intervinieron, al menos entre los años 1688 a 1691, además de Vicente Soler y Francisco Mingot como canteros, el pintor y dorador Pedro Juan Valero, así como el tallista y escultor Francisco Salvatierra¹⁰. Aunque desconocemos

6 Archivo Municipal de Alicante (en adelante A.M.A.). *Libro 48. Arm. 2, fol. 115 vº*.

7 En julio de 1678 se documenta en Elche un tal Rafael Soler, “maestre de cantería”, que Carlos Enrique Navarro sospecha “quizá emparentado con Vicente Soler, maestro de obras alicantino que trazó su ayuntamiento”. Vid. “La basílica de santa María de Elche: proyecto clasicista en la arquitectura del siglo XVII”, en *Imafronte*, nº 26 (2019) 65-66.

8 Archivo Colegial de San Nicolás de Alicante: *Libro de Bautismos de la iglesia de San Nicolás de Alicante*, Año 1652, fol. 34 vº. El dato nos lo ha proporcionado la mencionada investigadora.

9 Vicente Soler, casado con Bárbara Cremades, y Francisco Mingot, nacido este último según unos documentos en 1652, en 1653 o en 1656, y fallecido entre 1725 y 1726, eran consuegros. Un hijo del primero, Baltasar Soler, estaba casado con Manuela Mingot, hija de Francisco Mingot. Otros hijos de este último y de Vicente Terol fueron el también maestro cantero Vicente Mingot, casado con Francisca Martínez, y Francisca María Mingot, quien casó en 1704 con José Guillén, maestro cerrajero.

10 A.M.A. Libro 25. Arm. 2. *Libre registre de mandatos de Clavería de Antonio Soler. Notari de la Ciutat d' Alacant de 1688 a 1689*, fols. 47, 76 vº, 77 y 129. Vid. También en A.M.A. Libro 26. Arm. 2, fol. 68 vº.

Hay constancia documental de haberse pagado a este escultor “arrendador de la obra de madera de escultura 150 libras segons mandato y apoca otorgada por dit Salvatierra en dit nom y rebuda per lo dit Sr. De la Sala en finit de febrero del any 1689. Item a Gaspar Valero pintor arrendador de les obres 199 libras 17 sous y 6 diners... en finit de febrero 1689”. Vid. en A.M.A. Libro 4. Arm. 8. *Arrendamientos de 1688-1689*, fol. 180. Ese mismo año, el 13 de abril, el Ayuntamiento de Alicante abonaba a Francisco Salvatierra 120 reales por “hacer la cúpula (de la Colegial) y ajustarla y ponerla en su puesto”. La frase habrá que entenderla no es sentido literal, sino que se trataría, dado la exigua suma, de pequeños trabajos en la cúpula de San Nicolás. Vid. A.M.A. Libro 1. Arm. 5, fol. 18. En fechas más avanzadas, el 27 de noviembre de 1716, el Cabildo municipal alicantino acuerda que “Juan Fauquet vecino de la villa de Elche y Francisco Mingot de esta Ciudad, maestros de cantería, reconozcan dicha Copula (sic) y reporten lo que se podrá y deberá hazer para que quede firme”. En A.M.A. Libro 6. Arm. 9. *Libro de Cabildos del año 1716*, fol. 127.

Por otro lado, en 1690 Salvatierra es recompensado por la labor de escultura que había realizado en la Fuente Nueva del Portal de Elche, cuya labor de cantería recayó en Vicente Guedea. A este último, “obrer de vila, maestre de obres de ciutat y conservador de les fonts de aquella”, el consistorio alicantino le abonó el 12 de mayo de 1703, la cantidad de veinte libras y diecisiete sueldos por los trabajos hechos en la “Duaneta de la Porta de Elig”. Vid. A.M.A. Libro 47. Arm. 2; fol. 70.

el aspecto de la sala y el repertorio decorativo e iconográfico allí representado, sugerimos que el autor del proyecto pudo haberse inspirado en la denominada “Sala Daurada” o “Sala Nova” del desaparecido Ayuntamiento de Valencia, edificio levantado a lo largo del siglo XV y que fue derribado entre 1854 y 1860, conocida así por el rico artesonado con pan de oro que la recubría¹¹. Otro modelo de referencia tal vez lo fuera la bella cubierta casetonada de la llamada “Sala Nova” del Palacio de la Generalitat Valenciana¹², obra esta construida en el siglo XVI y por fortuna conservada hasta el presente.

Por lo que respecta a la “Quadra Nova” alicantina, al igual que sucedía con la del Ayuntamiento de Valencia, estaba situada en el primer piso del edificio que daba a la fachada principal, espacio que correspondería, aunque de dimensiones más reducidas, con el hoy denominado Salón Azul. Es a dicha suntuosa estancia denominada “Quadra Nova” a la que se refiere el cronista alicantino Lorenzo López en el siglo XVIII cuando refiere lo siguiente:

“Tenía la ciudad sus Casas de Ayuntamiento, o sala del Consejo. Eran de maravillosa arquitectura y perspectiva a la Plaza del Mar, donde estaban colocadas. Tenían un espacioso salón en quadro, cuya fábrica se concluyó en el año de 1601; y adornaron después sus paredes con lienzos primorosos y pinturas de los Reyes que lo habían sido de esta Ciudad. El techo estaba cubierto de madera de talla de nogal con bellos zaquizamies, todo dorados...”¹³.

Sin duda, por su valor artístico y representativo, se trataría del espacio de mayor magnificencia y refinamiento del primitivo edificio. Este sería el lugar destinado por las autoridades municipales para la celebración de los más relevantes actos protocolarios.

Por esas mismas fechas el cabildo local estuvo empeñado en acometer una serie de obras relacionadas con tareas de mejora en algunos de los monumentos más significativos de la capital, detectándose la actuación de nuestro arquitecto

En cuanto a Salvatierra, el 12 de mayo de 1691, es decir, dos meses antes de la destrucción del Ayuntamiento, recibe 13 libras “per la guarnició de talla que a fet pera el frontal de la Capella de la quadra dorada de la Sala y Casa de la Ciutat”. Vid. en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.: *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, t. II. Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, Diputación de Alicante, 1990, p. 19.

- 11 Hoy el rico artesonado o alfarje de la denominada *Cambra Daurada* o *Sala Daurada*, en el que participó Joan del Poyo entre 1418 y 1428 junto a otros artífices, aunque las obras se prolongaron hasta 1448, puede contemplarse en el salón principal del Consulado del Mar junto a la Lonja de la Seda. Se estudia dicha estancia y especialmente su artesonado, en IBORRA BERNAD, F.: “Del gótico al neogótico. Viaje cronológico a propósito del mobiliario municipal de la primitiva Casa de la Ciudad de Valencia”, en *Res Mobilis, Revista Internacional de Investigación en mobiliario y objetos decorativos*, vol. 10, 13, fasc. 3 (2021) 48-68. Véase también, SERRA DESFILIS, A. e IZQUIERDO ARANDA, T.: “De bona fusta dorada per mans de mestre: techumbres policromadas en la arquitectura valenciana (siglos XIII-XV)” en BROUQUET, S.; GARCÍA MARSILLA, J.V. (eds. lit.): *Mercados del lujo, mercados de arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*. Valencia, Universidad de Valencia, Valencia 2015, pp. 271-297; ZARAGOZÁ CATALÁN, A. y MARTÍNEZ PÉREZ, C.: “El techo de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de València revisitado” en *Història de la Ciutat de València-IX. Projecte i Memòria*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2021, pp. 59-77.
- 12 ALDANA FERNÁNDEZ, S.: “Iconografía de la Sala Nova del Palau de la Generalitat Valenciana. Nuevas aportaciones”, en revista *Goya*, 246 (mayo-junio, 1995) 322-327; id. “Iconografía fantástica e imágenes de la realidad. Bajorrelieves con figuras humanas en la “Sala Nova” del Palau de la Generalitat Valenciana”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 74 (1994) 5-10; id. “El mito de Hércules como espejo doctrinal. Representaciones del mito de Hércules en la Sala Nova del palau de la Generalitat Valenciana”, en *Saitabi*, 45 (1995) 23-35; A. SERRA DESFILIS y O. CALVÉ MASCARELL: “Iconografía cívica y retórica en la techumbre de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia”, en *Narrazione, Exempla, Retoria. Studi sull’ iconografia dei soffitti nel Medioevo Mediterraneo*. Palermo, Edizione Caracol, Palermo 2013, pp. 179-231.
- 13 LÓPEZ, L. y MALTÉS, J.B.: *Op. cit.*, fol. 165. Sabemos de la existencia de otras *salas novas*, sin duda de menor riqueza ornamental, en ayuntamientos de otras poblaciones de la provincia de Alicante. Así, por ejemplo, en 1645 se terminaba de construir la “Sala Nova del Consell” en el ayuntamiento de Aspe. Vid. MEJÍAS LÓPEZ, F.: “El Ayuntamiento-Lonja de Aspe y su torre del Reloj. Un edificio singular del Barroco civil alicantino”, en *La Serranica*, 49 (agosto de 2010) 45.

en tareas constructivas llevadas a cabo en la colegial de San Nicolás así como en el monasterio de la Santa Faz. En relación con el primer ejemplo, sabemos que el cabildo municipal efectuó varios pagos a Vicente Soler, así como a su consuegro Francisco Mingot, por la obra del Sagrario de la colegial a lo largo de 1689¹⁴. A través de dichos escritos nos percatamos de que Mingot como Soler habían alcanzado la categoría de maestros canteros o “pedrapiquers”, siendo su sueldo el doble que el de los oficiales Vicente Mingot¹⁵ y Frances Soler que habían participado igualmente en dicha obra¹⁶. En cuanto a tareas efectuadas en el monasterio de la Santa Faz, próximo a Alicante, sí están documentados una serie de pagos efectuados al maestro Vicente Soler entre los años 1691 y 1692¹⁷.

VICENTE SOLER Y EL PANTANO DE TIBI

Como es sabido, el pantano de Tibi constituye una de las obras de ingeniería hidráulica más importantes emprendidas en España a lo largo del siglo XVI. Su construcción, iniciada durante el reinado de Felipe II, se desarrolló entre 1580 y 1594, sufriendo posteriormente numerosas roturas y daños en general que afectaron a su estructura, y que obligaron a las autoridades ali-

cantinas a intervenir en su reconstrucción. La presencia de Vicente Soler en trabajos de reparación de la pared de la presa, en su calidad de maestro cantero, ya se detecta un siglo más tarde, en 1690. Su nombre aparece en un informe de 18 de diciembre de dicho año en el que los “officials de Pedrapiquers” de la ciudad de Alicante Antoni Martínez y Pere Joan Violat, de treinta y veintitrés años respectivamente, declaran que:

“han assistit y treballat en la faena y obra de el Pantano y podem dir segon Deu y sa consciencia y lo jurament que tenen prestat, que Vicent Soler, Mestre de Pedrapiquer, ha destapat lo forat que feu Pere Guillem en la bóveda de dit Pantano y lo ha deixat desembarasat y destapat tot aquell ... y encara lo ha engrandit y fet mayor el que deixa dit Guillem en mes de huit pams y que ha cumplit amb la obligacio del acta que feu de dita faena”¹⁸.

Diferentes tareas relacionadas con el pantano se encomendaron durante estos años a otros maestros canteros. Así, por ejemplo, sabemos que el 19 de noviembre de 1694 se le pagaron a Joan

¹⁴ A.M.A. Libro 1. Arm. 5. *Memorias del gasto de las obras hechas en el Iglesia Colegial del Sr. San Nicolás en los años 1689, 1697, 1698, 1699, 1700, 1703, 1704 y 1705*.

Un año antes, el 23 de mayo de 1688, los jurados y el síndico de la ciudad habían decidido que se continuaran las tareas “de cubrir las piezas de la Ante Sacristía, Sacristía y Aulas Capitular y labrar sobre ellas el Archivo y Librería con escalera para subir a estos quartos siguiendo la planta que ay formada destas obras con motivo de la precisa necesidad que ocurre destas piezas por asegurar y cubrir las obras y no dejarlas a la contingencia de que las aguas y los soles destruyera lo fabricado...”. Vid. A.M.A. Libro 4. Arm. 1; fol. 33. Muy posiblemente de estas obras se hubiera ocupado Vicente Soler. No hay que olvidar que en uno de los perfiles que realiza en 1702 para el puente de Murcia, el propio Soler afirma ser “Maestro de Obras de la ciudad de Alicante y de su Colegial”.

¹⁵ Este Vicente Mingot no debe confundirse con el Vicente Mingot Terol que en 1730 firma con Juan Bautista Borja y José Terol “Mayor”, los planos del nuevo Ayuntamiento de la ciudad, pues este segundo Mingot era hijo de Francisco Mingot y de Vicente Terol, nacido el 31 de enero de 1697 y fallecido el 19 de febrero de 1772 en la villa de Monforte del Cid. No dudamos, sin embargo, del parentesco entre Francisco Mingot y el primer Vicente de idéntico apellido documentado a finales del siglo XVII. ¿Sería tal vez su hermano?

¹⁶ A.M.A. Libro 1. Arm. 5; fol. 16.

¹⁷ A.M.A. Libro 3. Arm. 5. *Memoria del gasto de la obra del Monasterio de la S.S. Faz, Hospital Nuevo y Baluarte de San Carlos*; fols. 60 y ss.

¹⁸ A.M.A. Libro 26. Arm. 2: fol. 175. Sobre el pantano de Tibi resultan de referencia obligada los trabajos de ALBEROLA ROMÁ, A.: “La reconstrucción del pantano de Tibi”, en *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 26 (enero-abril, 1979) 65-91; id: *El pantano de Tibi y el sistema de riegos de la buerta de Alicante*. Alicante, Diputación de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1994.

Fauquet, “maestro pedrapiquer de la Villa de Elig”, 15 libras “per aver anat a veure lo dit Pantano de esta ciudad, y de su modelo y planta que ha fet y deixat”¹⁹. Nuevas visuras y revisiones llevó a cabo Fauquet en 1696, tras haber sido requerido por las autoridades alicantinas para que se les informara sobre el modo de “remediar el agua que se nexia del Pantano”²⁰.

Pero será en 1697 cuando el municipio alicantino, tras haber sufrido el pantano una importante rotura, se decidió a acometer de manera decidida las necesarias tareas de recomposición del mismo. A tal fin acudieron al destacado arquitecto valenciano Juan Blas Aparicio, quien es sabido que intervino decisivamente entre 1683 y 1705 en la construcción de la colegiata de Játiva²¹, para que diera las trazas y capitulaciones de los trabajos que había que realizar, así como al arquitecto de Elche Joan Fauquet²², dos de los maestros de más renombre de la comunidad valenciana²³. Las plantas confeccionadas por estos, fueron copiadas por el pintor e ingeniero militar alicantino Pere Joan Valero con el fin de hacerlas llegar a Valencia para su aceptación. Por su trabajo Valero recibió el 16 de noviembre de 1697 la suma de veinticinco libras²⁴.

La elección de la persona de Juan Blas Aparicio

para la elaboración tanto del proyecto como de los informes periciales, se justificaba si tenemos en cuenta la más que sobrada cualificación de este maestro en tareas de ingeniería y arquitectura hidráulica llevadas a cabo en Valencia y otras poblaciones como Cocentaina. De su actividad en la capital del Turia, y no sólo como tracista, puede dar fe el protagonismo en la obra del muelle de esa ciudad ya desde 1685²⁵. Por lo que respecta a Juan Fauquet, su experiencia quedará patente en su intervención en la basílica de Santa María de Elche, iglesia del Socorro de Aspe, así como en proyectos para puentes en Elche, Murcia y Orihuela e igualmente en el pantano de Tibi.

Son numerosos los escritos fechados en ese y en años posteriores en los que las autoridades municipales alicantinas requieren la presencia de ambos arquitectos como expertos para peritar la obra. De la supervisión, además de otras tareas en el pantano, también se ocupó a lo largo de 1697 el maestro Vicente Soler, pese a que por entonces su principal empeño estaba centrado en la confección del proyecto del nuevo Ayuntamiento de la capital alicantina. Su presencia en el pantano de Tibi se refleja en el siguiente documento:

¹⁹ A.M.A. Libro 32. Arm. 2; fol. 95.

²⁰ A.M.A. Libro 7. Arm. 4; fol. 21 v. Dicho informe está fechado en 16 de mayo de 1696.

²¹ Vid. GONZÁLEZ TORNEL, P.: *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Valencia, Diputación de Valencia, Institutò Alfons el Magnànim, Valencia, 2005, p. 81. Vid, también BÉRCHEZ, J. y GÓMEZ-FERRER, M.: *La Seo de Xàtiva. Historia, imágenes y realidades*. València, Generalitat Valenciana, 2007, p. 18.

²² Ya en el año 1689 Fauquet había presentado un informe sobre el estado del pantano de Elche, al que añadió en 1693 otros dos proyectos más. Vid. NAVARRO-RICO, C. E.: “La basílica de Santa María de Elche: proyecto clasicista en la arquitectura del siglo XVII”, en *Imafronte*, 26 (2019) 80-81.

²³ De los tres arquitectos, Soler, Aparicio y Fauquet, el primero nace en 1652; Juan Blas Aparicio hacia 1653, mientras que el nacimiento de Joan Fauquet fue en 1655 en la localidad de Enguera (Valencia), aunque su profesión la ejerció principalmente en Elche y Aspe.

²⁴ El pintor, sin embargo, había estimado una cantidad más elevada, treinta y seis libras. Así se recoge en la “*Memoria de los traslados de las Plantas que hizieron Mosen Joan Aparicio y Joan Foquet arquitectos para el reparo del pantano de la Muy Ilte. Ciudad de Alicante copiadas por mí, Pedro Joan Valero*”:

Por haber copiado línea por línea quatro plegos de papel de marca mayor que incluyen Planta y Perfiles de la obra del Pantano valen... 30 libras. Por tres pliegos de papel de marca mayor que asimismo incluyen otra planta y perfiles de la obra del Pantano valen... 6 libras. Total: 36 libras. Pedro Juan Valero. Vid. en A.M.A. Libro 37. Ar. 2; fol. 412.

²⁵ BÉRCHEZ, J. y GÓMEZ-FERRER, M.: *La Seo de Xàtiva. Historia, imágenes y realidades*. València, Generalitat Valenciana, 2007, p. 18. No obstante su intervención, ya en 1696 la obra del muelle se encontraba en muy mal estado, siendo demolido dos años después. Vid. GONZÁLEZ TORNEL, P.: *José Mínguez. Un arquitecto barroco en la Valencia del siglo XVIII*. Castelló, Universitat Jaume I, 2010, p. 41.

“Item dona en descarrech setze liures y once diners que paga a Vicente Soler Pedrapiquer. Lo es sis liures tres sous y once diners per lo gasto feu lo Dr. Thomas Pasq. (sic) Perez de Sarrio Generos en lo viage al Pantano per estar nomenat per la Junta Provincial a la visura de la rotura del Pantano, y nou liures y deset sous per lo gasto dela Mestres Joan Fauquet de Elig, Frances Mingot, lo dit Soler y Pere Joan Violat en la segona visura que fereu juntament ab M^o Joan Blay Aparicio (...) segons mandato y apoca de 18 juliol 1697”²⁶.

En otro texto fechado el mismo día se aprueba el abono a Soler de la cantidad de 11 libras y 11 sueldos por haber abierto una zona del pantano para “desenrruinarlo y repararlo”²⁷. Pasados unos meses, el 16 de febrero de 1698, el jurado de la capital alicantina informa al Virrey de Valencia del estado lamentable de la pared y bóveda del pantano, al tiempo que advierte de la necesidad de la limpieza de los fondos del barranco. En otra nota se indica igualmente que por parte de personas expertas se examinen cuidadosamente las dos plantas hechas por Juan Fauquet y Juan Blas Aparicio con el fin de poder dictaminar y elegir la mejor²⁸. Las reparaciones iban a ser largas y costosas. Como era preciso su urgente puesta en funcionamiento con el fin de abastecer de agua a la huerta alicantina, en junio de 1699 se comunicó desde Valencia al gobierno local de esta última población, que incluso los caudales destinados para la reconstrucción de la casa consistorial destruida años atrás, fueran destinados a la reparación del embalse:

“Los medios que se propusieron para la fábrica de la Casa y Cárceles de esa ciudad (Alicante), según las nuevas plantas, son inaplicables a ese fin en la mayor cantidad, pues con haberse llevado el ímpetu del agua del Pantano mucha parte de su paredón y Bóvedas, han de aplicarse según las reales órdenes a su reparo. Y siendo igualmente urgentes estas obras, conviene que V.S. discorra en lo que más oportunamente puede desempeñar para el principio de la Casa y Cárceles con la brevedad que pide la custodia y alivio de los presos. Guarde Dios a V.S. muchos años. Valencia 11 de Junio de 1699”²⁹.

Las obras en la presa continuaron ya desde comienzo del siglo XVIII, con la obligada interrupción provocada por la guerra de Sucesión, y todavía habrá que esperar hasta llegar a finales de los años treinta de 1700 para que las obras de reparación, previa confección de nuevos planos realizados en 1731 por los maestros Vicente Mingot, Nicolás Puerto y Juan Bautista Borja, lleguen a su fin³⁰.

VICENTE SOLER Y EL PUENTE VIEJO DE MURCIA

Otra de las empresas arquitectónicas, o más propiamente de ingeniería hidráulica, en la que estuvo implicado Soler a comienzos del siglo XVIII, fue el proyecto para el Puente Viejo de Murcia. Por entonces nuestro arquitecto ya gozaba en Alicante de un sólido prestigio profesional, conseguido en gran parte por sus actuaciones en la propia capital, interviniendo en numerosas obras que habían sido destruidas

²⁶ A.M.A. Libro 8. Arm. 4, fol. 63 v^o.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ A.M.A. Libro 21. Arm. 11. Cartas escritas 1698, fols.10-11.

²⁹ A.M.A. Libro 24. Arm. 11. *Cartas recibidas 1699*, fol. 142.

³⁰ A.M.A. Libro 21. Arm. 9. *Cabildos del año 1731*, fol. 209. Más adelante, en 1733, Nicolás Puerto, maestro albañil, y Bautista Borja, sacarán copias de las “Segundas Plantas y Perfiles, formados para la obra y reparo del Pantano”. Vid. A.M.A. Libro 23. Arm.9. *Cabildos del año 1733*, fols. 90 y 169.

o gravemente dañadas por el bombardeo de la armada francesa en 1691³¹.

Del proyecto de construcción del Puente Viejo de Murcia, llamado asimismo Puente de los Peligros, resultan de consulta obligada los estudios a él dedicados por la profesora Concepción de la Peña Velasco³². Como afirma la investigadora murciana, la decisión de que se llevara a cabo se tomó tras la destrucción del anterior puente cuando la riada de la capital murciana en 1701. Dada la urgente necesidad que suponía para la circulación de los vecinos y el tráfico de mercancías, tras el desastre se habilitó un puente provisional hecho de madera que resultó muy poco resistente. Por ello, y pese a su mayor costo, el municipio murciano se decidió por uno de piedra, convocando a quien pudiera interesarle a la presentación de las correspondientes trazas y capítulos. Fueron varios los maestros canteros que se presentaron al concurso a comienzos de 1702, y cuyos proyectos se enviaron al Consejo de Castilla para que éste eligiera el mejor³³. Sin embargo, el Consejo contestó a las autoridades murcianas para que fueran ellas las que seleccionaran el de su preferencia, debiendo antes asesorarse debidamente. A tal fin, el 24 de marzo de ese año el cabildo murciano “sabiendo que en Alicante y Játiva había dos personas de sobresaliente avilidad en la arquitectura y obras de agua”³⁴, fueron llamados para discernir sobre el asunto. Acudieron Mosén Juan Blas Aparicio

de Palop, maestro de Játiva, y Vicente Soler, vecino de Alicante”³⁵. Ambos artífices señalaron como preferible el proyecto del regidor Juan de Córdoba y Riquelme, pese a que en él encontraron numerosos fallos, acaso por no ser el tal Córdoba, en opinión de De la Peña, “un maestro de obras sino posiblemente un conocedor de las matemáticas y aficionado a la arquitectura y no sabía de materiales”³⁶. Cuatro días después, el 28 de marzo, los ediles murcianos enviaron una carta a las autoridades alicantinas que dice así:

“Para la reedificación de la puente (sic) de este Río se ejecutaron por algunos Maestros de esta ciudad y de otras partes diferentes plantas que con otros papeles se remitieron al Real Consejo de Castilla. Y en su vista se ha servido de expedir Real despacho que con los modelos que se enviaron ha recibido esta ciudad (Murcia) para que reconocidos elija el más conveniente para la firmeza y seguridad de esta obra. Y siendo preciso que para esta diligencia concurren maestros que no sean de los que dieron traza: Se ha resuelto por más aceptado que a este acto asistan peritos forasteros de toda inteligencia y desinterés. Y hallándonos con noticia que en esa Ziudad y aderezo de su muelle está Maestro en quien se deben considerar estas circunstancias. Y en la inteligencia de

³¹ Soler se ocupó igualmente de la realización de otras obras menores, así, por ejemplo, el cabildo alicantino acordó en diciembre de 1700 el pago a “Vicent Soler pedrapiquer”, de treinta libras y diez sueldos por la reparación “del camí de Almaisa”. Vid. A.M.A. *Libro de Cuentas. Año 1700-1701*, fol. 55.

³² De 1998 se fecha su primer trabajo sobre dicho puente titulado “Religiosos arquitectos y matemáticos en las primeras décadas del siglo XVIII en Murcia”, en *Imafron* (1996-1997), 1998, 249-251. Más adelante, en 2001, publicó una amplia monografía titulada: *El Puente Viejo de Murcia*. Murcia, Universidad de Murcia, 2001. Con anterioridad, HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. publicó un artículo sobre este mismo tema titulado “Puente Viejo de Murcia”, en *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXIV (1978) 111-118.

³³ DE LA PEÑA VELASCO, C.: “Religiosos arquitectos...” *Op. cit.*, p. 250.

³⁴ El subrayado es mío.

³⁵ Vid. DE LA PEÑA VELASCO, C.: *Op. cit.*, p. 251.

³⁶ DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El Puente Viejo de Murcia*. Murcia, Universidad de Murcia, p. 68.

los grandes favores que siempre hemos merecido de la gran atención de V.S. no escusa esta Ziudad que el Señor Jurado Patricio Serrano pase a ponerse en nuestro nombre a la obediencia de V.S. con la suplica que hazemos con todo encarecimiento que por el breve tiempo que se ocasionase en este reconocimiento pasa a el maestro, para que con más acierto consiga esta Ziudad el fin que solicita y de tener frecuentes empleos del obsequio y del mayor servicio de V.S. en que acredita nuestro antiguo reconocimiento. N^o Señor guarde a V.S. muchos años. Murcia, marzo 28 de 1702”³⁷.

Lo cierto es que los maestros Juan Blas Aparicio y Vicente Soler³⁸ dieron nuevas trazas del anteproyecto de Juan de Córdoba, consistentes en dos plantas y tres perfiles además de los corres-

pondientes capítulos, afortunadamente conservados entre los fondos del Archivo Histórico Nacional y que fueron dados a conocer por la profesora De la Peña. De todos los diseños, destaca especialmente uno en cuya parte inferior podemos leer: “Perfil o Montea principal del Puente de la Ciudad Ilte. de Murcia...”, Traducido del diseño de Don Juan de Cordova Riquelme Regidor de la Muy Ilte. Ciudad de Murcia y Profesor de Matematicas. Por Mosen Juan Blas Aparicio profesor de Matematicas, Beneficiado de la Colegial y Sta. Iglesia de la Ciudad de Xativa y super.te de su fabrica. Y por Vicente Soler y Verdu, Maestro de obras de la Ciudad de Alicante y de su Colegial” (Fig. 1).

El dibujo muestra un gran puente de sillares de piedra con tres ojos, y cuyos arcos apoyan en pilares de los que salen tajamares. El pretil se adorna con remates esféricos que recuerdan

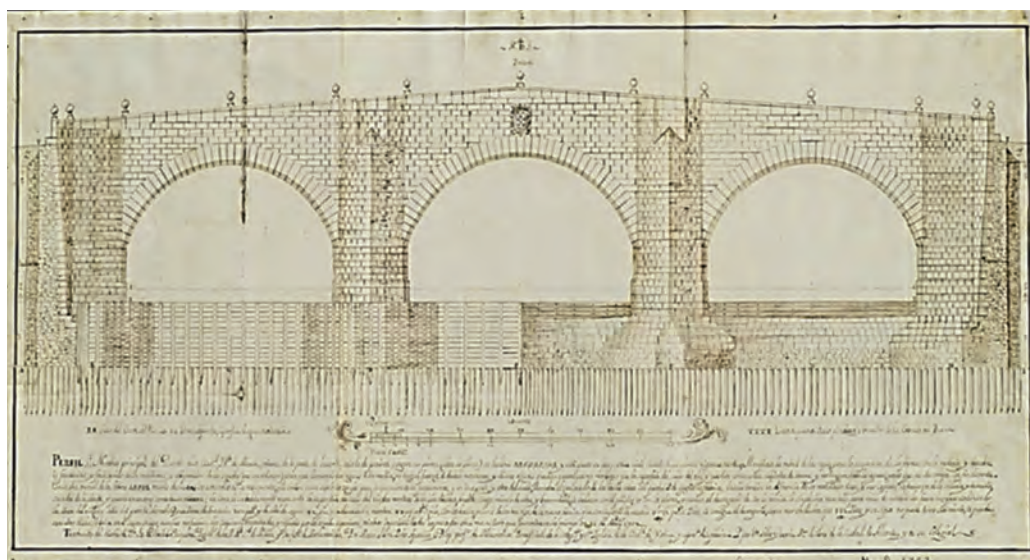


Fig. 1.- Juan Blas Aparicio y Vicente Soler. *Alzado del puente de Murcia, 1702*. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional. Consejos, MPD. 1757.

³⁷ A.M.A. Libro 28. Arm. II. *Cartas recibidas 1702*. Fol. 55.

³⁸ En uno de los perfiles del dibujo conservado en el Archivo Histórico Nacional, Vicente Soler declara ser “Maestro de Obras de la ciudad de Alicante y de su Colegial”.

modelos escurialenses, siguiendo la tradición de las trazas de Juan Gómez de Mora y otros arquitectos para el accidentado puente de Toledo de Madrid³⁹ (Fig. 2).

Nuestro artista, desde la capital murciana, adonde había sido enviado por las autoridades alicantinas, escribe a éstas el 13 de mayo para comunicarles que estando próximo a finalizar el encargo para el que había sido contratado, se pone a disposición de las mismas para lo que ordenasen⁴⁰. Algunos días después, con fecha de 6 de junio, el cabildo murciano muestra su agradecimiento y satisfacción al de Alicante por la ayuda prestada por Vicente Soler:

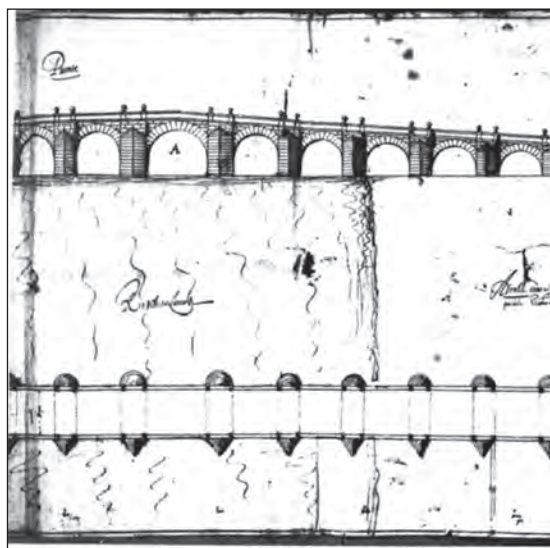


Fig. 2.- Juan Gómez de Mora. *Proyecto del Puente de Toledo. Planta y perfil 1629*. (Reproducción del libro “Juan Gómez de Mora (1586-1628). Arquitecto y trazador del Rey y Maestro Mayor de Obras de la Villa de Madrid”. Madrid, Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid, 1986).

“Haviendose concluido todas las dilixencias a que de orden de V.S. vino a esta ciudad Bicente Soler y en que incesantemente ha estado entendiendo hasta oy. Es inexcusable en n^a obligación y muy correspondiente al singular favor que nos ha hecho V.S. manifestar n^o reconocimiento con las repetidas gracias que damos a V.S. asegurándole que de la planta y papel que ha hecho este Maestro para la obra de la puente, fia esta ciudad su acierto y queda muy de su cuenta perpetuar esta fineza en quantas ocasiones se ofrecieren del agrado y servicio de V.S. Cuya vida guarde Dios muchos años. Murcia y Junio 6 de 1702. A la M. Ilte. Ciudad de Alicante”⁴¹.

Pese a que un día más tarde, el 7 de junio, las obras se sacaron al pregón público en varias localidades, como Murcia, Cartagena, Lorca, Chinchilla y Cieza, sin embargo no pudieron adjudicarse por falta de posturas, lo que hizo que la realización del proyecto se dilatase en el tiempo, e incluso se modificara tras la intervención de Toribio Martínez de la Vega⁴².

VICENTE SOLER, AUTOR DE LAS TRAZAS PARA EL NUEVO AYUNTAMIENTO Y CÁRCELES DE ALICANTE

Tras este breve recorrido por algunas de sus actuaciones hasta ahora conocidas en tareas de arquitectura e ingeniería hidráulica en localidades del levante español, pasamos a ocuparnos de la que, sin duda, constituye su empresa arquitectónica de mayor alcance: el proyecto para la construcción del nuevo Ayuntamiento y Cárcel de Alicante que se levantará tras la destrucción del anterior en 1691.

³⁹ NAVASCUÉS PALACIO, P.: “Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos, para el puente de Toledo de Madrid”, en *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*, 26 (1969) 52-67. Véase también: *Juan Gómez de Mora (1586-1628). Arquitecto y trazador del Rey y Maestro Mayor de Obras de la Villa de Madrid*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Municipal de Madrid. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1986, pp. 172-273.

⁴⁰ A.M.A. Libro 28. Arm. II. *Cartas recibidas 1702*, fol. 91.

⁴¹ A.M.A. Libro 28. Arm. II. *Cartas recibidas 1702*; fol. 106.

⁴² DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El Puente Viejo de Murcia*, pp. 84 y ss.

Aunque no ha quedado ninguna referencia gráfica, sabemos por textos antiguos que la fábrica de la primitiva Casa Consistorial y Cárceles debió de iniciarse a comienzos de los años treinta de 1500⁴³, indicando el cronista Bendicho que “Fabricose la corte de justicia y cárceles comunes en el año 1541”⁴⁴. El palacio municipal finalizó con la conclusión de la Torre del Reloj en 1668, tal como relata el cronista Lorenzo López⁴⁵ y figura en una lápida colocada en la fachada lateral derecha del Ayuntamiento (Fig. 3). Este antiguo edificio, que en gran parte sirvió de modelo de inspiración a Soler, pues lo conoció sobradamente e incluso llegó a trabajar en él al menos entre 1688 y 1690, englobaba varios espacios que incluían amplios salones, alguno especialmente suntuoso como la ya mencionada “Quadra Nova”. No era un edificio muy grande, estima en 1876 Rafael Viravens, y “lucía a la entrada del edificio una portada de

mármol negro, campeando entre sus adornos los blasones de Alicante”⁴⁶. Contaba así mismo con dos capillas, una en la sala mayor situada en la primera planta, donde, como dice Bendicho, “se celebran las missas del Espíritu Santo, con solemnidad y música, en que se invoca su favor para las elecciones de oficiales... El otro altar y capilla está encima del portal antiguo, que salía al mar y ahora a su plaza..., en quien se celebran missas a los presos y, en particular, a los que han de sacar a ajusticiar”⁴⁷. Un gran balconaje al exterior de 70 palmos de largo recorría la fachada del piso principal, el cual se fijó, según el mismo cronista, en 1618⁴⁸. Otras estancias, entre ellas archivo, cárceles para notables⁴⁹, salones para juzgados y casa del Gobernador en el piso superior, completarían los espacios municipales. Pues bien, todo ello, además de otros muchos edificios y sin contar las numerosas pérdidas humanas, desapareció en el ya tantas veces citado



Fig. 3.- Lápida del Ayuntamiento de Alicante en la que se da cuenta de la terminación del edificio en 1668. Fotografía del autor.

⁴³ Información bastante precisa nos da el cronista BENDICHO, V. en su *Chronica de la muy Ilustre, Noble y Leal ciudad de Alicante*. Alicante, 1640. Hemos manejado la edición publicada por el Ayuntamiento de Alicante de 1991, vol. III, pp. 93-98.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁵ Vid, LÓPEZ, L.: *Op. cit.*, fols. 165-167.

⁴⁶ VIRAVENS Y PASTOR, R.: *Crónica de la Muy Ilustre y siempre Fiel Ciudad de Alicante*. Alicante, Imprenta de Carratalá y Gadea, 1876, p. 268.

⁴⁷ BENDICHO, V.: *Op. cit.*, p. 96.

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ El cronista Bendicho habla de “carceles de cavalleros y gente de respeto”.

año de 1691, como lo confirman ampliamente numerosos documentos de la época⁵⁰.

La historia del proceso de levantamiento de la nueva fábrica alicantina la llevamos a cabo en un trabajo publicado en 1974, y que hasta la fecha constituye la primera y única monografía sobre el monumento⁵¹. Para ello resultó fundamental el afortunado descubrimiento de abundante documentación en su Archivo Municipal, incluyendo numerosos dibujos relacionados con dicho edificio fechados entre los años 1730 y 1776 que llevan la firma de artistas como Juan Bautista Borja, Vicente Mingot y Lorenzo Chápoli. No obstante, nuestro estudio presentaba ciertamente algunas lagunas sin despejar, una de ellas era el desconocimiento de quien tras la destrucción de la primitiva Casa de la Ciudad se encargó de confeccionar el nuevo proyecto que se llevará a cabo algunos años después. Por suerte nuestras investigaciones continuaron, y en 1985 presentamos un nuevo libro con nuevos hallazgos documentales, entre ellos la mención expresa a Vicente Soler como autor de las trazas de la nueva Casa Consistorial y Cárceles, y responsable por tanto del proyecto⁵². Con él, en efecto, se iniciaron las obras cuyo proceso constructivo detallamos más adelante, aunque referidas exclusivamente a la primera fase edilicia que llega hasta 1730, límite cronológico que nos hemos propuesto para el presente estudio, por ser ésta la etapa en que las obras responden enteramente al modelo propuesto por Vicente Soler.

Por lo que se deduce de los escritos conservados, las tareas de levantamiento del nuevo ayun-

tamiento, en contra de lo que cabría esperar, no se emprendieron inmediatamente después de la destrucción del primitivo. Al parecer las autoridades civiles consideraron de mayor urgencia destinar los caudales públicos a las obras del pantano de Tibi, así como a otras necesidades urbanísticas. A ello habría que añadir otras partidas, bien es verdad que no de excesiva cuantía, destinadas a actuaciones en las tres iglesias más importantes de la ciudad: San Nicolás, Santa María y Santa Faz, esta última próxima a la capital alicantina. No obstante, en 1696, los ediles ya mostraron la urgente necesidad de contar con una nueva edificación en la que poder reunirse, pues hasta entonces lo hacían en una casa alquilada. Pero no fue hasta el año 1699 cuando dichas autoridades tomaron la firme decisión de no dilatar más el proceso constructivo de un nuevo edificio, para lo que en primer lugar era necesario contar con un proyecto, tarea que fue encomendada al maestro cantero o arquitecto Vicente Soler. Es de suponer que la designación de este artista se debiera al prestigio y estima que gozaba no sólo en la capital alicantina por sus numerosos trabajos⁵³, especialmente por su intervención en labores efectuadas en la sala denominada “Quadra Nova” del anterior palacio municipal.

En cualquier caso, tras este primer paso las trazas debían ser enviadas a Valencia para, una vez examinadas y pasado el obligado dictamen por parte de maestros expertos, ser aprobadas por el virrey. Cumplimentado este trámite, el proyecto de Soler fue informado favorablemente por la máxima autoridad valenciana, si bien impuso

⁵⁰ Sirva de ejemplo la carta escrita por D. Joseph de Borja, Gobernador de Alicante, al monarca Carlos II, con fecha 28 de septiembre de 1692, que dice así: “En quanto a las ruinas de la ciudad devo decir a V.M. que todas las casas an quedado consentidas y quebrantadas y que asta ahora no se ha reedificado ninguna cabalmente y que las total derribadas pasan de duscientas...”. Vid. En A.M.A. Libro 1. Arm. II. *Cartas recibidas de 1665 a 1704*, fols. 290-291. Sorprende, no obstante, que ni la iglesia de Santa María ni la colegial de San Nicolás sufrieran daños de consideración estando muy próximas al Ayuntamiento.

⁵¹ SÁEZ VIDAL, J.: *El Ayuntamiento de Alicante: Historia de su construcción y arquitectura*. Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial de Alicante, 1984.

⁵² SÁEZ VIDAL, J.: *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca*. Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1985.

⁵³ No olvidemos, como ya hemos señalado anteriormente, que en Murcia, pocos años más tarde, se le había considerado “de sobresaliente avilidad en la arquitectura”.

la obligatoriedad de que se levantara en el mismo lugar que la anterior casa consistorial. Así se contempla en la carta enviada al virrey de Valencia por el cabildo alicantino el 17 de mayo de 1699:

“Al Sr. Virrey: Con carta del 4 de los corrientes nos manda V.E. informar lo que por nuestra parte se hubiese adelantado hacia la nueva fábrica de las Cárceles públicas de esta Ciudad después de haverse servido V.E. tomar la resolución de que se reedificasen en el mismo lugar que antes estaban... restituyendonos la planta elegida firmada de su mano dicho Magnifico Dr. Torres por medio de Vicente Soler, maestro de cantería a quien la dio para que nos la entregase”⁵⁴.

Pasado un tiempo, el 1 de octubre de ese año, un nuevo escrito enviado desde la capital del Turia al Justicia de la ciudad de Alicante, resolvía:

“Que sin dilación se formen capítulos, conforme la planta que se eligió con expresión de que los Maestros a quienes se diere la obra solo se han de cuidar de las manufacturas, corriendo los pertrechos por Arrendamiento diferente... Que respecto de que sería difícil en un solo arrendamiento hacerse el remate de toda la obra y la de las Cárceles es la más urgente y por la mayor parte de cantería, se dividan los arrendamientos proporcionalmente, haciéndose ahora el primero de los cimientos, fábrica de cárceles y lo demás que corresponde a ellas según la planta, y que los capítulos se dispongan a este fin y se envíen a esta ciudad, en que ha de executarse la diligencia de la subastación... Que por cuanto según la planta que se eligió para la fábrica de las cárceles se ha de ocupar el sitio de las casillas del Conde de Peñalba que están contiguas a la Cárcel

antigua... Espero que V.S. continuará en aclarar las diligencias para que no se pierda tiempo en formar los capítulos que parecieren precisos para la planta de las Cárceles pues deseo se concluyan por ser tan forzosas e importantes para la buena administración de Justicia y en beneficio de ese público.

Valencia, 1^o octubre 1699. Don Alfonso de Guzman. Srs. Justicia y Jurados de la Ciudad de Alicante”⁵⁵.

De acuerdo con los capítulos que se redactaron, sabemos que al menos dos contratistas, Bautista Rodrigo y Pere Vidal, pujaron en enero de 1700 para hacerse con el proyecto y encargarse de las obras. Por lo general, las posturas eran examinadas por una comisión y tras su estudio se adjudicaban. En el caso que analizamos, el ganador debía someterse a las cláusulas capitulares que, entre otras, establecían la obligación de emprender las obras ciñéndose en todo momento a “la planta aprobada por el Sr. Virrey y Real audiencia que está firmada por el Dr. Dn. Lauterio Torres, Juez de dicha audiencia”. También se obligaba a asumir los gastos de la compra y derribo de las casas colindantes con el Ayuntamiento, que tenían que incorporarse al nuevo edificio con el fin de ampliar la superficie del mismo. Entre los capítulos hay uno de especial relevancia, en el que se indica que las puertas del frontispicio se harán “de orden compuesto, la de en medio de dos columnas (sic) por cada lado y las otras dos de los lados de una columna, con advertencia que ha de ser de la misma piedra de San Julián”. En cuanto a las dos ventanas situadas en los extremos, éstas se harían de la misma forma “que están ideadas en la planta”, con su arquitrabe, friso y cornisa. Era responsabilidad del contratista nombrar a los maestros que se ocuparan directamente de la ejecución de las obras, si bien la supervisión de los trabajos y comprobación de la calidad de los mate-

⁵⁴ A.M.A. Libro 23. Arm. II. *Cartas escritas 1699*; fol. 39.

⁵⁵ A.M.A. Libro 24. Arm. II. *Cartas recibidas 1699*; fol. 216.

riales correspondería exclusivamente al propio consistorio. Así mismo era tarea de éste fabricar los remates de la torre del Reloj y la escalera. El inicio de los trabajos se fijaba para el seis de febrero de ese año, debiendo estar finalizados el mismo día del año 1706. De las dos posturas presentadas, la de Bautista Rodrigo fijaba un precio de 13.500 libras por cada uno de los seis años, lo que hacía un total de 81.000 libras. Pere Vidal, por su parte, se ofreció a pagar la cantidad anual de 15.666 libras, 13 sueldos y 4 dineros⁵⁶.

Cuando parecía que sólo faltaba la adjudicación a uno u otro postor, las autoridades no resolvieron la decisión de manera inmediata. Parece que ello se debió a que consideraron que la tarea más urgente en ese momento era la reparación de los daños causados por la rotura de la pared del pantano de Tibi, así como el reforzamiento de las defensas y baluartes de la capital y del propio muelle. Además, y esto resulta un tanto asombroso por no decir increíble, otro de los motivos de la tardanza en los inicios de los trabajos fue la pérdida en Valencia de las trazas de Soler, lo que hizo que desde allí, el 22 de julio de 1700, solicitaran al cabildo alicantino “duplicados” de las mismas⁵⁷. Pocos días después, el 5 de agosto, también desde Valencia, se comunicaba lo siguiente a los miembros del concejo alicantino: “Ayer puse en manos de su Ex^a las plantas de Casa y Carceles que admitió con gusto. Oy ya se ha tratado en la Junta de Cartas ofrezriendome su Ex^a la mas pronta expedición...”⁵⁸. Transcurrido algunos meses, nuevos documentos fechados en Valencia de mayor alcance y compromiso con el proyecto constructivo son recibidos por la Junta municipal alicantina, y de cuyo contenido damos cuenta aquí. Uno de ellos dice así:

“Muy Iltes. Sres. El lunes me restituí a esta Ciudad y halle la novedad de aver salido de ella a la inquisición de un delito D. Fco. Faus, a quien se cometio la dependencia de Casa y Carceles, bien que antes de su partida con Vicente Soler se adelanto el trasiego de las noticias que aquí necesitaban habiendo planteado con todo perfil el frontis de toda la fabrica con sus torres, y aviendo llegado ayer después de medio día el Correo en que he recibido la planta que firmó el Dr. Torres, he informado oy de todo a su Ex^a para que me destinare Ministro en ausencia de D. Fco. Faus y me ha cometido al Sr. Torres con quien conferiré mañana llevando a Soler con los deseos inexplicables de salir del engorro desta dependencia y en caso que sea preciso aguardar al Sr. Faus, tengo por de la misma importancia la detension de Soler si V.S.S lo aprueban... Valencia abril 21 de 1701”⁵⁹.

En otra carta fechada una semana después igualmente enviada desde Valencia reconocían haber visto y revisado “los Capítulos que V.S. remitió pertenecientes a la fábrica de la Casa de Ayuntamiento y cárceles, las Plantas y Perfil que ha deligneado Vicente Soler que se restituyen a V.S. firmadas, y los capítulos Rubricados y conferidos con Artífices en presencia de Soler se han hecho las notas que contiene el papel que va aparte, V.S. dispondrá que en conformidad de ellas se reformen de nuevo los Capítulos y se mande subastar... Real de Valencia 28 de abril de 1701”⁶⁰.

Ese mismo día Vicente Soler manifestaba desde Valencia al concejo de su ciudad: “Doi noticia a V.S.S como oi se ha resuelto el que se pueda poner en execucion la obra, los recibió las pri-

⁵⁶ A.M.A. Libro 16. Arm. 8. *Arrendamientos del año 1700*; fols. 7-II vº.

⁵⁷ A.M.A. Libro 25. Arm. II. *Cartas recibidas 1700*; fol. 188.

⁵⁸ A.M.A. Libro 25. Arm. II. *Cartas recibidas 1700*; fol. 204.

⁵⁹ A.M.A. Libro 26. Arm. II. *Cartas recibidas 1701*; fol. 65.

⁶⁰ A.M.A. *Ibidem*, fol. 67.

meras 4.000 libras, qual ya notificara a V.SS el Dr. D. Juan Burgunyo más por extenso, yo saldré de esta Ciudad si Dios es servido, no tengo cosa que decir más...”⁶¹. Un día después partía Vicente Soler hacia Alicante “llevándose el duplicado de las plantas y perfiles que aquí quedan firmadas por el Sr. Torres”⁶². Se trataba, claro está, de no perder más tiempo y dar comienzo así a las obras, cuyo proceso constructivo se dilataba en exceso. No obstante, habrá que esperar hasta el 15 de enero de 1703 cuando José Martí presente un nuevo documento contractual en el que se comprometía a asumir la responsabilidad del levantamiento del edificio, siempre de acuerdo con las trazas y capítulos de Vicente Soler previamente aprobados por la ciudad⁶³.

Leído el texto del contrato con sus diecisiete cláusulas, los munícipes impusieron sólo una modificación, consistente en que la portada principal con dos columnas de orden compuesto en ambos lados, no fuera de piedra blanca de la cantera de San Julián, sino que “devia executarse de Piedra Negra”, es decir, de mármol o jaspe. En esta resolución estaría presente el deseo de repetir el mismo de lo de portada que existía en el edificio anterior, que era de color negro, decisión que, no obstante, al final no se tuvo en cuenta debido seguramente a su mayor costo. El arrendamiento a favor de José Martí se firmó el 12 de marzo del citado año, recibiendo el 26 de junio las primeras 4.000 libras⁶⁴.

Las obras, por fin, se iniciaron en 1703. Durante los años en que se llevaron a cabo los primeros

trabajos en el Ayuntamiento, Soler estuvo también ocupado en otras tareas relacionadas con su profesión en la ciudad. Así, por ejemplo, en 1704 se le reclamó para que pudiese intervenir, en unión del también “maestre pedrapiquer” Pere Joan Violat, y de acuerdo con el proyecto ideado por Pedro Juan Valero y José Castellón, en tareas de reforzamiento del baluarte de San Carlos, fortificación que presentaba numerosos daños⁶⁵. A lo largo de 1705 lo encontramos ocupándose, también con Pere Joan Violat, en obras de carácter hidráulico relacionadas con el abastecimiento y canalización de agua a la capital, especialmente en el denominado “Azud Vella”⁶⁶. Con posterioridad a esta fecha no hemos hallado más noticias de nuestro arquitecto, sabiendo, eso sí, que su fallecimiento debió producirse en el periodo comprendido entre finales de 1705 y antes del 16 de agosto de 1709, fecha esta última en la que ya había muerto, tal como figura en el testamento de su hijo Baltasar Soler en el que podemos leer: “Instituyo por legítimo y universal heredero a Vicente Soler mi hijo, mi herencia consiste en la parte que me tocara de los bienes del difunto Vicente Soler mi padre”⁶⁷... dejó en usufructo de todos mis bienes a Manuel Mingot mi esposa”⁶⁸. Tras su muerte, y siguiendo sus directrices, el proyecto de Soler lo continuaría hasta finales de los años veinte su consuegro Francisco Mingot, para pasar con posterioridad a su hijo Vicente Mingot y a José Terol el mayor, éste también emparentado con Francisco Mingot, en una segunda etapa constructiva.

⁶¹ A.M.A. *Ibidem*, fol. 68.

⁶² A.M.A. *Ibidem*, fol. 69. Año y medio después, en mayo de 1703, nuestro arquitecto cobraba la suma de 40 libras por las copias de “les plantes de la Casa y presons de Ciutat”. Vid. A.M.A. Libro 46. Arm. 2. *Llibre de registres de mandatos de la Claveria de Batiste Cival de la Ciutat de Alacant de 1702 en 1703*, fol. 222.

⁶³ A.M.A. Libro 19. Arm. 8. *Arrendamientos de 1703*, fols. 12 y 55.

⁶⁴ A.M.A. Libro 30. Arm. 9. *Libro de Cabildos de 1730*, fol. 88.

⁶⁵ SÁEZ VIDAL, J.: *La ciudad de Alicante...*, p. 32.

⁶⁶ A.M.A. Libro 48. Arm. 2; fol. 116. Conviene recordar que en este tipo de trabajos ya había intervenido con anterioridad en varios lugares tanto de nuestra ciudad como de otras poblaciones vecinas.

⁶⁷ El subrayado es mío.

⁶⁸ Archivo Histórico Provincial de Alicante. *Protocolos de José Garriga, 1709/1711*, fol. 4. Otra noticia del mismo contenido se recoge en A.M.A. *Legajo 21, núm. 45. Año 1709*; s.f.

CONFIGURACIÓN Y MORFOLOGÍA DEL PROYECTO DE VICENTE SOLER PARA EL NUEVO AYUNTAMIENTO DE ALICANTE (1703-1730)

Como ha quedado dicho, el proyecto realizado por Vicente Soler debió de inspirarse en el desaparecido palacio municipal, construcción que a su vez pudo estar influenciada por uno de los ejemplos de arquitectura civil más preciados de la ciudad de Valencia. Me refiero a su Casa Consistorial, edificio levantado originalmente en época medieval pero remodelado a lo largo de la época renacentista y barroca. Edificio que, como es sabido, se mantuvo en pie hasta que llegado el siglo XIX se consumó definitivamente su derribo⁶⁹ (Fig. 4).

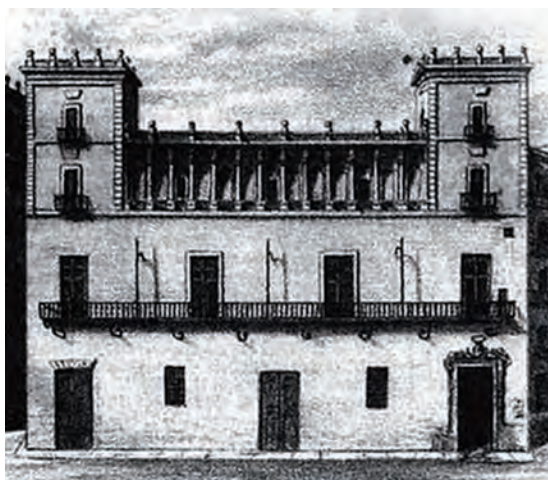


Fig. 4.- Fachada de la Casa de la Ciudad de Valencia. Grabado publicado en la revista *El Museo Literario*, 1865.

Aunque las trazas originales de Soler desaparecieron o se destruyeron a consecuencia de la guerra de sucesión⁷⁰, no obstante, sí es posible conocer de manera un tanto aproximada la configuración arquitectónica del inmueble por él ideado, así como lo realizado de acuerdo con sus planos hasta 1730, gracias al material gráfico que por fortuna se ha conservado en el Archivo Municipal alicantino. Se trata, en efecto, de un conjunto formado por cinco dibujos, de los cuales tres son perfiles y dos plantas, además de otras tantas copias de los mismos firmados ese año. En ellos se reproducen el estado de la obra hasta entonces levantada y lo que faltaba hasta su terminación⁷¹. Los cinco diseños habían sido encargados por el cabildo municipal en noviembre de 1729 a los maestros canteros Vicente Mingot y José Terol el mayor, así como al escultor Juan Bautista Borja⁷². También aparece marcado con una línea roja las partes del edificio que ya se habían levantado siguiendo las trazas de Soler (Figs. 5-6). Mostrando una gran destreza en el dibujo, Juan Bautista Borja, su máximo responsable, va indicando las distintas partes y estancias del palacio, aplicando tinta, tinta sepia, sombreados de acuarela gris y tenues trazos de lápiz hechos a mano alzada. Es de advertir, al comparar las dos fachadas, que la principal había alcanzado mayor altura que la trasera, por lo que los trabajos estarían más desarrollados en la que da a la Plaza del Mar.

⁶⁹ Sobre la primitiva Casa de la Ciudad de Valencia y sus avatares puede verse entre, otros trabajos, DELICADO MARTÍNEZ, F.J.: “Destrucción, pérdida y extrañamiento del patrimonio arquitectónico valenciano: desde la Guerra del Francés hasta la Democracia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XCIC (2018) 414-415; PINGARRÓN-ESAÍN SECO, F.: “El derribo decimonónico de la casa de la Ciudad de Valencia”, en *Ars Longa*, 20 (2011) 139-152; IBORRA BERNAD, F.: “El incendio de 1586 y la nueva fachada renacentista de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia”, en *Ars Longa*, 23 (2014) 113-130; Id. “La Sala del Consell del antiguo Ayuntamiento de Valencia, un espacio de representación pública olvidado”, en *Ars Longa*, 25 (2016) 81-98; SERRA DESFILIS, A.: “El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV”, 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 (CTAV): Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones, 2004, pp. 74-98.

⁷⁰ Así se indica en el siguiente documento fechado en 22 de septiembre de 1730: “Joseph Cazorla, en nombre de la Ilte. Ciudad... Digo... que coste tendrá el finalizar las Casas de Ayuntamiento y Cárceles que se halla dentro del citio de su construcción, según el estado que actualmente tienen, para cuyo efecto ha hecho varias diligencias a fin de encontrar la Planta o disceño que se formó en el Gobierno pasado para la referida fabrica, y poder hazer el prudente y debido concepto de las obras que faltan para su conclusión y coste de ellas; Y no haviendose podido encontrar dicho disceño, respecto del trastorno que padecieron los papeles de la Ciudad en



Fig. 5.- Juan Bautista Borja, Vicente Mingot y José Terol. *Diseño de la fachada principal del Ayuntamiento de Alicante*. (1730). Archivo Municipal de Alicante.
Fotografía del autor.



Fig. 6.- Juan Bautista Borja, Vicente Mingot y José Terol. *Diseño de la fachada posterior del Ayuntamiento de Alicante*. (1730). Archivo Municipal de Alicante.
Fotografía del autor.

la pasada Guerra y entrada de tropas enemigas en ella, se haze preciso el averse de formar nuevo disceño siguiendo el movimiento que demuestra la obra empezada, baxo las proporciones de buena arquitectura y conforme a las noticias que se pudieran adquirir de la distribución de oficinas pertenecientes a la desente habitación... Pido y suplico se sirva nombrar dos Arquitectos para que estos formen la referida Planta y disceño baxo las circunstancias y prevenciones que quedan enunciadas". En A.M.A. *Legajo 22. Núm. 29. Año 1730*; s.f.

⁷¹ Véase mi libro, *El Ayuntamiento de Alicante. Historia de su construcción y arquitectura*. Alicante, Diputación Provincial, 1975.

⁷² Se hizo presentación de los planos el 22 de diciembre de 1730, y tras haberse ocupado en su confección 16 días, se les abonó la suma de 30 libras y 8 sueldos, "a saber las 20 libras y 16 sueldos al dicho Juan Bautista Borja que le corresponden a razón de 13 reales al día que es lo mismo que gana por su jornal en la obra de la Capilla de la Colegial de San Nicolas, y las restantes 9 libras 12 sueldos al expresado Vizente Mingot que son las que le corresponden por dichos 16 días a razón de 6 reales cada uno". Vid. A.M.A. Libro 20. Arm. 9. *Cabildos del año 1730*; fols. 207 y 209-210.



Fig. 7.- Fachada principal del Ayuntamiento de Alicante. Fotografía del autor.

El monumento, de marcada horizontalidad como rasgo distintivo, presenta un amplio frontispicio que acoge un total de cinco puertas y no tres como las que se habían previsto, pues las dos de los extremos iban a ser ventanas, modificación que se introduciría una vez fallecido Vicente Soler (Fig. 7). Se trata de un potente inmueble concebido con evidentes connotaciones perspectivistas, conjugando en su arquitectura elegancia clasicista y sensibilidad barroca. Destaca en el eje axial de la fachada una portada adintelada que sobresale del muro. Esta incorpora sobre un alto estilóbato dos pares de salientes columnas salomónicas⁷³ con capiteles compuestos, sobre los que se asienta una cornisa de perfil quebrado (Fig. 8). Cada par de columnas muestran las espirales enfrentadas, en coincidencia con lo prescrito por Juan Caramuel. En cuanto a los fustes, de superficies lisas y de un total de cinco vueltas, se presentan pri-

vados de su decoración, si hacemos excepción de pequeños motivos ornamentales de carácter vegetal enroscados en sus hendiduras. Se trata de una tipología de soporte presente no sólo en el tratado del famoso monje cisterciense, sino en otros tratadistas del orden salomónico como Vignola, Ricci o Pozzo. Aunque la morfología de este elemento arquitectónico pudo Soler conocerla a través de los textos de dichos autores, acaso resulte más sencillo pensar que nuestro artista, o quien la hubiera realizado, hubiera visto de primera mano este modelo de columna, bien pareadas o cuádruples, en portadas de la región valenciana. Así se presentan en numerosas iglesias de la región valenciana, como la Asunción de Vinaroz, Santa Catalina de Alzira, San Juan de la Cruz en Valencia, San Bartolomé en Benicarló, etc; obras todas ellas debidas o deudoras de uno de los máximos exponentes del barroco valenciano: Juan Pérez Castiel.

⁷³ La columna salomónica con sus vueltas en espiral, en ocasiones se ha asociado como emblema de la prudencia. Como afirma Fernández-Santos, “En ciertos contextos permitía vincularla a la moderación y el equilibrio en el uso del poder, ya fuera éste eclesiástico o secular, a un ejercer la autoridad *prudenter*”. Vid. FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, J.: *Juan Caramuel y la probable arquitectura*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, p. 301. ¿Sería exagerado aplicar lo dicho a un edificio como el Ayuntamiento de Alicante, cuyo uso no sólo sería el de reunirse los miembros de la corporación municipal, sino también destinado a tribunal de justicia y cárceles? Sobre este tipo de columna resulta de gran interés la obra de TUZI, S.: *Le Colonne e il Tempio di Salomone: La storia, la legenda, la fortuna*. Roma, Gangemi Editore, 2002.



Fig. 8.- Portada principal del Ayuntamiento de Alicante.
Fotografía del autor.

A los lados de esta portada principal se abren otras dos simétricas con arco de medio punto y semicolumnas también apoyadas sobre un alto basamento recorridas por estrías helicoidales, todo ello acompañado de rica ornamentación de hojarasca. Finalmente, ya en los extremos de la fachada se sitúan en el diseño de Borja y Mingot dos puertas, si bien en la actualidad sólo hay una, con pilastras de apenas resalte, también adinteladas como la central y de menor altura. La de la izquierda, hoy convertida en ventana, comunicaba con los Tribunales para las Audiencias, mientras que la de la derecha se destinaba a cárceles comunes con ventanas enrejadas, ambas portadas sin comunicación con el vestíbulo. Una segunda estancia carcelaria ocupando un amplio espacio se situaba en el piso superior. Un punto que todavía presenta algunos interrogantes en cuanto a su cronología y autor, es el referente al diseño y ornamentación de las puertas de la fachada principal. Al incluir como

ya realizado en los dibujos de 1730 de Borja y Mingot toda la zona de la planta baja en la que se encuentran las portadas así como gran parte del primer piso, parece dar a entender que la decoración en relieve que presentan ya estaría finalizada en esa fecha, y por tanto hecha siguiendo el modelo de Vicente Soler. Sin embargo, un informe fechado el 14 de abril de 1731 efectuado por Juan Bautista Borja, experto nombrado, junto con su ayudante Bautista Buades, por el Ayuntamiento alicantino para justipreciar los trabajos de escultura que faltaban por terminar en el edificio, parece indicar lo contrario. En efecto, en dicho escrito el escultor valenciano declara que “el importe de la obra de escutoría perteneciente a su facultad que se necesita hazer para la conclusión de dichas Casas de Ayuntamiento, Carzeles, torres y demás..., la estiman y valuan en mil y ducientas libras... en cuyo importe se incluyen los adornos de las cinco puertas en las salas principales⁷⁴ y de las ventanas de los últimos altos que demuestra el perfil de la fachada principal”⁷⁵. Si estamos en lo cierto, la lectura del documento nos hace suponer que la ornamentación que presentan las cinco entradas de la fachada principal, tal como se muestran en el diseño y vemos en la actualidad, responde a la etapa posterior de Juan Bautista Borja, es decir, a la segunda fase de construcción del edificio que hemos fijado entre 1730 y 1760. Sin embargo, nada se dice de la portada trasera con su rica talla que da a la actual plaza de Santa Faz, llamada en esa época de la fruta (Fig. 9). De todas formas, y teniendo en cuenta de la existencia de dos modelos ciertamente parecidos pero no iguales, cabe pensar que también el diseño corriera a cargo de Borja y por lo tanto que su realización tuviera lugar también en torno a 1730.

⁷⁴ El subrayado es mío.

⁷⁵ A.M.A. Legajo 22. Núm. 9. *Autos formados a petición de esta Ilustre Ciudad de Alicante para la formación de la planta y diseño del sitio y fabrica de las Casas de Ayuntamiento y cárceles, estado en que se balla su fabrica y forma en que deven quedar concluidas, justiprecio de lo que importará el finalizarlas y demás contenido en ellas. Año de 1730.*



Fig. 9.- Portada posterior del Ayuntamiento de Alicante.
Fotografía del autor.

Penetrando por cualquiera de los tres ingresos de la fachada principal se llega a un amplio zaguán. En el dibujo en planta del primer piso se marca lo que iban a ser, una vez ejecutadas, tres escaleras, pese a que dos de ellas no se encontrarían en el mismo nivel. Una pequeña de acceso al palacio por la calle Mayor “que debe unirse con la principal al segundo descanso de ella”. Otra, de menor tamaño, debía comunicar con las cárceles de la planta primera, y una tercera, la más importante, de cuatro tramos por la que se accedería a las estancias principales también del primer piso (Fig. 10). De esta última escalera el arquitecto Vicente Mingot confeccionará un proyecto y se encargará de su fábrica a partir de 1759.

Para los más importantes espacios de representación y demás funciones municipales, se destinaba el primer piso o planta noble. Abierta al exterior por medio de doce ventanas con salida a la plaza del Mar, estas figuran en el plano como en fase avanzada de su realización, a dife-

rencia de las que aparecen en el alzado de la fachada posterior, pero sin el ornamento previsto en el proyecto de Borja. De todas las dependencias es de destacar, una vez terminada, la Sala principal, lugar emblemático por excelencia, a la que se llegaría a través de una antesala. En comunicación con dicha estancia se situaba una capilla u oratorio. A estas habitaciones principales se añadían otras como la “Oficina para la secretaría y despacho de la Ciudad”, el archivo para guardar los documentos, la contaduría, los calabozos, etc.

Desde luego ignoramos el aspecto que tendría la última planta en el proyecto de Soler, espacio que en los perfiles de 1730 se indica como “ventanas de los últimos altos”, y que seguramente estaría destinado, entre otros fines, a oficinas. Todo el conjunto palaciego se remataría, eso sí es seguro, con dos torres en las esquinas acaso con chapiteles de herencia escorialense, elementos llevados a cabo durante los años 70 del siglo XVIII. Nada sabemos si en la idea de Vicente Soler, aunque es probable que así fuera, estaba previsto levantar una cúpula de media naranja sobre tambor, tal como figura en las trazas de Borja y Mingot y que hoy podemos contemplar. Construida en la segunda mitad del siglo XVIII, parece dotar al edificio civil de un cierto aire eclesial. Lo que sí es seguro es que dicho componente arquitectónico estaba destinado a proporcionar una buena iluminación cenital a la escalera principal.

A la vista de todo lo dicho, ya para concluir, se hace evidente la implicación y el papel director de Vicente Soler en el proyecto edificatorio de la fábrica del nuevo Ayuntamiento de Alicante. Su tarea constructiva no se detuvo con su muerte, pues otros maestros canteros, especialmente su pariente Francisco Mingot, continuaron su labor. De la efectiva participación de este último da fe un escrito fechado el 18 de noviembre de 1718, que dice así: “Francisco Mingot Maestro Cantero de esta Ciudad... fue uno de los Maestros que empezaron la obra de las Casas Propias de esta Ciudad en las que trabajó asta que se suspendio por los Contratiempos de la Guerra dejándola como la dejaron a medio re-

dificar”⁷⁶. Sólo al desaparecer este en 1725 o 1726, y al perderse los planos de Soler durante la guerra de Sucesión, como ya se ha dicho, sí se produjo una etapa de inactividad que se resolvió en la década de los años treinta de 1700 con el encargo de nuevos diseños a Borja, Mingot y Terol, con los cuales se inicia la segunda etapa constructiva, que constituye, además, la de mayor embellecimiento interior y exterior del edificio. Por último, con la incorporación entre los años sesenta y setenta de 1700 del arquitecto Lorenzo Chápuli se dará fin a uno de los edificios civiles más relevantes del barroco levantino español.

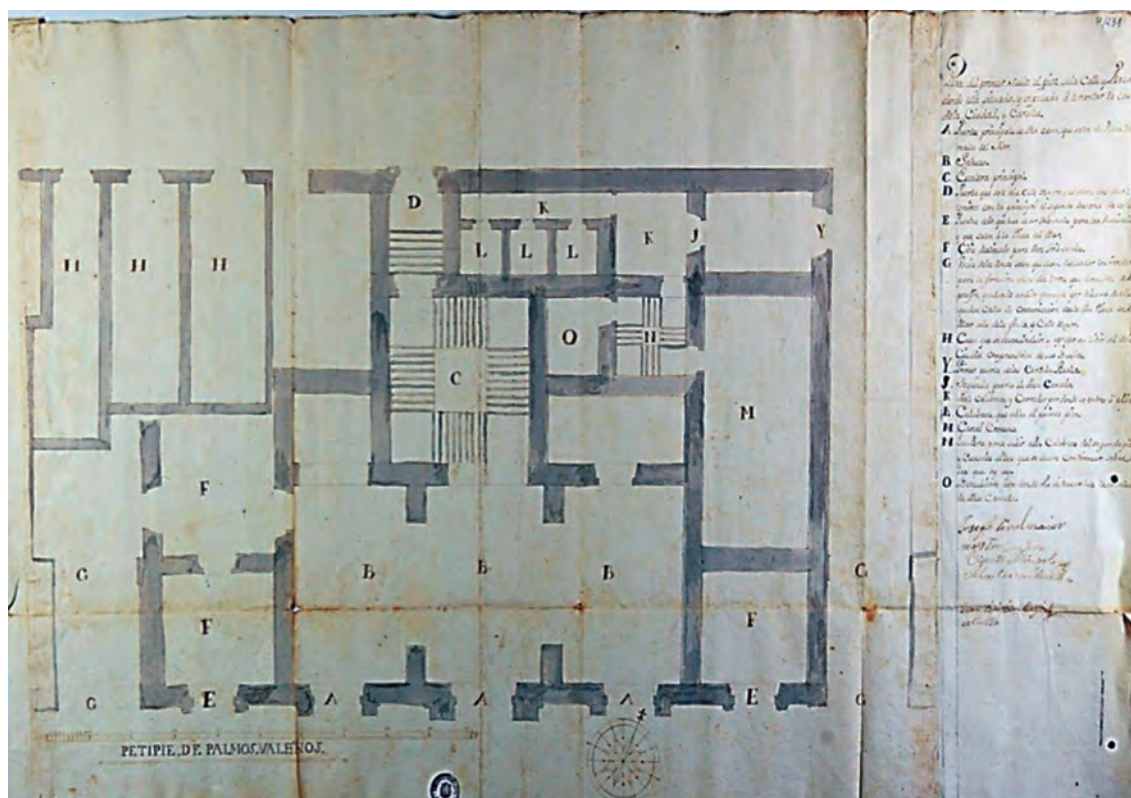


Fig. 10.- Juan Bautista Borja, Vicente Mingot y José Terol. *Diseño de la planta baja del Ayuntamiento de Alicante (1730).*
 Archivo Municipal de Alicante. Fotografía del autor.

⁷⁶ A.M.A. Legajo 19. Número 11. “Alicante, año 1718. Autos Civiles. La Ilte Ciudad sobre falta de edificios propios”, s.f.



Los hermanos Guilló y la iglesia de los Santos Juanes de Valencia: el contrato de 23 de septiembre de 1693*

Gaetano Giannotta

Universitat Jaume I

gioanott@uji.es

RESUMEN

Desde que en 2019 se comenzó su restauración integral, el estudio de la iglesia de los Santos Juanes sigue dando importantes resultados. En el presente artículo se dan a conocer una serie de documentos inéditos que arrojan nueva luz sobre la forma en que se había pensado originariamente su reforma decorativa barroca. Particularmente interesante es el contrato que los hermanos Vicente y Eugenio Guilló firmaron antes de acometer la pintura de la nave de la iglesia, que es conocida por ser el mayor fracaso de su trayectoria artística. Al contrario, las cláusulas deliberadas el 22 de septiembre de 1693 permiten valorar su obra de manera imparcial respecto a los juicios posteriores y confirmarles el mérito de haber introducido en Valencia la *quadratura* y reavivado así la pintura mural.

Palabras clave: Hermanos Guilló / Iglesia Santos Juanes / Pintura mural / Tram-pantojo / Antonio Palomino.

ABSTRACT

Since the beginning of its restoration in 2019, the study of the church of the Saints Johns keeps on giving important results. This paper shares some unpublished documents that shed light on the way how its Baroque decorative reform was conceived. The contract that the brothers Vicente and Eugenio Guilló signed before they undertook the painting of the church nave, that is known as the main failure of their careers, is especially important. In fact, the clauses of September 23, 1693 allow to appreciate their job impartially to the later opinions and confirm the credit for having introduced the *quadratura* in Valencia and revived mural painting.

Keywords: Brothers Guilló / Church of Saints Johns / Mural painting / Trompe-l'oeil / Antonio Palomino.

*Agradezco a Pilar Roig Picazo y al Instituto Universitario para la Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia su confianza por formar parte del equipo que ha llevado a cabo los estudios previos a la restauración integral de los estucos y pinturas de la iglesia de los Santos Juanes, con base en un proyecto que arrancó en 2019 gracias a la generosa financiación de la Fundación Hortensia Herrero.

La reforma arquitectónico-decorativa de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia¹ fue deliberada por su junta parroquial el 8 de febrero de 1693 con el pretexto de resolver graves problemas de humedad e infiltración de la bóveda que habían perjudicado el normal desarrollo del culto.² Para este fin, algunos días antes se había proveído a realizar el inventario de los bienes conservados en la iglesia y en su capilla de la Comunión para que nada se dispersara.³ El 22 de agosto la junta deliberó que se mandaran a redactar la traza y los capítulos para la rehabilitación arquitectónica, ahora sí, aclarando que su objetivo principal era asegurar más espacio posible para la pintura.⁴ Mientras tanto –precisamente el 9 de agosto, a decir de Manuel Gil

Gay–,⁵ los hermanos Guilló habían terminado de pintar la capilla de la Comunión y el 23 de septiembre firmaron las capitulaciones para la decoración de la iglesia.⁶

Vicente (1647-1698) y Eugenio Guilló (1666-1732), originarios de Vinaròs, fueron los principales responsables del renacimiento de la pintura mural en Valencia y sus comarcas septentrionales, donde introdujeron el *quadraturismo*.⁷ Este término fue acuñado en 1516 por Baltassare Peruzzi para identificar la técnica que durante el Renacimiento y el Manierismo había implicado la imitación pictórica de la arquitectura.⁸ A lo largo del siglo XVI la técnica *quadraturista* había encontrado su principal caldo de cultivo en Bolonia, donde Cesare Baglione (†1615) e *il Dentone* Girolamo Curti (1575-1632) habían impulsado una escuela que la difundió por toda Europa. Ya en el siglo XVII, fueron sus miembros Agostino Mitelli (1609-1660) y Angelo Michele Colonna (1604-1687), que en 1658 fueron contratados por Diego Velázquez para decorar los reales sitios madrileños.⁹

Mitelli, Colonna y otros *quadraturisti* boloñeses que progresivamente llegaron en la villa y corte –como Giuseppe Romani († 1680) y Dionisio Mantuano (1622-1683)– consolidaron la eclosión de la pintura mural entre los representantes de la escuela madrileña.¹⁰ En particular, garantiza-

¹ Esta reforma cuenta con una serie de punteros estudios, que han profundizado tanto en sus aspectos arquitectónico-estilísticos como iconográficos: BÉRCHEZ, J.: “Aspectos del barroco arquitectónico en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXIII (1982) 48-53; GALARZA TORTAJADA, M.: *El templo de los Santos Juanes de Valencia. Evolución histórico-constructiva*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990; GONZÁLEZ TORNEL, P.: *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2005; LÓPEZ AZORÍN, M^a. J.: “Algunos documentos sobre la reforma barroca del templo de los Santos Juanes”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXXV (1994) 69-75; PINGARRÓN, F.: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en Valencia*. Valencia, Ayuntamiento, 1998, pp. 217-226; SEBASTIÁN LÓPEZ, S.; ZARRANZ DOMÉNECH, M^a. R.: *Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes*. Valencia, Editorial Federico Doménech, 2000; VILAPLANA ZURITA, D.: *Arte e historia de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia*. València, Consell Valencià de Cultura, 1996; *Visión cultural del templo de los Santos Juanes de Valencia. Conferencias pronunciadas con motivo de la celebración de los 750 años de creación de la parroquia*. Zaragoza, Iber Caja Obra Social, 1998.

² 1693, febrero 8. Valencia. Archivo del Real Colegio Seminario del Corpus Christi (en adelante ARCSCC) (Valencia), protocolos, Francesc Blasco, sign. 1585.

³ 1693, febrero 4. Valencia. ARCSCC (Valencia), protocolos, Francesc Blasco, sign. 1585.

⁴ 1693, agosto 22. Valencia. ARCSCC (Valencia), protocolos, Francesc Blasco, sign. 1585.

⁵ GIL GAY, M.: *Monografía histórico-descriptiva de la Real parroquia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia, tipografía de San José de J. Canales, 1909, p. 8.

⁶ 1693, septiembre 23. Valencia. ARCSCC (Valencia), protocolos, Francesc Blasco, sign. 1585. Véase apéndice documental.

⁷ Para conocer la biografía y trayectoria artística de los hermanos pintores de Vinaròs siguen imprescindibles los estudios de Patricia

ron la supremacía del ilusionismo arquitectónico sobre las muestras más castizas de mediados del siglo, como demuestran el giro estilístico actuado por Juan Carreño de Miranda (1614-1685) y Francisco Rizzi (1614-1685) y, sobre todo, la obra de Claudio Coello (1642-1693) y José Jiménez Donoso (1628-1690).¹¹

Recientemente, se ha sugerido que Vicente Guilló pudo haberse formado en este contexto madrileño, puesto que antes de las experimentaciones suyas y de su hermano menor la tradición del fresco se había perdido y la pintura mural de trampantojos era desconocida en el levante peninsular.¹² Esta hipótesis se ve reforzada por la ausencia de Vicente en la documentación levantina desde su nacimiento hasta 1665 y, de nuevo, entre este año y 1671. Asimismo, el biógrafo Marcos Antonio de Orellana le atribuyó el grabado de una obra de Claudio Coello – un *Santo Cristo* que se encontraba en el convento de mercedarios calzados de Madrid– que habría podido realizar sólo mediante su conocimiento directo.¹³

Terminada su formación y acompañado por su hermano Eugenio, entre 1687 y 1690 Vicente Guilló ensayó la *quadratura* en la ermita de San Pau de Albocàsser (Fig. 1). El suyo se configuró como un estilo preponderantemente ornamental, que, aun así, no reusó las finalidades iconográficas. El pequeño espacio fue compartimentado y ampliado de forma ficticia gracias a las arquitecturas fingidas. Sus superficies rebosaron de molduras, florones, falsos estucos, telamones, veneras, bustos, sartas de frutos, etc., que conformaron un verdadero repertorio decorativo en el cual se han reconocido evidentes ecos de la obra de los representantes de la escuela madrileña. Las ventanas entreabiertas con cortinas o rejillas y los óculos fueron aprovechados para descubrir el cielo que se imaginaba fuera de la ermita. Su cúpula se convirtió en el fondo celestial de la glorificación del santo, en el cual se ha detectado la utilización de los grabados de Michel Dorigny (1616-1665), que habían reproducido y difundido en España los principales trabajos de Simon Vouet (1590-1649) (Figs. 2 y 3).¹⁴

Mir Soria: MIR SORIA, P.: “Bibliografía inédita de los Hermanos pintores Vicente y Eugenio Guilló, representantes del barroco decorativo en Castellón” en *Millars: Espai i història*, XXV (2002a) 45-60; MIR SORIA, P.: “Una aproximación artística a la singular obra de los hermanos Vicente y Eugenio Guilló”, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXVIII, 2 (2002b) 519-535; MIR SORIA, P.: *Los fresquistas barrocos Vicente y Eugenio Guilló*. Vinaròs: Editorial Antinea, Ayuntamiento: Concejalía de Cultura y Educación, 2006.

8 GARCÍA CUETO, D.: *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. 1658-1662*. Granada, Universidad, 2005, p. 30.

9 Sobre la estancia de Mitelli y Colonna en la corte española véanse: ATERIDO FERNÁNDEZ, Á.: “Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV”, en COLOMER, J. Ll.; SERRA DESFILIS, A. (coords.): *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid, Fundación Carolina, CEEH, 2006. pp. 241-264; GARCÍA CUETO, D. (2005), *Op. cit.*, en particular las pp. 51-89, donde se describe el largo proceso que llevó a su llegada en España; GARCÍA CUETO, D.: *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*. Madrid, CEEH, 2006.

10 GARCÍA CUETO, D.: “Tendencias de la pintura mural madrileña desde el inicio del reinado de Carlos II hasta la llegada de Luca Giordano” en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.; RODRÍGUEZ REBOLLO, Á. (coords.): *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 257-318.

11 A estos nombres más famosos hay que añadir también los de Francisco Pérez Sierra (c.1627-1709), Vicente Benavides (c. 1637-1703), Sebastián Muñoz (c.1654/7-1690), Isidoro Arredondo (1653-1702), Francisco Ignacio Ruiz (1649-1704) y el del joven Antonio Palomino (1655-1726). Véase *ibid.*, pp. 263-264.

12 MARCO GARCÍA, V.: *Pintura barroca en Valencia. 1600-1737*. Madrid, CEEH, 2021, pp. 266-279. Por su parte, remitiéndose al barón del Alcahalí, Patricia Mir Soria ha argumentado que su formación tuvo lugar entre Valencia y Barcelona (ALCAHALÍ, barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897, p. 149).

13 ORELLANA, M. A. de: *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia, Ayuntamiento, 1967, p. 306.

14 MARCO GARCÍA, V.: “La pintura en los territorios valencianos del obispado de Tortosa” en *Pulcra Magistri l’esplendor del Maestrat a Castelló: Culla, Catí, Benicarló, Vinaròs 2013-2014: campanya de restauració patrimonial*. València, La Llum de les Imatges, Generalitat Valenciana, 2013, p. 247. Sobre los ecos de la obra de Vouet en España véase: LUANA, J.J.: “Simon Vouet y España” en *Historia 16*, 175 (1990) 116-124.



Fig. 1.- Vicente Guilló, *Gloria de San Pablo y San Pedro*, 1678-89, ermita de San Pau, Albocàsser.

El fresco albocacense representó una carta de presentación en la capital del reino, donde Vicente se encontraba en torno a 1691, decorando la desaparecida capilla del Santo Cristo de la Comunión –conocida también como Cristo de la Luz– del convento de Santo Domingo. Según Teixidor, en su cúpula representó a la *Virgen amparando a los santos dominicos bajo su manto* y recibió quinientas libras, que demuestran el prestigio profesional que había alcanzado.¹⁵ Con razón, tras realizar otros encargos en Vinaròs, Alcalá de Xivert y Castellón entre septiembre de 1691 y octubre de 1692, los hermanos fueron llamados

de vuelta a Valencia para pintar la capilla de la Comunión de la iglesia de los Santos Juanes.

Según Gil Gay, acometieron la obra el 8 de febrero de 1693, es decir, el mismo día en que se deliberó la rehabilitación arquitectónica de la iglesia.¹⁶ Lo que es más importante es que en el acuerdo se prometió que, dependiendo de su éxito en la capilla sacramental, se les habría confiado también la decoración al fresco de la iglesia. De esta primera intervención no queda nada más que seis escenas bíblicas, que fueron incrustadas entre los mármoles de la reforma neoclasicista de finales del Setecientos, siendo

¹⁵ TEIXIDOR, J.: *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*. Vol. II. Valencia, Acció Bibliogràfica Valenciana, 1949-52, p. 130.

¹⁶ GIL GAY, M. (1909): *Op. cit.*, p. 8.



Fig. 2.- Vicente Guilló, *San Pablo*, 1678-89, detalle del fresco de la ermita de San Pau, Albocàsser.



Fig. 3.- Michel Dorigny (grab.) a partir de Simon Vouet (pint.), *San José*, 1640. Yale University Art Gallery.

sustancialmente retocados por José Vergara.¹⁷ Las del presbiterio representan a *San Juan Evangelista comulgando a la Virgen*, la *Entrega de las llaves a san Pedro* y el *Lavatorio de los pies*. Las de la pared hastial, la *Multiplicación de los panes y los peces*, el *Regreso del hijo pródigo* y la *Fiesta en honor del hijo pródigo*.

Las capitulaciones que los Guilló firmaron cinco meses después para la decoración de la iglesia han proporcionado un dato interesante sobre su intervención en la capilla sacramental. De hecho, en su cláusula séptima, la junta de fábrica les demandó que pintasen en la bóveda unos arcos fingidos, decorados con tallas y molduras sobre campo dorado, «conforme está en la capilla de la Comunión de dicha iglesia».¹⁸ Se trata de un recurso que Eugenio Guilló volverá a emplear, idéntico, en la capilla de la Vir-

gen del Rosario del antiguo convento de Santo Domingo de Castellón, obra que finalizará en 1704 (Fig. 4). Por lo tanto, el primer cometido de los hermanos vinarocenses en esta parroquia no debió de alejarse mucho del estilo ilusorio que habían ensayado en el norte del antiguo reino, caracterizado por una compartimentación del espacio mediante arquitecturas fingidas y exageradamente ornamentadas, en las cuales se insertaban las escenas bíblicas. En esta ocasión, éstas se compusieron como *quadri riportati* a la manera de los *quadraturisti* boloñeses y reflejaron un mensaje iconográfico unitario, que aludía a la eucaristía. Como se anticipaba, su labor en la capilla sacramental terminó el 9 de agosto y apenas un mes después los hermanos Guilló firmaron las capitulaciones para la pintura al fresco de la iglesia.



Fig. 4.- Eugenio Guilló, detalle de la decoración de la capilla de la Virgen del Rosario, 1702-4, antigua iglesia del convento de Santo Domingo, hoy iglesia de San Vicente Ferrer, Castellón de la Plana.

¹⁷ MARCO GARCÍA, V. (2021): *Op. cit.*, p. 49. Sobre la reforma neoclásica de la capilla véase PINGARRÓN, F.: “La reforma clasicista de la Capilla de Comunión de la Iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia”, en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 45 (1995) 331-346.

¹⁸ 1693, septiembre 23. Valencia. ARCSCC (Valencia), protocolos, Francesc Blasco, sign. 1585. Véase apéndice documental.

EL INÉDITO CONTRATO DE 22 DE SEPTIEMBRE DE 1693

Reunidos en los espacios del archivo parroquial, la junta de fábrica de la iglesia de los Santos Juanes, Vicente y Eugenio Guilló suscribieron un contrato que, si bien conocido por la historiografía, hasta la fecha no se había reproducido ni analizado. Por un lado, sus veintitrés ítems proporcionan un acceso directo a la obra de los hermanos vinarocenses en Valencia, de la cual permiten una valoración imparcial e independiente de las críticas posteriores. Por el otro, revelan las originarias intenciones de la junta a propósito de la reforma, aquilatando la fase preliminar del proceso decorativo de la iglesia. Analicemos sus contenidos, distinguiendo entre los técnicos y los temáticos.

Los contenidos técnicos

El contrato de septiembre de 1693 rebosa de términos propios de la pintura de trampantojos, aludiendo en diferentes ocasiones a los elementos arquitectónicos que había de fingir mediante la pintura. En primer lugar, se dispuso que una falsa cornisa de mármol rodease la bóveda del presbiterio. Debía tener también unos resaltes en los macizos de los arcos, para albergar cuatro alegorías. Este dato recuerda las peanas de la barandilla fingida en la cúpula de la ermita de San Pau en Albocàsser, donde se sientan las *Virtudes Cardinales*.

El intradós de todos los arcos formeros de la iglesia tenía que imitar el mármol, los jaspes el bronce. En el entablamento debía simularse una cornisa de piedra oscura, de color negro o azul, y ornada con estofado. De forma alternativa, en el friso podían sucederse elementos ovales y puntas de diamante, siempre sobre fondo oscuro. Efectivamente, la primera solución es la misma que los Guilló habían adoptado en el ermitorio albocacense, donde un adorno de hojarasca doradas sobresale del falso entablamento azula-

do. Los pedestales de los contrafuertes debían pintarse como jaspes de mármol policromado y de ellos debía colgar un pendiente dorado. La misma decoración tenía que emplearse para los contrafuertes, aunque se proporcionó también una segunda opción, es decir, un estofado de mármol sobre campo dorado.

Sin duda, desde el punto de vista técnico, las cláusulas cuarta y octava del contrato son las más interesantes. La primera preveía que en la bóveda de la nave se pintase un alzado de «tres navadas [*sic*: naves] incluyendo en cada una de ellas dos capillas». Es muy improbable que el término «navada» se refiriese a las naves en su habitual sentido longitudinal. De hecho, la tipología arquitectónica de tres naves se introducirá en Valencia mucho tiempo después.¹⁹ Es más plausible que se tratase de tramos. Puesto que la iglesia está compuesta por seis tramos, tiene sentido que a cada dos tramos reales correspondiese un tramo fingido al fresco en la bóveda. En consecuencia, a los lados de esta falsa nave se abriría un total de seis capillas contra las doce reales (Fig. 5).

Una cláusula sucesiva especificaba que unos arcos de mármol con sus tallas y molduras sobre campo dorado tenían que separar estos falsos tramos. Su modelo lo constituía la obra que los hermanos Guilló habían realizado en la capilla de la Comunión de la misma iglesia. Un recurso que el más joven de los hermanos volverá a emplear para decorar el arco abocinado de la capilla de la Virgen del Rosario de la antigua iglesia conventual de Santo Domingo de Castellón, donde también se encuentran su firma y la fecha de finalización de la obra (Fig. 4).

Volviendo a la falsa bóveda que él y su hermano tenían que pintar en la iglesia de los Santos Juanes, otra cláusula del contrato preveía que en ella se pintasen unas escenas bíblicas y que cada una de ellas fuese delimitada por su propio marco a «imitación de mármol y bronce dora-

¹⁹ GONZÁLEZ TORNEL, P.: “Un modelo romano para la arquitectura eclesiástica española del siglo XVIII: la planta claustral en Valencia”, en *Quintana*, X (2011) 177-191.

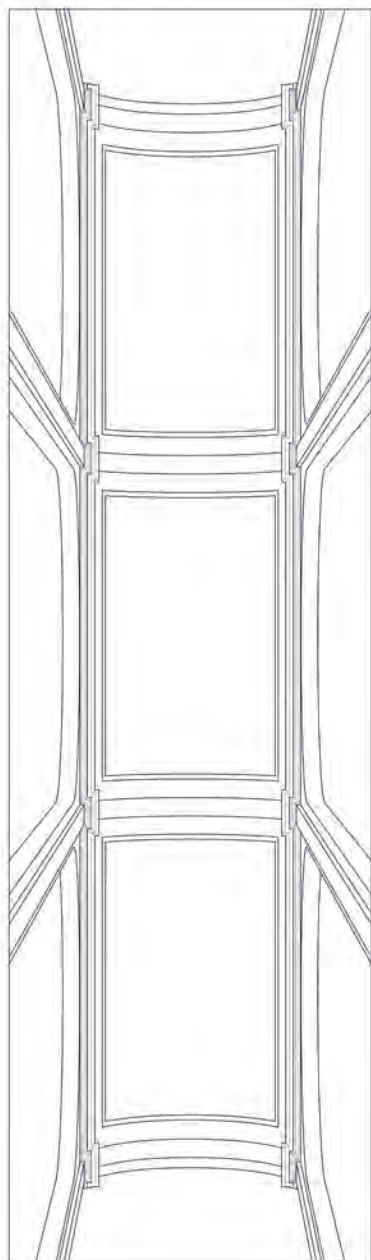


Fig. 5.- Reproducción gráfica de la arquitectura fingida al fresco de la bóveda de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia, según la cuarta cláusula del contrato de 23 de septiembre de 1693. Realizada por Jaime Alcayde Bellver por encargo del autor.

do». Este dato aclara que, desde el punto de vista compositivo, las escenas bíblicas debían tener perspectiva y proporciones independientes. En definitiva, tenían que ser *quadri riportati*, como los que se habían pintado en la capilla de Comunión.

La cláusula octava del contrato se refería a la contrafachada. Se estableció que sobre su entablamento apoyase una balaustrada fingida y que, detrás de ella y a ambos lados del ventanal, se pintase «un pedazo de perspectiva o templo, que a la vista parezca que dicho templo se dilata más de lo que es». Esta fue la única arquitectura fingida de entre las previstas en el contrato de 1693 que los Guilló consiguieron realizar. Por ella serán criticados por Antonio Palomino, a decir del cual no habían conseguido el efecto ilusorio esperado.²⁰

Los contenidos temáticos

En ocasión de la estipulación del contrato de septiembre de 1693, la junta de fábrica anticipó también los principales contenidos figurativos de las pinturas. Aun así, consciente de la necesidad de acondicionar previamente la arquitectura, aplazó la definición de todos los temas y tipos iconográficos a representar. Estos contenidos, a partir de los cuales se construiría el programa iconográfico de la iglesia de los Santos Juanes, eran de dos tipos: hagiográficos y bíblicos.

Evidentemente, los primeros estaban finalizados a ensalzar los santos titulares del templo, san Juan Bautista y san Juan Evangelista. Las escenas más destacadas de su vida debían ocupar los amplios paños murales que resultarían del rebajamiento de los arcos de embocadura de las capillas laterales. Se dispuso también que a cada santo se dedicase un lado del templo. Su exaltación tenía que llegar a su clímax en el presbiterio, donde sus tronos debían flanquear a la Trinidad y estar acompañados por coros de santos y ángeles músicos. Cuatro alegorías de las virtudes practicadas por los santos Juanes —no se mencionaron cuáles— debían rematar los cua-

²⁰ BORRULL, J.: “La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 1, 2 (1915) 57.

tro lunetos del presbiterio, que finalmente no se realizaron. Estas alegorías debían descansar sobre los resaltes de la falsa cornisa que rodearía la bóveda, según se ha dicho más arriba.

Por su parte, los contenidos bíblicos debían sacarse principalmente del Apocalipsis por ser su autor, san Juan Evangelista, uno de los titulares del templo. Algunas de sus historias «más misteriosas y pintorescas» —de nuevo, no se especificaron cuáles— debían pintarse en la bóveda del alzado arquitectónico de tres tramos que los Guilló tenían que simular en la bóveda real. Como se dijo, cada escena contaba con su propio marco fingido. Otras no mejor especificadas historias «de medio relieve, realzados de oro», insertadas en «siete, o los que quepan, medallones por parte, a imitación de oro» debían decorar el contorno de la bóveda. Tenían que sustentarlas las imágenes de mármol fingido de los profetas. Finalmente, figuras indeterminadas de santos y virtudes debían ocupar las velas y lunetos de las bóvedas.

Ausentes en los frescos anteriores y posteriores de los Guilló, todos estos elementos figurativos se encuentran, al contrario, en la obra de los miembros de la escuela madrileña y, en particular, de Claudio Coello. Obsérvense, por ejemplo, los frescos de la iglesia del antiguo convento y colegio de Santo Tomás de Villanueva, llamado de la Mantería, de Zaragoza. En las pechinas de su primer cuerpo, Coello había pintado cuatro angelotes de mármol en acto de sustentar falsos medallones de bronce dorado con figuras e historietas alegóricas. En los contrafuertes del crucero se encuentran cuatro figuras exentas de santos agustinos. Son todos detalles que, indudablemente, inspiraron la obra de los fresquistas vinarocenses.

Analizados los contenidos más significativos del contrato, resumamos ahora sus principales características. Desde el punto de vista temático, las capitulaciones tuvieron un carácter deci-

didamente abierto. No se especificaron cuáles episodios de la vida de los santos representar, ni se determinaron las escenas apocalípticas, los santos o las virtudes a pintar. Todo ello se aplazó a la futura deliberación de los miembros de la junta parroquial o de quien ellos eligieran. Con todo, los asuntos generales fueron acordados y eran la hagiografía de los santos Juanes, la celebración de sus virtudes y el Apocalipsis. Faltaba sólo por concretar su representación iconográfica.

Por lo que atañe a la técnica, fue deliberado que los Guilló explotasen el repertorio ilusionista que habían ensayado en sus anteriores comitidos al fresco, es decir, la ermita de San Pau en Albocàsser y la capilla de la Comunió de la misma iglesia de los Santos Juanes. Asimismo, tenían que inspirarse en la obra de los miembros de la escuela madrileña, con los cuales Vicente Guilló se había formado durante los años sesenta del siglo XVII. En particular, hemos observado algunas semejanzas con la obra maestra de Claudio Coello y Sebastián Muñoz en Zaragoza, la decoración de la iglesia de la Mantería.

Un patrón que no se limitó a los elementos que ya se han señalado. De hecho, es sabido que originariamente sus pinturas ocupaban toda la superficie arquitectónica a partir de los zócalos, aunque hoy en día se conservan solamente las de la cornisa hacia arriba.²¹ En ellas observamos muchos elementos que compondrán el léxico iconográfico-ornamental de los fresquistas de Vinaròs, como las ventanas con cortinas entreabiertas de color rojizo, las falsas barandillas, el intradós de los arcos decorado con hojarasca, las nereidas de mármol fingido con función tenante, etc.

El contrato de 1693 menciona también algunos recursos que la iglesia de los Santos Juanes habría compartido con otra grande renovación decorativa de la Valencia de finales del Seiscientos, la de la iglesia de San Nicolás Obispo

²¹ CHAMOSO LAMAS, M.: *Las pinturas de las bóvedas del convento de la Mantería de Zaragoza*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico de la Exc.ma Diputación Provincial, 1953.

y San Pedro Mártir. Ésta se había deliberado el 3 de junio de 1691 con el pintor Dionís Vidal y se alargó hasta principios del siglo XVIII.²² La formación de Dionís Vidal en Madrid, que hasta muy recientemente ha sido ratificada,²³ es suficiente para explicar la innegable correspondencia entre su obra y la que se deduce del contrato del 23 de septiembre de 1693. También en San Nicolás se optó por dedicar cada lado del templo a uno de sus santos titulares. Destacados episodios de sus vidas se encuentran incrustados en un sofisticado entramado arquitectónico fingido.

Dos zonas en particular presentan una analogía extraordinaria con lo que se había previsto en el contrato san-juanescos. La primera es el presbiterio con la *Gloria de los santos Nicolás Obispo y Pedro Mártir*. La gruesa cornisa que rodea

la escena rememora su segunda cláusula, en la cual se establecía que «sobre los lunetos de dicho presbiterio se haya de fingir una cornisa de mármol que circuya todo el presbiterio, con sus resaltes a los macizos de los arcos». La segunda es la contrafachada. A pesar de la remodelación decimonónica que causó la abertura del rosetón neogótico y la pérdida de parte de los frescos, puede apreciarse una alta balaustrada tras la cual se vislumbra la falsa perspectiva de un ábside. La correspondencia con la cláusula octava del contrato de 1693 es inequívoca. Particular atención merece el fragmento que alude a «una cortina con unos muchachos que la recogen y detienen», recurso decorativo que puede observarse también en la contrafachada de la iglesia de San Nicolás (Fig. 6).



Fig. 6.- Dionís Vidal, contrafachada de la iglesia de San Nicolás y San Pedro Mártir, Valencia, 1697-1705.

²² LLORENS MONTORO, J. V.: *El programa iconográfico del templo de San Nicolás obispo y las obras de Antonio Palomino en Valencia*. Valencia, Ecir, 1988, p. 133, nota 36.

²³ MARCO GARCÍA, V. (2021): *Op. cit.*, pp. 299-305.

1695: EL CAMBIO DE RUMBO DE LA REFORMA DECORATIVA Y LAS RAZONES DE UN FRACASO

Vicente y Eugenio Guilló ajustaron la obra pictórica de la iglesia de los Santos Juanes por ocho mil libras. Las primeras quinientas se les abonarían en el momento en que empezarían a pintar. 5500 se repartirían cada cuatro meses. Las últimas dos mil libras se pagarían una vez terminada la obra. El mismo día, la junta parroquial determinó pagarle a Vicente Guilló treinta doblones por su labor en la capilla de la Comunión y la pintura del reloj solar en la fachada que da hacia la plaza del Mercado.²⁴ Dos días después, el pintor de Vinaròs otorgó la relativa carta de pago.²⁵ El mismo día Vicente y Eugenio presentaron a la junta parroquial sus garantes para el nuevo contrato y el 26 de septiembre se registró la relativa escritura de fianza.²⁶

El 24 de noviembre la junta parroquial y el *obrer de vila* Vicente García pactaron la rehabilitación arquitectónica del templo.²⁷ Los Guilló aprovecharon para retomar algunos trabajos que tenían pendientes, como los lienzos para las puertas del órgano de la iglesia parroquial de Alcalá de Xivert, que de hecho están firmadas por Vicente y fechadas en 1694.²⁸ Los Guilló volvieron a Valencia en torno al 16 de abril de 1695, día en el cual se realizó la última visura de la obra de albañilería, que les garantizó una superficie adecuada para pintar.²⁹ Pero, antes había ocurrido un hecho que pone de manifiesto un cambio de paradigma en la recién empezada reforma decorativa de la iglesia.

El 18 de febrero se había decidido limitar la decoración pictórica a la bóveda, reservando todo el espacio que quedaba debajo del entablamento a otro tipo de revestimiento. La historiografía ha repetidamente atribuido al canónigo Vicente Vitoria (1650-1709) la responsabilidad de esta decisión, que empezó un nuevo curso en la historia de la reforma, rejuveneciendo su contenido y su forma de acuerdo con cánones mucho más actualizados y cosmopolitas.³⁰ Otro resultado de la intervención de Vitoria fue la «idea» a la cual Antonio Palomino aludió en el conocido informe de 1697 sobre las pinturas realizadas por Vicente y Eugenio Guilló.³¹ Con el término «idea» el pintor de Bujalance identificó un documento en el cual se determinaron los temas y tipos iconográficos que los Guilló habrían tenido que representar en las bóvedas.

Por lo tanto, el objetivo de la «idea» fue especificar los temas iconográficos que el contrato de 1693 había derogado a la sucesiva elección de la junta o de quien ella habría elegido. Por otra parte, su autor sobrepasó la cuestión estrictamente iconográfica e intervino también en asuntos más propiamente técnicos que resultaron perjudiciales para Vicente y Eugenio Guilló. Primeramente, Vicente Vitoria insistió en la necesidad de representar arquitecturas que fuesen perfectamente reproducibles y realmente edificables. Reprochó, pues, cualquier tipo de creación fantástica e irrealizable, un aspecto que había sido característico de los primeros *quadraturisti* afincados en la corte y, como

²⁴ 1693, septiembre 23. ARCSCC (Valencia), protocolos, Francesc Blasco, sign. 1585, septiembre 23. Véase también PINGARRÓN, F. (1998): *Op. cit.*, pp. 217-218.

²⁵ 1693, septiembre 25. Valencia. ARCSCC (Valencia), protocolos, Francesc Blasco, sign. 1585.

²⁶ 1693, septiembre 26. Valencia. ARCSCC (Valencia), protocolos, Francesc Blasco, sign. 1585. Los garantes fueron los hermanos Joan Joseph y Baltasar López, sus esposas y Paula Cano, esposa de Vicente Guilló.

²⁷ PINGARRÓN, F. (1998): *Op. cit.*, pp. 642-661.

²⁸ MIR SORIA, P. (2002b): *Op. cit.*, pp. 522-523.

²⁹ PINGARRÓN, F. (1998): *Op. cit.*, p. 219.

³⁰ Sobre Vitoria véase BASSEGODA I HUGAS, B.: “Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dénia 1650-Roma 1709), tractadista, pintor, grabador i col·leccionista”, en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2 (1994) 37-62.

³¹ BORRULL, J.: “La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 1, 2 (1915) 50-58.

no, de los hermanos Guilló.³² En segundo lugar, determinó que tenía que haber un punto focal unívoco desde el cual la perspectiva y la proporción surtirían su engañoso efecto y lo situó en el espacio entre las dos capillas de la pared hastial. También esta decisión alejó la reforma de la *quadratura* tradicional, puesto que sus representantes boloñeses habían aplicado una visión multifocal.³³ Al contrario, el foco único y descentralizado había sido reintroducido en el ambiente romano de finales del seiscientos, siendo Andrea Pozzo (1642-1709) su máximo defensor.³⁴

Con estas nuevas directrices, Vicente y Eugenio Guilló empezaron su labor. En el luneto de la contrafachada pintaron una falsa perspectiva que añadió dos falsos tramos a la nave de la iglesia y que, como vimos, ya estaba prevista por la cláusula octava del contrato de 1693. En efecto, fue confirmada por el décimo ítem de la «idea» de Vicente Vitoria.³⁵ En el tramo de bóveda colindante pintaron la *Batalla de san Miguel Arcángel contra Lucifer* y, lo que resulta más interesante, el *Trono de Dios*. Como se recordará, el contrato de 1693 había previsto que éste se pintase en el presbiterio. En la segunda cláusula de su programa iconográfico, el canónigo Vitoria dispuso que se pintase en la bóveda de la nave, en el punto más próximo al arco toral, cosa que los Guilló contravinieron.

En las velas de la bóveda éstos representaron a los *Apóstoles*. Y en once de sus lunetos pintaron una serie de arquitecturas fingidas que hacen de fondo a parejas de angelotes que sustentan bajorrelieves con símbolos alusivos a los profetas (Fig. 7). También esta solución violó el proyecto

de Vicente Vitoria, que preveía medallones historiados. Aun así, pone de manifiesto la influencia del tratado de Andrea Pozzo, sin duda por mediación del canónigo de Xàtiva. De hecho, es análoga a la que el jesuita había previsto en los grabados L y LI de su tratado y que, posteriormente, aplicará en las capillas laterales de la iglesia de los jesuitas de Viena (Fig. 8).³⁶

Como se ve, al poco de empezar los Guilló habían repetidamente incumplido lo que habían acordado con la junta parroquial y con Vicente Vitoria. Sus violaciones tenían relación tanto con los contenidos temáticos del contrato de 1693 y de la «idea» de 1695, como con sus aspectos técnicos.³⁷ En particular, eludían los dos principios que, a partir de la intervención del canónigo Vitoria, habían asegurado un nuevo carácter cosmopolita a la reforma: el punto de vista monofocal y la reproducibilidad de las arquitecturas fingidas. Los Guilló no respetaron el primer principio, más bien preservaron la multiplicidad de focos que había caracterizado las *quadrature* boloñeses y los trampantojos de la escuela madrileña. Eludieron también el segundo, inventando arquitecturas fantásticas y bizarras como la que he presentado en fotografía, que muestra una exedra en plena construcción con tanto de andamios de madera (Fig. 7).

Por estas razones, se abrió un pleito ante la Real Audiencia y las obras se paralizaron. El juicio se resolvió el 2 de enero de 1697 con la rescisión del contrato entre la parroquia y los Guilló, a los cuales se les abonaron 1816 libras, trece sueldos y cuatro maravedíes de las ocho mil libras originariamente previstas, a efectos de la labor cumplida hasta entonces.³⁸ Al parecer, el dis-

³² RAGGI, G.: “Lo spazio ricreato di Agostino Mitelli: realtà virtuale *ante litteram*?” en FARNETI, F., LENZI, D. (coords.): *Realtà e illusione dell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Florencia, Alinea, 2006, pp. 43-50.

³³ GARCÍA CUETO, D. (2005): *Op. cit.*, pp. 46-47.

³⁴ MAZZONI, A.: “Quadraturismo: costruzione dello spazio prospettico. Analisi tipologica, geometrica, di relazione” en *La costruzione dell'architettura illusoria*. Roma, Gangemi, 1999, pp. 189-271.

³⁵ BORRULL, J.: *Op. cit.*, p. 57.

³⁶ POZZO, A.: *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma, typis Joannis Jacobi Komarek bohemi..., 1693.

³⁷ SANZ SANZ, M^a. M. V.: “Crítica de Palomino al proyecto de representación iconográfica del pintor Vicente Guilló para la iglesia de San Juan del Mercado”, en *Cuadernos de arte e iconografía*, 2, 4 (1989) 128-133; ZALBIDEA MUÑOZ, M^a. A. [et al.]: “Entre Palomino y los hermanos Guilló: una cuestión técnica”, en *Arché*, 1 (2006) 71-78.

³⁸ GIL GAY, M. (1909): *Op. cit.*, p. 16 (evidentemente, la fecha de 1627 es una errata).

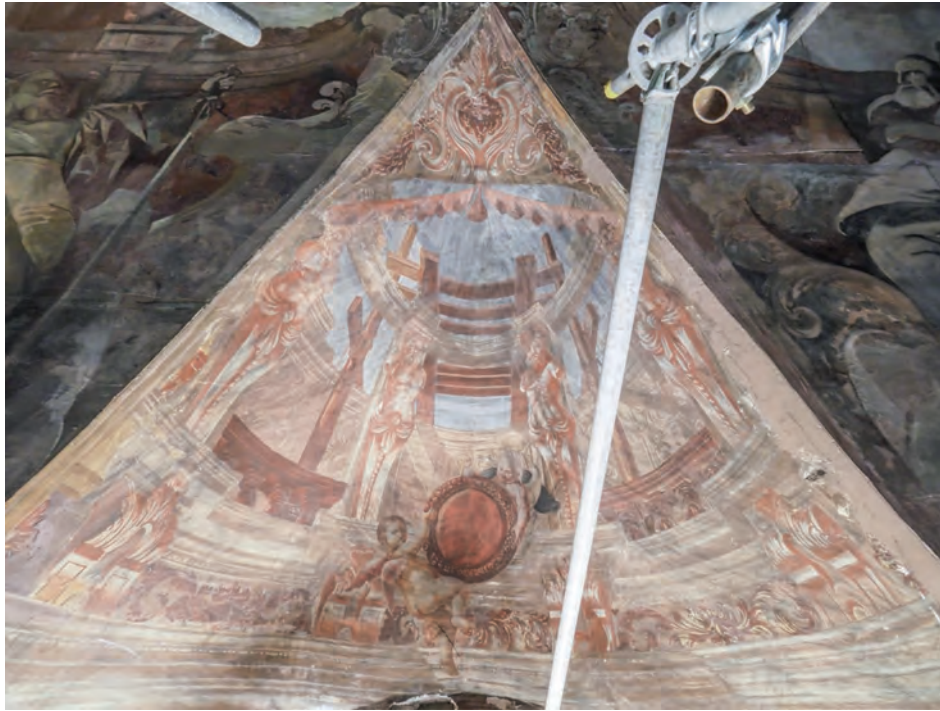


Fig. 7.- Vicente y Eugenio Guilló, *Trampantojo con arquitectura en construcción*, entre 1695 y 1697, iglesia de los Santos Juanes, Valencia.



Fig. 8.- Andrea Pozzo, *Trampantojo con exedra fingida*, primeros años del siglo XVIII, Jesuitenkirche, Viena.

gusto que el pleito le había ocasionado trajo Vicente Guilló a enfermar. Falleció el 12 de marzo de 1698. Para mayo del mismo año su hermano Eugenio se encontraba de vuelta en su ciudad natal, Vinaròs.³⁹

CONCLUSIÓN

Desde que en 1915 Javier Borrull publicó el informe de Antonio Palomino sobre las pinturas realizadas por Vicente y Eugenio Guilló en la iglesia de los Santos Juanes,⁴⁰ una generalizada negatividad ha marcado la reputación de los pintores hermanos de Vinaròs. Cómplice el éxito de la obra del pintor de Bujalance, que a partir de 1699 tomó el relevo de la reforma decorativa de la iglesia. Con todo, la historiografía más reciente les ha reconocido el mérito de haber reintroducido el fresco y, más en particular, la *quadratura* en los territorios septentrionales y en la capital del antiguo reino de Valencia.⁴¹ El análisis del contrato de 1693 ha confirmado este mérito, brindando un inédito ejemplo de pintura perspectivista y de trampantojo arquitectónico que desafortunadamente nunca se ultimó. La gallardía de algunas soluciones, como el falso alzado de la cláusula cuarta, habría representado un caso único en la pintura mural del antiguo reino y, de haberse realizado, habría igualado los frutos más soberbios de la *quadratura* en Madrid, Zaragoza, etc. Se ha demostrado que de este contexto anterior a la llegada en la corte de Luca Giordano procedieron los referentes más próximos de la reforma confiada a los Guilló. Una reforma que, antes del viraje ocasionado por Vicente Vitoria y posteriormente reafirmado por Antonio Palomino, habría acercado las iglesias valencianas de los Santos Juanes y de

San Nicolás por la reciprocidad de las soluciones técnicas y los contenidos figurativos adoptados. Una reforma que habría representado un hito del *quadraturismo* español, antes de que sus falsas perspectivas arquitectónicas se abriesen hacia los cielos tersos y pululantes de figuras de Palomino.

BIBLIOGRAFÍA

ALCAHALÍ, barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897.

ATERIDO FERNÁNDEZ, Á.: “Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV” en COLOMER, J. Ll., SERRA DESFILIS, A. (coords.): *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid, Fundación Carolina, CEEH, 2006. pp. 241-264.

BASSEGODA I HUGAS, B.: “Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dénia 1650-Roma 1709), tractadista, pintor, grabador i col·leccionista”, en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2 (1994) 37-62.

BÉRCHEZ, J.: “Aspectos del barroco arquitectónico en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXIII (1982) 48-53.

BORRULL, J.: “La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino”, en *Archivo de Arte valenciano*, 1, 2 (1915) 50-58.

GALARZA TORTAJADA, M.: *El templo de los Santos Juanes de Valencia. Evolución histórico-constructiva*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990.

GARCÍA CUETO, D.: *La estancia española de los*

³⁹ MIR SORIA, P. (2006): *Op. cit.*, p. 195.

⁴⁰ Inédito hasta la segunda década del siglo XX, es conocido gracias a la transcripción realizada por fray Manuel Miñana y guardada en el Archivo de la Real Academia de San Carlos (*Teóricos*, sign. 148).

⁴¹ MARCO GARCÍA, V. (2021): *Op. cit.*, pp. 266-279.

- pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. 1658-1662. Granada, Universidad, 2005.
- GARCÍA CUETO, D.: *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*. Madrid, CEEH, 2006.
- GARCÍA CUETO, D.: “Tendencias de la pintura mural madrileña desde el inicio del reinado de Carlos II hasta la llegada de Luca Giordano» en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.; RODRÍGUEZ REBOLLO, Á. (coords.): *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 257-318.
- GIL GAY, M.: *Monografía histórico-descriptiva de la Real parroquia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia, Tipografía de San José de J. Canales, 1909.
- GONZÁLEZ TORNEL, P.: *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2005.
- GONZÁLEZ TORNEL, P.: “Un modelo romano para la arquitectura eclesiástica española del siglo XVIII: la planta claustral en Valencia”, en *Quintana*, X (2011) 177-191.
- LLORENS MONTORO, J. V.: *El programa iconográfico del templo de San Nicolás obispo y las obras de Antonio Palomino en Valencia*. Valencia, Ecir, 1988.
- LÓPEZ AZORÍN, M^a. J.: “Algunos documentos sobre la reforma barroca del templo de los Santos Juanes”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXXV (1994) 69-75.
- LUANA, J.J.: “Simon Vouet y España”, en *Historia* 16, 175 (1990), 116-124.
- MARCO GARCÍA, V.: “La pintura en los territorios valencianos del obispado de Tortosa” en *Pulchra Magistri l’esplendor del Maestrat a Castelló: Culla, Catí, Benicarló, Vinaròs 2013-2014: campanya de restauració patrimonial*. València, La Llum de les Imatges, Generalitat Valenciana, 2013, pp. 220-262.
- MARCO GARCÍA, V.: *Pintura barroca en Valencia. 1600-1737*. Madrid, CEEH, 2021.
- MAZZONI, A.: “Quadraturismo: costruzione dello spazio prospettico. Analisi tipologica, geometrica, di relazione” en *La costruzione dell’architettura illusoria*. Roma, Gangemi, 1999, pp. 189-271.
- MIR SORIA, P.: “Bibliografía inédita de los Hermanos pintores Vicente y Eugenio Guilló, representantes del barroco decorativo en Castellón”, en *Millars: Espai i historia*, 25 (2002a) 45-60.
- MIR SORIA, P.: “Una aproximación artística a la singular obra de los hermanos Vicente y Eugenio Guilló”, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 78, 2 (2002b) 519-535.
- MIR SORIA, P.: *Los fresquistas barrocos Vicente y Eugenio Guilló*. Vinaroz, Editorial Antinea, Ayuntamiento: Concejalía de Cultura y Educación, 2006.
- ORELLANA, M. A. de: *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia, Ayuntamiento, 1967.
- POZZO, A.: *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma, typis Joannis Jacobi Komarek bohemi..., 1693.
- PINGARRÓN, F.: “La reforma clasicista de la Capilla de Comunión de la Iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia”, en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 45 (1995) 331-346.
- PINGARRÓN, F.: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en Valencia*. Valencia, Ayuntamiento, 1998.
- RAGGI, G.: “Lo spazio ricreato di Agostino Mitelli: realta virtuale ante litteram?” en FARNETI F.; LENZI, D. (coords.): *Realta e illusione dell’architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Florencia, Alinea, 2006, pp. 43-50.
- SANZ SANZ, M^a. M. V.: “Crítica de Palomino al proyecto de representación iconográfica del pintor Vicente Guilló para la iglesia de San Juan del Mercado”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2, 4 (1989) 128-133.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., ZARRANZ DOMÉNECH, M^a. R.: *Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes*. Valencia, Editorial Federico Doménech, 2000.
- TEIXIDOR, J.: *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*. 3 volúmenes, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1949-52.

VILAPLANA ZURITA, D.: *Arte e historia de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia*. València, Consell Valencià de Cultura, 1996.

Visión cultural del templo de los Santos Juanes de Valencia. Conferencias pronunciadas con motivo de la celebración de los 750 años de creación de la parroquia. Zaragoza, Iber Caja Obra Social, 1998.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1693, septiembre 23. Valencia

Capitulaciones para la decoración pictórica de la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia con Vicente y Eugenio Guilló.

Archivo del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia, protocolos notariales de Francesc Blasco, sign. 1585.

Capitulaciones del modo que se ha de pintar la iglesia parroquial de San Joan del Mercado de la ciudad de Valencia

1. Primo, que en el presbiterio se haya de pintar en la bóveda en lo alto la Trinidad con mucha gloria rebosada y a los lados dos tronos uno a cada parte, de ángeles de cuerpo entero con instrumentos de música y otros coros de santos en segundo término y, en el medio, a la parte inferior dos tronos con los dos santos Juanes de cuerpo entero.

2. Ítem, que sobre los lunetos de dicho presbiterio se haya de fingir una cornisa de mármol que circuya todo el presbiterio con sus resaltes a los macizos de los arcos y sobre dichos resaltes se pinten cuatro virtudes, dos a cada lado, que declaren las virtudes en que ambos santos florecieron.

3. Ítem, que en los cuatro formeros que hay en dicho presbiterio se hayan de fingir de mármol, jaspe, e imitación de bronce unos ornatos a las ventanas de buen gusto y, sobre el rebanco que corre al lado de dichas ventanas, se hayan de pintar una figura a cada parte de los santos que bien vistos serán a los señores electos de dicha parroquia o a quien sus veces tuvieren, y en los lunetos que están sobre dichos formeros se hayan de pintar una virtud o santo en cada uno de ellos, conforme se demuestra en el modelo y en

la misma forma se hayan de proseguir los restantes formeros y lunetos que en dicha iglesia habrá, circuyendo el rebanco toda la iglesia, resaltando en todos los puestos que el arte pidiera y fuere menester, dándole la altitud que según buena regla pidiera y éste haya de ser colorido de color de arquitectura para que resalte el mármol y demás colores que se le aplicaren.

4. Ítem, que todo el restante cuerpo de la iglesia se haya de fingir solas tres navadas [*sic*: naves] incluyendo en cada una de ellas dos capillas para que en esta forma puedan pintarse las historias más desahogadas y garbosas y que las figuras que en ellas hubiere, según en el puesto que estuvieren colocadas, aparezcan a la vista algo más que naturales y que dichas historias sean del Apocalipsis, las más misteriosas y pintorescas que dichos electos eligieran.

5. Ítem, que dichas historias hayan de estar adornadas de unos ornatos de mármol con figuras de lo mismo, sus pedazos de arquitectura misturando en ella mármol, imitación de mármol y bronce dorado al buen gusto del artífice y conforme se ve en el modelo y en dicha forma se haya de proseguir lo restante de la Iglesia de dichas navadas [*sic*: naves].

6. Ítem, que sobre la punta de los lunetos de una y otra parte corra toda la iglesia la cornisa que ciña el presbiterio, resaltándola a los puestos que fuere menester conforme se muestra en el modelo y, bajo de dicha cornisa, se hayan de fingir siete o los que quepan medallones por parte, a imitación de oro, pintando en cada uno de ellos una historia de medio relieve, realzados de oro. Que la figura principal de dicha historia que hayan de tener de alto siete palmos lo menos y, alrededor de dichos medallones, hacia los lados, se hayan de fingir entre la arquitectura unas piedras jaspe para que hermoseen dicha obra y del macizo del rebanco que sube de la pilastra de abajo se haya de pintar una figura de mármol que sustente al parecer el medallón y en los demás alternative sobre dicho macizo y cargamento se pinte una estatua de mármol de los profetas antiguos conforme se demuestra en el modelo y en los formeros y lunetos que corres-

ponden a dichas navadas [*sic*: naves] se guarden el modo y forma que con las del presbiterio.

7. Ítem, que entre los ornatos de las tres historias de dichas navadas [*sic*: naves], para la división de unos a otros, se haya de fingir un pedazo de arco de mármol, la talla y molduras y el campo dorado, conforme está en la capilla de la Comunión de dicha iglesia.

8. Ítem, que en el frontis de dicha iglesia donde está al p[rese]nte la “O” en la ventana que se hubiere se pinte un ornato garboso que corresponda a los demás de dicha iglesia y en los chanfrantes [*sic*: esviajes] de esta y de las demás hayan de hacerse unos estofados de mármol y los campos dorados y, en lo alto de dicho frontis, se pinte una cortina con unos muchachos que la recogen y detienen y que dicha cortina enseñe estar tan principal como el ornato y balaustrado que corre alrededor de dicha ventana y, en el campo que queda en dicho frontis, a una y otra parte, se haya de fingir y pintar un pedazo de perspectiva o templo que a la vista parezca que dicho templo se dilata más de lo que es, conforme se ve en el modelo, acomodando en algunos puestos algunas figuras que hermoseen dicho frontis.

9. Ítem, que la cornisa principal que habrá en dicha iglesia se imite de mármol sin otro color ninguno para que ayude a lo pintado y no lo ofusque y en el friso de dicha cornisa se imite de una piedra negra o azul, oscura, y sobre dicho campo corra un estofado de remate esbatimentado de negro o que se finja en dicho friso un embutido de diferentes piedras jaspes, con sus fajas de piedra negra alrededor de los óvalos cuadrados y puntas de diamante que en dicho embutido hubiere.

10. Ítem, que toda la restante arquitectura de dicha iglesia haya de ser de la misma imitación de mármol, exceptuando los chambas [*sic*: jambas] de las capillas, que, dejándolas sus fajas alrededor, en el medio se imite un jaspe de diferentes colores y, sobre dicho jaspe, caiga un colgante de oro mate en cada una de ellas y la misma forma se puede tener en las pilastras principales de dicha iglesia y si así no pareciera se puede

imitar en las pilastras principales un estofado de mármol y el campo dorado, conforme se muestra en el modelo.

11. Ítem, que encima de las impostas de las capillas hasta encontrar el arquitrabe de la cornisa principal queda un espacio de ocho palmos de alto y veinte de ancho sin los carcanyoles [*sic*: las enjutas] que quedan a los lados de la imposta y, en estos diez y seis lienzos de pared, se hayan de pintar, a una y otra parte, la vida de los santos Juanes, haciéndoles a cada uno de ellos su adorno alrededor conforme se demuestra en el modelo o de lo modo que elegirán los señores electos.

12. Ítem, en el frontis de dicha iglesia, sobre el cancel hasta la cornisa, queda un buen lienzo de pared en el cual se ha de pintar la historia que bien vista les fuere a los señores electos y, asimismo, sobre cada una de las capillas que en dicho frontis se han de hacer, quedará el mismo espacio que en las otras sin lo que a los lados quedara, en los cuales se haya de pintar lo que quisieren los señores electos.

13. Ítem, que las historias de han de pintar encima de los lienzos de las capillas como las de los medallones, a elección y gusto de los señores electos o quien sus veces tuvieren.

14. Ítem, que, no obstante dichos capítulos, les queda facultad a los señores electos de añadir o quitar lo que bien visto les fuere con calidad que los dichos artífices no puedan apartarse del orden que dieren los señores electos y que no puedan pedir de ello mejora alguna a más que el infr[ascripto]to precio, no comprendiendo en dichas mejoras añadiduras de oro, porque en caso de añadir a más de lo capitulado lo haya de pagar la parroquia.

15. Ítem, que dicha parroquia tenga obligación de dar andamios hechos a los maestros que pintaren dicha iglesia, aquellos que fueren menester a su tiempo.

16. Ítem, que tenga obligación dicha parroquia de dar a dicho artífice la cal preparada conforme la pidiere y fuere menester.

17. Ítem, que dicha obra haya de estar pintada al fresco con todas las calidades que requiere di-

cho arte y que los artífices dichos que pintaran dicha Iglesia tengan obligación de darla concluida dentro de cuatro años contadores desde el día que se les dará puesto en dicha iglesia para pintar y que, no dándola acabada dentro de dicho tiempo, pueda hacerla hacer acabar la dicha parroquia a costas de dichos artífices.

18. Ítem, que dicha parroquia tenga obligación de dar siempre que los artífices quisieren hasta trescientas libras a cuenta del precio.

19. Ítem, que dichos artífices hayan de pintar las boquillas de las capillas de dicha iglesia, así la parte cóncava como la demás superficie que le corresponde a plomo hasta el pavimento de dicha capilla, o nivel del embasamiento como en las demás basas de toda la iglesia y, en dichas boquillas, se ha de pintar lo que más bien visto fuere a los i[lust]res electos.

20. Ítem, que por razón de toda la dicha pintura y obra haya de dar dicha parroquia a dichos artífices ocho mil libras en esta forma: quinientas libras cuando empezaren a pintar; 5500 libras en esta forma, de cuatro en cuatro meses según lo que sea pintado; y las dos mil libras después de acabada toda la dicha pintura y visurada.

21. Ítem, que en dicho precio de ocho mil libras se haya de comprehender y comprenda toda la dicha obra, exceptuando los andamios, cal y arena preparada como se ha dicho.

22. Ítem, que dichos artífices hayan de dar finanzas a contento de dicha parroquia del dinero que se les dará por dicha obra en lo que excediere a la obra que estará hecha del que cobren antes de comenzar la dicha obra y pintura.

23. Ítem que hecho dicha obra después de acabada se haya de visurar por expertos nombrando cada una de las partes el suyo o suyos, Y no estando dicha obra según lo capitulado se haya de hacer acabar y perfeccionar a costas y expensas de dichos artífices por los que eligiere dicha parroquia.

Giovanni Battista Piranesi, arquitecto

Juan Calduch Cervera

Doctor Arquitecto

Catedrático de Composición Arquitectónica

Universidad de Alicante

Joan.Calduch@ua.es

RESUMEN

Analizando los grabados de Piranesi conservados en la Academia de BB AA de San Carlos de València podemos rastrear su idea de la profesión de arquitecto. Formado en la concepción del arquitecto procedente del Renacimiento, el conocimiento arqueológico, la teoría tratadística, la ingeniería hidráulica y las enseñanzas de Lodoli, fue consciente de la disolución de este enfoque humanista y la emergencia de la libertad creativa del arquitecto moderno. En su diálogo *Parere sull'Architettura* (1765) se contraponen estos dos enfoques distintos defendidos, respectivamente, por cada uno de los interlocutores: Protopiro y Didascalo. Pero lo cierto es que se trata de un desdoblamiento donde ambos personajes representan dos etapas sucesivas en la evolución de su idea profesional del arquitecto.

Palabras clave: Profesión de arquitecto / Arquitecto humanista / *Parere sull'Architettura*.

ABSTRACT

Through the analysis of the Piranesi's engravings preserved in the Academia de Bellas Artes de San Carlos, in València, we can track his idea of the profession of architect. Trained following the Renaissance's conceptions, the archaeological knowledge, the Treatadistic theories, the hydraulic engineering and the lesson from Lodoli, he became aware of the dissolution of this Humanistic approach and the emergence of the creative freedom of the modern architect. In his dialogue *Parere sull'Architettura* (1765), the opposition of these two different perspectives, was supported respectively by each of the speakers: Protopiro and Didascalo. But the truth is, that the dialogue was a split of the writer, where both sides represented two consecutive stages in the evolution of his professional idea of architect.

Keywords: Profession of architect / Humanistic architect / *Parere sull'Architettura*.

Con frecuencia Piranesi firmaba sus trabajos como *architetto veneziano*. Lo hizo en 1743 en su primera colección de grabados *Prima parte di Architetture e Prospettive da Gio. Batta Piranesi Architetto Veneziano* (Fig. 1). Lo repitió de nuevo en 1748 cuando publicó *Antichità romane de'tempi della Repubblica, e de' primi imperatori, disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano* (ASC Tomo XIII)¹ y en 1753 cuando salió a la luz *Trofei di Ottaviano Augusto innalzati per la Vittoria ad Actium e conquista dell'Egitto... disegnati ed incise da Giambattista Piranesi, Architetto Veneziano* (ASC Tomo VIII). Su condición profesional la mencionaba de manera reiterada en publicaciones y estampas.

El tipo de arquitecto con el que se identificaba había surgido durante el Renacimiento como reivindicación del estatus de artista para ascender socialmente sobre los maestros constructores medievales considerados como simples artesanos. Un arquitecto que, como humanista, podía alcanzar la fama al margen de los edificios que levantara e incluso sin haber construi-

do ninguno. El ejemplo de la antigüedad más emblemático de un arquitecto sin edificios conocidos que lo avalaran era Vitruvio. El mismo Piranesi apenas realizó obras. En su insistencia por presentarse como arquitecto sin tener casi ninguna obra construida se percibe cierta frustración profesional por esa falta de encargos.

Piranesi, había aprendido arquitectura en Venecia con su tío materno Matteo Lucchesi, *Magistrato delle Acque* que estaba encargado de los muros protectores de la ciudad contra las crecidas de la laguna y se movía en los ambientes cultos interesados por la arqueología etrusca y romana. Completó su enseñanza junto a otro miembro de ese mismo entorno, el arquitecto Giovanni Antonio Scalfarotto de orientación anticlásica y ecléctica que influyó en la oscilación de Piranesi "entre los dos polos del clasicismo y el anticlassicismo" (Garms, 1978, p. 21). Durante su juventud en Venecia el clérigo Carlo Lodoli estaba difundiendo sus ideas sobre el racionalismo rigorista considerando que la arquitectura sólo es la buena construcción ajustada a las necesidades, a la racionalidad de las estructuras y al uso óptimo de los materiales de acuerdo con sus cualidades tectónicas. Estas ideas calaron en Piranesi y es posible rastrearlas en el modo de afrontar algunos de sus trabajos.

Tres aspectos se entrelazan en su pensamiento arquitectónico a partir de esa formación. Por un lado, como reflejo de los postulados lodolianos, la consideración de la racionalidad constructiva y la calidad de los materiales como aspectos prioritarios que condicionan las cuestiones formales (Wittkower, 1979, p. 235). Por otro, el enfoque arqueológico canalizado desde planteamientos eruditos basados tanto en las fuentes literarias como en los levantamientos hechos por los arquitectos en la tradición de Palladio y Desgodetz. Por último, el interés por las téc-

¹ La numeración del tomo corresponde a la Colección de Piranesi en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de València (en adelante ASC). Tras obtener el título de Caballero en algunos casos lo hacía constar en sustitución de su profesión como en la segunda edición de esta colección posterior a 1761 donde además cambió el título anterior por: *Alcune vedute di archi trionfali... disegnati ed incisi dal Cavalier Gio. Battista Piranesi*.



Fig. 1.- Piranesi: 1743, *Prima parte di Architettura e prospettive...* Frontispizio (primera versión). (355 x 250 mm).

nicas, la complejidad estructural y los ingenios de las grandes obras públicas al modo de Nicola Zabaglia, y por los sistemas hidráulicos que había conocido junto a su tío (Monteferini, 1978, p. 35).

Paralelamente a su preparación como arquitecto empezó a trabajar con el grabador Carlo Zucchi aprendiendo la técnica del aguafuerte y perfeccionando su dominio de la perspectiva. En consecuencia, el conocimiento de las labores constructivas así como su interés por la teoría arquitectónica y la arqueología se combinaban

con su pericia en el dibujo y el grabado. En sus estampas e invenciones aparecen entremezcladas reflexiones sobre aspectos teóricos e históricos, precisos levantamientos arqueológicos, proyectos de megalómanas y grandiosas obras imaginadas, y críticas formuladas en polémicos debates. Son, en definitiva, el enunciado de un pensamiento arquitectónico que no se formula como un discurso sistemático y razonado, sino que se traba, se ilustra y se manifiesta con ejemplos y casos específicos. Es, pues, una teoría que se concreta desde la práctica de la arquitectura

dibujada. En sus trabajos abundan textos a veces prolijos que anteceden o se insertan en los grabados, vitolas explicativas y dedicatorias que son esenciales para poder interpretar el sentido y la intención de las imágenes, así como para entender el papel que esas ilustraciones juegan en su idea sobre la arquitectura y la actividad profesional.

A lo largo del s. XVIII el carácter integrador del arquitecto-artista renacentista se estaba disgregando en cometidos profesionales distintos y a menudo autónomos e independientes: por un lado, el técnico centrado en la gestión cotidiana de los proyectos y la ejecución de las obras, y por otro, el estudioso interesado por las cuestiones teóricas de la arquitectura, su historia y su integración en el sistema general de las artes (Kristeller, 1986). Sin embargo, la vocación de Piranesi le orientaba en el sentido unificador de todas estas vertientes y contrario a esa disgregación. Pensaba que el arquitecto era el artífice más capacitado para configurar las formas y espacios que acogen las actividades humanas llegando a comentar "tengo necesidad de producir grandes ideas y creo que si se me ordenase el proyecto de un nuevo universo cometería la locura de hacerlo" (Wilton-Ely, 1994, p. 155).

Al refugiarse en la arquitectura dibujada Piranesi personalizaba y asumía un perfil profesional que en aquellos años empezaba a estar paulatinamente arrinconado por la emergencia protagonista de otros técnicos especialistas como los ingenieros civiles y militares que eran los nuevos responsables del control del territorio, las obras públicas y la ciudad moderna. Piranesi era consciente de que el tiempo del arquitecto humanista dotado de una visión globalizadora había ya pasado y que las grandes invenciones arquitectónicas libres y sin cortapisas habían quedado reducidas a representaciones dibuja-

das, meras arquitecturas de papel. Según Tafuri Piranesi "ya plantea con asombrosa lucidez la cuestión de la disolución de la figura profesional del arquitecto tal como había sido definida en el ámbito de la cultura humanista" (1984, p. 56).

Con sus grabados Piranesi pretendía recuperar las obras antiguas como referencia imprescindible para el resurgimiento de la moderna arquitectura monumental. En la carta con la dedicatoria a Nicola Goibbe de *Prima parte di architettura e prospettive* (1743) (Gavuzzo-Stewart, 2012) refiriéndose a esas obras escribía:

... no siendo de esperar a un arquitecto de estos tiempos, que pueda realizar efectivamente alguna; sea por culpa, o de la misma Arquitectura, caída de aquella gloriosa perfección a la que fue llevada en los tiempos de la mayor grandeza de la República Romana [...]; o sea también por culpa de aquellos que deberían hacerse Mecenas de esta nobilísima facultad; [...] y no apareciendo ni en Príncipes ni en privados disposición para darlas a conocer, no me queda otra opción, ni a mí ni a cualquier otro arquitecto moderno, que explicar con dibujos las propias ideas².

Pocos años después, en 1748 (ASC tomo XIII) explicaba:

Viendo que los restos de las antiguas fábricas de Roma, esparcidas en gran parte por huertos y otros lugares cultivados, van disminuyendo día a día por la injuria de los tiempos, o por la avaricia de sus propietarios que con bárbara licencia los van derribando clandestinamente, para vender los fragmentos para el uso de los edificios modernos,

2 "... ned essendo sperabile a un Architetto di questi tempi, di poterne effettivamente eseguire alcuna: sia poi ella colpa, o dell'Architettura medesima caduta da quella beata perfezione a cui fu portata ne' tempi della maggiore grandezza della Romana Repubblica, [...] o pure ella sia colpa ancora di quelli che farsi devrebbero Mecenati di questa nobilissima facoltà: [...] ned apparendo ne' Principi, o né privati disposizione a farneli vedere, altro partito non veggo restare a me, e a qualsivoglia altro Architetto moderno, che spiegare con disegni le proprie idee" (Gavuzzo-Stewart, 2018 p. 9) (traducción mía).

me he propuesto conservarlos por medio de estampas.

Como evidencian estas citas en los inicios de su actividad ya estaban implícitas en Piranesi tanto la conciencia de la crisis del arquitecto humanista como la alternativa personal que tomó (Garms, 1978, p. 16).

La arquitectura es una actividad social que precisa la acción coordinada de cuatro agentes: el comitente que la promueve y costea, el arquitecto que la inventa y controla, el constructor que la levanta y el ocupante que la usa. Si falta cualquiera de ellos, si la labor de alguno es deficiente o si no se consigue la colaboración conjunta entre todos, no existe la obra o es un fracaso. En los textos anteriores Piranesi constata que ni había promotores capaces de emprender empresas públicas colosales como las antiguas, ni los actuales ocupantes sabían apreciarlas y conservarlas. Además, la coincidencia de ambos aspectos conducía a que dichos vestigios antiguos se percibieran como fruto de unas técnicas, ingenios y sistemas constructivos de una escala grandiosa que ante la inexistencia de iniciativas similares podían desaparecer por su desconocimiento. En consecuencia, según Piranesi, la decadencia de la arquitectura de su tiempo era debida a que de entre los cuatro protagonistas necesarios para su ejecución sólo el arquitecto, como depositario y guardián de la memoria, comprendía el alcance de esas pérdidas. Y ante la imposibilidad de realizar obras semejantes éste solo podía, por un lado, conservar su recuerdo y, por otro, evocarlas con sus propios grabados. Dos cuestiones complemen-

tarias que le sirvieron como vía de escape ante la inexistencia de comitentes, la indiferencia de los ciudadanos y el abandono de las técnicas. Entre el esfuerzo titánico por restituir la perfección de la arquitectura y la frustración por la impotencia de levantarla discurre la evolución de Piranesi como arquitecto a lo largo de su vida.

Cuando en 1756 publicó los cuatro volúmenes de *Le Antichità Romane* (ASC tomos I, II, III y IV) Piranesi desplegó de manera brillante y polémica su postura. Estos grabados son un rotundo manifiesto en favor de la supremacía de los grandes edificios de la antigüedad romana. En un importante número de estampas pone su habilidad y dominio del aguafuerte al servicio de las ideas lodolianas que entonces defendía resaltando los aspectos tectónicos, estructurales y técnicos de los restos de las construcciones y obras públicas antiguas existentes, y describiendo con precisión las cualidades de los distintos materiales, su labra, su ensamblaje y su deterioro (D'Amelio, De Cesaris, 2019). En ellas asumen un destacado protagonismo las murallas³, puentes⁴ (ASC 227) (Fig. 2), vías⁵ y mausoleos en donde se aprecia, más allá de su estado ruinoso, la fuerza y potencia de sus fábricas, la textura y tratamiento de sus materiales, así como su aparejo, estereotomía y puesta en obra. Especialmente son las secciones y detalles donde esa expresividad alcanza las máximas cotas como en la vista y la sección constructiva de los contrafuertes subterráneos del Mausoleo de Adriano (ASC 213), en la sección y detalles técnicos del mausoleo de Ottaviano Augusto (ASC 149), en la planta y la sección de un sepulcro en la antigua Via Apia (ASC 123, 124) o en

3 Como: *Mura d'Aureliano* (detalle de la sección constructiva y sección fugada de las torres) (ASC, 14, 15); *Porta S. Lorenzo di Aureliano* (planta, alzado y sección) (ASC 19); *Muro del Busto detto Muro Torto* (planta, alzado y sección) (ASC 21), *Portici dell'Ustrino* (detalle del muro, arco y ladrillos) (ASC 155); etc.

4 En este sentido son destacables las figuras: *Ponte Fabrizio oggi detto Quattro Capi* (vista, planta y alzado, sección constructiva y detalle de la sección) (ASC 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224); *Ponte D'Elío Adriano* ahora Sant'Angelo (vista, sección del mausoleo y del puente, sección de un arco) (ASC 208, 209, 210, 211); *Ponte Ferrato dagli'Antiquari detto Cestio* (vista, alzado-sección y sección constructiva) (ASC 225, 226, 227, 228); *Ponte Trionfale* (detalle de la construcción de la pila) (ASC 217); *Veduta del Ponte Roto*, (ASC 43) etc.

5 *Via Appia* (vista de su sistema constructivo) (ASC 157) y otras.

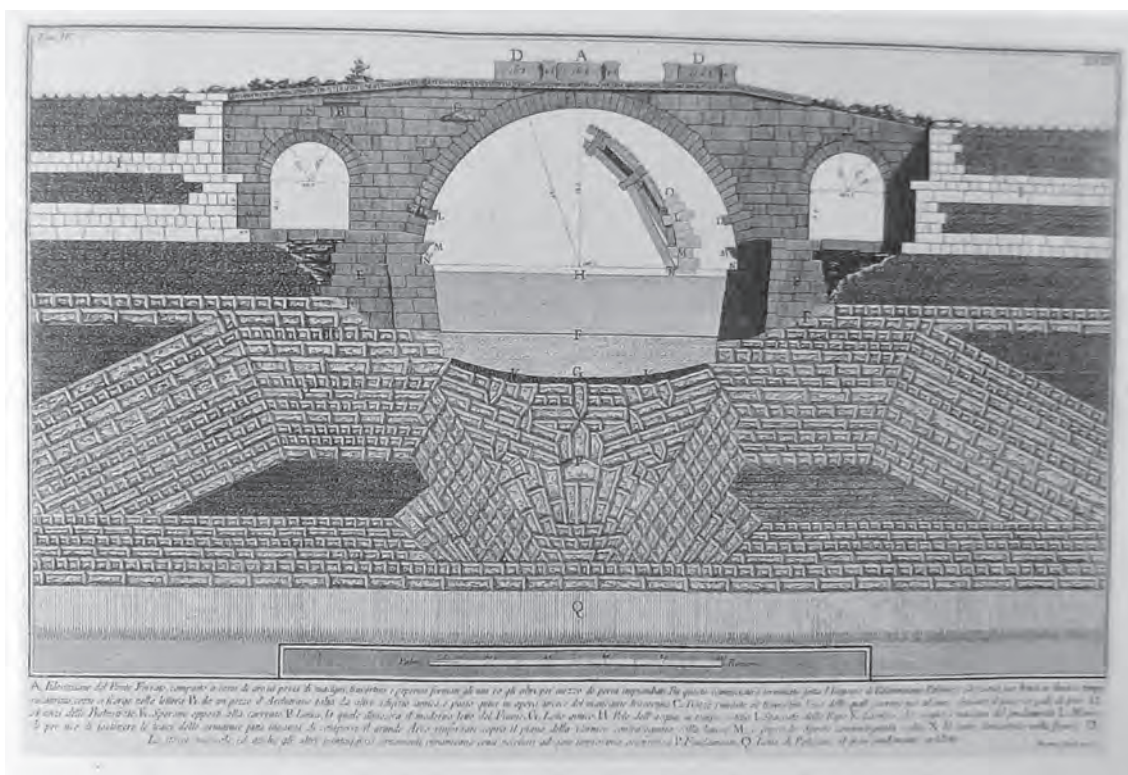


Fig. 2.- Piranesi: 1756, *Elevazione del Ponte Ferrato* (*Le Antichità romane...IV*) (350 x 595 mm) (ASC 227).

la sección transversal y los cimientos del teatro Marcello (ASC 236) (Fig. 3). A todo esto, se añaden algunas otras imágenes donde despliega sus conocimientos de construcción, su familiaridad con las herramientas y máquinas utilizadas en la ejecución de las obras y su control de los artefactos y tinglados usados en el levantamiento de las fábricas tal como vemos en los dos grabados del mausoleo de Cecilia Metela donde explica el modo de levantar los gruesos sillares y los instrumentos empleados⁶ (ASC 203, 204). Para el arquitecto lodoliano de aquellos momentos los medios técnicos y las soluciones estructurales y constructivas recogidas en este tipo de grabados mostraban, precisamente, el valor más relevante de esta arquitectura. Según Bertelli "es la pri-

mera vez que una arquitectura utilitaria viene exaltada por su belleza" (1978, p. 41).

En *Le Rovine del Castello dell'Acqua Giulia* (1761) (ASC Tomo X) hay diecinueve magníficas imágenes donde refleja, con una precisión extraordinaria, los complejos hidráulicos (ASC 492) incluyendo detalles de las boquillas y reglas usadas en la regulación del caudal de agua (ASC 499). En *Descrizione e disegno del emisario del lago Albano* (1762) y en la posterior *Antichità d'Albano de di Castel Gandolfo* (1764) (ASC Tomo V), en unos largos, precisos y minuciosos textos explicativos de los veintidós detallados y rigurosos grabados comenta sus características materiales y da una descripción informada del funcionamiento de las redes, conducciones, cisternas y acueduc-

⁶ En otras publicaciones posteriores hay también grabados similares como el alzado, sección y vista de los muros de contención y recalce de la colina de Capitolio (ASC 327) en *Della Magnificenza* (1761) (ASC tomo VI) y los que explican la solución constructiva de la colocación los bloques de la columna Trajana y los pernos metálicos de unión en *Trofeo o sia magnifica colonna coclide* (1774/1775) (Calatrava, 2019).

aux Auteurs de la Gazette Littéraire de l'Europe, seguida de *Parere sull'Architettura. Dialogo. Protopiro, e Didascalo*, y, por último *Della introduzione e del progresso delle belle arti in Europa ne'tempi antichi. Prefazione* (ASC, tomo VI). En esta obra, además de la estampa de portada hay otras seis viñetas: una en el encabezamiento de las *Osservazione*, cuatro en total al principio y al final tanto del *Parere* como de la *Introduzione* y otra como remate de la obra. En 1767 se añadieron a este volumen otros grabados.

Lo interesante e ilustrativo de los episodios de este debate es que coincidían y se entrelazaban con su actividad como arquitecto constructor. El resultado de esta confluencia supuso el "esclarecimiento de la posición teórica de Piranesi" (Molajoli, 1963, p. 212). El tipo de arquitecto que reflejaban sus primeros trabajos reducido a mostrar en dibujos unos megalómanos proyectos irrealizables ya no le satisfacía, y los teóricos que encerrados en la mera especulación no se enfrentan a los problemas reales de la construcción quedaban ahora cuestionados. Pero, por otro lado, la escasez y por lo general poca relevancia de los encargos que estaba ejecutando le debían producir un cierto desencanto por lo acotada e incluso anodina que podía llegar a convertirse la práctica profesional. Ni se conformaba con imaginar proyectos que nacían ya irrealizables desde su misma invención como en sus primeros trabajos, ni podía asumir que el arquitecto retrocediera de nuevo a ser un mero constructor limitado a resolver los problemas cotidianos de las obras como, en cierta medida, había defendido anteriormente siguiendo a Lodoli. No por casualidad en la estampa de la portada de las *Osservazione* (Fig. 4) (ASC 367) dibujó en el fuste de una columna dórica los instrumentos representativos del trabajo artístico (la paleta, el cincel, la escuadra, la regla, el compás y la plomada), como símbolos de los artistas practicantes, entre los que se incluía a sí mismo,



Fig. 4.- Piranesi: 1765, Frontispizio (*Osservazioni sopra la Lettre de M. Mariette...*) (400 x 252 mm.) (ASC 367).

contra los meros teóricos como Mariette simbolizado por la mano que está escribiendo la *Lettre* en la esquina superior izquierda de la imagen.

El quehacer profesional del arquitecto moderno que ahora reivindicaba lo expone Piranesi en el texto del *Parere* (Opiniones). En este diálogo se contraponen dos enfoques distintos respecto a la idea de arquitectura y el rol del arquitecto que son defendidos, respectivamente, por cada uno de los interlocutores. Por boca de Protopiro recoge una crítica a sí mismo aduciendo que él, Piranesi, "se ha dado con sus diseños a esta loca libertad de trabajar caprichosamente" (p. 10)⁹

⁹ En adelante, si no se hace constar lo contrario, todas las citas corresponden a las páginas del *Parere*. (ASC, tomo VI) traducidas del italiano por mí.

a lo que, en otro momento, Didascalo lo niega, defiende su coherencia y le responde que tras su argumentación "podrá ver si Piranesi era de un parecer y hoy es de otro" (p. 12). Pero lo cierto es que se trata de un desdoblamiento donde ambos personajes representan dos etapas distintas de su evolución.

Protopiro está exponiendo sus anteriores ideas lodolianas, mientras que Didascalo, portavoz del pensamiento reciente de Piranesi, las rebate desmontando uno a uno los postulados rigoristas para concluir que se acabarían haciendo "edificios sin paredes, sin columnas, sin pilastras, sin frisos, sin cornisas, sin bóvedas, sin techos, plaza, plaza, campo raso" (piazza, piazza, campagna rassa) (p. 11). La razón rigorista llevaría a la nada geométrica, al vacío formal, al silencio. Además, la identificación de la arquitectura con la construcción la rebajaría a la repetición de soluciones idénticas, una arquitectura "tanto más fácil cuanto más simple" (p. 12). El resultado sería "una monotonía de edificios odiados por la gente" (p. 12), el ejercicio de la arquitectura quedaría reducido "A un vil oficio donde no se haría sino copiar" (un vil métier où l'un ne feçoit que copier) (p. 14) y todo acabaría, finalmente, en una degradación del trabajo del arquitecto que quedaría rebajado al alcance de cualquiera: "la Arquitectura conocida por todos será despreciada por todos y los edificios con el tiempo se harían cada vez peor" (p. 14). En ese supuesto, los meros constructores reclamarían su competencia técnica y los arquitectos se convertirían no sólo en "ordinari, ordinarissimi" (p. 12), sino en "menos que alarifes" (muratori) (p. 12) repitiendo siempre las mismas soluciones, las más simples. En definitiva, el arquitecto sería innecesario porque cualquiera podría acometer sus propias obras.

Tras rebatir los argumentos rigoristas defendidos por Protopiro, Didascalo como portavoz de las nuevas ideas de Piranesi explica que la verdadera arquitectura nunca, ni siquiera entre los antiguos, se ha sujetado a reglas: "¿No es verdad que vosotros dotáis a la Arquitectura de leyes que nunca ha tenido?" (p. 11). Y añade "No sólo

que no hay una fábrica entre los antiguos cuyas proporciones sean las mismas que las de otra, sino tampoco columna, intercolumnio, arco y todo lo demás" (p. 13). A diferencia de lo que pretendían los lodolianos estrictos la arquitectura no es la solución más simple y racional ni debe responder a los lenguajes codificados en los tratados, como se comprueba contemplando la realidad de los restos antiguos. Didascalo de manera polémica pregunta:

¿Qué diríais si os pruebo que la serenidad, la razón y la imitación de las cabañas son incompatibles con la Arquitectura, y que la Arquitectura, lejos de querer ornamentos deducidos de las partes necesarias a la construcción para mantener el edificio estable, consiste en ornamentos totalmente ajenos? (p. 10).

La arquitectura no es simplemente la obra sino otra cosa. Es "la bella construcción [*bella fabbrica*]. He aquí lo que hoy podemos decir en qué consiste la Arquitectura [...] Todo lo demás de la arquitectura, fuera de los ornamentos, es sólo un tenue retrato de ella" (p. 14). Pero si su carácter artístico está en la ornamentación autónoma eso significa que "los arquitectos deben tener el campo libre en su trabajo" (p. 15), una libertad absoluta para "variar y multiplicar las invenciones" (p. 16). Cualquier albañil puede construir un edificio pero convertirlo en arquitectura es dotarlo de belleza mediante la ornamentación. Esto no significa amontonar partes distintas aunque sean bellas "en sí mismas" (p. 14) sino que, como en la naturaleza, deben adecuarse entre sí y formar una "conciliación de las partes con el todo" (p. 16) capaz de conseguir el juicio favorable de la sociedad. Y eso sólo lo puede hacer el arquitecto que tiene un gusto preparado y una sensibilidad formada. Frente a Protopiro que censura por abusiva esta libertad Didascalo, por el contrario, sostiene "que los edificios no sean hechos para darle gusto al censor, sino al público" (p. 9). No se trata de un abuso como critica Protopiro sino que, por el contrario, es

lo que la gente quiere y admira: "el uso hace la ley" (p. 9).

Piranesi por boca de Didascalo "por primera vez busca justificar en el plano teórico su inclinación a la complejidad, en contraste con la simplicidad ática invocada por Mariette y Winckelmann" (Wilton-Ely, 1978, p. 55). Ahora se exalta la excepción frente a la norma, la mezcla frente a la pureza y frente a la rigidez de órdenes y códigos la invención como síntesis ecléctica de lenguajes procedentes de cualquier repertorio, y de formas dictadas por la imaginación más exaltada y la libertad creativa más novedosa del artista.

Tras el rechazo implícito del proyectista que, como él mismo había hecho en sus primeros trabajos, se limita a dibujar ideas imposibles y del perito que levanta sus obras de manera rutinaria, el nuevo cometido profesional del arquitecto, su labor específica, consiste en ornamentar las obras reales desplegando un juego formal interminable siempre inédito, novedoso e inesperado que despierte la admiración y consiga la

aceptación social. Entre las estampas añadidas en 1767 a las *Osservazioni* la última es un alzado abigarrado que en su friso, como justificación provocadora de su papel como arquitecto moderno, hay escrita una frase en latín de Salustio: "*Novitatem meam contemnunt. Ego illorum ignavian*" (Ellos critican mi novedad. Yo su timidez) (ASC 382) (Fig. 5)¹⁰.

En 1769 Piranesi publicó *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifi-zi desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca* (ASC tomo XII) cuyas estampas son una sucesión de soluciones decorativas, fruto de un experimentalismo exacerbado y de un amontonamiento abigarrado y denso de elementos formales de distinta procedencia que se multiplican en imágenes siempre sorprendentes (González-Palacios, 1978) (Fernández-Almoguera, 2019). El año de su fallecimiento, 1778, su hijo Francesco Piranesi recopiló una colección de planchas en las que su padre había estado trabajando desde hacía una década: *Vasi, candelabri, cippi, sarcophagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi* (ASC Tomo

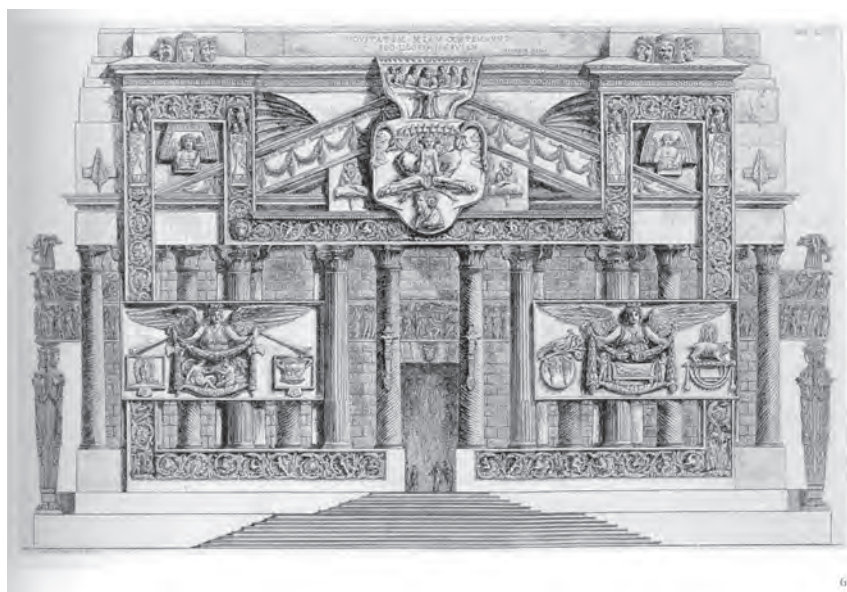


Fig. 5.- Piranesi: 1767, Fachada (*Osservazioni sopra la Lettre de M. Mariette...*) (410 x 645 mm.) (ASC 382).

¹⁰ También en este sentido Piranesi resulta, en cierta medida, un precursor de las desbordantes escenografías cinematográficas como el episodio de Babilonia de *Intolerancia* (1916) de D. W. Griffith. No por casualidad interesó al cineasta soviético S. M. Eisenstein que en 1946-47 escribió un texto titulado *Piranesi o la fluidez de las formas* (traducido al castellano en Tafuri, 1984, pp. 99-122).

VIII)¹¹. En este caso no hay figuras arquitectónicas sino piezas sueltas, muebles y elementos ornamentales procedentes de las ruinas que el mismo Piranesi había ido acumulando en su faceta de comerciante anticuario. Escribe:

Los diversos restos de obras antiguas que se ven dispuestos en algunas chimeneas de mi museo están puestos por mí mismo colocados con simetría tal, que el trabajo moderno emprendido por mí, y que completa el trabajo antiguo forma una conexión que hace parecer al conjunto proceder de la misma antigüedad. (González-Palacios, 1978, p. 67).

El montaje de lo antiguo abordado con criterios modernos alumbraba una composición unitaria que no buscaba la restauración sino "una nueva invención de la antigüedad" (González-Palacios, 1978, p. 67). El resultado ya no es la recuperación fiel de su estado original como pretendía el arqueólogo, ni la ejemplificación de los principios clásicos como buscaba el teórico tratadista, sino exclusivamente reinventar su apariencia formal gracias a la capacidad creativa del arquitecto. Para Piranesi en esto consistía ahora su aportación específica: encontrar incesantemente, en un proceso de formalización interminable, extraños lenguajes, asombrosos ornamentos, insólitos artefactos y sorprendentes soluciones capaces de deslumbrar a cualquier espectador.

En torno a 1761 reelaboró una publicación de su primera época *Invenzioni Capric. di Carceri*

all'acqua forte (1745-49) eliminando del título la palabra caprichos¹² y añadiendo su nombre y profesión: *Carceri d'invenzione di G. Battista Piranesi Archit. Vene.* (ASC carpeta 69). La intención es patente: las cárceles representadas no son simples caprichos arquitectónicos como se enunciaba en la primera edición sino creativas e insólitas invenciones del arquitecto Giovanni Battista Piranesi. (Figs. 6, 7)

Hacia 1774, vio la luz la *Pianta di Roma e del Campo Marzio* donde dibujó la dedicatoria como si estuviera esculpida en un grueso sillar arruinado: *Clementi XIII Pontifici Maximo Promotori Bonarum Artium Eques Io. Bt. Piranesius Architectus* (Zamboni, 1978)¹³ (Fig. 8). Fue quizás la última vez que de una manera tan explícita reivindicaba su profesión. Pero al postularse ahora como arquitecto Piranesi estaba aludiendo a una tarea muy distinta a la que defendía en su juventud. Se cerraba así la deriva de su idea profesional que desde el ocaso del arquitecto técnico constructor y humanista heredada del Renacimiento había recalado finalmente en la reivindicación del arquitecto creativo, libre inventor de diseños, imágenes y figuras, anticipando un nuevo perfil profesional muy diferente. En definitiva, Piranesi era consciente de la deriva experimentada por el arquitecto desde el control efectivo de las fábricas al escapismo del experimentalismo puramente formal. Una evolución que preludiaba, en cierto sentido, las oscilaciones que ha seguido la profesión de arquitecto en el transcurso de las diferentes etapas de la modernidad desde aquella época y cuyas secuelas están aún muy presentes entre nosotros.

¹¹ En el archivo de la Academia de San Carlos este volumen no está completo sino sólo hay algunas estampas añadidas al Tomo VIII tras las de *Trofei di Ottaviano*... En la última frase del *Parere* Piranesi anuncia que está preparando "otro tratado más voluminoso que el de la *Magnificenza* y el de la *Architettura de' Romani* unido a un gran número de monumentos etruscos y de otras naciones antiguas" (p. 16) y del que a continuación publica su *Introduzione*. Es posible que se estuviera refiriendo a esta recopilación.

¹² Todorov (2011, pp. 69-70) escribe: "La palabra *caprichos*, entendida en el sentido de libertad respecto de las formas visibles de los seres, y por lo tanto de derecho a la invención, engloba todos los términos anteriores: *máscaras*, *caricaturas* y *sueños*. [...] Tiepolo [...] había publicado series tituladas *Vari capricci* y *Scherzi di fantasia*." Hacia 1744-47 cuando Piranesi publicó la primera edición de esta colección de cárceles estuvo relacionado y trabajó con Tiepolo.

¹³ Aunque no figura la fecha de elaboración de este plano se puede deducir por la dedicatoria a Clemente XIII cuyo pontificado discurre entre 1769 y 1774. El mismo texto está literalmente recogido en la portada de *Le Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo* (1764) (ASC 263) solo que, en este caso, va dedicado al anterior papa Clemente XIII (pontificado: 1758-69). Este aprovechamiento puede explicar la extraña forma de escribir la cifra catorce en números romanos.



Fig. 6.-Piranesi 1745-49, Frontispizio (*Invenzioni Capric. di Carceri all'acqua forte...*) (545 x 410 mm.) (Ficacci, 2001, p. 130).

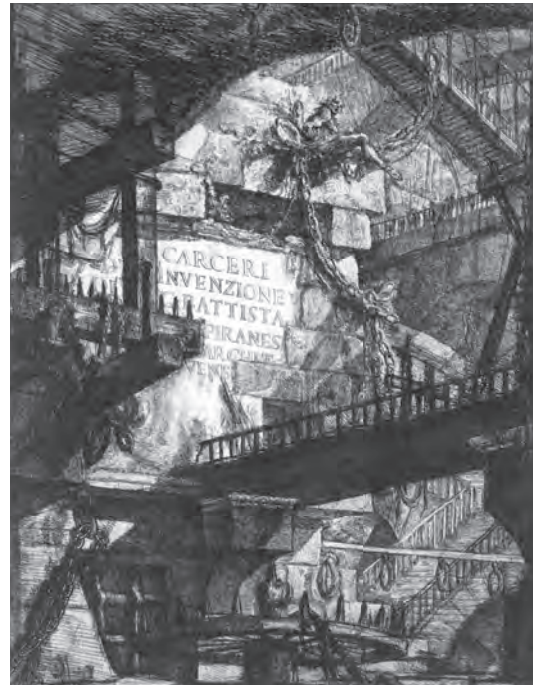


Fig. 7.- Piranesi: c. 1761, Frontispizio (*Carceri d'invenzione di G. Battista Piranesi Archib. Vene.*) (545 x 410 mm.) (ASC 614).

FUENTE

Colección de estampas de Piranesi de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (València) (ASC).

BIBLIOGRAFÍA

BENITO DOMÉNECH, F.: (coord. Gral) (1996), *Piranesi. Una visió de l'artista a través de la Col·lecció de gravats de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles*, València, Ed. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Museu de Belles Arts de València, Ed. Generalitat Valenciana, 1996.

BETTAGNO, A. (a cura di): *Piranesi, incisioni, rami, legnature, architetture*, Vicenza, Nevi Pozza Edit., 1978. Incluye:

- .- BERTELLI, C.: "Della magnificenza ed architettura de'romani", pp. 40-41.
- .- GARMS, J.: "Prima parte di architettura e prospettive (1743)", pp. 16-24.

.- GONZÁLEZ-PALACIOS, A.: "Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii... (1769)", pp. 56-61.

.- idem, "Vasi, candelabri, cippi, sarcophagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi...", pp. 63-69.

.- MONTEFERINI, A.: "Antichità romane", pp. 33-39.

.- TAFURI, M.: "Il complesso di S. Maria del Priorato sull'Aventino «furor analiticus»", pp. 78-87.

.- ZAMBONI, S.: "Pianta del corso del Tevere (1744)", pp. 13-14.

.- idem, "Il Campo Marzio dell'antica Roma (1762)", pp. 44-48.

.- idem, "Pianta di Roma e del Campo Marzio (c. 1774)", pp. 62-63.

.- WILTON-ELY, J.: "Osservazione sopra la lettre de M. Mariette... Parere su



Fig. 8.- Piranesi: c. 1774, *Pianta di Roma e del Campo Marzio...*(detalle) (Zamboni, 1978, p 62).

l'Architettura... Progresso delle Belle Arti...", pp. 55-56.

FICACCI, L.: *Piranesi. Catálogo completo de grabados*. Colonia, Ed. Taschen GmbH, 2001.

GAVUZZO-STEWART, S.: "Piranesi e il suo primo mecenate Nicola Giobbe" en: "Sul fil di ragnò della memoria" *Italograma*, vol. 4, 2012, pp. 219-234. <http://italogramma.elte.hu/>

Id. - "Piranesi's dedicatory letter to Nicola Giobbe translated into English", en *Società e storia*, Vol. 16 (2018), pp. 1-12.

http://italogramma.elte.hu/wp-content/files/Silvia_Gavuzzo-Stewart_Piranesi_dedicatory_letter_2.pdf

KRISTELLER, O. P.: "El sistema moderno de las artes" en *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Ed. Taurus, 1986 [1951-1952], pp. 179-240.

MOLAJOLI, B.: "Piranesi architetto", en: *Bolletino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura An-*

drea Palladio, BCISA, n° V, Vicenza (1963), pp. 212-214.

RODRÍGUEZ RUIZ, D.: "Giovanni Battista Piranesi" en BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (vol. I)*. Madrid, Ed. Visor, 1996, pp. 111-116.

RODRÍGUEZ RUÍZ, D. (comisario): *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España*, (catálogo de la exposición 7.5/22.9.2019). Madrid, Ed. Biblioteca Nacional de España, 2019. Incluye:

- BARRY, F.: "El cuerpo despiezado: los proyectos de Piranesi para San Juan de León", p. 183-193.

- CALATRAVA, J.: "Piranesi y las columnas de Trajano, Marco Aurelio y Antonino Pio", pp. 195-201.

- DAL CO, F.: "Piranesi, Venecia y el tiempo de las ruinas", pp. 103-111.

- D'AMELIO, M. G.: DE CESARIS, Fabri-

- zio: "Arquitectura de la disección. Las técnicas de construcción en los aguafuertes de Giovanni Battista Piranesi", pp. 113-119.
- .- FAGLIOLO, M.: "El *Campo Marzio* de Piranesi: los modelos y la fortuna en la Roma moderna", pp. 143-159.
- .- FERNÁNDEZ ALMOGUERA, A.: "Al fulgor de la imaginación: Piranesi y las *Diverse maniere d'adornare i Cammini*", pp. 203-207.
- .- GARMS, J.: "La Prima parte di Architetture e Prospettive", pp. 61-71.
- .- LAHUERTA, J. J.: "Piranesi, prisionero", pp. 121-129.
- .- RODRÍGUEZ RUÍZ, D.: "Giovanni Battista Piranesi. Arquitecto de imágenes, sueños y proyectos", pp. 23-49.
- TAFURI, M.: "El arquitecto loco: Giovanni Battista Piranesi. La heterotopía y el viaje", pp. 31-88; "Historicidad de la vanguardia: Piranesi y Einsenstein", pp. 90-96, en *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años 70*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1984.
- TODOROV T.: *Goya. A la sombra de las luces*. Barcelona, Ed. Galaxia Gutemberg S.L., 2011.
- WILTON-ELY, J.: *Piranesi*. Milán, Ed. Electa, 1994.
- WITTKOWER, R.: "La doctrina arquitectónica de Piranesi", pp. 231-246; "Piranesi y la egip-tomanía del s. XVIII", pp. 247-264, en *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo. Ensayos y escritos*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979.

Nuevas aportaciones documentales sobre el escultor y académico valenciano José Esteve Bonet (1741-1802)

Fernando Pingarrón-Esaín

Universitat de València

Fernando.Pesain@uv.es

RESUMEN

A través de la documentación notarial, el presente trabajo amplía la información de alguna de las obras realizadas por el escultor José Esteve Bonet en la ciudad de Valencia, ya reseñadas por la bibliografía, y de manera especial por el propio manuscrito cronológico del artista sobre la memoria de su obra, publicado hace más de medio siglo. Partiendo de la cláusula testamentaria de su amigo y protector Francisco Pérez Bayer, sobre la realización de la estatua de Santo Tomás de Villanueva para la explanada del antiguo convento de Ntra. Sra. del Socorro, el estudio se centra en las esculturas del retablo mayor neoclásico de la Real Basílica de la Virgen de los Desamparados. Acordadas a partes iguales con José Esteve y Francisco Sanchiz, la muerte de este último hizo recaer completamente la tarea con aquel mediante un segundo convenio. La biografía de José Esteve se completa con la aportación de su testamento y de su inventario de bienes post mortem. Con su última voluntad queda ratificada su amistad con el grabador Manuel Monfort Asensi, nombrándole uno de sus albaceas. Con el inventario post mortem, la extensa información rebasa lo biográfico ofreciendo más datos sobre su obra, quedando concernidos para las tasaciones, además del citado Monfort, y entre otros expertos, el pintor Matías Quevedo, el escultor José Gil, y los arquitectos Salvador Sanahuja y Cristóbal Sales.

Palabras clave: José Esteve Bonet / Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia / Retablo de Mármol / Testamento / Inventario de bienes.

ABSTRACT

Through notarial documentation, this paper expands the information on some of the works made by the sculptor José Esteve Bonet in the city of Valencia, already reviewed in the bibliography, and especially by the artist's own chronological manuscript on the memory of his work, published more than half a century ago. Based on the testamentary clause of his friend and protector Francisco Pérez Bayer, about the realization of the statue of Santo Tomás de Villanueva for the esplanade of the old convent of Ntra. Sra. del Socorro, the study focuses on the sculptures of the neoclassical main altarpiece of the Royal Basilica of the Virgen de los Desamparados. Agreed in equal parts with José Esteve and Francisco Sanchiz, the death of the latter made the task fall completely to the former through a second agreement. The biography of José Esteve is completed with the contribution of his will and his inventory of post mortem assets. With his last will, his friendship with the engraver Manuel Monfort Asensi was ratified, naming him one of his executors. With the post mortem inventory, the extensive information goes beyond the biographical, offering more information about his work, being concerned for the appraisals, in addition to the aforementioned Monfort, and among other experts, the painter Matías Quevedo, the sculptor José Gil, and the architects Salvador Sanahuja and Christopher Sales.

Keywords: José Esteve Bonet / Royal Basilica of the Virgin of the Forsaken of Valencia / Marble Altarpiece / Testament / Inventory of goods.

INTROITO

Pocos artistas a lo largo de la historia anotan exhaustivamente sus obras durante toda su vida profesional. Éste el caso del escultor valenciano José Esteve Bonet, en su «Memoria o nota de las haciendas que voy trabajando y el valor por lo que las he ajustado, para dónde son, y los dueños de ellas»,¹ durante los cuarenta años transcurridos entre los meses de mayo de 1762 y 1802.

Nacido en la ciudad de Valencia en 1741, hijo de Luciano Esteve Torralba y de Josefa Bonet Hervás, el apellido Esteve se vinculaba durante varias generaciones con el oficio de carpintero y escultor. Precisamente, nuestro protagonista comienza su listado de obras alegando que se hallaba en compañía de su segundo maestro, el imaginero Francisco Esteve;² anotando más adelante el haber tenido también como maestros a los hermanos Ignacio y José Vergara. La mayor parte de las obras relatadas iban destinadas a la ciudad de Valencia,³ seguidas de las efectuadas para poblaciones de las comarcas valencianas, cas-

tellonenses⁴ y alicantinas. Del resto de España, se destinaron obras para La Coruña, Zaragoza, Segovia, Cádiz, Algar, Vélez-Málaga, Villarrobledo, Cartagena y Yecla;⁵ sumándose para el extranjero la isla de Malta y la ciudad de Marsella.

Capítulo especial merece la Corte madrileña, a la que nuestro protagonista se trasladó en seis ocasiones, relatadas detalladamente en su aludido manuscrito. La primera, entre los meses de mayo y julio de 1774, visitando los sitios reales. La segunda en julio y agosto de 1783, con escapada a Toledo. La tercera, desde fines de noviembre de 1788 hasta principios de febrero del año siguiente, para la entrega de varias figuras, esculpidas con ayuda de su hijo José y de otros escultores, representando «Las villas del Reyno de Valencia»; José Esteve, hospedado en casa del conde de Olocau, entregó la obra al futuro Carlos IV, entonces todavía príncipe de Asturias, tras el reciente fallecimiento del rey Carlos III. La cuarta, entre diciembre de 1789 y febrero de 1790, para la entrega del Belén real; trabajo recompensado con el honor de su nombramiento de escultor de cámara. Dicho Belén fue ampliado después con nuevas figuras, lo que le supuso al artista su quinto viaje desde diciembre de 1790 a febrero de 1791; hospedándose entonces en casa del grabador Manuel Monfort Asensi. Su último viaje, «para descansar de mis tareas» tuvo lugar entre el 15 de mayo y el 4 de julio de 1795, en compañía de su hijo Rafael, con breves estancias en Toledo y Aranjuez.

1 Y continúa escribiendo: «empezando desde el día en que tomé estado de matrimonio con Josefa María Vilella, siendo ella de edad de 17 años y yo, Josef Esteve, de edad de 21 años, que fue día 6 de mayo de 1762». Dicho manuscrito, bajo el título de «El libro de la Verdad», fue publicado íntegro por IGUAL ÚBEDA, A.: *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*. València, Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 1971, pp. 25-88.

2 Sobre, Francisco Esteve, fallecido en 1766, cfr. CEAN BERMÚDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo II. Madrid, ed. facsímil, 1965, p. 66.

3 Entre su mucha obra destaca la realizada para la catedral de Valencia, en la que se conserva un diseño de San Vicente Mártir para su capilla. Su realización allí más importante, perdida durante la Guerra Civil, fue la imagen titular de la capilla de Purísima Concepción (1781), reemplazada por la actual del escultor José María Ponsoda Bravo; cfr. COTS MORATÓ, F. de P.: «José Esteve Bonet y la Purísima Concepción de la Catedral (notas sobre su iconografía en Valencia en la Edad Moderna» en *De Rebus Ecclesiae. Aspectos de historiografía eclesiástica sobre el siglo XVIII*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 2017, pp. 307-343; y LÓPEZ CATALÁ, E.: «La obra del escultor José María Ponsoda en la Catedral y la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia», en *Archivo de Arte Valenciano*, XCIX (2018) 295-314.

4 MONTOLÍO TORÁN, D.: «El maestro escultor José Esteve Bonet (Valencia, 1741-1802) y su obra en la antigua diócesis de Segorbe», en *Estudios y ensayos de Arte*, revista digital, 4 (abril de 2017) 5-9.

5 DELICADO MARTÍNEZ, F. J.: «El escultor José Esteve Bonet y sus obras en Yecla (Región de Murcia). Una revisión a la luz de nuevas aportaciones documentales», en *Estudios de Escultura en Europa* (Actas del Congreso Internacional de Escultura Religiosa "La luz de Dios y su imagen", Crevillent, 17-20 de noviembre de 2016). Alicante, Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert", 2017, pp. 317-332.



Fig. 1.- Estatua de Santo Tomás de Villanueva en el patio del Palacio Arzobispal de Valencia.

La notoriedad artística de José Esteve le supuso otras notables encomiendas. Entre ellas destacamos la ejecución de la estatua de Santo Tomás de Villanueva para la explanada del antiguo convento de religiosos agustinos de Nuestra Señora del Socorro de Valencia, que había sido encargada por su amigo y protector Francisco Pérez Bayer⁶, tal y como éste recoge en una de las cláusulas de su último testamento, otorgado el 27 de enero de 1794, y que literalmente expresa:

«Declaro que tengo mandado hacer a Don Josef Esteve, escultor, vecino de esta ciudad, una estatua de mármol del señor San-

to Tomás de Villanueva, la cual está en su casa ya casi concluida; y es mi voluntad que se coloque en el atrio o plaza que está delante del convento de Nuestra Señora del Socorro, dentro de un cerco de verjas de yerro, dado de color, y de pilastras de piedra sobre una basa que en el centro de dicho cercado deberá hacerse proporcionada a el tamaño de dicha estatua, a voluntad de Don Vicente Marzo, arquitecto, vecino de esta propia ciudad, de dicho Don Josef Esteve, y muy especialmente de Don Manuel Monfort, tesorero de la Real Biblioteca de Madrid, si se hallare en esta ciudad; y que todo se haga con

⁶ En agosto de 1785 había terminado José Esteve el retrato en barro de Pérez Bayer «para hacer el busto de medio cuerpo del natural en mármol de Carrara para colocarle en la biblioteca pública de esta Universidad». IGUAL ÚBEDA, A.: *Op. cit.*, p. 74.

la anuencia y beneplácito del muy reverendo Padre Provincial que fuere de esta Provincia de San Agustín, y del reverendo Padre Prior y convento de Nuestra Señora del Socorro, pero quiero que el zócalo de la estatua, o pies del santo, no excedan de la altura de las verjas del cercado, y que en la frente de la basa se coloque la inscripción siguiente: 'DIVO THOMAE VILLANOVANO/ ARCHIEP. VALENTINO PAVPERVM/ PATRI PRAESVLUM. EXEMPLO/ AVGVSTINIANI SACRAR. EXVVIAR./ EIVS CVSTODES. MDCC.LXXXIV'».7

La mañana del 4 de octubre de 1838, la estatua de Santo Tomás de Villanueva quedó instalada en el patio del Palacio Arzobispal de Valencia (Fig. 1), cuya remoción desde la plaza del antiguo convento del Socorro, a la sazón todavía extramuros de la capital, fue promovida por el edil Mariano Morte.⁸

JOSÉ ESTEVE BONET Y FRANCISCO SANCHIZ GIL EN LA OBRA DEL RETABLO DE MÁRMOLES DE LA REAL BASÍLICA DE LOS VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS

A lo largo del siglo XVIII tiene lugar en la Real Capilla de la Virgen de los Desamparados⁹ de Valencia una serie de actuaciones muy relevantes en la historia del edificio. Entre ellas sobresalen las habidas en el altar mayor, con las sustituciones sucesivas de los

retablos concluidos en los años 1667 y 1763 por Tomás Sanchiz¹⁰ e Ignacio Vergara, respectivamente; así como el comienzo del definitivo de mármoles en 1789.

El retablo de Sanchis permaneció en su lugar algo menos de un siglo. Era pieza magnífica del pleno barroco seiscentista, con su gran nicho del cuerpo principal capitalizado y con sus columnas salomónicas dispuestas de forma vanguardista en sesgo sobre basamentos de igual disposición. Fue vendido a la parroquial de la localidad castellonense de Chilches, perdiéndose en el año 1936.¹¹ El propósito para sustituir el retablo de Tomás Sanchiz fue decidido por la Real Cofradía el 26 de setiembre de 1756, al tiempo que se contemplaba también ya una reforma en el templo.¹² Dicha reforma interior se retrasó hasta julio de 1763, al tiempo de quedar finalizado el nuevo retablo, teniendo lugar el día 20 de dicho mes y año el traslado provisional, dentro de la misma real capilla, de la imagen original de la Virgen de los Desamparados al altar lateral de San José, junto al púlpito.¹³ Allí permaneció hasta el 21 de diciembre de 1764; jornada en la que fue instalada en «su nuevo retablo, trono y nincho, en conformidad de lo resuelto por dicha Real Cofradía, a causa de estar ya concluido, juntamente con las pilastras de los lados».¹⁴

Este nuevo retablo había sido ajustado con el gran escultor Ignacio Vergara Gimeno, dada no sólo su valía profesional, sino también su vinculación con

7 Archivo del Reino de Valencia (ARV). Protocolo 6.328, ff. 66v-67r; notario Juan Bautista Jover. La inscripción para lápida del pedestal, señalada por Pérez Bayer, se grabó literalmente, cambiando el año en números romanos de 1794 a 1795, en el que quedó concluida.

8 Se barajó la posibilidad de haberla instalado también en la plaza de la Congregación y en el patio de la Casa de la Misericordia; ubicación está última rechazada por los inconvenientes que ofrecía. Archivo Municipal de Valencia. Actas del año 1838, D-273; núms. 862, 1.129, 1.290, 1.296, 1.299 y 1.414.

9 Así denominada hasta su designación con el título y dignidad de basílica menor por el papa Pío XII en el año 1948.

10 El reputado escultor Tomás Sanchiz otorgaba época a los electos de la fábrica de la nueva real capilla de la Virgen el 17 de abril de 1667, por la suma de treinta y seis libras, a cumplimiento de ciento cincuenta de dicha moneda «de la primera paga del retaule que fa per a la capella y altar de la Verge dels Desamparats», así como también de «aquelles mil lliures que la Insigne Ciutat a donat a la Verge y confraria per a ajuda y subvenció de la obra de dita capella». Archivo de Protocolos del Colegio de Corpus Christi de Valencia (APCCC). Protocolo 10.325; notario Antonio Morón.

11 Una fotografía del retablo desaparecido de Sanchiz fue dada a conocer por Emilio M.^a Aparicio Olmos (*Nuestra Señora de los Desamparados patrona de la Región Valenciana*, Valencia, 1962, p. 63); misma fotografía reproducida también por David Vilaplana Zurita (*Catedral de Valencia y Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados*. León, Editorial Everest, Colección Ibérica, 2010, p. 77).

12 Archivo de la Catedral de Valencia (ACV). Protocolo 3.327, ff. 55r-56v; notario José Gargallo.

13 ARV. Protocolo 8.272, ff. 176r-177v; notario José Zacarés.

14 ARV. Protocolo 8.273, f. 332; notario José Zacarés.

la cofradía de la Virgen de los Desamparados, como también la había tenido su padre Francisco Vergara, el Mayor.¹⁵

La aludida reforma interior, comenzada en julio de 1763, se terminó en mayo 1767 coincidiendo con el primer centenario de la inauguración del edificio. Dicha renovación sería dirigida por el arquitecto y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Vicente Gascó Masot. No obstante, su primer actuante fue el maestro mayor de obras municipal José Herrero, a quien se le habían abonado en 1762 ciento sesenta libras «y son por las mismas en que se ha convenido, así el importe de los diseños y modelo en toda forma que, de orden de la Junta general de dicha Real Cofradía, hizo para practicar la obra que se tenía proyectada en su Real Capilla, como por las visuras y otros trabaxos en que fue preciso ocuparse muchos días».¹⁶

El alzado de este nuevo retablo barroco tardío es probable que no distara mucho del que aparece en una sección dibujada de la capilla de la Virgen de los Desamparados de mediados del siglo XVIII, conservado en el actual Museo Mariano de la Virgen de los Desamparados (Fig. 2). Además, vemos el resto de la decoración de la rotunda ovalada: pilastras, columnas adosadas, balcones y pinturas de los evangelistas en las enjutas, y de la Trinidad con la titular en el fresco de la cúpula. Aunque de factura poco académica, este testimonio presenta no poco interés, y se trata de un proyecto anónimo de reforma interior «para la nueva obra que se pretende hazer para amplificar la Real Capilla». Dignos de destacar son los relieves de rocalla en los fustes de las pilastras y alrededor de los balcones de la tribuna; así como los atributos eclesiásticos del friso; motivos estos que aparecen en la fachada de los Hierros de la catedral



Fig. 2.- Sección de la capilla de la Virgen de los Desamparados de mediados del siglo XVIII levantada para un proyecto de reforma. Museo Mariano de la Real Basílica.

de Valencia, diseñada por Conrado Rodulfo en 1701, y en las remodelaciones barrocas dieciochescas de las no distantes iglesias de San Martín y Santa Catalina.¹⁷

El 31 de mayo de 1763 se nombraban comisarios tanto para la colocación del nuevo retablo como para la obra hacedera en el templo. Entre ellos se hallaban el

¹⁵ No hemos hallado el contrato del retablo ajustado con Ignacio Vergara en los protocolos de los notarios de la cofradía de la Virgen de los Desamparados. Por el hecho de que el citado retablo fue costeado por el Ayuntamiento de Valencia, más información se encuentra sobre el mismo en su archivo histórico. La documentación allí custodiada, dada a conocer por José Rodrigo Pertegás (*Historia de la antigua y real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes Mártires y Desamparados, de la venerada Imagen y de su Capilla*, Valencia, 1922, pp. 336-341), fue transcrita por Miguel Ángel Catalá Gorgues (“Noticias en torno al Retablo de Ignacio Vergara para la Real Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXXIV (1993) 69-74.

¹⁶ Carta de pago de José Herrero en 17 de julio de 1762. ACV. Protocolo 3.330, ff. 62v-63r; notario José Gargallo.

¹⁷ El revoque barroco del interior de la iglesia de Santa Catalina fue destruido a mediados del siglo XX. Fotografías de dicho revoque en PINGARRÓN-ESAÍN, F.: *El campanario barroco de la iglesia de Santa Catalina Mártir de Valencia*. Serie histórica, 24. Valencia, Real Academia de Cultura Valenciana, 2002, pp. 126-128.

propio escultor Ignacio Vergara, el cantero Andrés Soler y el aludido Vicente Gascó, como director de la nueva obra a efectuar por el maestro albañil de la cofradía de la Virgen, Cristóbal Hernández, menor.¹⁸ La reforma de la capilla se concluyó en buena medida en 1767, con motivo del primer centenario de la colocación de la imagen de la titular en su real capilla. La remodelación aplicada a la real capilla de la Virgen de los Desamparados, distante de aquel aludido diseño barroco tardío de mediados del setecientos, era de corte clasicista académico con sus pilastras de capiteles corintios, y parecida a la desarrollada en la catedral de Valencia a partir de 1774.

El retablo de Ignacio Vergara, ultimado en 1763, no encajaba estilísticamente en esta envoltura arquitectónica. Un notable estímulo para su reemplazamiento partió de un legado, dado a conocer el 24 de noviembre de 1782, de Manuel Clará y su pariente Damiana Martínez, acerca de un conjunto de joyas con el pacto expreso de que no se pudieran enajenar si no era para construir «un nicho o retablo nuevo de piedra» con el propósito de instalar en el mismo la imagen de la Virgen de los Desamparados. A tal fin, determinó la Cofradía el 31 de agosto de 1783 facultar a Manuel Monfort Asensi, director de grabado de la Academia de San Carlos, «para que encargue el diseño del nuevo altar», y lo presente a la Academia de San Fernando para su aprobación, así como también al propio monarca para su real asentimiento.¹⁹

El proyecto fue asignado a Vicente Marzo Llorens. La anuencia real se hizo de rogar. Fue comunicada por el conde de Floridablanca en letras dadas el 29 de diciembre de 1785. La Cofradía de la Virgen resolvió el 9 de julio del año siguiente, siendo el aludido

Vicente Marzo arquitecto y maestro de obras de la misma, «el que se continúe el modelo del altar mayor hasta que esté de todo perfeccionado, con arreglo al diseño aprobado por su Magestad»; diseño que había sido realizado por el arquitecto Juan Pedro Arnal, académico de la Real de San Fernando.²⁰

El período de ejecución del llamado retablo de mármoles, concebido como la embocadura del gran nicho para la imagen de la Virgen, se alargó varios lustros, y conllevó la reforma clasicista del camarín. La obra continuó dirigida por el repetido Vicente Marzo, cuyo alzado debe de corresponder a la lámina conservada en el archivo de diseños arquitectónicos de la Real Academia de San Carlos,²¹ pues si bien no va firmada, el manuscrito «palmas valencianos» inserto al pie del dibujo corresponde bastante con la caligrafía de dicho Marzo (Fig. 3).²² No obstante, no se debieron de rehuir rasgos del designio del citado Arnal, del que se conserva en el Museo Mariano de la propia Basílica una planta del nuevo retablo marmóreo con la embocadura del camarín, firmado en Madrid por el citado arquitecto en 1785 (Fig. 6).

En el mes de marzo de 1787, la Cofradía de la Virgen había nombrado por escultor de la misma, y de forma especial para la obra del nuevo retablo, a Francisco Sanchiz Gil, el cual recomendaba y deseaba tener como compañero para tal empresa a José Esteve Bonet.²³

De este modo, el 13 de julio de 1789 se produjo un primer convenio entre Pascual Vicente Lanzola, magister de la catedral de Valencia, el citado Manuel Monfort, los comisionados nombrados al efecto, y los aludidos José Esteve Bonet y Francisco Sanchiz,²⁴ para la estatuaría marmórea del proyectado retablo

¹⁸ El 18 de enero de 1767 decidió la Real Cofradía que continuase el citado Cristóbal Hernández de maestro de obras de la capilla de la Virgen, y a Miguel Navarro para sucederle en el cargo. Archivo de la Cofradía de la Virgen de los Desamparados (ACVD). *Deliberaciones de la Junta de Gobierno*, 1680-1794, n.º. 149, ff. 102-103 y 116.

¹⁹ ACVD. *Deliberaciones* 1680-1794, doc. cit., ff. 73v y 79v.

²⁰ *Ibidem*, f. 106v.

²¹ BÉRCHEZ, J.; CORELL, V.: *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB.AA. de San Carlos de Valencia*, 1768-1846. Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, 1981, p. 373.

²² PINGARRÓN-ESAÍN, F.: «Noticias acerca de la innovación clasicista de la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia (1762-1820)», en *Ars Longa*, 6 (1995) 89-106.

²³ La Cofradía admitió a José Esteve en junta celebrada el 19 de octubre de 1788. ACVD. *Deliberaciones* 1680-1794, doc. cit., ff. 128v-129r.

²⁴ A la sazón José Esteve, director de escultura, y Francisco Sanchiz, teniente director honorario en tal disciplina, de la Real Academia de BBAA de San Carlos.



Fig. 3.- Alzado del altar y retablo de mármoles con las estatuas de San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir (c. 1789). Diseños arquitectónicos. Real Academia de BBAA de San Carlos.



Fig. 4.- Alzado anónimo y sin fecha del altar y retablo mayor de mármoles de la Real Basílica de la Desamparados (probablemente de fines del siglo XVIII), con diferencias en la iconografía de los Santos Vicentes. Museo Mariano de la Real Basílica.



Fig. 5.- Altar y retablo de mármoles desde la tribuna de la Real Basílica de la Virgen de los Desamparados en la actualidad.

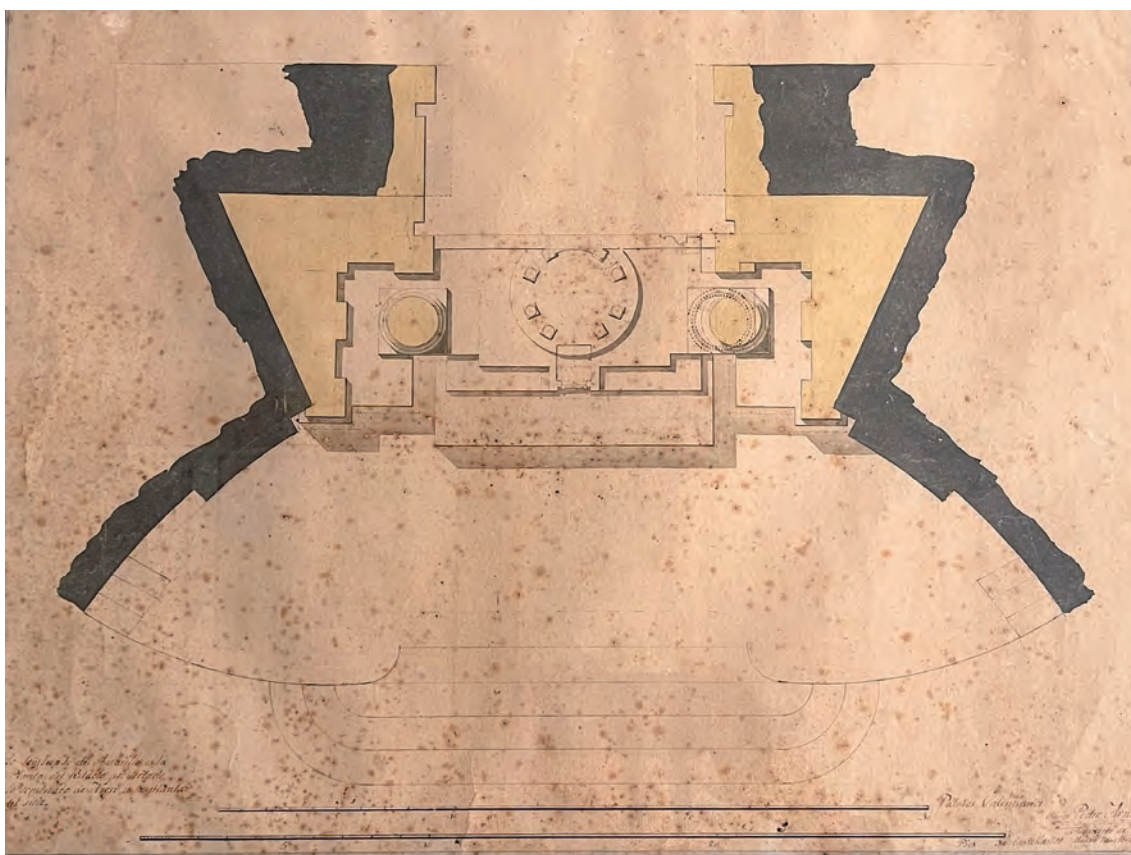


Fig. 6.- Planta del retablo de mármoles y embocadura del camarín. Pedro Arnal, Madrid, 1785.
Museo Mariano de la Real Basílica.

(Figs. 4 y 5), convirtiéndose ambos escultores en los primeros artistas contratados para la dilatada obra de retablo de mármoles.²⁵

Habiéndose adjudicado a Esteve la «estatua de San Vicente Mártir, mesa de altar, con las alegorías de los Evangelistas, y escudo de armas de la Real Cofradía, con sus mancebos en su remate», y a Sanchiz «la estatua de San Vicente Ferrer, pedestal, trono y gloria de dentro del nicho», se precisaba que, elegidos los dos borradores de las dos estatuas «se hará un mode-

lo de cada uno, de tres palmos de alto, muy definido y principalmente corregido, del qual se deberá sacar hembra para tener vaciados y poder conservar el original».

Seguidamente se justipreció en cuatro apartados el trabajo a realizar por ambos escultores (Fig. 7). Así en ochocientas libras «los agregados de bronce, plata y oro, como son en el Mártir espas, laureola y palma, y en el Ferrer laureola y rótulo», cuyos agregados deberían ambos escultores darlos hechos de madera y a

²⁵ ARV. Protocolo 8.191, fols. 238v-241v; notario Antonio Zacarés.

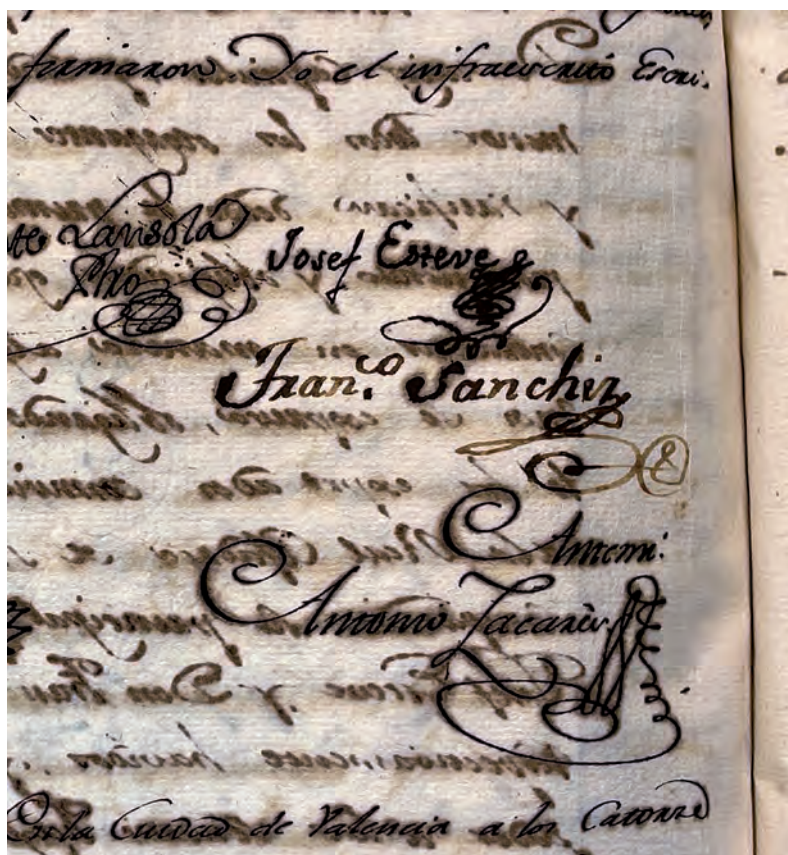


Fig. 7.- Firmas autógrafas de los escultores José Esteve, Francisco Sanchiz y del notario Antonio Zacarés en el contrato del año 1789 para las imágenes del nuevo altar de mármoles de la basílica de la Virgen de los Desamparados.²⁶

punto de vaciar para remitir a Génova un modelo de madera de cada pieza; en seiscientas libras los cuatro atributos de los evangelistas, «que van colocados en la mesa del altar de mármol, y los adornos y agregados adjuntos a ellos, y aquéllos que, en caso de ser de bronce, vendrán obligados los referidos dos profesores a darlos de madera a punto de vaciar»; en cuatrocientas libras «los dos mancebos con el escudo de armas de la Real Cofradía y adorno de simetría de más de lo natural, trabajados de madera, como también

dicho escudo»; y finalmente, mil ciento cincuenta libras por fabricar el pedestal donde iría colocado el trono de la imagen.

Bajo la supervisión de Manuel Monfort, ambos escultores deberían ejecutar la obra en el plazo de dos años, dándose a Esteve por primera paga doscientas libras y a Sanchiz cuatrocientas «por la superioridad de materiales y gastos»,²⁷ previéndose el abono del resto de medio en medio año.

²⁶ Procedencia de las ilustraciones: Francisco Alcántara, n.º 3; el resto efectuadas por el autor del presente trabajo.

²⁷ Carta de pago de pago de Esteve y Sanchiz de dichas sumas el 28 de julio de 1789. ARV. Protocolo 8.191, fol. 260; notario Antonio Zacarés.

²⁸ El 5 de septiembre de 1791 había otorgado testamento Francisco Sanchiz Gil, natural de Valencia, «de ejercicio escultor, teniente director de la Real Academia de San Carlos, y socio de mérito de la de San Fernando», ante el notario de la ciudad de Murcia Antonio José de Calahorra, no pudiendo firmar el documento por estar «trémulo del pulso»; cfr. MELENDREAS GIMENO, J. L.: «El testamento del escultor valenciano Francisco Sanchiz Gil», en *Archivo Español de Arte*, núms. 259-260 (1992) 382 y 383.

Ocurrido el fallecimiento de Francisco Sanchiz sin haber terminado su obra,²⁸ la tarea de éste fue asumida por José Esteve mediante nuevo convenio suscrito el 2 de noviembre de 1791²⁹. La acumulación del trabajo dilató inevitablemente el plazo temporal, concluyendo Esteve la imagen de San Vicente Ferrer el día 12 de mayo de 1797, que «fue dada a mi compañero y condiscípulo Francisco Sanchiz», y la terminación de la de San Vicente Mártir el 16 de febrero de 1798, tal y como anotó el escultor en el aludido registro de sus obras, o «Libro de la Verdad».³⁰ Muerto también Esteve, del último pago otorgó carta de pago a la cofradía de la Virgen su viuda Josefa Vilella el 2 de febrero de 1803, por la cantidad de trescientas veinte libras; recibidas en gran parte en metálico, y el resto «en el justo valor de dos piezas de mármol propias de dicha Real Cofradía, que se me entregaron para la formación de dos bustos que necesitaba, y son las mismas que se restaban a dicho mi marido a cumplimiento de las dos mil doscientas libras que se le ofrecieron satisfacer al tenor de la escritura de contrata».³¹ Más años requirió la terminación del retablo de mármoles. A fines de 1817, con objeto de comenzar a instalarlo, se bajó desde el camarín la imagen de la Virgen para trasladarla al altar provisional que se había formado a los pies del templo.³² La última actividad fue acordada por la cofradía de la Virgen el 17 de marzo de 1829, a efectos de colocar «las Reales Armas del Rey Nuestro Señor (que Dios guarde) y las de la Excma. Ciudad en el Altar mayor de la misma Real Capilla; las

de Su Magestad a la parte de la derecha y las de la Ciudad a la izquierda», advirtiendo «que permite la colocación de las últimas, no porque la Excma. Ciudad tenga el menor derecho a esta Real Capilla y su Santa Imagen, ni a el altar que se ha construido y satisfecho su coste por el todo a expensas solamente de la Real Cofradía, sin que aquella haya contribuido en cantidad alguna, sí tan solo porque María Santísima es patrona de la presente Ciudad y su Reyno».³³

EL TESTAMENTO DE JOSÉ ESTEVE Y BONET

El 24 de febrero de 1795, casi siete años antes de la entrega de sus últimas obras,³⁴ otorgaba José Esteve Bonet su último testamento.³⁵ Tras disponer su entierro en la capilla propia de la Hermandad del Buen Pastor de Adentro, sita en el convento de San Francisco, a la que tenía derecho como cofrade, y gastos para bien de alma, designaba en albaceas a su consorte Josefa Vilella,³⁶ a su primogénito hijo José Esteve Vilella, de profesión escultor, y a los grabadores Manuel Monfort y Manuel Bru. También grabador sería su segundo hijo, Rafael Esteve Vilella, quien, junto con su hermana Josefa,³⁷ al ser a la sazón menores de veinticinco años, tendrían durante este período la tutoría de su madre, de faltar el otorgante. Dato a destacar del documento, además de los legados muebles a sus tres hijos, es el de la cláusula en la que solicita el testador a su mentado hijo José la traída a colación y partición de lo que correspondiese de las seiscientas libras que le había entregado al tiempo de su matrimonio con Carmela Romero, en los

²⁹ ARV. Protocolo 8.193, fols. 563r-564v; notario Antonio Zacarés.

³⁰ IGUAL ÚBEDA: *Op. cit.*, pp. 86 y 87.

³¹ ARV. Protocolo 8.205, fol. 149; notario Antonio Zacarés.

³² 9 de diciembre de 1817. La imagen fue colocada transitoriamente en un armario grande debajo de las dos escaleras que subían al camarín. ARV. Protocolo 8.219, f. 1.027; notario Antonio Zacarés.

³³ ARV. Protocolo 8.231, f. 184; notario Antonio Zacarés.

³⁴ Tuvieron lugar el 12 de marzo de 1802. Se trataba de una estatua de San Esteban para el retablo mayor de la parroquia de su nombre en la ciudad de Valencia; así como también un mancebo al natural con una bandera; y un niño con unas piedras. Cfr. IGUAL ÚBEDA, A.: *Op. cit.*, p. 88.

³⁵ Cfr. Apéndice documental.

³⁶ Josefa Vilella otorgó también testamento el día 24 de febrero de 1795, y ante el mismo notario Tomás Teruel. Designaba albacea a su marido y a los mismos restantes elegidos por éste en el suyo, disponiendo su entierro «en la iglesia parroquial de San Andrés, de donde soy parroquiana, o en la de donde lo fuere al tiempo de mi fallecimiento». ARV. Protocolo 8.031; ff. 45v-47v.

³⁷ El 8 de julio de 1798, José Esteve Bonet y su consorte otorgaron la dote a su yerno, el maestro carpintero Luis Rabanals, con posterioridad a la celebración de su matrimonio con Josefa Esteve Vilella, luego de haberse superado el episodio de la huida de ésta de casa y haberse casado contra la voluntad de sus padres. ARV. Protocolo 8.034, ff. 134v-136v; notario Tomás Teruel Mateu.

términos expresados en la escritura ante el notario Pascual Romero del día 24 de diciembre de 1791. Precisamente, la víspera de aquel día de nochebuena del citado año, José Esteve Vilella había otorgado carta de pago a su padre por la suma de seiscientas libras, correspondientes al alquiler anual de la casa en que habitaba, ropa y alimentos, a los muebles de la misma, al taller con las precisas herramientas, madera, oro y demás agregados; así como a los modelos de barro, yeso y estampas.³⁸

EL INVENTARIO DE BIENES POST MORTEM DE JOSÉ ESTEVE BONET

Transcurridos cuatro meses y medio de la muerte de José Esteve Bonet,³⁹ el 6 de enero de 1803 se escribió el inventario de sus bienes en la casa donde habitaba el finado. Fueron los otorgantes su viuda, su hijo José, su yerno Luis Rabanals, y el maestro sastre Juan Mayans, en calidad de apoderado de Rafael Esteve Vilella, residente a la sazón en Madrid.

El extenso documento se divide en doce apartados.⁴⁰ El primero corresponde al justiprecio practicado por el corredor de cuello Vicente Guerrero, referente a ropa y mobiliario, que alcanzó la suma de 406 libras y 6 libras. El segundo, al justiprecio de cuarenta y tres pinturas, treinta y cinco estampas de estudio, y cuatro libros, a cargo del pintor Matías Quevedo, por 209 libras y 9 sueldos. De las identificadas pinturas son de destacar aquellas que consta su autor; así de José Vergara, Jesús atado a la columna; de Luis Planes, los cuatro Evangelistas, en borrador; de Luis Planes hijo, retrato de Rafael Esteve Vilella; de fray Antonio de Villanueva, una Inmaculada; de Vicente López, el milagro de Nuestra Sra. de Cocentina, y un retrato de José Esteve, sin precisar su segundo apellido; de Guido Reni, una cabeza de la Asunción; de José Zapata, la Trinidad; y del propio Matías Quevedo, un San Sebastián. En cuanto a los libros, sólo

especifica el tasador la autoría de uno de ellos: Juan de Arfe y Villafañe, sin señalar su título.⁴¹ El tercero, al justiprecio de cinco figuras de barro, treinta y tres de yeso, y treinta nueve de alabastro, a cargo del escultor municipal, José Gil, por 159 libras y 7 sueldos; estando entre los dos primeros sendos modelos de Santo Tomás de Villanueva, que sirvieron de modelo previo para la citada estatua marmórea realizada por el finado. El cuarto, al justiprecio de ochenta y una piezas de madera y herramientas del mismo material y de cantería, halladas en el obrador del difunto José Esteve Bonet, a cargo del maestro tallista y carpintero Isidro Puchades por 225 libras, 13 sueldos y 9 dineros.

A pesar de una descripción somera, con nula citación de autores, mayor interés ostenta el apartado quinto referente a la librería, compuesta por ciento nueve ejemplares, y tasada por Manuel Monfort en 123 libras y 6 sueldos. Hay breviarios, obras de piedad, copia de una carta del cardenal Francisco Antonio de Lorenzana, de religiosidad general como el *Flos Sanctorum*, y local como la “Descripción del Hallazgo de Ntra. Sra. de Campanar”, la “Historia y vida de San Vicente Ferrer”, las fiestas centenarias del mismo santo, y la vida del Beato Nicolás Factor; y de geografía cultural, como “Las delicias de España y de Portugal”, en francés. No podía faltar la “Iconología” de Cesare Ripa, el “Pintor Cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas”, de Juan Interián de Ayala, así como la obra completa de Antonio Ponz, referida al “Viage de España” y al “Viage fuera de España”. La literatura representada por el “Parnaso Español”, o el indispensable “Don Quijote de la Mancha”; los clásicos por “Las Metamorfosis” de Ovidio; y la arquitectura por el curso en tal disciplina de Agustín-Charles d’Aviler. A destacar también los “Discursos Mercuriales” de Juan

³⁸ ARV. Protocolo 7.687; f. 457; notario Pascual Romero.

³⁹ En mayo de 1802 escribía José Esteve Bonet, en su Libro de la Verdad, su última anotación: «Tuve una larga y penosa enfermedad de curación, y se me dio una unción en la cabeza; y la convalecencia la pasé un mes en el lugar de Godella, cuyos gastos pasaron de 250 libras». IGUAL ÚBEDA, *Op. cit.*, p. 88.

⁴⁰ ARV. Protocolo 9.641, ff. 4v-27r; notario Tomás Teruel Mateu.

⁴¹ Muy probablemente fuese su *De varia commensuratione para la Escultura y Architectura*, publicada en Sevilla, en la imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, en el año 1585.

Enrique de Graef, sobre la agricultura, marina, comercio y artes liberales y mecánicas.

Del apartado sexto, referido a nueve piezas de vajilla, se ocupó el platero Antonio Suárez Noguera, por 131 libras, 2 sueldos y nueve dineros. Los dos siguientes apartados se refieren a los inmuebles. Así, el séptimo sobre una barraca en la playa de Pueblo Nuevo del Mar, justipreciada por el arquitecto Salvador Sana-huja y el labrador Vicente Puchades Barraquero por 525 libras. Y el octavo sobre dos casas, la segunda dividida en dos moradas «baja y escalerilla», junto a la Universidad, en la calle del Hospital de Pobres Estudiantes, tasadas en 1.500 y 600 libras, respectivamente, por el arquitecto Cristóbal Sales, el carpintero Antonio Meléndez, y el cerrajero Tadeo Doménech. Los apartados noveno y décimo fueron tasados por los propios interesados otorgantes. De este modo, el uno, concerniente al mobiliario de la susodicha barraca fue tasado en 34 libras y 5 sueldos; y el otro, acerca de diferentes enseres, en el que sobresale «el mármol para el busto del marqués de la Romana, con las dos puntas que se cortaron». fue valorado en 17 libras.

El apartado undécimo hace mención acerca del dinero que se le debía al difunto José Esteve por sus trabajos artísticos y que se habían ido cobrando, en cantidad de 509 libras, 6 sueldos y 5 dineros. Y, el duodécimo, sobre el dinero que debía el finado por diferentes conceptos y que se habían satisfecho, por la suma total de 167 libras y 13 sueldos. Entre estas últimas partidas se halla la cobranza de la hermandad del Buen Pastor de Adentro, el alquiler de una casa que se tuvo alquilada en Godella, y el pago de alguna obra no terminada por el finado; es el caso de las dos libras entregadas a Francisco Millán «por concluir el Cristo del Puig», y de las treinta y cinco libras abonadas al aludido escultor José Gil «por la conclusión de los evangelistas de mármol de la mesa del retablo de Nuestra Señora de los Desamparados».

La división de todos los bienes del difunto José Esteve entre su mujer e hijos no tardó mucho en producirse. Fue protocolada el 30 de enero del 1803.⁴²

EPÍLOGO

José Esteve Bonet fue uno de los mejores escultores españoles de la segunda mitad del siglo XVIII. Iniciado en la plástica del barroco tardío, evolucionó magistralmente hasta el pleno clasicismo académico. Su brillante trayectoria escultórica hizo insuperable el pabellón de la estirpe de los Esteve en tal disciplina, especialmente para su hijo homónimo. Caso distinto es el de su segundo hijo Rafael Esteve Vilella en el campo del grabado, cultivado primorosamente. En el arte de la pintura, la relevancia familiar la seguía ostentando hasta 1820 su primo, hijo de su tío Agustín Esteve Torralba, retablero de oficio. Nos referimos a Agustín Esteve Marqués, pintor de cámara, y compañero y colaborador de Francisco de Goya.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Testamento del escultor José Esteve y Bonet. 24 de febrero de 1795.

(ARV. Protocolo 8.031, ff. 43r-45v; notario Tomás Teruel Mateu.)

Testamento de Don Josef Esteve, Escultor de Cámara de S. M.)⁴³

En nombre de Dios todo poderoso, Amen. Sea a todos notorio como Yo, Don Josef Esteve, Escultor de Cámara de Su Magestad honorario, y director de la Real Academia de San Carlos de esta ciudad de Valencia, y de la misma vecino, hallándome bueno y sano, pero temeroso de la muerte que es común a todos, y por la misericordia de Dios Nuestro Señor con mi cabal juicio, memoria y entendimiento, y con disposición tal de mis potencias y sentidos que, según parece al infraescrito escribano y testigos, indubitablemente puedo ordenar mi último testamento (de que yo, el presente escribano doy fe); por cuyos tan singulares favores, siendo tan corta la capacidad humana para dar al Todopoderoso las debidas gracias, suplico por mí las rindan los nueve coros de ángeles, los bienaventurados del cielo y su Divina Empera-

⁴² ARV. Protocolo 9.641, ff. 53v-87r; notario Tomás Teruel Mateu.

⁴³ Añadido en el margen izquierdo, al principio del documento: «Murió en 18 de agosto de 1802».

triz María, a quienes, y en especial a esta Soberana Reyna con el título de Desamparados, al Santísimo Christo de San Salvador, al Ángel de mi Guarda, al Patriarca San Josef y santos y santas de mi devoción elijo por mis patronos, abogados y defensores, pues deseando dirigir mi alma al fin para que fue criada, intercedan con dicho Nuestro Redemptor Jesús, que no atendiendo a la gravedad de mis innumerables culpas, sí al precioso perenne raudal de su sacratísima sangre y dolorosa pasión y muerte, me las perdone como lo espero de su infinita misericordia, y en esta segura divina protección y creyendo como firme y católicamente creo en el admirable y sacrosanto Misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas realmente distintas con una sola esencia y naturaleza divina, y en todo lo demás que cree y confiesa Nuestra Santa Madre Iglesia Católica Romana, bajo cuya fe he vivido y protesto vivir y morir como católico y fiel cristiano: Hago y ordeno mi último testamento, última y determinada voluntad mía en la forma siguiente.

Lo primero: Encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor, que la crio y redimió con el tesoro inmenso de su preciosísima sangre y dolorosa pasión y muerte, para que aplicados tan necesarios medios goce entre los bienaventurados de la dulzura de su divino rostro, y el cuerpo mando a la tierra, de cuyo elemento fue formado.

Otrosí: Quiero y es mi voluntad que, quando la de Dios Nuestro Señor fuere la de llevarme de esta vida a la eterna, mi cuerpo sea enterrado en la sepultura de la Capilla de la Hermandad y Cofradía del Buen Pastor de Adentro, sita en el Real Convento del Seráfico Padre San Francisco de Asís de esta dicha ciudad, en la que se acostumbra a enterrar mis demás hermanos y cofrades; vestido con hábito de San Agustín, el que se tomará del Convento de Nuestra Señora del Socorro, de religiosos de dicho orden, dándose por él la limosna acostumbrada.

Otrosí:

Tomo de mis bienes para el de mi alma la cantidad de trescientas y cincuenta libras, moneda corriente del presente reyno, a más de lo que deben darme la Hermandad y Cofradía que arriba quedan expresadas, del Buen Pastor de Adentro, fundada en dicho Real Convento de San Francisco de Asís; la Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados, fundada en su Real Capilla; la de San Josef, fundada en el Convento de San Felipe, extramuros, de religiosos carmelitas descalzos; y la de San Rafael, fundada en la Iglesia Parroquial de San Miguel de esta dicha ciudad; de cuyas cantidades quiero se pague el gasto de mi entierro y funeral, ataúd, limosna del hábito y demás perteneciente a aquel; y a más las limosnas de las misas que se han de celebrar rezadas por mi alma y demás fieles difuntos, que son las siguientes: treinta misas en el altar de Nuestra Señora de los Desamparados; otras treinta en el altar de Nuestra Señora del Rosario de su capilla de la iglesia del Real Convento de Santo Domingo, veinte en el altar de Nuestra Señora de Gracia en su capilla del Real Convento de San Agustín; otras veinte en el altar de Nuestra Señora del Carmen en su propia capilla de su Real Convento de esta ciudad, treinta en el altar del Patriarca San Josef del referido Convento de San Felipe, extramuros, en la calle de Quarte; y otras treinta en el altar del Salvador del Mundo en su propia parroquial de esta dicha ciudad; todas de limosna, cada una de ocho reales vellón; y lo que sobrare se invertirá en celebración también de misas rezadas en altares privilegiados en la Parroquia del Apóstol San Andrés, de donde soy parroquiano, o en la de donde lo fuere al tiempo de mi fallecimiento; y la demás forma de mi entierro y funeral la dejo a la disposición de mis infraes-

- critos albaceas testamentarios.
- Otrosí: Dejo, lego y mando al Santo Hospital Real y General, Casa de Nuestra Señora de la Misericordia, Colegio de Niños Huérfanos del Señor San Vicente Ferrer, Casa Santa de Jerusalem, Redención de Cautivos Christianos, a la loable Cofradía de los Pobres Misera- bles de San Narciso, y a las pobres re- clusas de las torres de Quarte, titulada la Galera, una libra, moneda corriente de este reyno, a cada una de dichas mandas pías por una vez tan solamen- te, en subvención de sus precisas ne- cesidades y para gozar del mérito que semejantes limosnas acarrear.
- Otrosí: Para cumplir y pagar lo referido en el zelo, cuidado y vigilancia que se re- quiere y es necesario, nombro por mis albaceas y píos executores testamen- tarios a mi consorte, Doña Josefa Vilella, a Don Manuel Monfort, a Don Manuel Bru y a Josef Esteve y Vilella, mi hijo, a los quatro juntos y a cada uno de por sí doy todo el poder que en derecho se requiere y a semejantes albaceas se suele y acostumbra dar, para que, luego se verifique mi fallecimiento, to- men de mis bienes los que bastaren, los vendan, si necesario fuere, en pública o privada almoneda, según quisieren, y de su producto o valor paguen lo que fuere de su obligación al tenor de esta mi disposición; y lo que sobre ello obraren valga como si yo lo executase, encargándoles como les encargo sus conciencias.
- Otrosí: Quiero y es mi voluntad sean pagadas mis deudas, aquellas que legítimamen- te constare ser deudor por escrituras, vales o testigos dignos de toda fe y crédito, y en su defecto al fuero de la conciencia.
- Otrosí: Declaro a los efectos que haya lugar, y en exoneración de mi conciencia, te- ner recibido varias partidas de dinero pertenecientes a la arriba dicha Doña Josefa Vilella, mi consorte, tanto en bienes dotales como en hereditarios, que todas ascienden a setecientas li- bras, las que quiero se le abonen como es justo y a razón conforme.
- Otrosí: Dejo y lego a Rosa Esteve, mi herma- na, la cantidad de veinte libras, mone- da corriente del presente reyno, por lo mucho que la estimo y para que se acuerde de encomendarme a Dios, cuyo legado es por una vez tan sola- mente.
- Otrosí: Declaro igualmente, a los efectos que haya lugar, que todos los bienes que en el día poseo con mi consorte como a propios, excepto las setecientas libras arriba mencionadas, los he adquirido constante el matrimonio con la misma Doña Josefa Vilella.
- Otrosí: Quiero y es mi voluntad: Que el arriba dicho Josef Esteve y Vilella, mi hijo, traiga a colación y partición lo que co- rresponda de las seiscientas libras que le di al tiempo y quando contrajo ma- trimonio con Carmela Romero, según y en los términos que consta en la es- critura que autorizó Pasqual Romero, escribano de esta ciudad de Valencia, su fecha veinte y quatro de deziembre del año pasado mil setecientos noventa y uno.
- Otrosí: Dejo, lego y mando a Josefa Esteve y Vilella, mi hija, el Niño Jesús con su adornato, y un lienzo y marco de la Purísima Concepción. A Josef Esteve y Vilella el lienzo con su marco con invocación de San Josef. Y a Rafael Esteve y Vilella, también mi hijo, un espejo de quatro y cinco con su mesa y adorno; cuyos legados tendrán efecto después de los días de mí, el otorgan- te, y de la dicha Doña Josefa Vilella, mi consorte, en lo que está esta con- forme; y así lo pido a mis hijos encare- cidamente, entendiéndose dichos tres

- legados en caso necesario y no de otro modo a cuenta de los que les toque de sus legítimas, pues es mi voluntad les posean respectivamente y que por ello no haya quimeras entre dichos mis hijos.
- Otrosí: Dejo, lego y mando el remanente del quinto de todos mis bienes, derechos y acciones a la nominada mi amada consorte Doña Josefa Vilella, para que use de su importe a su libre y espontánea voluntad, como cosa suya propia y sin dependencia alguna [...].
- Otrosí: Dejo, lego, mando y mejoro a Josefa Esteve y Vilella, mi hija, de estado doncella, en el tercio de todos mis bienes derechos y acciones que al presente tengo y en adelante me puedan tocar y pertenecer por qualquier causa, título o razón que sea, para que use de su importe a su libre y espontánea voluntad como a cosa suya propia y sin dependencia alguna [...].
- Otrosí: Y en lo remanente de todos mis bienes, deudas, derechos y acciones que al presente tengo y en adelante me puedan tocar y pertenecer por qualquier causa, título o razón que sea, instituyo y nombro por mis legítimos y universales herederos por iguales partes y porciones a los arriba dichos mis tres hijos, legítimos y naturales y de legítimo y carnal matrimonio nacidos y procreados, Josef Esteve y Vilella, Rafael Esteve y Vilella y Josefa Esteve y Vilella. Y de lo que a cada uno toque podrá disponer a su libre y espontánea voluntad como de cosa suya propia y sin dependencia alguna [...].
- Otrosí: Por quanto los referidos Rafael Esteve y Vilella y Josefa Esteve y Vilella son menores de los veinte y cinco años y mayores de los catorce y doce, respective, usando de la facultad que el derecho me permite, les nombro en tutora y curadora de sus personas y bienes a
- Doña Josefa Vilella, mi consorte y madre de los mismos, por la mucha satisfacción que de la misma tengo, la que tomará a su cuidado el de este encargo, en lo que se halla conforme. Para lo qual, le doy, confiero y substituyo todo el poder que en mi reside y ha menester, según leyes de Castilla, relevándola, como la relevo, de afianzar.
- Otrosí: Quiero y mando que, luego se verifique mi fallecimiento, se hagan por mi consorte, si viviere, y de lo contrario por el que estuviere encargado del manejo y dirección de mi casa, siendo alguno de mis hijos, o de mis albaceas, inventarios extrajudiciales de todos mis bienes y universal herencia, con escritura o escrituras que autorizará el presente escribano, si viviere, para con ello obviar los crecidos gastos que, de lo contrario, podrán ocasionarse, y todo extravío para la liquidación y partición que se efectuara entre los interesados.
- Y por el presente revoco, anulo y doy por ningunos y a ningún efecto y valor todos y qualquier testamentos, codicilos, poderes para testar y otras últimas disposiciones que antes de esta haya Yo hecho y otorgado por escrito, de palabra o en otra qualquier forma; pues solo quiero que valga éste que ahora otorgo ante el presente escribano y testigos infraescritos en esta referida ciudad de Valencia a los veinte y quatro días del mes de febrero y año de mil setecientos noventa y cinco. Siendo presentes testigos Antonio Almeida, amanuense, Pedro Vicente Vel, oficial barbero, y Francisco Chordá, maestro carpintero, de esta ciudad vecinos y moradores. Y lo firmó el otorgante. De todo lo qual y de conocerle, Yo, el infraescrito escribano, doy fe.
- Josef Esteve [rúbrica]
Ante mí
- Thomás Teruel y Matheu [rúbrica]

BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO OLMOS, E. M.^a: *Nuestra Señora de los Desamparados patrona de la Región Valenciana*. Valencia, 1962.
- BÉRCHEZ, J.; CORELL, V.: *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB.AA. de San Carlos de Valencia, 1768-1846*. Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, 1981, p. 373.
- BERMUDEZ, C.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo II. Madrid, ed. facsímil, 1965.
- CATALÁ GORGUES, M. A.: “Noticias en torno al Retablo de Ignacio Vergara para la Real Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXXIV (1993) 69-74.
- COTS MORATÓ, F. de P.: “José Esteve Bonet y la Purísima Concepción de la Catedral (notas sobre su iconografía en Valencia en la Edad Moderna)”, en *De Rebus Ecclesiae. Aspectos de historiografía eclesiástica sobre el siglo XVIII*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 2017.
- DELICADO MARTÍNEZ, F. J.: «El escultor José Esteve Bonet y sus obras en Yecla (Región de Murcia). Una revisión a la luz de nuevas aportaciones documentales», en *Estudios de Escultura en Europa (Actas del Congreso Internacional de Escultura Religiosa “La luz de Dios y su imagen”*, Crevillent, 17-20 de noviembre de 2016). Alicante, Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, 2017, pp. 317-332.
- IGUAL ÚBEDA, A.: *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*. Valencia 1971.
- LÓPEZ CATALÁ, E.: “La obra del escultor José María Ponsoda en la Catedral y la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XCIX (2018) 295-314.
- LÓPEZ CATALÁ, E.; MARTÍ ARQUIMBAU, J. V.: “Unas obras inéditas de José Esteve Bonet y Vicente Llácer Alegre”, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo XCV, volumen 2 (2019) 973-991.
- MELENDREAS GIMENO, J. L.: “El testamento del escultor valenciano Francisco Sanchiz Gil”, en *Archivo Español de Arte*, núms. 259-260 (1992) 382 y 383.
- MONTOLÍO TORÁN, D.: “El maestro escultor José Esteve Bonet (Valencia, 1741-1802) y su obra en la antigua diócesis de Segorbe”, en *Estudios y ensayos de Arte*, revista digital, 4 (abril de 2017) 5-9.
- PINGARRÓN-ESAÍN, F.: “Noticias acerca de la innovación clasicista de la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia (1762-1820)”, en *Ars Longa*, 6 (1995) 89-106.
- PINGARRÓN-ESAÍN, F.: *El campanario barroco de la iglesia de Santa Catalina Mártir de Valencia*. Serie histórica, 24. Valencia, Real Academia de Cultura Valenciana, 2002, pp. 126-128.
- RODRIGO PERTEGÁS, J.: *Historia de la antigua y real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes Mártires y Desamparados, de la venerada Imagen y de su Capilla*. Valencia, 1922.
- VILAPLANA ZURITA, D.; CONEJERO BORRÁS, T.: “Dos tallas inéditas de José Esteve Bonet en la Basílica de Santa María de Elche”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXXVIII (1997) 81-83.
- VILAPLANA ZURITA, D.: *Catedral de Valencia y Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados*. León, Everest, Colección Ibérica, 2010.

Addicions a l'obra de l'arquitecte Vicente Gascó i del mestre pedrapiquer Diego Cubillas: Begís, Vila-real, Gaibiel, Navaixes i Oriola

Joan Damià Bautista i Garcia

Diputació de Castelló

jdamiabgarcia@gmail.com

Al professor Joaquín Bérchez

RESUM

Al si de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles i de la de San Fernando de Madrid es mouran els mestres d'obres Vicente Gascó i Diego Cubillas, a través sobretot del seu nomenament com a acadèmics, de la seua pertinença als òrgans de decisió i a la constant presentació de projectes per a la seua aprovació per part d'aquestes entitats. Gascó ja gaudeix de diversos estudis que han posat en valor la seua figura com a peça clau de l'academicisme valencià. Diego Cubillas no ha tingut tanta fortuna i, tanmateix, s'erigeix com una interessant representació d'aquell grup de mestres d'obres de formació gremial que assumirà els postulats academicistes, conservant sempre certs trets que l'uneixen al tarannà propi de l'arquitectura vernacle. Ara adjudiquem tant a l'u com a l'altre diverses construccions que fins ara eren anònimes.

Paraules clau: Vicente Gascó / Diego Cubillas / Reial Acadèmia de Sant Carles / Real Academia de San Fernando / Arquitectura academicista.

ABSTRACT

The masters builders Vicente Gascó and Diego Cubillas will move to the heart of the Royal Academy of Fine Arts of San Carlos and San Fernando of Madrid, mainly through their appointment as academics, their membership of the decision-making bodies and the constant presentation of projects for approval by these entities. Gascó already enjoys several studies that have highlighted his figure as a key piece of Valencian academicism. Diego Cubillas has not had as much fortune and, nevertheless, stands as an interesting representation of that group of tradesmen who will assume the academic postulates, always preserving certain traits that unite him to the temperament proper to the vernacular architecture. Now we attribute to both the one and the other various constructions that until now were anonymous.

Keywords: Vicente Gascó / Diego Cubillas / Royal Academy of San Carlos / Royal Academy of San Fernando / Academic architecture.

Les dues últimes dècades del segle XVIII seran d'una intensa activitat edilícia a les comarques septentrionals del País Valencià. Una vegada superat a poc a poc el desastre que va suposar per al territori valencià la derrota en la guerra de Successió i la consegüent pèrdua dels furs, s'observa un cert ressorgiment de l'economia, gràcies en part a la introducció de noves produccions com ara la seda. D'altra banda la presència a la cort d'una certa noblesa i burgesia il·lustrades propiciaran algunes millores en infraestructures públiques i la reforma o nova edificació d'alguns temples. La millora dels camins que portaven de València a Barcelona i a Saragossa, amb la millora o nova construcció dels elements que acompanyen aquestes infraestructures viàries, van vindre a optimitzar les sempre actives comunicacions i el trànsit de mercaderies.

En aquest marc general s'inscriurà l'intent de creació d'una reial acadèmia de belles arts a València el 1753, sota el nom de Santa Bàrbara. Aquesta primera acadèmia va durar només set anys, si bé en 1765 es va crear la que seria Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, que ha arribat fins a l'actualitat. La seua existència va ser decisiva en l'àmbit arquitectònic, ja que a partir de 1768 i fins a 1846 tindrà la facultat

d'expedir els títols d'arquitecte i de mestre d'obres i a partir de 1789 i fins a 1860 la de revisar i aprovar els projectes d'obres públiques a tot el territori valencià, a través de la seua Junta de Comissió d'Arquitectura. Això li permetrà exercir el seu poder i influència en la introducció de nous corrents estètics, pràctiques edificatòries i metodologia d'aprenentatge.

L'ARQUITECTE VICENTE GASCÓ MASSOT (VALÈNCIA II DE MARÇ DE 1734-6 DE JULIOL 1802)

No és moment d'atendre en profunditat l'obra d'aquest arquitecte valencià a qui en l'obituari que li va dedicar la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles es definia com l'artífex de la reforma de l'arquitectura a València, però sí d'emmarcar-lo en el seu adequat context històric i subratllar el decisiu paper que va tindre, a més, en el context geogràfic de les comarques del nord del País Valencià¹. La seua tasca s'inscriu de ple en el marc de la preocupació per les obres públiques i la renovació d'infraestructures que asseguraren el progrés econòmic i de la societat en general, que viu Espanya durant els regnats de Ferran VI, Carles III i Carles IV. Aquests reis propiciaran la presència a la cort de personatges il·lustrats i el naixement d'un cert clima de liberalitat que permetrà l'acció política d'aquells, a imitació del que succeïa a França des de feia un segle.

El seu paper en la renovació de l'arquitectura valenciana en clau acadèmica, a través de la seua pertinença i la febril activitat al si de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, serà transcendental i constituirà un punt de no retorn enfront dels gremis i la pràctica arquitectònica anterior². De fet, juntament amb Gilabert, serà director d'arquitectura i formarà part de la Junta de la Comissió d'Arquitectura de l'Acadèmia des del mateix moment del seu

¹ En aquest sentit resulta imprescindible la consulta de BÉRCHEZ, Joaquín: *Arquitectura y Academicismo*. València, Edicions Alfons el Magnànim, 1987.

² L'estudi més complet, tot i que incomprensiblement inèdit, sobre la vida i obra de l'arquitecte Gascó segueix sent el de JANINI DE LA CUESTA, A.: *Las trazas y la obra del arquitecto Vicente Gascó*, Tesi doctoral. València, Universitat de València, 1993.

establiment, junt amb Gilabert, Vicente Marzo, Joaquín Martínez, el marquès de Valera i Mariano Ferrer.

Com a responsable de les obres empreses amb els fons de propis no sols emprendre la construcció d'edificis i estructures viàries, sinó també la reforma o construcció d'infraestructures més modestes que donaren servei a les poblacions valencianes en qüestions bàsiques com ara l'abastiment d'aliments o l'aigua, amb una gran capacitat de treball. Va fer plànols per a esglésies, entre les quals destaquen la del Temple (1761), Ribarroja (1781), Albuixech (1783), Sorita (1784), Benassal (1790), Vilafermosa (1792), Sedaví (1794) i la remodelació de la Catedral de Sogorb (1791-1795); cases de la vila com les de Gandia, Sagunt, Nules i Vila-real, palaus privats com el de Jura Real o el palau Reial de València; però també, com hem dit, per a forns, carnisseries i tavernes³.

L'AQUÈDUCE DE BEGÍS

Aquesta obra d'enginyeria, coneguda popularment com "aquèduce dels Arcs", va tindre en el seu origen una longitud de 82 metres i una altura aproximada d'uns 6. Tenia al principi set arcs de mig punt, separats per tallamars angulars de perfil triangular encimbellats per piràmides unides en l'ampit separant cada arc dels que

estan cara al corrent del riu. En la part posterior els tallamars tenen perfil quadrat i només se situen cada dos arcs. Els materials són carreus de pedra ben treballada en el perfil dels arcs i les seues bases i en els dels tallamars, mentres que la resta està feta de pedres sense desbastar unides amb argamassa.

La seua missió seria salvar el desnivell del tossal que existeix entre la font dels Cloticos i la població de Begís. S'ha especulat sobre la datació d'aquest aquèduce, atribuint-li de vegades un oríge romà⁴. Últimament s'ha dit si era del segle XVI⁵. En realitat aquesta obra va ser autoritzada en sessió de la Comissió d'Arquitectura de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles corresponent al dia 4 de juliol de 1791⁶ i els seus plànols són obra de l'arquitecte Vicente Gascó. Com en la mateixa sessió s'aproven els plànols per a "la extensión y elevación de la Catedral de Segorbe" suposem que es va aprofitar la presència d'aqueste arquitecte a la comarca de l'Alt Palància per a encarregar-li aquesta infraestructura⁷. Alhora no podem oblidar que hi ha un altre motiu per a ubicar Gascó en aquesta comarca, ja que l'any 1791 es va iniciar també la carretera de València a Saragossa, el projecte de la qual se li va encomanar. De tota manera la seua carta de presentació a la comarca va ser la construcció del quarter de Sogorb, començat el 1788⁸.

3 FAUS LOZANO, J.: *El Temple de Valencia*. Valencia, ed. Mari Montañana, 1981; ALBA PAGÁN, E.: "Entre la corte y Valencia: la querella artística en la Iglesia de Santa María del Temple de Valencia" (*Actes del Congrés L'Orde de Montesa i Sant Jordi d'Alfama*). València, 2019, pp. 181-212; TORMO GARRIDO, R.: *La iglesia del Temple de Valencia. Levantamiento y estudio patológico*. València, Universitat Politècnica de València, 2020; JARABÚ CLEMENTE, E. i CALATAYUD CASES, J.V.: *Ribarroja del Turia a través de su historia IV. La iglesia en Ribarroja, datos para su historia*. Ribarroja, Ajuntament de Ribarroja, 2001, pp. 109-131; BAUTISTA I GARCIA, J.D.: "Arquitectura de l'academicisme a Vila-real", en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 64 (1988) 109-148; "La huella de Vicente Gascó en l'Horta (I i II)", en *Diario Levante*, 22 i 23/5/2015, ed. digital, s/p.; ARCINIEGA GARCÍA, L.: Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Austrias, en *Ars Longa*, 14-15 (2005) 129-164.

4 ARASA GIL, F.: *La romanización del Alto Palancia según la epigrafía*. Sogorb, Ajuntament de Sogorb, 1991, p. 39. L'autor fa un resum de les diverses opinions al respecte.

5 HINOJOSA MONTALVO, J.R.: *Bejís. Una mirada histórica*. Castelló, Diputació Provincial de Castelló, 2021, pp. 278-281. L'autor cita una publicació de la Conselleria de Cultura (Comunitat Valenciana News) en la qual s'arriba a atribuir la construcció a Pedro de Cubas.

6 Doc. IV

7 BÉRCHEZ, J.: *Op. cit.*, 2001.

8 SANCHIS DEUSA, C.: "La carretera de Aragón (Sagunt-Teruel) 1791-1862", en *Cuadernos de Geografía*, 67/68 (2000) 167-189; GUERRERO CAROT, F.J.: "La Casa Cuartel de Segorbe (1788-1792)", en *Penyagolosa*, 4 (1985) 23-25; PALOMAR MACIÁN, V.; LOZANO PÉREZ, L.: "Nuevos datos sobre la casa cuartel de Segorbe", en *Boletín del Instituto de Cultura del Alto Palancia*, 28 (2022) 47-76.

En el marc d'aquesta carretera de Saragossa, cap a l'any 1792 Cavanilles va veure que estava construint-se el pont d'Estivella. Obra documentada de Gascó guarda amb l'aqüeducte de Begís evidents paral·lelismes formals, encara que els seus arcs de mig punt són més estilitzats per la prolongació de les bases en altura. No tan paregut i utilitzant arcs rebaixats en compte dels de mig punt és el pont entre Massanassa i Catarroja, fet per Gascó cap a 1767 per a salvar el barranc de Xiva en el marc de la reforma de la carretera València-Madrid. Ambdós ponts han experimentat en dates relativament recents violentes intervencions que han deteriorat la seua estètica i impedeixen la seua adequada contemplació. Altres ponts de Gascó que podrien presentar paral·lelismes amb l'obra de Begís eren els que va dissenyar en 1786 per a la ciutat de Xàtiva, i que salvaven el riu Montesa i el barranc "dels Carnissers", dels quals només ens han arribat els plànols, destruïdes quasi per complet les edificacions i que posseïen igualment estrictes arcs de mig punt⁹. Per a aquesta mateixa ciutat de Xàtiva Gascó va presentar l'any 1798 la seua proposta per a la séquia Santa que conduïa l'aigua potable a la ciutat. Contràriament a allò que s'ha ideat per a Begís, ací Gascó va proposar un sifó subterrani, encara que sense descartar, segons diu en el seu informe, adoptar altres solucions, com la de les arcades. En cas d'haver-s'hi optat per aquesta segona solució és probable que Gascó hagués reproduït l'aqüeducte de Begís, si fa no fa.

Dit açó i establida l'autoria de Gascó, cal fixar-nos que el document diu que quan ell intervé ja n'hi ha unes obres en marxa, les quals replantejarà i reconduirà. De moment ignorem qui va ser el mestre d'obres que les va iniciar i

de qui va ser la iniciativa. En tot cas no podem descartar la possibilitat que fora el mateix Gascó, qui, després d'un temps aturades les obres, les reprenguera, elaborant nous plànols i un projecte actualitzat, com solia passar en aquests casos.

Durant molt de temps aquest aqüeducte va experimentar un abandó immerescut i en la postguerra, ja perduda la seua primitiva funció, es van suprimir dos dels arcs per a permetre el pas dels vehicles pesants que circulaven per la carretera que porta a l'aldea d'Arteas, sent reutilitzats alguns dels seus carreus en alguns ampits, parets de corrals contigus i en la font de l'abeurador que hi ha tot just al costat, mentres que la resta per fortuna va quedar escampada per la contornada coberta de vegetació. L'Ajuntament de Begís va demanar l'any 1955 la seua restauració a fi d'evitar la imminent pèrdua. Malgrat la lògica de la proposta res es va fer. Tampoc la seua declaració com a Monument Histórico-artístic per Reial decret 1648/83, publicat en el BOE amb data 18 de juny de 1983, va suscitar posteriors actuacions. L'any 1993 es va produir el previsible ensorrament del mur que sostenia un dels arcs. Malgrat l'alarmant situació la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana va tardar encara uns vuit anys, més o menys, a emprendre el procés de restauració i setze a concloure'l. Fig. 1

EL MESTRE PEDRAPIQUER DIEGO CUBILLAS (VALÈNCIA?, CAP AL 1720 -VALÈNCIA, 26 MARÇ 1802)

Són escasses les notícies que tenim d'aquest interessant arquitecte, que va desenvolupar la seua activitat fonamentalment en la segona meitat del segle XVIII¹⁰. Desconeixem el seu lloc de naixement, però és possible que nasquera a

⁹ PASCUAL MONTELL, V.G.: "L'arquitecte Vicent Gascó i l'obra pública a San Felipe/Xàtiva (1780 -1800)", en *Anuari d'Arquitectura i Societat, revista de reprop*, 1 (2021) 170-196.

¹⁰ Referències al seu treball en el púlpit de l'església de Santa Caterina en PINGARRÓN SECO, F.: "Algunos documentos sobre las reformas tardobarrocas de las iglesias de san Andrés, santa Catalina y san Martín en Valencia a mediados del siglo XVIII", en *Saitabi*, 47 (1997) 327-363. Treballs a la Catedral de Murcia, a la capella del beat Andreu Hibernó, BELDA NAVARRO, C.: "Arte y fiesta en Murcia con motivo de la beatificación de Andrés Hibernón (1791-1793)", en *Carthaginensis*, 2 (1986) 279-300. Inspecció



Fig. 1.-Aqüeducte de Begís. Fotografia: Clotxa Produccions Audiovisuals.

la ciutat de València o els seus voltants. El documentalment provat és que va rebre el títol de mestre en el gremi de pedrapiquers de València i va començar la seua activitat professional cap a l'any 1741, segons afirma en la seua sol·licitud d'entrada a l'Academia de San Fernando¹¹, de la qual va ser nomenat acadèmic supernumerari el 1768. Cal tindre en compte que Cubillas estarà protegit per Miguel de Múzquiz y Goyeneche (Elvetea, 1719-Palacio del Pardo, 1785), qui jugarà un paper transcendental en el govern de

Carles III com a secretari d'Hisenda i Guerra entre 1765 i 1785¹².

De moment la primera vegada que tenim documentada l'activitat edilícia de Cubillas és gràcies a la seua intervenció en les obres del palau i església de l'Orde del Temple a València (1761-1770). En aquest procés constructiu, impulsat per la monarquia, va actuar segurament com a home de confiança de la casa reial al costat de Vicente Gascó i Antonio García, tots tres encarregats de portar endavant sobre el terreny i

de les obres del pont de la mar de València el 1778, ARCINIEGA GARCÍA, L.: "Puentes de cantería en el Reino de Valencia de la Edad Moderna: construcción y polisemia", en *Lexicón*, 20 (2015) 21-33. Pericial pels clivells en un dels pilars del cimbori de la Seu de València el 1777, CORTÉS MESEGUER, L.: "La reforma neoclásica de la catedral de Valencia. Diseño y ejecución", en *Thesaurus Ecclesiae, Jornades sobre el patrimoni Cultural de l'església*. Xàtiva, 2016, pp. 67-91. Referències al seu fill BELSO DELGADO, M.: "José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época", en *Summa Studiorum Sculptoricae*. Alacant, Diputació d'Alacant, 2019, p. 540. Relació amb l'arquitecte Miguel Fernández en BÉRCHEZ GÓMEZ, J.: "Miguel Fernández y el clasicismo cosmopolita en Valencia", en *Francisco Sabatini 1721-1797*. (Exposición Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Centro Cultural Isabel de Farnesio, Aranjuez, octubre-diciembre 1993). Madrid: Electa ed., 1993, pp. 371-383.

¹¹ Doc. II. Agraïm a Victoria Durá, arxivera de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Fernando, que ens haja facilitat l'expedient d'entrada de Cubillas en aquesta institució.

¹² Doc. III.

a peu d'obra el projecte de l'arquitecte Miguel Fernández, que va vindre a substituir, per cert, un anterior de Vicente Gascó, que amb seguretat estaria molt més lligat a la tradició constructiva local, tenint en compte que en l'època de la planificació Gascó encara no havia iniciat la seua intensa relació amb les acadèmies. En 1770 ja concloïen les obres es va encarregar al pintor Josep Vergara la decoració mural i alguns llenços que completaren l'ornament interior. Aquest pintor confessa haver rebut del prior del Temple, a través de Diego Cubillas, el preu d'alguns d'aquests llenços¹³. Aquest lliurament ens permet deduir l'intens paper de control de les obres i dels elements decoratius de l'església del Temple per part d'aquest mestre d'obres en la fase final del procés constructiu. Podem atribuir a Cubillas o a Gascó la presència de la cúpula de teules blaves vidriades en el creuer i també les que rematen amb ondulant perfil les dues torres de la façana, que, amb total seguretat no estarien en el projecte de Fernández.

L'expedient conservat en la Reial Acadèmia de San Fernando que provocà el seu nomenament com acadèmic, ens permet atribuir-li algunes obres més. En data indeterminada va ser el mestre d'obres d'un molí de blat de sis moles i de la presa d'aigua que li donava servei, així com de dues cases habitació tot ubicat al terme de Sueca, encàrrec del seu protector Miguel de Múzquiz¹⁴. Pel que sembla aquest personatge va adquirir diverses possessions, tant a Sagunt com a Sueca. És interessant assenyalar que el seu home de confiança al País Valencià va ser frey José Ramírez, prior de l'Orde del Temple, la seu de la qual, com ja hem vist, estava sent construïda per Cubillas. Sens dubte va ser el mateix José

Ramírez qui va proposar a Múzquiz encarregar a aquest arquitecte les construccions que pensava realitzar a Sueca i potser també les que va fer amb posterioritat a les seues possessions de Sagunt.

La recerca en els fons documentals de la Reial Acadèmia de Sant Carles de València¹⁵, ens ha permés comprovar que no fou nomenat mai acadèmic d'aquesta institució ni estigué lligat a ella en cap sentit, a banda d'aprovar-li algun projecte.

És possible que un tal Florenci Cubillas, pedrapiquer que el 1793 té al seu càrrec les obres de pedreria que s'efectuen a la Universitat Literària de València, siga parent seu¹⁶.

LA CAPELLA DE SANT PERE D'ALCÁNTARA A VILA-REAL

El lligall de l'arxiu de la Reial Acadèmia de Sant Ferran menciona també una capella i el seu corresponent retaule entre les obres realitzades per Cubillas. Es tracta de la de sant Pere d'Alcántara en el convent del Roser (també anomenat de Sant Pasqual), pertanyent a l'orde de franciscans alcantarins i ubicat a Vila-real. Aquesta capella, desapareguda junt amb la totalitat del temple conventual a principis del mes d'agost del 1936, incendiat i enderrocat pedra a pedra per la FAI com a reacció al colp d'Estat del general Franco, era un dels espais més interessants de la segona meitat del segle XVIII a les terres del nord valencià i fins ara es desconeixia la seua autoria. Segons Traver es va posar la seua primera pedra el dia 24 de maig de 1764 i es va concloure el 17 d'agost de 1765, encara que el clergue es va equivocar i en realitat es referiria al 17 de juliol, ja que el pintor José Vergara co-

¹³ FAUS LOZANO, J.: *Op. cit.*, p. 203.

¹⁴ ROSAT CALATAYUD, L. M.: menciona aquesta infraestructura, així com l'ermita que l'acompanyava i l'autoria d'ambdues en "Los negocios en tierras valencianas de Miguel de Múzquiz y Goyeneche: secretario de Estado de hacienda en el reinado de Carlos III", en *Revista de Historia Moderna*, 36 (2018) 232-255.

¹⁵ Donem les gràcies una vegada més a Maria del Carmen Zuriaga, arxivera de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, per haver-nos facilitat l'accés a aquests documents.

¹⁶ ARABASCV, *Libro I de Acuerdos en limpio de las juntas de Comisión de Arquitectura desde el año 1790 hasta 1800*, sig. 29, Junta del 30 de abril de 1793.

Fig. 2.- Església del convent de Sant Pasqual, amb la capella de sant Pere d'Alcántara a la dreta.
Fotografia: Sarthou Carreres.



mençarà a pintar la seua cúpula amb la mort de sant Pere d'Alcántara el dia 18 de juliol, acabant el seu treball el 28 d'agost del mateix any¹⁷. Es tractava d'un recinte oval, potser volent recordar la capella de planta circular dedicada al sant a la seua població natal, Arenas de San Pedro, començada alguns anys abans, també a iniciativa de frai Pedro Juan de Molina. Tenia entrada des de la pròpia església del convent, de les capelles laterals de la qual formava part. Tot i que Cubillas relata en el seu memoràndum que tant la capella com el seu retaule eren de pedres jaspis de variats matisos, creiem que es refereix només a l'interior. L'exterior apareix en les fotografies antigues pintat de blanc, en el mateix to que la resta de la façana lateral i és difícil assegurar els materials de què està constituït. Una finestra quadrada oberta en el centre del parament corbat donava llum a l'interior i l'estructura es trobava coronada per una cúpula de teules (blaves?) rematada per un pitxer. Del retaule només queden dos dels seus capitells jònics, de marbre blanc i accentuat to clàssic, encara que es va salvar, gràcies a la intervenció de la Junta de Confiscació i Protecció del Patrimoni Artístic, l'escultura del titular que el presidia, obra d'Ig-

nacio Vergara. El seu germà José va ser també l'encarregat de completar la decoració interior, pintant els dos grans llenços de les parets laterals, representant la Comunió de santa Teresa de mans de sant Pere d'Alcántara i san Pere d'Alcántara servit per Jesús, el llenç que cobria el nínxol de l'altar amb l'extasi del titular i la volta de la cúpula, on es representava la mort del reformador.

En aquesta capella Cubillas combinarà la tradició valenciana, a la qual es deu el cobriment de teules (blaves?) de la seua cúpula, com ja havia fet en la pròpia cúpula i els campanars de l'església del Temple i el cosmopolitisme del seu retaule de gispis. Al respecte cal recordar que en la dècada dels seixanta del segle XVIII els Ochando i altres escultors estaven omplint d'aparatous retaules rococó fets en fusta les esglésies de la contornada, material que perdurarà entre nosaltres pràcticament fins a finals del segle XVIII, si bé adaptat als postulats academicistes, sense fer massa cas de les reials ordres que impedié utilitzar la fusta com a material base.

Frai Pedro Juan de Molina (Onil, 1697- Vila-real, 1775) fou dues vegades general de l'orde, la primera entre el 1750 i el 1756 i la segona en-

¹⁷ TRAVER GARCÍA, B.: "Efemérides de Villarreal", en *Semanario Villarreal* (1935) 61 i 81.

tre el 1762 i el 1768. Convocà el capítol general on havia de deixar el càrrec a València, amb la intenció de retirar-se després al proper convent de Sant Pasqual de Vila-real, on viuria els darrers set anys de la seua vida, sent soterrat primer a l'entrada del cambril de la capella de Sant Pasqual i després a l'entrada de la pròpia capella des de la nau del temple. Quan va arribar-hi, la capella de sant Pere d'Alcàntara ja feia tres anys que estava acabada, però se li atribueix la iniciativa d'afegir una crugia a l'església del convent, per tal de situar-hi el cor elevat, i de construir una nova façana, la qual presentava un remat mixtilini en la línia del que s'estilava a les comarques castellonenques en la segona meitat del segle XVIII.

Resulta d'interés plantejar-se el perquè d'haver triat Diego Cubillas com a arquitecte d'aquesta capella vila-realenca, quan existien prestigiosos mestres d'obres per la zona i, de fet, és poc probable que l'altra iniciativa arquitectònica del pare Molina, la nova façana amb el seu remat mixtilini, fora feta per Cubillas, qui aplicava severos plantejaments classicistes i cosmopolites en l'obra del convent i església del Temple i no estava immers en l'ambient constructiu castellonenc, en el qual és freqüent aquesta manera de rematar imafrents de temples. És possible que Diego Cubillas fóra recomanat pels Vergara a frai Pedro Juan de Molina, a través de Francisco a qui havia encarregat l'escultura de Sant Pere d'Alcàntara per situar-la en un dels nínxols de la basílica de Sant Pere de Roma durant el seu primer generalat, però també s'hauria de tindre en compte que el pare Molina quan encomana la capella de Sant Pere d'Alcàntara per al convent de Vila-real vivia al convent de Sant Francesc de Madrid, des d'on el 1766 escriurà una obra exhortant tots els membres de l'orde a complir i fer complir amb els tributs a la hisenda reial. Les seues excel·lents relacions amb la cort el degueren fer conèixer i tractar Múzquiz sense cap dubte i bé va poder ser aquest o el comte

d'Aranda, tan lligat al convent de sant Pasqual de Vila-real, els qui li recomanaren el nom de Cubillas que en l'època portava endavant el principal projecte de la casa reial a València, el convent i església del Temple. Per tindre entrada franca a la cort madrilenya Molina hauria tingut prou amb el seu generalat, però, a més a més, està el seu càrrec de teòleg de sa majestat catòlica en la Real Junta de la Inmaculada Concepción, institució creada el 1652 per defensar aquest dogma i que en 1779 s'integrarà en la Real Ordre de Carles III. (Fig. 3)



Fig. 3.- Frai Pedro Juan de Molina cap al 1760, Arxiu del Col·legi del Patriarca, València.

Resulta interessant observar com tots els encàrrecs de Cubillas documentats per ara en aquesta primera època de la seua activitat professional,

tenen relació amb la pròpia monarquia o amb personatges pròxims a ella. Ja en la segona època tenim documentada la seua intervenció en algunes esglésies dels bisbats de Sogorb i d'Oriola que ara comentarem.

UN PROJECTE D'ESGLÉSIA

La sol·licitud a la Reial Acadèmia de San Fernando d'algun tipus de nomenament anava acompanyada de dos plànols, el de la planta i el de l'alçat, d'una església. Aquestos plànols no s'han pogut localitzar, però comptem amb la seua descripció que farà l'escrivà Vicent Cabanilles en un document donant fe, que havia d'incorporar-se a la sol·licitud formal de Cubillas¹⁸.

Segons aquest document havia dissenyat un temple de tres naus, amb la central el doble d'ampla que les laterals, i en aquestes tres capelles a cadascuna. El creuer estava coronat per cúpula amb llanterna i l'absis presentava una girola on s'allotjaven vuit capelles més.

Perdudes les imatges, és difícil elaborar judicis definitius, però d'entrada sembla que l'esquema compositiu s'integra perfectament en el context arquitectònic valencià de l'època, exceptuant la girola. En tot cas, caldrà observar que les úniques esglésies amb girola de la ciutat de València, Santa Caterina i la pròpia Seu, ambdues del segle XIII, estaven immerses en aquesta època en un debat sobre la seua reforma i adequació als estils de moda. Santa Caterina, de fet, havia començat aquesta reforma en 1740 i la concluria el 1785, seguint les directrius de Felip Rubio i amb la participació de Cubillas en el púlpit, mentre que la Seu començaria la seua reforma el 1774, dirigida en aquesta ocasió per Antoni Gilabert. A tall d'hipòtesi és possible que Cubillas se sentira partícep d'aquest ambient i volgués aportar les seues idees, agarrant com a

inspiració aquestos temples. El ben cert és que per als temples que realment es van portar a la pràctica, Gaibiel i Navaixes, la girola quedà en l'oblit, conservant-se, així sí, l'essència de la resta de paràmetres arquitectònics.

ESGLÉSIA PARROQUIAL DE GAIBIEL

Els plànols de les esglésies de Gaibiel i Navaixes es deguen encarregar alhora i ja estarien fets el 22 de setembre del 1791, perquè en aquesta data el que era rector d'ambdues parròquies els envià a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles¹⁹.

El primer historiador de l'art a aproximar aquest temple a la labor de Diego Cubillas serà Joaquín Bérchez, qui relata concisament: "Por otra parte Diego Cubillas, muy vinculado a Fernández, demuestra numerosos préstamos compositivos de la (iglesia) de Sot de Ferrer, en la reedificación y ensanche de la iglesia de Gaibiel, del obispado de Segorbe, cuyos planos fueron aprobados "con cierta limitación" en junta de comisión de arquitectura de la Academia de San Carlos del 7 de noviembre de 1791"²⁰. (Fig. 4 y Fig. 5)

A nosaltres ens agradaria ampliar el relat dels fets, perquè posa en evidència el xoc entre la planificació abstracta del taller del mestre d'obres i la dura realitat de l'escassetat de mitjans per portar-la a la pràctica. Així a principis d'octubre de 1791 el rector de Gaibiel envià a l'Acadèmia de Sant Carles els plànols realitzats per Cubillas per a "extender" la fàbrica de la seua parroquial. Seran rebutjats per faltar la façana, el campanar, l'òrgan, cor i altres requisits que jutja indispensables la Comissió d'Arquitectura²¹. L'Ajuntament i el clergat local reaccionen i envien una carta demanant que es conserven la façana i el campanar, per ser obra

¹⁹ Doc. V.

²⁰ BÉRCHÉZ, J.: "La renovación ilustrada de la Catedral de Segorbe. Del obispo Alonso Cano al arquitecto Vicente Gascó". València, Fundació La Llum de les Imatges, 2001.

²¹ Doc. VII.



Fig. 4.- Església de Gaibiel.
Fotografia del autor.



Fig. 5.- Església de Gaibiel.
Fotografia: Direcció General de Patrimoni,
Generalitat Valenciana.

sòlida i ser el veïnat qui ha de sufragar amb el seu treball i almoines la nova construcció. També que es conserven els altars, en especial el major dedicat a sant Pere apòstol.

A finals d'octubre del 1791 l'Ajuntament de la vila enviarà novament els plànols de l'església

que pensaven edificar, una vegada rectificats. No sabem quin seria l'abast d'aquesta rectificació, ja que ambdós projectes es troben en parador desconegut. En tot cas sembla ser que almenys la façana va haver de conservar-se, ja que resulta difícil concebre que un arquitecte acadèmicis-

ta com ara Cubillas i en una data tan avançada, rematara la seua proposta d'immafront amb l'acabament mixtilini que veiem avui. Aquest acabament mixtilini, de moguts perfils barrocs, serà el propi de l'arquitectura vernacle de les comarques septentrionals del País Valencià fins a la incorporació de les directrius academicistes en les dues últimes dècades del segle XVIII. De fet l'últim edifici en què veiem la seua utilització és l'església del convent servita de Montán, acabada en 1790. De manera més discreta i un tant ambigua apareixerà també en la portada de l'església de Suera, que va ser conclosa el 1797, però el projecte de la qual és molt anterior. Tampoc pareix que s'arribara a substituir el campanar de Gaibiel, perquè el que ara podem contemplar respon a una tipologia molt estesa tot al llarg de les comarques castellonenques des de finals del segle XVII fins a l'adveniment de l'academicisme. Els arquitectes acadèmics preferiran altres tipologies a l'hora d'enfrontar-se a aquests elements, com podem comprovar en els campanars del Temple de València i en els de Sot de Ferrer, Altura, Cabanes o en el ja més tardà de les Coves de Vinromà. Dit açò, és molt possible que s'hi afegira el doble cos del remat, com s'indica en el document que aportem, constituït per una base amb contraforts en diagonal, foradats per arcs de mig punt i una llanterna al cim amb quatre obertures del mateix tipus i una teuladeta de teules blaves envernissades i radis en blanc que fa joc amb la cúpula.

Aquests plànols seran examinats per la Junta del dia 7 de novembre del mateix any 1791, donant el vistiplau definitiu amb l'observació que s'havia de fer més fondo el presbiteri.

L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE NAVAIXES

En aquesta construcció l'arquitecte es mostra íntimament deutor de la concepció de l'arqui-

tectura que tenia Vicente Gascó i més lligat que mai a les maneres i peculiaritats de l'àmbit academicista valencià. De fet són més que evidents els préstecs agarrats de la Seu de Sagor, pràcticament coetània en la seua construcció o almenys en el seu projecte, com bé va assenyalar en el seu moment Montolio Torán, qui dedica a l'església de Navaixes un extens i documentat estudi²². Però aquest investigador atribueix el projecte a Francisco Marzo, Mariano Listerri i Manuel Martínez, que al nostre entendre serien més aviat els que van desenvolupar a peu d'obra el projecte aprovat de Cubillas.

Presenta una nau i capelles entre els contraforts comunicades entre si, conformant tres crugies. Té creuer i volta de canó amb llunetes. Encimbellada el conjunt una cúpula de teules àrabs envernissades de blau i amb radis en blanc, situada sobre elevat tambor circular amb vuit finestres allindades. La façana és un mur rectangular amb parells de pilastres adossades als extrems. Les de la part de l'esquerra serveixen de base al campanar, quadrangular i de rajola vista. És possible que estiguera previst un altre campanar a la part de la dreta en el projecte original. La portada és posterior i de tipus nínxol amb pilastres i retropilastres acanalades escortant un va allindat i sostenint arquiteau i un frontó partit, en el què s'allotja un nínxol entre aletons de tornapuntes, amb arc de mig punt i frontó triangular sobre permòdols, amb un cabot d'àngel.

El dia 6 de novembre de 1791 els regidors de la població de Navaixes s'adrecen a la Reial Acadèmia de Sant Carles per a sol·licitar uns plànols que permeteren eixamplar l'església existent, salvant la façana i el campanar, com ja havia reclamat també el Consell de la vila de Gaibiel respecte a la seua església. (Fig. 6 i Fig. 7)

En Junta corresponent al dia 22 de novembre de 1791 es torna a tractar el tema, posant unes con-

²² MONTOLÍO TORÁN, D.; VAÑÓ RÁNDIGA, P.: "Luz", en *Papeles de Navajas*, 3 (2011); RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., atribueix el projecte a Mariano Listerri en el catàleg *La Llum de les Imatges-Sagor*. València, Generalitat Valenciana, 2002, p. 193.

²³ Doc. VIII.



Fig. 6.- Església de Navaixes.
Fotografia: Clotxa Produccions
Audiovisuals.



Fig. 7.- Església de Navaixes.
Fotografia:
Clotxa Produccions Audiovisuals.

dicions als plànols elaborats per Diego Cubillas. Demana que es varien i es renuncie a aprofitar l'obra preexistent, fonamentalment els pilars interiors, derrocant-se l'obra anterior i aportant nous plànols²³. Amb data 1 de desembre de 1791 l'Ajuntament i clergat envien una carta a la Reial Acadèmia, en la què manifesten que malgrat acceptar les directrius de la institució pel que fa al derrocament dels vells "postes" interiors, convé mantindre la façana i el campanar. L'Acadèmia al final accepta pel que fa al campanar, demanant els plànols de la façana i manant que el presbiteri fora cinc pams més profund perquè tinguera la indispensable capacitat. En la Comissió del dia 9 de desembre de 1791 s'aprovaran els nous i definitius plànols per a aquest temple, presentats pel mateix Diego Cubillas i ara desapareguts²⁴.

La referència als pilars i "postes" interiors ens fa pensar que el projecte inicial tal vegada seria el d'una església columnària de planta de saló, encara que ignorem el nom del mestre d'obres que el va dibuixar.

EL TABERNACLE DE L'ESGLÉSIA DE SANT JAUME D'ORIOLA

En la reunió de la Comissió d'Arquitectura del dia 6 de setembre de 1793 s'aprova el disseny d'un tabernacle per a la parròquia de Sant Jaume d'Oriola, presentat per Diego Cubillas²⁵. Constitueix la seua darrera obra coneguda per ara i en realitat no sabem si va ser portada a la pràctica. De fet l'únic tabernacle que avui és conserva a l'església oriolana, el que presideix l'altar principal, és obra atribuïda a l'arquitecte

te i pedrapiquer Bernardino Rippa, qui, segons s'afirma, el faria entre 1786 i 1795²⁶.

Perdut el retaule de la capella de sant Pere d'Alcàntara de Vila-real esdevé difícil establir la manera d'idear Cubillas aquestos elements i no gosem pronunciar-nos sobre l'autoria definitiva de l'obra que avui podem contemplar a l'església, si be podríem apuntar que els seus estilemes formals semblen situar-lo en la dècada dels setanta o vuitanta del segle XVIII i corresponen a una fase anterior a la cultura acadèmica més depurada, la que se situa en la darrera dècada d'aquest segle i en concret resultarien estranys en un projecte del 1793 a l'àmbit valencià. Més encara en algú que coneix de primera mà el tabernacle de l'església del Temple de València. Per veure quina tipologia de tabernacle és la comunament acceptada a l'àmbit acadèmic valencià convé fixar-se en el que va dissenyar Cristóbal Sales per a l'ermita de Loreto de la Codoñera²⁷, molt pròxim en el temps al d'Oriola, però molt allunyat quant a plantejaments estètics. Convindrà esperar l'aparició de nous documents que ens ajuden a esbrinar de forma definitiva l'autoria d'aquesta obra, amb la seguretat, això sí, que va existir una proposta de Cubillas per a ella, convenientment aprovada per la Reial Acadèmia i ara perduda. (Fig 8)

CONCLUSIONS

No dubtem a afirmar que Vicente Gascó i Diego Cubillas, juntament amb Vicente Marzo i Bartolomé Ribelles (València, 1743-1795)²⁸, seran els grans protagonistes de l'arquitectura academicista de l'últim terç del segle XVIII a

²⁴ Doc. IX.

²⁵ Doc. X.

²⁶ MELENDRERAS GIMENO, J.L.: "El arquitecto y maestro lapidario Bernardino Rippa sus trabajos para las iglesias de Orihuela", en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 68, 3 (1992), 351-367.

²⁷ BÉRCHEZ, J.; CORELL, V.: *Catálogo de diseños de arquitectura de la Real Academia de BBAA. de San Carlos de Valencia (1768-1846)*. València, Col·legi Oficial d'Arquitectes de València i Murcia, Xarait ed, 1981, p. 328.

²⁸ ALDEA HERNÁNDEZ, A.: "El arquitecto Bartolomé Ribelles", en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 79, 2 (2003), 683-694. Ribelles actuarà a les esglésies de Cabanes, les Coves de Vinromà i Vila-real i al pont Nou d'aquesta última vila.



Fig. 8.- Baldaquí de l'església de Sant Jaume, Oriola. Fotografia: Oficina de Turisme.

les comarques septentrionals del País Valencià. Col·laboradors en algunes actuacions, com ara Gascó i Cubillas en l'església del Temple i Gascó i Ribelles en la revisió de certes obres realitzades al Convent de la Corona de València²⁹, tots quatre sabran adaptar la seua pràctica constructiva al nou concepte de l'arquitectura com a tècnica bàsica independitzada de l'ornamentació i d'escultors, pintors i decoradors i també a les rígides normes emanades de la cort i transmeses a través de les acadèmies. La

seua presència a les comarques valencianes del nord suposarà l'aplicació de la norma acadèmica sense clivells, basada bàsicament en el tardobarroc i el classicisme vuitcentista romà amb algunes referències franceses i obligarà a la desaparició de models de llarga tradició i àmplia acceptació, com ara les esglésies columnàries de planta de saló, i d'altres procedents de la variada tractadística dels segles XVI, XVII i XVIII, així com de la pràctica tradicional dels obrers de vila transmesa als tallers familiars i els gre-

²⁹ Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles (ARABASCV). *Libro I de Acuerdos en limpio de las juntas de Comisión de Arquitectura desde el año 1790 hasta 1800*, sig. 29, Junta 23 de 9 de 1792.

mis que en l'època ja havien absorvit l'experiència dels novadors i apreciaven el virtuosisme de l'estereotomia, sent ara substituïts per les aules acadèmiques i l'educació reglada. El cant de cigne d'aquest sistema serà l'aprovació pel rei dels estatuts del gremi de manobres i picapedrers de Castelló el 1774³⁰, pocs anys abans que les pragmàtiques reials del 1777 i 1784 cediren tot el poder a les acadèmies.

DOCUMENTS

Doc. I

4/6/1768

Expedient Diego Cubillas. Lligall 1-43-1

Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando

En la ciudad de Valencia a los dos días del mes de junio del año mil setecientos sesenta y ocho estando en la casa de Abitacion de Diego Cubillas Maestro Cantero Vecino de esta dicha ciudad a quien doy fe conosco y el qual ante mi el escrivano y testigos infraescritos, exhibio y puso de manifesto un Pliego de Papel al parecer de Marquilla en el que se vehia y estaba trabasada una Planta o Diseño y Perfil de Yglesia claustral de tres naves que la principal según la arquitectura Dimencion tiene de Ancha quarenta y quatro Palmos y la de los Lados veinte y dos Palmos tambien de ancho cada de ellas con su Portico y tres Capillas por lado, crusero y ocho capillas que ruedan todo el presbiterio. Y en dicho Presbiterio ai seis ventanas o ninchos que salen al Claustal. Al lado de dicha Planta está levantado el Perfil según la misma Planta de orden corintia en una media

Naranja y Linterna, según que así explicó el dicho Cubillas la mencionada Planta segun la delineacion y lo figurado que en dicho Papel se veia, todo trabaxado y delineado por el mismo Cubillas según dixo y aseguró de todo lo qual merequirio ami el escrivano le recibiera escritu-

ra publica asi para perpetua memoria como para los fines y efectos que mas y mejor en justicia (...) aprovecharle puedan y devan, la que por mi dicho Escrivano le fue recibida en el para-xe, mes y año referidos. Y el sobredicho Diego Cubillas Maestro Cantero requirente lo firmo siendo presentes por testigos Lorenzo Phelipo y Pedro Lanzuela oficiales canteros de la misma ciudad de Valencia Vezinos y moradores= Diego Cubillas=antemi Vicente Cabanilles (...).

Doc. II

8/6/1768

Expedient Diego Cubillas. Lligall 1-43-1

Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando

Exmo. Sor.

Dn. Diego Cubillas, vezno. De la ciudd de Valencia a A.L.D. de V. C. expone que aviendose dedicado a la Facultad de Arquitectura y recibido el titulo de Maestro en el Gremio de Canteros de esta ciudad la esta exerciendo por espacio de veinte y siete años, haciendo varias obras como son un molino de pan moler de seis muelas corrientes en el termino de la villa de Zueca de este reino y la Presa para coger el agua qe necesita el mismo Molino en el caudaloso rio de Jucar; dos casas de havitacion mui capaces sitas en el expresado termino de Zueca propio todo del Illmo. Sor. Don Miguel de Muzquiz, Secretario de S.M. de estado y del Despacho universal de Hacienda: una Capilla con su retablo mui magnifico, fabricada asi Capilla como retablo, de piedras jazpez de varios matices para Sn. Pedro de Alcantara, en el Convento de Nra. Sra. del Rosario de la Orden del Sor. Sn Franco sito en Villa Real de este mismo Reyno, a expensas del Reverendísimo P. F. Pedro de Molina, General que entonces era de la expresada Orden y al presente está continuando la Fabrica que empezó del Real Convento, Colegio e Igle-

³⁰ BAUTISTA I GARCÍA, J.D.: "Documents per a la història de l'art en els protocols de l'Arxiu Històric Provincial de Castelló", en *Estudis Castellonencs*, 9 (2000-2002) 481.

sia de la religion de Montesa de esta ciudad, aviendo quedado en las referidas obras con el desempeño qe es notorio y deseando el supte. incorporarse en esta Rl. Academia de Sn. Fernando, hace presente los planes de una Yglesia con su perfil y corte delineados por el que expone, según resulta del testimonio de Vicente Cabanilles, esno. Rl., por todo lo qual Supca a V.C. que teniendo presentes dhos. Planos y todo lo que lleva expuesto se sirva admitirle por uno de los Yndividuos de esta Rl. Academia como todo lo espera recibir por mnd. de V. Exa. Valencia y Junio 8 de 1768.
Diego Cubillas.

Doc. III

20/7/1768

Expedient Diego Cubillas. Lligall 1-43-1

Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Ferran

Exmo señor

Muy sr mio: paso a manos de v.e. el mem.l y diseños de dn Diego Cuvillas en qe solicita asociarse a la Rl Academia de San Fernando. Aunque estos dibuxos no estan hechos con aquellas proligidad y limpieza que sin duda conseguiria si hubiese estudiado en la Academia, sin envargo la inteligencia,

el talento y el acierto del Pretend. es notorio lo tiene acreditado con Ynsignes obras de toda especie y Yo tengo propia experiencia de algunas que le haran famoso. Actualmente dirige la del Convento del Temple. Yo deseo que se premie su merito: Y sabiendo la justificacion con que la Academia lo

atiende y distingue ocurro a ella pr. Medio de v.e. rogandole que favorezca de este mi recomendado con aquella graduacion de que lo considere digno.

Repitome a la disposicion de v.e. muy deseoso de servirle y de que ntro sr. le gue ms as Madrid a 20 de julio de 1768 Miquel de Muzquiz

Exmo Sr. Marqués de Sarria.

Doc. IV

4/7/1791

Libro I de acuerdos en limpio de las juntas de Comisión de Arquitectura desde el año 1790 hasta 1800, sig. 29.

Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles

Hizo presente el expresado Don Vicente la Relación, cálculos y proiecto que ha echo de el estado actual y metodo con que deverá seguirse la Obra del Acueducto que se está ejecutando en la Villa de Bexis, para que por la Junta se estimasen sus trabajos, juntamente con siete días que a empleado, en

hida vuelta y mansión en dicha Villa a practicar el reconocimiento, y se acordo su valor segun el mas regulado precio en setenta y seis libras moneda corriente

Doc. V

22/9/1791

Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles

Cartas

62-1/40-1A

Gaibiel y Sete. 22 de 91

Mi amo. Dn. Joaquin: se han dispuesto las cosas en terminos que el correo no da mas lugar que para decirle que entregarán a usd. los dos Planos de las iglesias Gaibiel y Navaxas, y que usd se sirva darles curso paraque se despachen con la vriedad que deseamos. Si huviese que pagar algo en el

Despacho satisfagalo usd. Que yo respondo por ambos Planos.

A quien se ha de hablar es el secretario Dn. Mariano Ferrer, mamorias y mandar a su aff y servr Dr. Sebastian.

Doc. VI

6/II/1791

Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles

Cartas

62-1/41-1

El Ayuntamiento del Lugar de Navajas juntamente con el cura parroco y demás electos nombrados para la obra de la Yglesia hacen presente a los ssrs. de la Junta de comision de la rl. Academia de Sn. Carlos de la ciudad de Valencia, que por ser la Yglesia actual qe. en el dia tienen tan pequeña y reducida que apenas cabe la mitad de las gentes del Pueblo en las funciones qe. en ella se celebran, de comun consentimiento de todos los vecinos de dho. Pueblo y de Limosnas que han prometido obligandose a poner al pie de la obra los Materiales que se ofrecieron para alargar y ensanchar dha. Yglesia en lo que permite el terreno, presentan los Planos que para ello se han levantado, a fin de que los Ssrs. De la expresada Junta de comision tengan a bien dar su aprobación para poder pasar a la execucion de la mencionada obra tan necesaria a este Pueblo; Y assimismo hazen presente a dha. Junta qe. la fachada y campanario podrá servir la que en el dia tenemos por ser obra solida como tambien los retablos de qe. esta provista dha. Yglesia que son proporcionados.

Los titulos y persona a quien esta dedicada la sobredha. Yglesia es Ntra. Sra. de la Luz qe. es cuanto se ofrece a hacer presente a dha. Junta y por la verdad firmaron los señores de dixerón saber en Navajas a seis de Nbre. de 1791.

Doc VII

7/II/1791

Libro I de acuerdos en limpio de las juntas de Comisión de Arquitectura desde el año 1790 hasta 1800, sig. 29.

Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles

El Ayuntamiento de la Villa de Gaibiel, obispado de Segorbe, y juntamente su Cura párroco,

don Antonio Sebastián y Luz, presentaron a la Junta los Planos para la Redificacion y ensanche de su Yglesia firmados por Diego Cubillas, como tambien el proieto para su fabrica y en vista de todo acuerdo la Junta que se apruevan todos los Planos y proieto, a exsepción de el de la fachada y campanario, pues aunque uno y otro se halla echo y con la solidez necesaria y se debe aprovechar, debe decorarse la fachada para que corresponda a la obra interior del Templo y tenga a lo menos aquella dessensia presisa a la Casa de Dios y el campanario mejorar el remate pues en nada corresponde a la media naranja proyectada y echo se devuelva a la Junta para su examen.

Se pidio igualmente se tasaran los insinuados planos, se consideró su valor el de cien pesos moneda corriente siendo de la obligacion de el expresado Profesor el hacer la nueva decoracion de la fachada como queda acordado.

Doc. VIII

22/II/1791

Libro I de acuerdos en limpio de las juntas de Comisión de Arquitectura desde el año 1790 hasta 1800, sig. 29.

Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles

Di cuenta de un Memorial del Ayuntamiento del Lugar de Navajas juntamente con su cura parroco, acompañando unos Planos y proieto para el nuevo ensanche que piensan hacer en la Ig.^a de dicho Lugar firmados por Diego Cubillas, ya haviendose examinado conforme corresponde se acordó: que respecto a ser muy poca la porcion de la obra actual que se aprovecha, y a que por lo mismo a de ser muy costosa la union de la obra nueva con la vieja, y expuesta precisamente a quebrantos, de forma que lexos de aorrarse el gasto le aumentara, y a que por esta sujecion resulta el plan de la obra con menos perfeccion de la que deveria ser y podria, si toda la Obra actual se demoliese, pues el presviterio es sumamente reducido e incapaz de que en el se celebren las funciones de el culto Divino con

el desaogo y decoro correspondiente; debe demolerse toda la obra actual, hacer nuevos diseños en quienes se de a todas las partes del templo las proporciones y desaogo que se requiere presentando igualmente el aspecto exterior de la fachada.

Doc. IX

9/12/1791

Libro I de acuerdos en limpio de las juntas de Comisión de Arquitectura desde el año 1790 hasta 1800, sig. 29.

Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles

Hice presente un Memorial de el Alcalde, Regidores, Diputados, Sindicos y cura Parroco del Lugar de Navajas acompañando los planos que en la Junta antecedente se presentaron hallanandose desde luego a demoler los Postes interiores como se mandó, y que se dejase la fachada y campanario, por ser obras solidas y en vista de la nueva suplica se acordo que respecto a que la Junta en su anterior deliberacion no ha dicho que se hiciera nueva fachada y campanario, si solo que se presentase el diseño de la fachada entendiendose de la actual ya que en lo que respecta a la demolicion de los Postes esta conforme el Gobierno del lugar, solo resta el mayor fondo que debe tener el Presviterio el cual deverá ser por lo menos cinco palmos mas profundo para que tenga la indispensable capacidad, aun que sea por el medio de dejar las obras de las sacristías en el mismo ser y estado que el plan manifiesta en cuyas precisas condiciones se aprueban dichos planos.

Doc. X

6/9/1793

Libro I de acuerdos en limpio de las juntas de Comisión de Arquitectura desde el año 1790 hasta 1800, sig. 29.

Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles

Don Ramon Marti beneficiado del Rvdo Clero dela Proquial Yglesia de Santiago de la ciudad de Origuella presento un diseño para un nuevo tabernaculo que en dha Yglesia se piensa construir firmado este y su proiecto por Diego Cubillas cuya obra presentaba con motivo de los poderes que

a esse efecto tenia de los señores de la Rl. Junta de fabrica de dicha Yga. Con el fin de que se sensurasen por la Junta y en su vista, haviendose examinado con la atencion debida de unanime parecer de todos se acordo aprobarle en todas sus partes.

El maestro tallista y pintor dorador Isidro Carpena (Yecla, 1750-1820). Nuevos documentos

Francisco Javier Delicado Martínez

Universitat de València

Centro de Estudios Locales de Yecla y Norte de Murcia (CELYecla)

francisco.j.delicado@uv.es

Francisco José Carpena Chinchilla

Historiador e investigador

Centro de Estudios Locales de Yecla y Norte de Murcia (CELYecla)

chyecla@gmail.com

RESUMEN

Este ensayo versa sobre la trayectoria del maestro tallista, tracista de retablos, pintor dorador y entallador en piedra Isidro Carpena Pérez (Yecla, Murcia, ca. 1750-1820), activo durante el último tercio del siglo XVIII y primeras décadas del XIX, autor de la talla de retablos, tabernáculos, mobiliario litúrgico diverso, pintura de dorados y escultura de relojes solares, que realizó para poblaciones del nordeste de la Región de Murcia y otras localidades de las comarcas de La Manchuela y del Corredor de Almansa, en la parte oriental de la Comunidad de Castilla-La Mancha.

La localización de diversa documentación fedataria y contable sobre este pintor dorador conservada en diversos archivos (Alatoz, Albacete, Jumilla, Yecla...) ha permitido llevar a cabo este trabajo transversal, precisando hechos, detalles y pormenores relacionados con su entorno familiar, profesional y artístico, e identificando nuevas obras, que amplían el catálogo de su producción.

Palabras clave: Isidro Carpena / Retablística / Pintura decorativa / Relojes solares / Siglos XVIII-XIX / Abengibre, Alatoz, Almansa, Golosalvo, Jumilla, Yecla (Comunidad de Castilla-La Mancha y Región de Murcia).

ABSTRACT

This essay deals with the trajectory of the wood carver, altarpiece designer, gilder painter and stone carver Isidro Carpena Pérez (Yecla, Murcia, ca. 1750-1820), active during the last third of the 18th century and the first decades of the 19th century, and author of the carving of altarpieces, tabernacles, diverse liturgical furniture, gold painting and sculpture of sundials, which he made for towns in the North of Murcia and other towns in the regions of La Manchuela and Corredor de Almansa, located in the Community from Castile-La Mancha.

The location of various certified and accounting documentation on this gilding painter preserved in Jumilla and Yecla has allowed us to carry out this transversal work, specifying facts, details and details related to his artistic and family environment, and identifying new works that expand the catalog of his artistic production.

Keywords: Isidro Carpena / Altarpiece / Decorative painting / Sundials / XVIII-XIX centuries / Abengibre, Alatoz, Almansa, Jumilla, Golosalvo, Yecla (Community of Castilla-La Mancha and Region of Murcia).

Hace década y media que fueron publicados sendos estudios sobre la labor del maestro tallista y pintor de retablos murciano Isidro Carpena en ámbitos localistas¹. Transcurrido, pues, un cierto espacio de tiempo y desde una más amplia perspectiva en la que se cuenta con nuevas aportaciones documentales², nos acercamos de nuevo al bagaje cultural de uno de los artífices en gran parte olvidado o escasamente estudiado por la historiografía del arte, reescribiendo ahora detalles sobre su entorno familiar y artístico, activo a caballo entre el último tercio del siglo XVIII y primeras décadas del XIX, en tierras altas de lo que constituyó la antigua Diócesis de Cartagena; autor de retablos, altares, tabernáculos y trabajos de revestimiento y ornato, en iglesias parroquiales, templos y capillas conventuales del sureste peninsular, que cubre un importante hueco de la profesión en el panorama de su tiempo.

I APUNTES BIOGRÁFICOS: EL ENTORNO FAMILIAR

Isidro Carpena y Pérez (Yecla, ca. 1750-1820) fue tallista de la madera, escultor y pintor dorador, activo en las tierras altomurcianas de Jumilla y Yecla y en otras poblaciones de La Mancha oriental albaceteña durante el último tercio del Setecientos y primeras décadas del Ochocientos.

Fue el pequeño de una nómina de cuatro hijos (José, Matea y Juana) que tuvo el matrimonio formado por Lorenzo Carpena y Francisca Pérez, avecindados en Yecla (Murcia). Formaban una familia realmente pobre, pues la legítima recibida por el fallecimiento del padre para cada uno de los cuatro hijos del matrimonio fue, descontados los gastos del funeral y mandas pías, de tan sólo 703 reales, estando su patrimonio reducido a una viña en enfiteusis en tierra de D. Pedro Juan Ortuño, presbítero, sita en la Umbría de Peñas Blancas, y la casa familiar establecida en las denominadas “Cuatro Esquinas”, en el callejón de la Aduana.

Una plaga de gusano consumió la viña que quedó sin valor alguno, por lo que Francisca Pérez, madre de Isidro, redujo todavía más la magra herencia de éste, quedándose en 400 reales, que le entregó el 24 de julio de 1778 en parte del valor de la casa familiar. En esta fecha, en que contaría con 28 años, casó con Ángela Lorenzo Palao, hija de Juan y de Magdalena.

Hasta la celebración de su matrimonio se encontraba viviendo con su progenitora, y según confesión de la misma, había estado usufructuando la parte de la viña correspondiente a Isidro hasta su pérdida por la citada plaga “...y habiéndose venido a esta villa y a casa de la otorgante, han vivido juntos, alimentándose con el trabajo e industria del susodicho, pero pagándose un alquiler de casa, por no ser bastante capaz la de la dicha otorgante”. Por

¹ DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla (Siglos XIV-XXI). Catálogo razonado de artistas”. *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)*. Yecla, Ayuntamiento, 15 (2005) pp. 50-52; DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “El tallista, ensamblador de retablos y pintor dorador Isidro Carpena y Cano”, en *Revista-Programa de Fiestas de la Virgen de Yecla - 2008*. Yecla, Asociación de Mayordomos de la Purísima Concepción, 62 (2008) s/p.

² Los autores desean agradecer a Encarnación Moreno Romero y a Joaquín Francisco García Sáez las aportaciones facilitadas en la investigación llevada a cabo en este trabajo.

lo que se evidencia que el taller del dorador estaba fuera del ámbito de la familia³.

La mencionada vivienda fue enajenada por Francisca e Isidro el 19 de marzo de 1782 al presbítero Cristóbal Azorín Serrano por el módico precio de 1.900 reales, lo que nos lleva a pensar que sus dimensiones o estado no eran muy boyantes, constituyendo un precio muy reducido para el común de viviendas en la época⁴.

En relación con el contexto familiar cabe dejar constancia que en el Archivo histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, se conservan sendas instancias manuscritas redactadas por Isidro Carpena y Lorenzo (11 de noviembre de 1814) (Fig. 1)⁵ e Isidro Carpena Martínez (23 de mayo de 1836)⁶, naturales y vecinos de la villa de Yecla, respectivamente hijo y acaso nieto del anterior, quienes solicitaban examinarse del título de agrimensor (veedor de acequias y caminos vecinales y medidor de tierras en la delimitación de terrenos en hábitats rurales), y que, tras ser admitidos a examen y superar las pruebas correspondientes sobre nociones de Aritmética y de Geometría, fueron aprobados de estas materias, otorgándoles la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos los correspondientes títulos profesionales para el ejercicio de la agrimensura⁷.

Sobre el hijo, Isidro Carpena Lorenzo, cabe señalar que al dorso de un programa de mano impreso de los actos y celebraciones conmemorativos el día 28 de enero de 2002, relativos al “250 Aniversario de la entrada de la Imagen de la

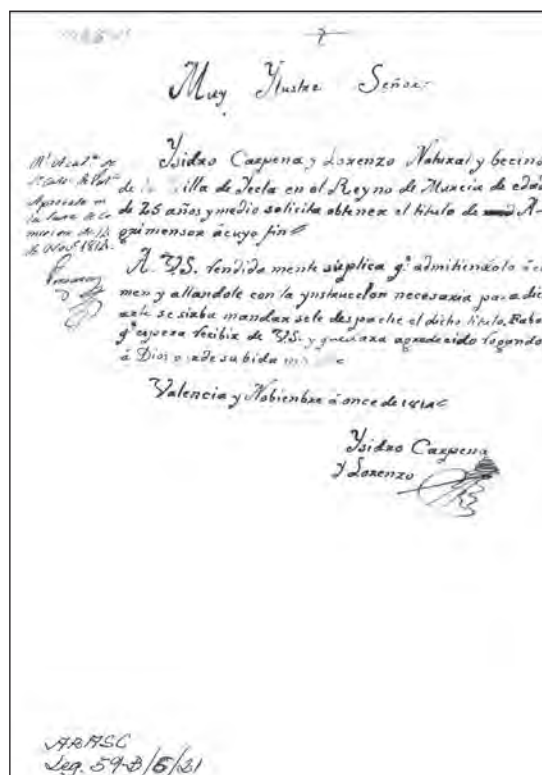


Fig. 1.- Instancia de Isidro Carpena y Lorenzo, hijo del entallador y pintor de homónimo nombre, solicitando ser examinado del título de agrimensor en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (ARASC, Leg. 59-B).

Stma. Virgen de la Aurora, en la ciudad de Yecla”, y en otros estudios recopilatorios, consta anotado que la hechura, obra del escultor Juan Antonio Salvatierra, del año 1752, “se restauró, a expensas de sus devotos, por don Isidro Carpena Lorenzo en mayo de 1830⁸”.

3 Archivo de Protocolos Notariales de Yecla (Sección Yecla) (en adelante= AHPNY). Alonso Ortega Yagüe. 256/4, fols. 125 y 126.

4 AHPNY. Alonso Ortega Yagüe, 258/6, fols. 95 y 96.

5 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia (en adelante =ARASC), Leg. 59-B/6/21. *Arquitectura*, años 1792-1819. “Instancia de Isidro Carpena y Lorenzo solicitando ser examinado de agrimensor”. Valencia, 11 de noviembre de 1814. 1 h. ms. en f.

6 ARASC, Leg. 61-A. *Arquitectura*, años 1804-1836. “Petición de Isidro Carpena y Martínez solicitando de la Academia de San Carlos ser examinado del título de agrimensor”. Valencia, 23 de mayo de 1836. 1 h. ms. en f.

7 Nos acerca al ejercicio de esta profesión el artículo de FAUS PRIETO, Alfredo: “Agrimensores titulados por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (1769-1808)”, en *Archivo de Arte Valenciano* LXXXVIII (2007) 59-74.

8 DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Las Bellas Artes y sus artifices en Yecla (Siglos XIV-XXI). Catálogo razonado de artistas”, en *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)* 15 (2005) 81.

2 APRENDIZAJE Y FORMACIÓN DE ISIDRO CARPENA

La profesora De la Peña Velasco ha documentado en el transcurso de la segunda mitad del siglo XVIII importantes talleres de pintores doradores asentados en el antiguo Reino de Murcia, en concreto en la capital del Segura, donde suenan los nombres de José Amoraga, Juan de Elvira, los Escorihuela (Antonio, Francisco y Gregorio), Diego Marín Rejón, Francisco Oliver o los Sanz; y en ciudades como Caravaca de la Cruz, Francisco Chamorro –que dejó temprana huella– y los Fenol (José y Ramón); Chinchilla de Montearagón, a través de Antonio Castel y Sebastián Velando; Lorca, con Clemente Miñana, Ángel de San Germán, Francisco Santandreu Escorihuela y Jerónimo Uzeta⁹; y Orihuela, con Joaquín Ruiz, avecindado algunos años –por 1785– en Jumilla¹⁰.

No obstante, Isidro Carpena, en lugar de asistir a alguno de estos prestigiados obradores, se iniciaría en los primeros rudimentos de la pintura decorativa en obradores de la villa de Carcelén (provincia de Albacete) hacia 1765, para continuar su singladura formativa en la ciudad de Valencia, invirtiendo en ello unos doce años –según refiere la madre del pintor en un protocolo notarial¹¹, acaso en alguno de los acreditados talleres de los doradores valentinos Félix Lorente, Mariano Alepús, Martín Torra, Benito Fernández, Gaspar Asensi o Vicente Giner (este último policromó numerosas tallas escultóricas de José Esteve Bonet), donde el periodo de instrucción de los aprendices venía a ser de cinco

años, según regulaban tradicionalmente las ordenanzas y antes de proporcionárseles la cartilla para ejercer la profesión, por un jurado de veedores o examinadores oficiales¹².

En estos talleres por lo general se les enseñaba a aparejar un retablo, la preparación con estopa o lienzo, labrar colores al óleo, dorar y bruñir¹³. Al respecto, el dorado en Valencia –señala la investigadora Ana M^a Buchón– constituía una de las dos ramas de la Pintura, según se hacía constar ya en los capítulos del Colegio de Pintores (de 1520), en el encarnado de las figuras, e institución antigua a la que los doradores valencianos estuvieron vinculados¹⁴.

La Real Orden de 16 de abril de 1782, que reproduce la mencionada estudiosa en un artículo sobre doradores valencianos¹⁵, permitió a los escultores colorear sus propias obras, circunstancia que iría en detrimento de los encargos en el quehacer cotidiano de cualquier pintor de retablos. No obstante, existe noticia documentada de que nuestro artífice policromó alguna que otra imagen escultórica devocional a inicios del siglo XIX, pese a la promulgación de la referida Ordenanza en todo el territorio español.

También, se nos plantea la duda de si Isidro Carpena, como artesano, perteneció a alguna institución gremial (Cofradía de Maestros Carpinteros de Murcia, surgida en 1394, o algún gremio de adornistas), circunstancia que hasta el momento no hemos podido corroborar. Al respecto, hay que poner de manifiesto que los estudios de la policromía aplicada a la escultura

⁹ ESPÍN RAE, Joaquín: *Artistas y artífices levantinos*. Lorca, Imprenta “El Diario de la Tarde”, 1931, p. 391.

¹⁰ DE LA PEÑA VELASCO, Concepción: *El Retablo Barroco en la antigua Diócesis de Cartagena*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992, pp. 499-537.

¹¹ AHPNY. Alonso Ortega Yagüe, 256/4, folio 125 v. “Entrega que Francisca Pérez hace a Isidro Carpena de los bienes de Lorenzo Carpena”. Año 1778.

¹² BUCHÓN CUEVAS, Ana M^a: “Pintar la Escultura: Apuntes sobre doradores de los siglos XVII y XVIII en Valencia”, en *ARS LONGA, Cuadernos de Arte* 21 (2012) pp. 210-214.

¹³ Sobre instituciones gremiales en el Estado español, véase el estudio de BRUQUETAS GALÁN, Rocío: “Los Gremios, las Ordenanzas, los Obradores”. *La pintura europea sobre tabla. Siglos XI, XVI y XVII*. Madrid, Ministerio de Cultura - Secretaría General Técnica, 2010, pp. 20-31.

¹⁴ BUCHÓN CUEVAS, Ana M^a: *Op. cit.*, pp. 210-214.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 213-214.

son muy escasos en la actualidad, limitándose éstos al análisis de piezas concretas.

No fue el único dorador que habitaba en Yecla en esos años, pues en febrero de 1771 hemos documentado la presencia como tasador de pinturas de un tal *Juan Bautista*, motejado de dorador y carpintero¹⁶.

Su trabajo le reportó una indudable mejora económica, pues fue acrecentando su patrimonio personal, como se demuestra en 1798, fecha en la que era dueño de una viña en La Rabosera, colindante con otras de Zenón Lorenzo y Josefa Soriano¹⁷.

3 EL ARTISTA EN EL OBRADOR. LAS FUENTES DE INSPIRACIÓN, LOS COMITENTES Y LA DEPENDENCIA DEL ARQUITECTO LORENZO ALONSO

Isidro Carpena¹⁸ fue tasador oficial de obras de arte, sustituyendo en su villa natal en esta función, en torno de 1785/1788, a los artesanos de la madera y pintores Fulgencio Serrano y Juan Fernández¹⁹, fallecidos por los referidos años. Así, en 1793 estuvo peritando las pinturas que quedaron entre los bienes de José Eugenio Ortega Soriano²⁰, y el 28 de abril de 1800

lo encontramos nombrado como tasador de las pinturas que legaba el presbítero Pascual Carpena²¹, por lo que además de su profesión habitual de tallista, escultor y dorador, debía de tener los suficientes conocimientos de pintura para ejercer esta facultad, que siempre había recaído en pintores locales.

Su principal actividad profesional fue la talla de la carpintería, ensamblado, dorado y estofado de retablos, altares, tabernáculos y mobiliario litúrgico diverso (rejas, cajoneras, facistolos, púlpitos, andas, sacras, candeleros, cruces de altar...) de templos conventuales y parroquiales de las poblaciones de Abengibre (Iglesia de San Miguel Arcángel), Alatoz (Parroquia de San Juan Bautista), Almansa (Santuario de Nuestra Señora de Belén), Golosalvo (Iglesia parroquial de San Jorge), Jumilla (Iglesia mayor de Santiago Apóstol y Parroquia de ayuda de El Salvador)²², y Yecla (Convento de frailes franciscanos), en ermitas rurales y en casas de particulares.

El artista estuvo al servicio del arquitecto neoclásico, de escasa sensibilidad creadora, Lorenzo Alonso Franco (Olmo Viejo, Ávila, 1735 - Murcia, 1810)²³, formado en la Academia de

¹⁶ AHPNY, Joseph Ortega Gil, 222/8, s/f.

¹⁷ AHPNY, Francisco Azorín Bellod (hijo), 249/16

¹⁸ El nombre de Isidro entre los pobladores de la villa de Yecla es raro anterior al siglo XIX, a tenor de lo hasta ahora documentado en el Archivo de Protocolos Notariales de la esta localidad. Será a partir del año de 1816 cuando éste tome vigencia entre los convecinos al instalarse en la localidad la “Empresa de Aguas de San Isidro” y ser adquirida dos años después una talla escultórica del santo agricultor, que se ubicó en la Ermita de Santa Bárbara. *Vide* al efecto el estudio de ANDRÉS DÍAZ, Daniel / CARPENA CHINCHILLA, Francisco José: *Las Fiestas de San Isidro de Yecla (1943-2000). Orígenes, documentos e historia*. Yecla, Federación de Peñas de San Isidro, 2013, pp. 33-41. Respecto del apellido Carpena es muy común en la localidad desde el siglo XVI, llegando hasta nuestros días.

¹⁹ DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier / MAS ZURITA, Elvira / CARPENA CHINCHILLA, Francisco José: “Nuevas consideraciones sobre el pintor barroco Antonio Richarte (Yecla, 1690 - Valencia, 1763), obras y discípulos. Su testamento”, en *Archivo de Arte Valenciano* CII (2021) 156-157.

²⁰ AHPNY, Miguel Rafael Ortega, 286/7

²¹ AHPNY, Francisco Azorín Bellod (hijo), 249/16.

²² DELICADO MARTÍNEZ, F. J.: “Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla...”, *Op. cit.*, pp. 50-52.

²³ Lorenzo Alonso Franco (Olmo Viejo, Ávila, 1735 – Murcia, 1810) fue discípulo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la que se tituló de arquitecto, siendo seguidor de Pedro Arnal, de Villanueva y de Ventura Rodríguez, ejerciendo la profesión en Madrid con Manuel Serrano hasta que por consejo del conde de Floridablanca se establece en Murcia en 1785, donde al poco tiempo es nombrado maestro mayor de la ciudad, encargándose de obras de tipo ingenieril, de canalización del río Segura (en el que estuvo a pie de obra desde su llegada hasta 1792) y construcción de puentes (el de Abarán) y molinos en calidad de aparejador, vinculado también a grandes proyectos de obras civiles (residencias urbanas) y religiosas, desarrollando un tipo de arquitectura muy relacionada con la Corte (Iglesia de San Marcos de Madrid, 1749-1753, obra de Ventura Rodríguez), utilizando su propio lenguaje pedagógico, siendo autor de los diseños de la fachada de la iglesia parroquial de San Andrés de Alcalá del Júcar (1787), ampliación y decoración

Bellas Artes de San Fernando y protegido del conde de Floridablanca, y debió de mantener relación en la época con otros profesionales, como el arquitecto Bartolomé Ribelles y Dalmau (Valencia, 1713-1795) y el pintor oriolano Joaquín Ruiz –citado líneas arriba–, quien entre 1785 y 1787 se hallaba afincado en Jumilla dorando los retablos del crucero de la Iglesia mayor de Santiago Apóstol, que habían tallado unos años antes los ensambladores Ignacio Castell Pérez y José González de Coniedo.

Isidro Carpena debió de hacer uso y manejar con soltura los tratados de arquitectura, que le servirían como fuente de inspiración para la traza de retablos, caso de los desarrollados por Giacomo Barozzi de Vignola y el padre Andrea Pozzo.

Asimismo, como escultor en piedra, talló varios escudos de armas de casonas solariegas y confeccionó relojes solares para casas de labor del agro del norte de Murcia y de la planicie manchega, limítrofe con el Reino de Valencia.

Tuvo su taller emplazado en la calle de San Ramón, núm. 20, de Yecla, en la parte baja de esta población²⁴ y sus comitentes fueron principal-

mente las comunidades religiosas (franciscanos...), los párrocos de zonas rurales y los miembros de la aristocracia.

4 LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN LA ANTIGUA DIÓCESIS DE CARTAGENA. NUEVAS APORTACIONES AL CATÁLOGO DE OBRAS

Isidro Carpena fue autor de la talla, ensamblaje y dorado de varios retablos, y de otros trabajos menores que describimos en este epígrafe, con destino a las poblaciones que se enuncian a continuación, tratándose en algunos casos de lugares y villas mesetarias (Abengibre, Alatoz, Almansa, Carcelén, Golosalvo...), fronterizas con Valencia y próximas a las cuencas de los ríos Xúquer y su afluente el Cabriel²⁵. Algunas de estas parroquias pertenecieron a la Diócesis de Cartagena y en 1949 se integraron en la de Albacete, sufragánea de la Archidiócesis de Toledo.

Pese a no haberse localizado hasta el momento capitulaciones, trazas o diseños de estas obras, sí existen testimonios documentales en varias relaciones de Cuentas de Libros Racionales de Fábrica, localizados en archivos parroquiales y

de la iglesia parroquial de San Bartolomé de Librilla (1788), sacristía (caracterizada por las vigas y fajeados verticales) y camarín de la parroquia de San Lázaro de Alhama templos de Carcelén e Higueruela (Albacete), dirección de la iglesia nueva de Yecla (1793), parroquial de San Dionisio de Fuente-Álamo, Capilla de la Comunión de Chinchilla de Montearagón (1795), parroquial de San Onofre de Alguazas (1800-1804), Capilla de la Comunión de la iglesia arcedianal de Santiago de Villena, del Palacio de San Mamés (hoy Casa del marqués de Fontanar) de Murcia y de las capillas del Beato Andrés Hibernón y de la Soledad de la Catedral. Desde 1786 fue profesor de Arquitectura de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia desde la que difundió el culto neoclásico y donde tuvo por discípulos a Salvador González Ros, Ramón Berenguer y Manuel Alcázar Fue nombrado arquitecto titular del Ayuntamiento de Murcia en 1800 y su presencia en Jumilla se debe a la amistad que entabló con el pintor, profesor y compañero de la “Económica”, Francisco Folch de Cardona. *Vide* BERENGUER Y BALLESTER, Pedro Alcántara: “Noticias para la historia de la arquitectura en España. Siglo XVIII. Don Lorenzo Alonso, restaurador de la arquitectura en Murcia y su reino (1725-1810)”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 64 (1º de junio de 1898) 69; BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1913, pp. 300-302; ESPÍN RAE, Joaquín: *Artistas y artífices levantineos*. Lorca, Imprenta “El Diario de la Tarde”, 1931, p. 378; NICOLÁS GÓMEZ, Dora: *Arquitectura y arquitectos del siglo XIX en Murcia*. Murcia, Ayuntamiento – Colegio Oficial de Arquitectos, 1993, p. 48. [En lo que se refiere a su participación en la obra de la Iglesia Nueva de Yecla, en 1790, debe de dejarse constancia de que “con el fin de minorar los crecidos gastos” y a instancias del obispo Victoriano López Gonzalo (ocupó la mitra de Cartagena de 1789 a 1805), realizó nuevos diseños del templo que remitió en 1792 a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que, afortunadamente, no se tomaron en consideración, proyectando un templo de planta de cruz latina, de una sola nave provista de capillas y transepto, de manera que pretendía sustituir la gran cúpula del crucero por una falsa bóveda encamonada de yeso, abría grandes ventanales en los testeros del transepto, eliminaba las naves laterales y la girola, y aligeraba el ornato del cornisamento del interior del edificio. Consideramos que esta fue la causa de la paralización de las obras por el Ayuntamiento en 1804 y que no se reanudarían hasta 1846. *Vide* CARPENÁ CHINCHILLA, Francisco José: *Una suma de voluntades. La construcción de la Basílica de la Purísima de Yecla, 1772-1868*. Yecla, Centro de Estudios Locales de Yecla y Norte de Murcia – Real Academia de Alfonso X el Sabio, 2019, pp. 95-96].

²⁴ ORTUÑO PALAO, Miguel: *Yeclanos*. Barcelona, Ediciones del Azar, S. L., 2010, p. 59.

diocesanos, con referencias a la autoría, colaboración de oficiales entalladores, acarreo de las piezas, gastos ocasionados y pagos realizados a cuenta.

Abengibre (Albacete)

El investigador José Manuel Almendros ha documentado en el Libro de Fábrica del archivo parroquial del lugar de Abengibre (que perteneció al “Estado de Jorquera”, territorio así denominado en el Setecientos por tener ciertas peculiaridades orográficas e históricas²⁶, y villa de la que segregó en el siglo XIX), cómo en noviembre de 1776, a instancias del visitador apostólico ordinario de la diócesis de Cartagena, Nicolás de Amurrio, se mandó recaudar fondos para la confección del retablo mayor de la Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel, de Abengibre, de cuyo diseño, talla y ensamblaje se ocupó durante un año Isidro Carpena, quien lo colocó en su lugar en noviembre de 1777²⁷.

Debió de constituir una estructura de discreta entidad que causó pérdida en los prolegómenos de la guerra civil española y de la que carecemos de documentación gráfica para poder emitir un juicio de valoración²⁸. De planta poligonal de tres lados y de unos 10 metros de altura, esta máquina barroca ocupó la cabecera de la iglesia, de tres lados, y daba acogida a la figura del arcángel San Miguel, imagen titular del templo y patrono de la Iglesia universal.

Alatoz (Albacete)

Según la profesora Concepción de la Peña Velasco²⁹, en 1806 consta documentalmente que



Fig. 2.- Alatoz (Albacete): Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Retablo mayor diseñado por el arquitecto Lorenzo Alonso Franco y confeccionado en madera por Isidro Carpena. Años 1805 y 1806.

Fotografía: <https://cultura/castillalamancha.es/patrimonio/catalogodelpatrimoniocultural> - Consultado 05/04/2023.

Isidro Carpena había elaborado en Yecla el retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista, del municipio de Alatoz (“La Toz”, en la no-

²⁵ OLIVER, Ángel: *Crónica y guía de las provincias murcianas*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1975, pp. 497-503.

²⁶ SIMÓN GARCÍA, María del Mar: “Jorquera y su Estado: Un espacio rural diferenciado a mediados del siglo XVIII”. *X Reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna, dedicada a “El mundo urbano en el Siglo de la Ilustración”*. (Fernando Cortizo, Camilo L. et alii, eds.) Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Turismo de la Xunta de Galicia, 2009, Tomo I, pp. 237-252.

²⁷ ALMENDROS TOLEDO, José Manuel: “La Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Abengibre”. *ENSAYOS (Revista de la Facultad de Educación)*. Albacete, (1994) p. 28.

²⁸ El retablo mayor actual, que sustituye al desaparecido de Isidro Carpena, es obra del artesano local de la madera José Antonio Martínez y se halla decorado con pinturas de Rafael Pedrós. Fue inaugurado en el año de 1995.

²⁹ DE LA PEÑA VELASCO, Concepción: *El Retablo Barroco en la antigua Diócesis de Cartagena*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992, pp. 386 y 506.

menclatura antigua) (Fig. 2), pueblo del partido judicial de Casas Ibáñez circunscrito al Arciprestazgo de La Manchuela (comprende numerosas villas, aldeas y caseríos), situado al norte de la provincia de Albacete y que en el pasado perteneció al marquesado de Villena³⁰.

Fue diseñado por Lorenzo Alonso Franco, por cuyo trabajo el facultativo percibió 300 reales y su estructura arquitectónica y organización en dos cuerpos recuerda, despojado de elementos decorativos, al soberbio retablo mayor de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Esperanza, de Peñas de San Pedro, obra del tallista ilicitano Ignacio Castell Pérez³¹, adornado con tarjas de rocalla y que sigue modelos de Juan de Gea³².

Confeccionado en Yecla por el maestro tallista Isidro Carpena, la obra con su tabernáculo importó 14.000 reales de vellón. Los trabajos de conducción del retablo desde esta localidad murciana –donde el artista tenía su taller– hasta Alatoz, colocación en el lugar, maestros oficiales y peones que intervinieron, carruajes y mantenimiento, ascendieron a 3.400 reales y 8 maravedíes³³.

Bien conservado, constituye un retablo de movido perfil que ocupa toda la superficie del presbiterio de cabecera plana, compuesto de dos cuerpos (el principal, compuesto de tres calles; y el ático, semicircular, que enmarca la bóveda), organizado mediante columnas y pilastras de orden compuesto, hornacinas ceñidas con

frontones triangulares y pináculos en el remate, cuyo maderamen permanece en su color natural sin pintar ni dorar, lo que le proporciona un carácter sobrio a la vez que elegante.

En observación de Luis G. García-Saúco, aunque frío de dibujo, es correcto de formas y lenguaje en la mejor línea neoclásica de la tradición del retablo murciano, surgida a raíz de la fachada bortiana de la catedral de Murcia³⁴.

El mencionado historiador da cuenta de otros trabajos de Isidro Carpena en esta población, como la confección de un sagrario, la elaboración de un trono para la custodia, y la renovación y la encarnación de la imagen del patrón San Juan Bautista, titular del templo, citados en las cuentas del año 1806 del Libro de Fábrica³⁵.

Almansa (Albacete)

En Almansa es autor, en la primera década del Ochocientos, de la talla en madera, policromía y dorado, del edículo o nicho –destinado como expositor a dar acogida sobre un pedestal a la imagen titular de la ermita, sobre un artilugio giratorio para que los fieles le rindieran culto tanto desde el templo como desde el interior del transparente (Fig. 3)– existente en el eje de simetría entre el retablo mayor y el contraretablo del camarín de la Ermita-Santuario de Nuestra Señora de Belén, de estilo barroco (1715-1731)³⁶, según se desprende de la lectura de la inscripción firmada aparecida sobre la madera simulada imitando mármoles, en la parte

³⁰ ROA Y EROSTARBE, Joaquín: *Crónica de la provincia de Albacete*. Tomo II. Albacete, Imprenta y Encuadernación de la Viuda de J. Collado, 1894, pp. 211-213.

³¹ DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Ignacio Castell, maestro retablista ilicitano del siglo XVIII”. *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano* (celebrado en la Universitat de València en mayo de 1992). Valencia, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1993, pp. 326-328.

³² Archivo Histórico Provincial de Albacete (AHPA). Sección Clero. *Libro de Fábrica de Alatoz. Cuentas, 1742-1840*. Año 1806; GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: “La Iglesia parroquial de San Juan Bautista, de Alatoz. Estudio histórico-artístico”. *Al-Basit (Revista de Estudios Albacetenses)*. Albacete, 16 (1985) pp. 19-20.

³³ GARCÍA-SAÚCO, Luis G.: “El retablo en el siglo XVIII en la provincia de Albacete. Tres ejemplos”, en la obra de VV. AA.: *Congreso de la Historia de Albacete. Edad Moderna* (celebrado en 1983) Tomo III. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1984, pp. 489-493.

³⁴ GARCÍA-SAÚCO, Luis G.: *Op., cit.* (1985), pp. 22-23.

³⁵ *Ibidem*, p. 41

³⁶ DE LA PEÑA VELASCO, Concepción: *Op. cit.*, p. 232.



Fig. 3.- Almansa (Albacete): *Camarín del Santuario de Nuestra Señora de Belén*. Edículo o nicho abierto, situado entre el retablo mayor y el contrarretablo, albergando la imagen vestidera de la Virgen de Belén, decorado por Isidro Carpena con pinturas imitando jaspes entre los años de 1806-1807. Fotografía: Carlos Hernández.

alta de este pequeño habitáculo, en la reciente intervención –año 2002– de limpieza, eliminación de repintes y reintegraciones cromáticas consolidación de las policromías, llevada a cabo por los restauradores María Dolores Barnuevo Cabanillas y Pablo González Cerón (asociados

a la empresa Antícolo Restauración, S.L., de Albacete), en la que se lee: “*Se doró este tabernáculo de María Santísima 1 año 1807 1 por Isidro Carpena... 1 Lo hizo él mismo de madera en 1806*”³⁷. [Aquí el término tabernáculo, que equivale a sagrario, está mal empleado por el artista en su anotación, pues nunca este espacio cumplió dicha función, tratándose de un nicho o edículo reservado exclusivamente para dar acogida a la imagen de Nuestra Señora de Belén, titular del santuario como se ha expresado “ut supra”]. Constituye, pues, un pequeño recinto acristalado de caja rectangular en estilo neoclásico con los paramentos laterales simétricos, revestidos de madera imitando jaspes. Su alzado se resuelve en las esquinas con pilastras con decoración vegetal, molduras doradas y capiteles corintios. Cubre con una cúpula de disposición octogonal gallonada, de cuyo centro pende a modo de pinjante un gran florón de madera dorado.

Asimismo, de la mano de Isidro Carpena se consideran, por la similitud de elementos (factura y color de los materiales utilizados) en relación con la pintura decorativa del edículo citado, el púlpito con tornavoz de esta ermita/santuario, la mesa del altar mayor confeccionada en madera y los dos altares laterales del presbiterio, obrados de albañilería y restaurados en 1902³⁸.

Golosalvo (Albacete)

En el municipio de Golosalvo³⁹, lugar de la comarca de La Manchuela albaceteña, que perteneció al Estado de Jorquera, fue aldea de Fuentealbilla y depende del partido judicial de Casas-Ibáñez⁴⁰, está documentada la presencia de Isidro Carpena durante la década de los años

³⁷ CLEMENTE LÓPEZ, Pascual: “Un ejemplo de retablistica barroca en Almansa: El retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de Belén”, en *Actas de las IX Jornadas de Estudios Locales “Arquitectura religiosa en Almansa”* (celebradas del 20 al 25 de mayo de 2002). Almansa, Ayuntamiento, 6 (noviembre de 2006), pp. 555-558.

³⁸ CLEMENTE LÓPEZ, P.: *Op. cit.*, pp. 557-558

³⁹ El cronista Ángel Oliver refiere que al municipio de Golosalvo se le conocía como “El balcón de Jorquera”, por una torre aljama que conservaba y desde la que se divisaba una amplia panorámica de los pueblos de la contornada. También, da cuenta que a Jorquera se la conocía como el “obispado chico”, pues su curato ejercía autoridad sobre una docena de pueblos de la contornada. Cfr. OLIVER, Ángel: *Crónica y guía de las provincias murcianas*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1975, p. 514.

⁴⁰ ROA Y EROSTARBE, Joaquín: *Crónica de la provincia de Albacete*. Tomo II. Albacete, Imprenta y Encuadernación de la Viuda de J. Collado, 1894, pp. 211-213; GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis Guillermo: *Introducción a la crónica de la provincia de Albacete*, de Joaquín Roa Erostarbe. Albacete, Diputación, 2004, pp. 24-28.

ochenta, del que existe noticia por unos pagos a cuenta que se le hacen de un recibo que presentó —y le abonó el fabriquero—, de 200 reales de vellón con data de 26 de enero de 1783, por la ejecución de la talla del *retablo mayor* que está construyendo para la Iglesia parroquial de San Jorge, según consta anotado en uno de los asientos del Libro de Fábrica del mencionado templo⁴¹.

También, a Isidro Carpena se debe, en la misma parroquia, la elaboración de *seis sacras de madera corlada*, con destino a los altares de las capillas, y de *una cruz con peana de madera para el altar mayor*, por cuya compra de madera y trabajos percibió la cantidad de 140 reales de vellón, según recibo de fecha de 5 de octubre de 1782 que acompañaba y pago que consta registrado en las cuentas del Libro de Fábrica⁴².

Esta parroquia conserva tres tallas escultóricas debidas al insigne Francisco Salzillo (el titular san Jorge, un san Simeón y una Virgen del Rosario).

Jumilla (Murcia)

En la localidad de Jumilla, la profesora De la Peña Velasco ha documentado la presencia de Isidro Carpena entre los años de 1815 y 1819, por unos trabajos en los que se le abonaron 3.430 reales de vellón por dorar en la Iglesia parroquial de Santiago Apóstol la reja del coro (la

sillería es de “notable aspecto”, en el buen criterio de Elías Tormo⁴³, situada a los pies del templo) (Fig. 4), el altar de las Ánimas, el nicho de la cruz, una cruz parroquial, unos cetros, la caja de fachada cortina del órgano (obra en madera del artista murciano Cayetano Valverde con la ayuda del escultor Francisco García) y la puerta del tabernáculo de Santiago apóstol.

También, en ese tiempo, se le hicieron entrega de 180 reales de vellón por los trabajos de dar de plata seis candeleros medianos de bronce, que existieron sobre la mesa del altar mayor del mencionado templo⁴⁴.

En este punto puede caber la duda, por lo dilatado de la fecha, si lo documentado se refiere a Isidro Carpena, padre (tendría casi 70 años) o hijo (no especifica el último apellido). Mas bien nos inclinamos que pueda ser obra del segundo, de profesión agrimensor, además de pintor y restaurador de escultura.

Yecla (Murcia)

Uno de los primeros trabajos documentados acerca de nuestro biografiado, de los que se tiene constancia como pintor dorador, es el encargo que recibió en Yecla, cuando solo contaba con 23 años, de los terciarios franciscanos y cumplimentó entre septiembre de 1773 y mayo de 1774 (ocho meses de trabajo), consistente en el dorado, mediante la aplicación de pequeñas

⁴¹ Archivo de la Diócesis de Albacete (en adelante= ADA). GOL. 8. *Libro Racional de Fábrica de la Iglesia parroquial de Golosalvo, Cuentas, 1778-1783. Año 1783*. Pago a cuenta del retablo mayor mediante un recibo presentado por Isidro Carpena de 200 reales de vellón, de fecha de 26 de enero de 1783. Los autores de este estudio agradecen al investigador hellinero Miguel Ángel Sánchez García la localización de la documentación inédita aquí reseñada sobre el entallador que transcribimos.

⁴² ADA. Gol. 8. *Libro de Fábrica de la Iglesia parroquial de Golosalvo. Cuentas, 1778-1783. Año 1782*, Pago de madera para seis juegos de sacras para los altares de las capillas y de una cruz con peana para el altar mayor, mediante recibo presentado por Isidro Carpena por importe de 140 reales de vellón, con data de 5 de octubre de 1782.

⁴³ TORMO Y MONZÓ, Elías: *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923, p. 324.

⁴⁴ Archivo Parroquial de Santiago de Jumilla (APSJ). *Libro Racional de Fábrica, 1815-1817*, Cuentas, nº 63; y *1817-1819*, Cuentas, nº 62; PEÑA VELASCO, Concepción de la: *El Retablo Barroco en la antigua Diócesis de Cartagena*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992, p. 506; DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “La Iglesia Mayor de Santiago Apóstol, de Jumilla (Murcia): Espacio arquitectónico, patrimonio artístico y liturgia (I y II)”, en *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia XC (2009) 125 y XCI (2010) 166.



Fig. 4.- Jumilla. *Iglesia mayor de Santiago Apóstol*, Detalle de la reja del coro neoclásico situada a los pies del templo, pintada por Isidro Carpena. Fotografía: Javier Delicado, 2017.

láminas de oro a través de la técnica del punteado, del *retablo bifronte*⁴⁵ de la Capilla de la Venerable Orden Tercera o de Nuestra Señora de los Dolores o Angustias, de la Iglesia conventual de San Francisco de Asís (FIGS. 5A y 5B), que presenta doble cara ornamental y fue ajustado en 6.900 reales de vellón, abonados en cuatro plazos, y consta documentado en el acta de la Junta de 5 de septiembre de 1773, del *Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden Tercera de Penitencia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco de la Villa de Yecla (1720-1788)*. Ms, folio 187 vº, que a la letra dice:

“En cinco de Septiembre de (mil setecientos) setenta y tres, se tuvo la Junta mensual como se acostumbra, y en ella precediendo la invocación del Espíritu S(an)to, se determinaron las cosas siguientes: Prim(era)mente que las fiestas de nuestros patronos se celebrasen: la de S(a)n Luis, Rei de Francia, el día 26 de septiembre, y la de S(an)ta Isabel, el día 31 de Octubre.

Ytem: Se nombraron para pasar las cuentas con el síndico Dn. Fran(cis)co Mellinos a los her(ma)nos Dn. Franco. Palao y Dn. Fran(cis)co Valentin Soriano.

⁴⁵ El término de *retablo bifronte* fue acuñando en su día por el profesor Martín González a aquellas estructuras de madera que presentan doble cara ornamental (retablo y contrarretablo) en un camarín o transparente, siendo raros estos ejemplares, conservándose los de Yecla y Almansa en la antigua diócesis de Cartagena. Sobre estas estructuras, véase el estudio de MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: “Avance de una tipología del retablo barroco”. Revista *Imafronte*. Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte, 3-5 (1987-1989) 127.



Figs. 5A y 5B.- Retablo bifronte de la Capilla de la Venerable Orden Tercera o de Nuestra Señora de los Dolores o Angustias, de Yecla. El retablo es obra de Ignacio Castell Pérez (1754-1757) y el contrarretablo de José González de Coniedo (1769). Las dos piezas fueron doradas por Isidro Carpena entre los años de 1773 y 1774. Capilla de la Venerable Orden Tercera de la Iglesia de San Francisco de Asís, de Yecla. Fotografías: Javier Delicado / Vicente Talón, 2022.

Ytem: Para comisarios del retablo a Dn. Pedro Muñoz Lorenzo Presb(íte)ro, y a Dn. Jinés Palao.

Ytem: se quedó ajustado para dorar el retablo de esta Tercera Orden, por Isidro Carpena en precio de seis mil y novecientos reales, los que se han de dar en esta forma: tres mil reales de entrada, y lo restante en tres años, dándole en cada uno mil y trescientos reales. Con la obligación que ha de dar principio a dicha obra en el mes de noviembre de este presente año, y la ha de dar concluida en el término de ocho meses, bajo las condiciones y capítulos (h)echos por dicho Isidro Carpena, y

aprobados por la Ven(era)ble Junta, los que pararan en poder del Secretario de la Tercera Orden. Y últimam(en)te fueron admitidos a la profesión, Lorenzo Juan de Rubio; María Rubio de Juan; y Cristóbal Bañón de Palao; y para vestir el Sto. Abito: a Thomás Pérez de Fresno, Pedro Martínez y Rosa Ferri de Azorín:

Y no ofreciéndose otra cosa se disolvió la Junta de que yo el Secretario doi fe.

Fr. Fran(cis)co López (rubricado)

Por la V(enera)ble Junta, el Comis(ari)o Visit(ado)r

Antonio Palao (rubricado) ”⁴⁶.

⁴⁶ Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden Tercera de Penitencia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco de la Villa de Yecla (1720-1788). Ms., folio 187 vº. Acta de la Junta de 5 de septiembre de 1773. Libro que conserva en Yecla desde finales del siglo XVIII la familia de Eladio Ortega Ortega, miembro que fue de la Orden Tercera Seglar. Consultense PEÑA VELASCO, C. de la: *Op. cit.*, pp. 384-387; DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla (Siglos XIV-XXI). Catálogo razonado de artistas”, en *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)* 15 (2005) 50-52.

Unos años después de dorar el retablo, la Orden Tercera en Junta de 8 de agosto de 1777 acordó gratificar a Isidro Carpena con 750 reales adicionales, con el fin de satisfacer las pérdidas que le había ocasionado el trabajo –pagos aplazados, gastos adelantados en la adquisición de materiales, costes del andamiaje, etc.⁴⁷.

El *retablo* de la Capilla de la V.O.T. es obra del tallista Ignacio Castell Pérez confeccionado entre los años de 1754 y 1757. De estilo barroco clasicista, presenta en su alzado, banco, cuerpo principal organizado mediante columnas de orden corintio que flanquean una gran exedra, y ático superior. Y el *contrarretablo* es talla del arquitecto, escultor y pintor José González de Coniedo, del año 1769. Dispuesto sobre lo alto de un basamento de albañilería, recubierto de yeso y concebido a modo de un gran arco triunfal, se resuelve mediante una amplia embocadura abocinada ornamentada con espejos con marcos de rocalla que flanquean pilastras acanaladas. En la parte superior la cornisa denticulada que el arco describe se incurva y decora en los extremos con pebeteros⁴⁸.

El retablo bifronte en la actualidad presenta diversas patologías (entre ellas, los dorados muestran abrasión de la lámina metálica, siendo visible la erosión del oro con luz rasante al advertirse el bol) debido a la oscilación térmica –muy acusada– del recinto donde se encuentra, la acción de los xilófagos, la humedad del am-

biente y el abandono largos años de la capilla (cuando este estudio redactamos se encuentra en fase de rehabilitación), hallándose esta importante máquina del Barroco en espera de una próxima restauración tras la propuesta de intervención que redactó en su momento el restaurador Alberto Martínez Pascual, consistente en el sellado de grietas por el movimiento de la medara, la reposición de faltantes, la limpieza general por suciedades sobre todo en el entablamento, consolidación, estucado, reintegración cromática y, finalmente, la aplicación de barnices protectores, con el fin de que se conserve el brillo original⁴⁹.

Existe noticia, de igual modo, en un inventario de bienes del año 1788, de que nuestro artista pintó en Yecla las puertas de la casa solariega de Catalina Ortega Llamas, consorte del maestran-te de Ronda, Juan Cayetano Ibáñez Ortega, al que nos referiremos líneas adelante.

5 LOS TRABAJOS DE LABRA EN PIEDRA

Isidro Carpena, como escultor en piedra, fue autor de algunos escudos de armas de hidalgos que presiden casas solariegas y ermitas rurales, y como lapicida confeccionó varios relojes de sol⁵⁰ de los llamados verticales, para la “ordenación del tiempo” (definición que diera siglos atrás el padre Vicente Tosca)⁵¹, emplazados en fincas y haciendas rústicas, que tenían la función de indicar las señales horarias y regir los

⁴⁷ *Libro de Actas de la V.O.T. de Yecla...* Acta de la Junta Particular de mayo de 1777.

⁴⁸ DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “La V.O.T. franciscana de Yecla, su Capilla y el Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias, de Francisco Salzillo”. *Actas del Simposium “Religiosidad popular. Cofradías de penitencia”*. (Fco. Javuer Campos y Fernández de Sevilla, coord.). San Lorenzo del Escorial, Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Núm. 57, Vol. II, 2017, pp. 966-968 y 973.

⁴⁹ MARTÍNEZ PASCUAL, Alberto: *El retablo bifronte de la Capilla de la Venerable Orden Tercera de Yecla. Análisis histórico-artístico y propuesta de intervención*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Curso 2016-2017. Trabajo de Fin de Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, pp. 22-38.

⁵⁰ Un reloj de sol –conviene recordar– está compuesto de dos piezas, de manera que el gnomon o estilete, generalmente de hierro, proyecta su sombra sobre un limbo o cuadrante, consistente por una amplia superficie lisa y tallada sobre un bloque de piedra, que se dispone verticalmente sobre la plomada de una pared o muro, donde se proyecta bajo la luz solar la imagen del estilete y señala los husos horarios marcados con numeración romana o arábiga, unas veces grabada o incisa sobre la piedra y en otras ocasiones pintada sobre el rugoso muro de una pared.

⁵¹ TOSCA, Thomas Vicente: *Compendio Matemático*. Tomo IX. “Tratado que comprende Gnomónica, Ordenación del Tiempo y Astrología”. Valencia, Imprenta de Josep García, 1707. (1ª impresión).

trabajos agrícolas, con la particularidad de que la mayor parte de estos gobernantes del tiempo iban firmados y fechados con letras mayúsculas: “ISIDRO CARPENA, FECIT”, seguido del año de ejecución con el sistema de numeración romana.

5.1 Los escudos heráldicos

De entre los trabajos como escultor, hemos documentado la talla de los dos *escudos heráldicos* (colocados uno debajo del otro) (FIGS. 6A y 6B), que permanecen encastrados sobre la portada de la *Casa-palacio de los Ortega*⁵² –familia que luego emparentó con los Portillo, vinculada a la oligarquía del poder local–⁵³, hoy Casa Municipal de Cultura, situada en la calle de España, núm. 37, de Yecla, elaborados con minucia y detalle en piedra arenisca, cuya piedra suelta costó en Elche (Alicante) 150 reales de vellón y su acarreo a Yecla 180 reales, según el inventario de bienes del testamento de José Eugenio Ortega Soriano fechado en enero de 1793⁵⁴. Dichos escudos fueron confeccionados por Isidro Carpena en el transcurso del año anterior y colocados en su lugar en dicha data.

El escudo superior en peto, de mayor tamaño, que ocupa la parte alta de la puerta de ingreso de la casa solariega, pertenece a José de Ortega y Ortuño (1705-1782), primer varón de este linaje, propietario de numerosas tierras de realengo, y debió constituir un encargo de su hijo, José Eugenio Ortega Soriano (1727-1793), regi-

dor y dueño del cortijo de Tobarrillas, dedicado a la industria del vino y del aceite, que luego heredaría su vástago, menor en edad, José Julián Pascual de los Dolores Ortega y Piña (1780-1825), quien estudiaría en Valencia en el Real Seminario de Nobles Educandos⁵⁵.

Inventariado por el profesor y heraldista Fernando E. Ruiz Ibáñez, este blasón presenta el cuerpo cuartelado en cruz⁵⁶: en el 1º, dos flores de lis de oro y sendas ruedas de carro, propias de los Ortega (éstas constituyeron, en observación de los hermanos García Carraffa, las primeras armas del solar de Carrión de los Condes y las más generalizadas entre las familias de este apellido)⁵⁷; en el 2º, cinco hojas de acanto o llamas colocadas en sotuer con bordura de ocho armiños, relacionados con el patronímico de Catalina Llamas, natural de Ricote, primera esposa de José Eugenio Ortega; en el 3º, un brazo armado con un venablo en la mano y un castaño con un zorro empinado al tronco armas quizás propio de los Ortuño; y 4º, cinco torres, y cuya adscripción desconocemos, aunque acaso haga alusión a la vallisoletana Petra de Piña y Cacho, segunda mujer de José Eugenio Ortega Soriano, fallecida antes de ser encargada la labra del escudo. Se halla coronado por un yelmo de justa adiestrado con cinco traviesas y tres plumas.

Y el escudo inferior, redondo y de menores proporciones, coronado por un timbre eclesiástico del que pende un bordón, se piensa que está dedicado a Juan Ortega Ortuño y Soriano, tam-

⁵² DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Una casa solariega del siglo XVIII en Yecla: El palacio de los Ortega”, en *Revista-Programa Oficial de Fiestas de la Virgen de Yecla – 1993* (1993) s/p.

⁵³ CARPENA CHINCHILLA, Francisco José / ORTUÑO MADRONA, Antonio: “Los Ortega-Portillo de Yecla (Murcia), 1793-1930. Un linaje de terratenientes pertenecientes a la baja nobleza”. *XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea; Del siglo XIX al XXI. Tendencias y Debates. Taller 24, “Nobles, negociantes, políticos y cortesanos*. (Alicante, 22-24 de septiembre de 2018). Edición a cargo de Germán Rueda. Madrid, Ediciones 19, 2019, pp. 17, y 34-35.

⁵⁴ AHPNY. Escribano Miguel Rafael Ortega, 286/7. Inventario de bienes por el fallecimiento de D. Josef Eugenio Ortega, regidor perpetuo que fue de esta Villa [de Yecla], enero de 1793.

⁵⁵ CARPENA CHINCHILLA. F. J. / ORTUÑO MADRONA, A.: *Op. cit.*, pp. 21-22.

⁵⁶ RUIZ IBÁÑEZ, Fernando E.: *Yecla, repertorio heráldico*. Murcia, Editorial KR (Repertorio de heráldica de la Región de Murcia, Núm. 45), 2001, pp. 90-91.

⁵⁷ Definen los heraldistas Alberto y Arturo García Carraffa que “Ortega es un linaje castellano de notoria y antigua hidalguía. Tuvo su cuna en la ciudad de Carrión de los Condes (Palencia) y se extenderá por diversas regiones de España, principalmente por ambas Castillas, Andalucía y Murcia”. Véase GARCIA CARRAFFA, Alberto y Arturo: *Diccionario Heráldico y Genealógico de apellidos españoles e hispanoamericanos*. Madrid, Nueva Imprenta Radio, S. A. – Litografía de Casas, Tomo 65 (linaje Ortega”), 1956, p. 189.



Figs. 6A y 6B.- Yecla: *Casa-palacio de los Ortega-Portillo*, hoy Casa Municipal de Cultura, Detalle de los escudos de armas de los Ortega, tallados sobre piedra arenisca procedente de Elche en 1793. Fotografías: Vicente Talón / Daniel Andrés Díaz, febrero de 2023.

bién sacerdote, hermano de José Eugenio Ortega, curador y tutor de su sobrino José Ortega Piña, heredero de José Eugenio, mientras que éste fue menor de edad, pues bajo su tutela se labró el escudo. Evidencia en el cuerpo de su campo un castillo o torre y sobre él una cruz flordelisada y sobre ésta y a lados cinco flores de lis de oro. A la diestra cinco bezantes de plata en sotuer y a la siniestra dos lobos pasantes. Permanece orlado con una bordura de gules⁵⁸. Entre los dos blasones se representan sendas cruces de Órdenes militares. la de Santiago, por Antonio Ramón Ortega Ortuño Soriano, y la de Montesa, por Joaquín Ortega Ortuño y Soriano⁵⁹, hermanos del propietario de la casa.

Isidro Carpena, asimismo, puede ser el autor de la *piedra armera familiar de los Ibáñez* labrada en piedra caliza (es la misma que la utilizada para la talla del reloj de sol que se halla anejo, obra también de este escultor que estudiaremos a continuación) hacia 1805/1806, que se conserva sobre una de las fachadas enjalbegadas que recaen a la alameda o huerto de la casa rural de El Pulpillo (paraje situado a 12 km de Yecla en dirección a Montealegre del Castillo), hoy venida a menos, propiedad que fuera de Juan Cayetano Ibáñez Ortega (1763-1837), caballero de la Real Maestranza de Ronda desde 1808, regidor en 1817 y 1831, y uno de los personajes más influyentes en la Yecla de principios del siglo

⁵⁸ RUIZ IBÁÑEZ, Fernando E.: *Op. cit.*, pp. 92-93.

⁵⁹ ORTUÑO PALAO, Miguel: *La vida en Yecla en el siglo XVIII*. Murcia, Real Academia de Alfonso X el Sabio, 1979 (1ª ed.), p. 178.

XIX⁶⁰. Estudiado e inventariado como los anteriores, por Fernando E. Ruiz Ibáñez⁶¹, se trata de un escudo de caballero hidalgo que presenta en campo de gules un castillo de tres torres con un brazo armado y una bandera roja en la mano, y al pie del castillo dos osos atados con sendas cadenas; el castillo está sobre el puente de tres arcos de un río. Yelmo terciado con plumas, adornado con lambrequines de pergamino. Fue mandado hacer por el referido maestrante en la fecha arriba indicada y serviría de modelo para la confección de sendos escudos de armas de dos de sus descendientes en la villa de Yecla: uno de ellos, emplazado en la frontera de la casa solariega familiar, de la calle de San Antonio, núm. 21 -conocida años después por la “Casa del Niño de Porcelana”, por residir en ella Pascual Ibáñez y Álvarez de Toledo (1880-1945), apodado así por su tez blanquecina y semblante enfermizo-, encargado sin duda, por su padre Pascual Ibáñez-Fernández de Córdoba y Galiano (Almansa, 1827-Yecla, 1905), caballero maestrante de Valencia en 1881; y el otro, colocado sobre la fachada del edificio conventual de las monjas franciscanas concepcionistas del Sagrado Corazón de Jesús⁶², sito en la avenida del Literato Azorín, núms. 31 y 33, y perteneciente al cura ecónomo de la Purísima y hermano del anterior, Antonio Ibáñez Galiano (Almansa, 1829-Valen-

cia, 1890)⁶³, caballero comendador de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, fundador y comitente de este cenobio de clausura femenina, y maestrante también de Valencia, como su hermano, en 1881. Estos dos blasones difieren algo en cuanto al diseño del primero, en que se les ha añadido el lema o divisa siguiente, propio de este linaje, en la bordura cosida de gules: “*Por passar (sic) el puente me pondré a la muerte*”⁶⁴. Ambos deben datar de pocos años después de la fecha del nombramiento de los maestrantes, es decir, de hacia 1889⁶⁵.

De igual modo, a este escultor le atribuimos la ejecución del *escudo de armas*, que data de hacia 1795 y ostentaba el pórtico clasicista de la ermita de fines del siglo XVIII, de la Finca Casa de la Ermita, que mandó edificar José Quílez Yarza, clérigo de menores; un establecimiento agrícola enclavado en el paraje de la Boquera del Carche, en el suroeste del término municipal de Yecla⁶⁶. El blasón se encuentra hoy en paradero desconocido, al haber sido arrancada (o hecha desaparecer) del lugar en el que se hallaba en 1990 y del que se conservan fotografías; un expolio –como los tantos otros actos vandalizados que se vienen produciendo antaño y hogaño en cortijos y casas de campo, en zonas alejadas del centro urbano, por la falta de guardias rurales– del que dio noticia en su momento la prensa re-

60 ORTUÑO PALAO, Miguel: *Yeclanos*. Barcelona, Ediciones del Azar, S. L., 2010, p. 139.

61 RUIZ IBÁÑEZ, Fernando E.: *Op. cit.*; pp. 164-165.

62 DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “La clausura femenina en Yecla, Región de Murcia: El convento de monjas franciscanas concepcionistas del Sagrado Corazón de Jesús: Mecenazgo, patrimonio histórico y memoria”. *Simposium “La clausura femenina en el mundo hispanico”*. (Coord. Fco. Javier Campos y Fernández de Sevilla). San Lorenzo del Escorial, Instituto de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2011, Vol. II, p. 841.

63 RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando: Voz “Ibáñez Galiano, Antonio”. *Diccionario Biográfico Español*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2011. Edición electrónica.

64 *Ibidem*, pp. 134-135.

65 VELA DE ALMAZÁN, Pedro: *Relación de los caballeros maestrantes de Ronda, Sevilla, Granada, Valencia y Mallorca*. Úbeda, Est. Tipográfico de La Loma, 1905, p. 95; CORBÍ Y CARO, Juan / CORBÍ Y CARO DEL PORTILLO, José Vicente: *La Real Maestranza de Caballería de Valencia según sus archivos, 1690-2006*. Madrid, Editorial Dykinson, 2009, p. 125.

66 DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Ermitas rurales de Yecla (I)”, en *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)* 8 (1998) 68-69.

gional⁶⁷. Se trata de un escudo cuartelado, provisto de yelmo atravesado por cuatro traviesas, que ha sido descrito y reproducido gráficamente por Fernando E. Ruiz Ibáñez: en el 1º, Quílez; en el 2º, cinco flores de lis en sotuer con borduras cargadas de catorce aspas, posiblemente de los Yarza; en el 3º, Azorín con borduras de ocho calderos; y 4º, Ortega, con ocho flores de lis⁶⁸. Hay que poner de manifiesto que estas piedras heráldicas están protegidas al ubicarse en inmuebles catalogados como Bienes de Relevancia Local (BRL) o de interés ambiental, siendo de interés la redacción de un nuevo catálogo, más específico, que amplifique y determine estos elementos patrimoniales anteriores al siglo XX, de gran valor heráldico, decorativo y regional, vulnerables al deterioro, con la finalidad de que sus propietarios o poseedores no puedan cambiarlos de lugar, sin previa autorización del órgano competente en materia de patrimonio (Ayuntamiento o Comunidad Autónoma).

5.2 Los relojes de sol

Isidro Carpena talló en piedra varios relojes de sol –se corresponden con modelos estandarizados que tienen las mismas características– durante la primera década del siglo XIX, situados en el exterior de paredes y muros de casas de labranza situadas en parajes rurales de los municipios de Yecla y Jumilla, considerados elementos patrimoniales de carácter histórico e inventariados por Pedro J. Novella⁶⁹, entre los que cabe señalar los siguientes:



Fig. 7.- Isidro Carpena: *Reloj de sol de doble cuadrante, vertical declinante a levante y vertical declinante a poniente*. Piedra caliza, año 1804. Casa de labor de Juan Cayetano Ibáñez Ortega. Paraje de El Pulpillo en el término municipal de Yecla. Fotografías: Vicente Talón / Daniel Andrés Díaz, febrero de 2023.

–*Reloj de sol de doble cuadrante* (Fig. 7)⁷⁰, vertical declinante a levante y vertical declinante a poniente, con gnomon o varilla de perfil circular de dos apoyos, de la casa de labor, de disposición rectangular y de dos plantas con ventanas enrejadas, que fue propiedad del maestrante Juan Cayetano Ibáñez Ortega –ya referido en

⁶⁷ AZORÍN CANTÓ, Martín: “Yecla: Diversas ermitas rurales han sido expoliadas por falta de protección. Arrancado el escudo heráldico de la Boque del Carche”. *Diario La Verdad*, Murcia, 10 de junio de 1990, p. 21; AZORÍN CANTÓ, Martín: “Yecla. Ermitas y viejas casonas sufren ruina y expolio”. *Diario La Verdad*. Murcia, miércoles, 26 de junio de 1991, p.12; AZORÍN CANTÓ, Martín: “Yecla. La desidia y los expolios amenazan la destrucción de las ermitas rurales de Yecla”. *Diario La Verdad*, Murcia, lunes 16 de mayo de 1994, p. 14.

⁶⁸ RUIZ IBÁÑEZ, Fernando E.: *Op. cit.*, pp. 190-191.

⁶⁹ NOVELLA, Pedro J.: *Relojes de sol fechados. Inventario. Primer cuarto del siglo XIX*. Vitoria, Asociación de Amigos de los Relojes de Sol, V. 20, 2018, pp. 5-9. (pdf. página web consultada en 29/03/2020).

⁷⁰ AZORÍN CANTÓ, Martín: “Yecla: El reloj de sol de El Pulpillo tiene casi dos siglos”. *Diario La Verdad*, Murcia, domingo 29 de mayo de 1983.

el epígrafe anterior–, y yerno de José Eugenio Ortega y Soriano (finca agrícola que luego heredará Antonio Ibáñez Galiano, cura ecónomo de la Purísima e igualmente mentado líneas arriba), labrado sobre lajas de pizarra caliza, muy delgadas, rectangulares verticales, que data del año 1804, colocado en un ángulo de esquina del vetusto caserón, en la heredad de El Pulpillo⁷¹, situada en el lado derecho de la carretera comarcal que conduce de Yecla a Montealegre del Castillo y próxima al cruce de la Cañada Real de los Serranos y el Cordel de El Pozuelo o de Andalucía, y que presenta la siguientes inscripciones incisa sobre la piedra: En la parte superior, “DON JUAN CAYETANO YBÁÑEZ / POSSEEDOR DE ESTE VÍNCULO”; y en la parte inferior, “ISIDRO CARPENA LO ESCULPIÓ / EN YECLA. AÑO MDCCCIV”⁷². La banda horaria se presenta en moldura mixtilínea ornamental con la numeración en romanos que se inscribe verticalmente en los dos tramos verticales laterales. Este reloj, que consta entre los bienes patrimoniales protegidos de la localidad, se singulariza por estar adornado en el polo con un sol antropomorfo radiante que emerge de entre las nubes, elaborado en talla relevada y que presenta un excelente estado de conservación.

–Reloj de sol de un solo cuadrante, vertical declinante a levante, fechado en 1805, de la casa de labranza que perteneció a Joaquín Quílez y Ortega (Yecla, 1775-1837)⁷³, hidalgo y caballero de la Real Maestranza de Ronda que había destacado en la Guerra de la Independencia, colocado sobre la fachada de la dicha hacienda, en el paraje de La Hoya Hermosa, a escasa distancia del citado con anterioridad, que interesa el lema siguiente: arriba, “ISIDRO CARPENA LO ESCULPIÓ. AÑO 1805”; y abajo: “D. JOAQUÍN QUILEZ Y ORTEGA / POSSEEDOR DE ESTE VÍNCULO”. El estado actual de esta finca rústica es de total abandono y el reloj se halla muy deteriorado. También, era dueño de las haciendas de La Ceja y Casa Colorada.

–Y el reloj de sol de doble cuadrante, de hacia 1806, que existió sobre la esquina de la fachada sur, junto a la garita de fortificación, de la casa rural de los Ortega, propiedad que fuera desde 1728 del terrateniente y propietario agrícola José Ortega y Ortuño (luego de los Portillo), en el paraje de Tobarrillas Baja⁷⁴, situado en el extremo norte del término municipal de Yecla, junto a la carretera comarcal que une Yecla y Almanza, antes de la remodelación del edificio en 1890

⁷¹ En este paraje de connotaciones literarias (descrito en *La Voluntad*, de José Martínez Ruiz, “Azorín”, 1902, parte I, cap. XXIV), que es zona de acuíferos rebosante de viñedos y olivares, cercano al monte Arabí y a los pies de la loma de Las Moratillas, se señala la villa rústica romana de El Pulpillo que cuenta con tres áreas diferenciadas desde el punto de vista arqueológico, en la que se han recogido muestras cerámicas y materiales líticos asociados a un posible recinto fortificado con hornos de piezas ibéricas, con una cronología que abarca desde el siglo III a. C. al siglo IV d.C., y con alfares que pudieron tener conexión con el Cerro de los Santos. Vide al respecto, INIESTA SANMARTÍN, Ángel: “Estudio preliminar del conjunto arqueológico de El Pulpillo. Yecla (Murcia)”, en *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)* (1992-1993) 4, 25-34; RUIZ MOLINA, Liborio: *El Camino de Maltrepsi. El trazado viario romano en el término municipal de Yecla; de “Ad Aras” a “Ad Palem”*. Yecla, Asociación de Amigos del Museo Arqueológico Municipal (MAYE), 2014 p. 25.

⁷² El vínculo supone la sujeción de los bienes al perpetuo dominio de una familia DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Relojes solares en parajes yeclanos”. Boletín *El Yeclano Ausente*. Yecla, Secretariado de Yeclanos Ausentes, 23 (enero-marzo de 1993), pp. 26-27; DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Ermitas rurales de Yecla (II)”, en *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)* 9 (1999) 96-99; RUIZ MOLINA, Liborio: *El Camino de Maltrepsi. El trazado viario romano en el término municipal de Yecla; de “Ad Aras” a “Ad Palem”*. Yecla, Asociación de Amigos del Museo Arqueológico Municipal (MAYE), 2014, pp. 36-37.

⁷³ Este individuo residía en Yecla en un edificio de estilo barroco de fines del siglo XVIII, rotulado con el núm. 21 de la calle de San Antonio, donde puso su divisa la familia Quílez, cuyo escudo de armas todavía se conserva sobre la fachada del inmueble que a promedios del siglo XIX fue adquirido por los Ibáñez, quienes también colocaron su emblema (escudo de armas) en la frontera (conservamos fotografía del mismo) y que desapareció con la remodelación llevada a cabo en la casona por sus actuales propietarios en la primera década del siglo XXI.

⁷⁴ ORTUÑO MADRONA, Antonio / CARPENA CHINCHILLA, Francisco José: *Guía de la Rambla de Tobarrillas. Yecla*. Yecla, Empresa Tragsa CHS OA – Centro de Estudios Locales de Yecla y Norte de Murcia (CELYecla), 2021, pp. 14-15 y 29-30.

por encargo de José del Portillo Ortega, que llevó a cabo el arquitecto Justo Millán Espinosa. Hallado fragmentado entre unos escombros, fue recompuesto en parte y hoy se conserva con dignidad solo uno de los cuadrantes verticales o losas con el gnomon en colección particular, que presenta incompletos el nombre del tallista: “ISIDRO...”, y el año, escrito en letras del abecedario romano: “MDCCC...”⁷⁵.

Son los descritos elementos patrimoniales que en la actualidad se encuentran catalogados por el Excmo. Ayuntamiento de Yecla y gozan de un nivel de protección estructural grado 2, dentro de los bienes muebles e inmuebles que comprende el patrimonio cultural e histórico de la ciudad⁷⁶. Y compete a sus propietarios, herederos o depositarios la correcta conservación de estos bienes mueble.

En la vecina localidad de Jumilla⁷⁷, Isidro Carpena es autor, asimismo, de dos relojes de sol, a saber: uno, emplazado en una hacienda rústica en despoblado; y el otro, en un complejo monástico originario del siglo XVI, encaramado en plena sierra de santa Ana, distante 6 km. al sur de la ciudad:

—El reloj de sol de doble cuadrante en labra pétrea de la Casa Serrano, de disposición rectangular vertical, con varilla de perfil circular de dos apoyos, ninguno de los cuales está situado en el polo del reloj, muy maltrecho, sobre una de las casas labor abandonadas que conforman el caserío, en

el paraje de Los Cerrillares⁷⁸; un paisaje agrario y forestal de gran riqueza ecológica próximo al Pozuelo. Se halla fechado en 1806, atendiendo a la leyenda en números romanos que presenta en la parte superior del nimbo principal. Se ha pensado que esta hacienda quizás deba su nombre a Juan José Serrano de Espejo y Ortuño, natural de Yecla, que vivió entre 1762 y 1823, regidor en 1810 y 1816, alguacil mayor del Santo Oficio de la Inquisición y alcalde de la Santa Hermandad, poseedor de numerosas tierras en el término municipal de Jumilla⁷⁹.

—Y el reloj de sol del convento de frailes franciscanos de Santa Ana del Monte (FIGS. 8A y 8B), pintado en un rectángulo enlucido de tonalidades ocres sobre el blanco del muro, en un lateral del edificio conventual, con varilla de perfil circular de dos apoyos, fechado en 1812. En la parte superior del polo, bajo del tejado, puede leerse todavía la leyenda que testimonian la autoría y datación de este medidor del tiempo: “ISIDRO CARPENA FECIT, MDCCCXII”⁸⁰.

Los descritos son elementos patrimoniales de relevancia singular por su antigüedad, grafía, características o especificidad, a conservar y preservar, según la Ley 16/1985 de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

⁷⁵ DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “El tallista, ensamblador de retablos y pintor dorador Isidro Carpena”, en *Revista-Programa de Fiestas de la Virgen de Yecla - 2008*, 62 (2008), s/p.

⁷⁶ Excmo. Ayuntamiento de Yecla. *Plan General de Ordenación Urbana de Yecla. Documento de Aprobación Inicial. Informe de Sostenibilidad Ambiental*. Volumen I.II, septiembre de 2016, pp. 123 y 130.

⁷⁷ Sobre los Bienes de Interés Cultural protegidos en esta ciudad consúltese Archivo Histórico Municipal de Jumilla (AHMJ). Excmo. Ayuntamiento de Jumilla. *Plan General Municipal de Ordenación Urbana de (PGMOU) de Jumilla. Memoria* (redactada por el arquitecto Juan Antonio Sánchez Morales). Jumilla, diciembre de 2004, pp. 78 y ss.

⁷⁸ NOVELLA, Pedro J.: *Relojes de sol fechados. Inventario. Primer cuarto del siglo XIX*. Vitoria, Asociación de Amigos de los Relojes de Sol, V. 20 (2018), p. 6. (pdf en página web consultada en 29/03/2023).

⁷⁹ ORTUÑO PALAO, Miguel: *Yeclanos*. Barcelona, Ediciones del Azar, S. L., 2010, p. 139.

⁸⁰ DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “El convento franciscano de Santa Ana del Monte de Jumilla. Una fundación franciscana del siglo XVI”. *Actas del Simposium “Monjes y monasterios españoles”*. Tomo I (dedicado a Arquitectura y Arte). San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1995, pp. 1195-1280. NOVELLA, Pedro J.: *Op. cit.*, p. 9.



Figs. 8A y 8B.- Jumilla: *Convento franciscano de Santa Ana del Monte*. Detalle del reloj de sol de un solo cuadrante, pintado por Isidro Carpena en 1812 en un rectángulo enlucido del edificio conventual. Fotografías: Javier Delicado / Vicente Talón, 7/16/2023.

6 A MODO DE CODA

Isidro Carpena fue “maestro tallista” -así consta anotado en algunos asientos de cuentas de pagos-, pintor de retablos y escultor, que llevó a cabo una variada actividad en tierras del nordeste de Murcia y de La Mancha albaceteña (la zona oriental y La Serranía), enclavadas en el sureste de la Península Ibérica durante el último cuarto del siglo XVIII y primeras décadas del XIX. Incluso, debió de acometer algunos trabajos de forja y de fundición de metales (hierro, bronce y latón) -sino fue labor del hijo de homónimo nombre-, siendo mucho lo que sobre este entallador resta por pergeñar, existiendo algunas lagunas en su trayectoria profesional que atañen a los años que van de 1784 a 1795, sobre los que existe un vacío documental, que nos hace pensar pudiera haberse afincado en ese tiempo en alguno de los 24 municipios que conforman la comarca de La Manchuela y a quien acaso se deba la paternidad de algunos retablos que pudieran haber existido en esta demarcación territorial, que a día de hoy desconocemos. Este artífice de las Bellas Artes trabajó en zonas rurales alejadas de las grandes conurbaciones demográficas, lo que le permitió ejercer diver-

sos trabajos artesanos relacionados con la talla y el ornamento con total libertad de movimiento al no tener competidores próximos en el círculo en el que se movía.

Atendiendo a las obras conservadas, en nuestro criterio, Isidro Carpena fue un correcto pintor dorador, a tenor del buen estado que presenta la pintura del retablo bifronte de la Capilla de la Virgen de las Angustias de Yecla -un encargo importante que recibió siendo muy joven cuando contaba con 23 años, lo que acredita una excelente formación y su temprana consideración, resaltando también las labores de escultor en el despiece de algunas piedras heráldicas, como sendos escudos de caballeros hidalgos que presiden la portada del palacio de los Ortega (actualmente es la Casa Municipal de Cultura) en dicha población, así como la labra del reloj de sol de doble cuadrante (el polo, los surcos de las líneas trazadas y las horas indicadas en numeración romana incisa sobre la piedra caliza) que exhibe en una esquina de la hacienda rústica que fue de los Ibáñez, en el paraje de El Pulpillo, de la antecitada población del norte murciano.

Por último, en este contexto, queremos dejar

constancia de que no ha sido posible localizar por el momento, en el Archivo de Protocolos Notariales de Yecla, el testamento, acompañado del inventario de bienes, de Isidro Carpena, que sin duda nos hubiese ayudado a perfilar de una manera más exhaustiva la trayectoria de este artífice del escafilador, el cincel, la polonesa y el bruñidor.

FUENTES PRIMARIAS (DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVOS)

Archivo Histórico Municipal de Jumilla (AHMJ)
Excmo. Ayuntamiento de Jumilla. *Plan General Municipal de Ordenación Urbana de (PGMOU) de Jumilla. Memoria* (redactada por el arquitecto Juan Antonio Sánchez Morales). Jumilla, diciembre de 2004, pp. 78 y ss.

Archivo de la familia de Eladio Ortega Ortega, de Yecla.

Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden Tercera de Penitencia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco de la Villa de Yecla (1720-1788). Ms., folio 187 vº. Acta de la Junta de 5 de septiembre de 1773, mayo de 1774 y agosto de 1777.

Archivo Histórico Municipal de Yecla (AHMY)
Excmo. Ayuntamiento de Yecla. *Plan General de Ordenación Urbana (PGOU. Documento de Aprobación Inicial. Informe de Sostenibilidad Ambiental*. Volumen I.II, septiembre de 2016, pp. 123 y 130.

Archivo Histórico Provincial de Albacete (AHPA). Sección Clero.

Libro de Fábrica de Alatoz. Cuentas, 1742-1840. Año 1806.

Archivo de la Diócesis de Albacete (ADA). GOL. 8.

Libro Racional de Fábrica de la Iglesia parroquial de Golosalvo, Cuentas, 1778-1783

Archivo Parroquial de Abengibre (APA).

Libro de Fábrica. Cuentas. Años 1776-1777.

Archivo Parroquial de Santiago de Jumilla (APSJ).

Libro Racional de Fábrica, 1815-1817. Cuentas, núm. 63-

Libro Racional de Fábrica, 1817-1819. Cuentas, núm. 62

Archivo Histórico de Protocolos Notariales de

Yecla (AHPNY). Sección Yecla.

Escribano Francisco José Azorín Bellod (hijo), 1767-1812.

Escribano Joseph Ortega Gil, 1760-1781.

Escribano Alonso Ortega Yagüe, 1777-1793.

Escribano Miguel Rafael Ortega, 1784-1815.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia (ARASC). Leg. 59-B. *Arquitectura. Años 1792-1819*.

Leg. 61-A. *Arquitectura. Años 1804-1836*.

FUENTES SECUNDARIAS (REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS)

ALMENDROS TOLEDO, José Manuel: “La Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Abengibre”, en *ENSAYOS (Revista de la Facultad de Educación)* (1994) 17-30.

ANDRÉS DÍAZ, Daniel / CARPENA CHINCHILLA, Francisco José: *Las Fiestas de San Isidro de Yecla (1943-2000). Orígenes, documentos e historia*. Yecla, Federación de Peñas de San Isidro, 2013, pp. 33-41.

BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1913, pp. 300-302.

BERENGUER Y BALLESTER, Pedro Alcántara: “Noticias para la historia de la arquitectura en España. Siglo XVIII. Don Lorenzo Alonso, restaurador de la arquitectura en Murcia y su reino (1725-1810)”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 64 (1º de junio de 1898) 69.

BRUQUETAS GALÁN, Rocío: (2010) “Los Gremios, las Ordenanzas, los Obradores”. *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. Madrid, Ministerio de Cultura - Secretaría General Técnica, pp. 20-31.

BUCHÓN CUEVAS, Ana Mª: “Pintar la Escultura: Apuntes sobre doradores de los siglos XVII y XVIII en Valencia”, en *ARS LONGA, Cuadernos de Arte*. 21 (2012) 210-214.

CARPENA CHINCHILLA, Francisco José: *Una suma de voluntades. La construcción de la Basílica de la Purísima de Yecla, 1772-1868*. Yecla, Centro de Estudios Locales de Yecla y Norte de Murcia – Real Academia Alfonso X el Sabio, 2019, pp. 95-96.

- CARPENA CHINCHILLA, Francisco José / ORTUÑO MADRONA, Antonio: "Los Ortega-Portillo de Yecla (Murcia), 1793-1930. Un linaje de terratenientes pertenecientes a la baja nobleza". *XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea; Del siglo XIX al XXI. Tendencias y Debates. Taller 24, "Nobles, negociantes, políticos y cortesanos"*. (Alicante, 22-24 de septiembre de 2018). Edición a cargo de Germán Rueda. Madrid, Ediciones 19, 2019, pp. 13-42.
- CLEMENTE LÓPEZ, Pascual: "Un ejemplo de retabística barroca en Almansa: El retablo mayor del Santuario de Ntra. Señora de Belén", en *Actas de las IX Jornadas de Estudios Locales sobre "Arquitectura religiosa en Almansa" (celebradas del 20 al 25 de mayo de 2002)*. Almansa, Ayuntamiento, 6 (noviembre de 2006), pp. 555-558.
- CORBÍ Y CARO, Juan / CORBÍ Y CARO DEL PORTILLO, José Vicente: *La Real Maestranza de Caballería de Valencia según sus archivos, 1690-2006*. Madrid, Editorial Dykinson, 2009, p. 125.
- DE LA PEÑA VELASCO, Concepción: *El Retablo Barroco en la antigua Diócesis de Cartagena*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992.
- DE LA PEÑA VELASCO, Concepción: "Pintor de pincel, pintor de retablos. La exaltación del color en la arquitectura en madera", en *El legado de la pintura. Murcia, 1516-1811*. Murcia, 1999, pp. 68-75.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "Una aproximación de los escultores y pintores valencianos a la obra de imaginería de la Iglesia de San Francisco, de Yecla", en *Archivo de Arte Valenciano*. LXV (1984) 50.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "Ignacio Castell, maestro retablista ilicitano del siglo XVIII". *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano* (celebrado en la Universitat de València en mayo de 1992). Valencia, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1993, pp. 325-331.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "Relojes solares en parajes yeclanos", en *Boletín El Yeclano Ausente*. 23 (enero-marzo de 1993) 26-27.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "Una casa solariega del siglo XVIII en Yecla: El palacio de los Ortega", en *Revista-Programa Oficial de Fiestas de la Virgen de Yecla* (1993) s/p.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "El convento franciscano de Santa Ana del Monte de Jumilla. Una fundación franciscana del siglo XVI", en *Actas del Simposium "Monjes y monasterios españoles"*. Tomo I (dedicado a Arquitectura y Arte). San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1995, pp. 1195-1280.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "Ermitas rurales de Yecla (II)", en *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)* (1999) 96-99.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla (Siglos XIV-XXI). Catálogo razonado de artistas". *YAKKA (Revista de estudios yeclanos)*. Yecla, Ayuntamiento, 15 (2005), pp. 50-52.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "El tallista, ensamblador de retablos y pintor dorador Isidro Carpena y Cano", en *Revista-Programa de Fiestas de la Virgen de Yecla*, 62 (2008), s/p.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "La Iglesia Mayor de Santiago Apóstol, de Jumilla (Murcia): Espacio arquitectónico, patrimonio artístico y liturgia (I y II)", en *Archivo de Arte Valenciano* XC (2009) 124-125; y XCI (2010) 166.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "La clausura femenina en Yecla, Región de Murcia: El convento de monjas franciscanas concepcionistas del Sagrado Corazón de Jesús: Mecenazgo, patrimonio histórico y memoria". *Simposium "La clausura femenina en el mundo hispánico"*. (Coord. Fco. Javier Campos y Fernández de Sevilla). San Lorenzo del Escorial, Instituto de Investigaciones Históricas y Artísticas, Núm. 51, 2001, Vol. II, p. 841.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "La V.O.T. franciscana de Yecla, su Capilla y el Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias, de Francisco Salzillo". *Actas del Simposium "Religiosidad popular. Cofradías de penitencia"*. (Fco.-Javier Campos, coord.). San Lorenzo del

- Escorial, Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Núm. 57, 2017, Vol. II, pp. 957-994.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier / MAS ZURITA, Elvira / CARPENA CHINCHILLA, Francisco José: “Nuevas consideraciones sobre el pintor barroco Antonio Richarte (Yecla, 1690-Valencia, 1763), obras y discípulos. Su testamento”, en *Archivo de Arte Valenciano*, CII (2021), 151-172.
- ESPÍN RAEL, Joaquín: *Artistas y artífices levantinos*. Lorca, Imprenta “El Diario de la Tarde”, 1931, pp. 366, 378 y 391.
- FAUS PRIETO, Alfredo: “Agrimensores titulados por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (1769-1808)”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXVIII (2007), 59-74.
- GARCIA CARRAFFA, Alberto y Arturo: *Diccionario Heráldico y Genealógico de apellidos españoles e hispanoamericanos*. Madrid, Nueva Imprenta Radio, S. A. – Litografía de Casas, Tomo 65 (linaje Ortega”), 1956, p. 189.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis Guillermo: “El retablo en el siglo XVIII en la provincia de Albacete. Tres ejemplos”, en la obra de VV. AA.: *Congreso de la Historia de Albacete. Edad Moderna* (celebrado en 1983) Tomo III, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1984, pp. 475-493.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: “La Iglesia parroquial de San Juan Bautista, de Alatoz. Estudio histórico-artístico”, en *Al-Basit*, (1985), 5-44.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: *Introducción a la crónica de la provincia de Albacete*, de Joaquín Roa Erostarbe. Albacete, Diputación, 2004, pp. 24-28.
- INIESTA SANMARTIN, Ángel: “Estudio preliminar del conjunto arqueológico de El Pulpillo. Yecla (Murcia)”, en *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)*, 4 (1992-1993), 25-34.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: “Avance de una tipología del retablo barroco”. *Revista Imáfronte*. Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte, 3-5 (1987-1989), pp. 111-155.
- MARTÍNEZ PASCUAL, Alberto: *El retablo bi-frente de la Capilla de la Venerable Orden Tercera de Yecla. Análisis histórico-artístico y propuesta de intervención*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Curso 2016-2017. Trabajo de Fin de Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- NICOLÁS GÓMEZ, Dora: *Arquitectura y arquitectos del siglo XIX en Murcia*. Murcia, Ayuntamiento – Colegio Oficial de Arquitectos, 1993, p. 48.
- NOVELLA, Pedro J.: *Relojes de sol fechados. Inventario. Primera mitad del siglo XIX*. Vitoria, Asociación de Amigos de los Relojes de Sol, V. 20 (2018-2019), pp. 5-9. (pdf. página web consultada en 29/03/2020).
- OLIVER, Ángel: *Crónica y guía de las provincias murcianas*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1975.
- ORTUÑO MADRONA, Antonio / CARPENA CHINCHILLA, Francisco José: *Guía de la Rambla de Tobarrillas. Yecla*. Yecla, Empresa Tragsa CHS OA – Centro de Estudios Locales de Yecla y Norte de Murcia (CELYecla), 2021, pp. 14-15 y 29-30.
- ORTUÑO PALAO, Miguel: *La vida de Yecla en el siglo XVIII*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1979, 1ª ed., p. 133.
- ORTUÑO PALAO, Miguel: *Yeclanos*. Barcelona, Ediciones del Azar, S. L., 2010, pp. 59, 139 y 261.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Guías artísticas de España. Murcia-Albacete y sus provincias*. Barcelona, Ed. Aries, 1961, pp. 116-119.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Murcia. Arte*. Madrid, Publicaciones de la Fundación Juan Match (de la colección “Tierras de España”), 1976.
- ROA Y EROSTARBE, Joaquín: *Crónica de la provincia de Albacete*. Tomo II. Albacete, Imprenta y Encuadernación de la Viuda de J. Collado, 1894, pp. 211-213.
- RUIZ IBÁÑEZ, Fernando E.: *Yecla, repertorio heráldico*. Murcia, Editorial KR (Repertorio de Heráldica de la Región de Murcia, Núm. 45), 2001, pp. 90-93.
- RUIZ MOLINA, Liborio: *El Camino de Maltrepsi. El trazado viario romano en el término municipal de Yecla; de “Ad Aras” a “Ad Palem”*. Yecla, Asocia-

ción de Amigos del Museo Arqueológico Municipal (MAYE), 2014, pp. 25 y 36-37.

SIMÓN GARCÍA, María del Mar: “Jorquera y su Estado: Un espacio rural diferenciado a mediados del siglo XVIII”. *X Reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna, dedicada a “El mundo urbano en el Siglo de la Ilustración”*. (Fernando Cortizo, Camilo L. et alii, eds.) Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Turismo de la Xunta de Galicia, Tomo I, 2009, pp. 237-252.

TORMO Y MONZÓ, Elías: *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923.

TOSCA, Thomas Vicente (1707): *Compendio Matemático*. Tomo IX. “Tratado que comprende Gnomónica, Ordenación del Tiempo y Astrología”. Valencia, Imprenta de Josep García (1ª impresión).

VELA DE ALMAZÁN, Pedro (1905): *Relación de los caballeros maestrantes de Ronda, Sevilla, Granada, Valencia y Mallorca*. Úbeda, Est. Tipográfico de La Loma, p. 95.

HEMEROTECA (PRENSA PERIÓDICA)

AZORIN CANTÓ, Martín: “Yecla: El reloj de sol de El Pulpillo tiene casi dos siglos”. Diario *La Verdad*, Murcia, domingo 29 de mayo de 1983.

AZORIN CANTÓ, Martín: “Yecla: Diversas ermitas rurales han sido expoliadas por falta de protección. Arrancado el escudo heráldico de la Boque del Carche”. Diario *La Verdad*, Murcia, 10 de junio de 1990, p. 21.

AZORÍN CANTÓ, Martín: “Yecla. Ermitas y viejas casonas sufren ruina y expolio”. Diario *La Verdad*. Murcia, miércoles, 26 de junio de 1991, p.12

AZORIN CANTÓ, Martín: “Yecla. La desidia y los expolios amenazan la destrucción de las ermitas rurales de Yecla”. Diario *La Verdad*, Murcia, lunes 16 de mayo de 1994, p. 14.



II.- Sección Contemporánea



La intervención del arquitecto Joan Guardiola Martínez en el Teatro Serrano de Sueca: una obra significativa del Art Déco valenciano^I

Pablo Cisneros Álvarez

Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)
pablo.cisneros@unir.net

David Miguel Navarro Catalán

Universidad Politécnica de Valencia (UPV)
danaca@cpa.upv.es

Ruben Gregori Bou

Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)
ruben.gregori@unir.net

Isabel Fernández del Moral Martínez

Arquitecta en Conselleria d'Educació
fdezmartinez.isabel@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo, con la aportación de los planos originales de Joan Guardiola Martínez, nace con la intención de recuperar la memoria del antiguo edificio del Teatro Serrano de Sueca, una de las arquitecturas más importantes del Art Déco en la ciudad. La compra del viejo Teatro Moderno en 1933 por parte de Ferran Guardiola Martínez –hermano del arquitecto–, junto a una casa colindante, fue el detonante de un proceso constructivo estructurado en dos fases cuyo resultado fue un edificio de nueva planta compuesto por un cuerpo de vivienda y una sala destinada a cinematógrafo y teatro cuya actividad se mantuvo durante décadas hasta su cierre definitivo en el año 1978. Lamentablemente, el edificio fue demolido en su mayor parte años después manteniendo en pie, parcialmente mutilada, su notable fachada Art Déco como único testimonio de una obra significativa del patrimonio arquitectónico de la ciudad.

Palabras Clave: Sueca / Art Déco / José Guardiola Martínez / Teatro Serrano / Arquitectura.

ABSTRACT

This article, with the contribution of the original plans of Joan Guardiola Martínez, was born with the intention of recovering the memory of the old building of the Teatro Serrano de Sueca, one of the most important Art Deco architectures in the city. The purchase of the old Teatro Moderno in 1933 by Ferran Guardiola Martínez—brother of the architect—, together with an adjoining house, was the trigger for a construction process structured in two phases whose result was a new building made up of a body of housing and a room for cinematography and theater whose activity was maintained for decades until its final closure in 1978. Unfortunately, the building was demolished for the most part years later, keeping its notable Art Deco façade standing, partially mutilated, as the only testimony of a significant work of the architectural heritage of the city.

Keywords: Sueca / Art Deco / José Guardiola Martínez / Teatro Serrano / Architecture.

¹ Los autores agradecen al personal del Arxiu Històric Municipal de Sueca y a la Biblioteca Municipal de Sueca su inestimable ayuda, así como a Miguel Ángel López-Egea Vilache la cesión de las fotografías. Igualmente, agradecer a Aida Ferri Riera su ayuda y apoyo en esta publicación. Sin ella no se podría haber realizado.



Fig. 1.- Fachada del antiguo Teatro Serrano de Sueca. Estado actual.

El 1 de octubre de 1978 el Teatro Serrano de Sueca (Fig. 1), obra significativa, aunque relativamente poco conocida, de la trayectoria profesional de Joan Guardiola Martínez, cerraba definitivamente sus puertas.² Su posterior derribo —en una de las actuaciones urbanísticas más polémicas de la historia reciente de la ciudad— acabó para siempre con la memoria de una de las salas de cine del municipio. Quedó así mutilado, de forma irreversible, el inmueble, conservando únicamente la fachada, la cual

ha quedado integrada dentro de un edificio de nueva planta de uso comercial.

En 1860 se elaboró el primer plan urbanístico de la ciudad con la intención de reordenar el tejido histórico situado dentro del recinto amurallado de origen medieval,³ además de las lógicas mejoras en infraestructuras y saneamiento características de la segunda mitad del siglo XIX. La nueva ordenación se vio acompañada de la parcelación de las propiedades para destinarlas a solares edificables, surgiendo un modelo

² MELERO, E: “Sueca se queda sin la magia del cine”. Diario *Levante EMV*. Valencia, 2014, <https://www.levante-emv.com/ribera/2014/04/27/sueca-queda-magia-cine-12788126.html> (última consulta: 3 de mayo de 2023 a las 17:27 h).

³ COLECHÁ BENITO, P.: *La muralla i portes de Sueca: 1838-1903. Investigació històrica, geostratègica-tàctica i constructiva. Arquitectura militar*. Sueca, Art Valencia, 2014.

de vivienda de mucha profundidad y ancho de fachada reducido. De esta forma, se aprovechó al máximo la superficie de las parcelas obtenidas. En el año 1878, con la llegada del ferrocarril, se llevó a cabo la apertura del Passeig de l'Estació, que quedaba unida al centro a través de la actual calle del Sequial. Fue en ese emplazamiento donde se localizó la entrada principal del Teatro Serrano. Finalmente, en el año 1903, se derribaron las murallas⁴ que buscaban, como otras muchas poblaciones, una transición a la ciudad funcional.⁵

EL ART DÉCO EN EL TERRITORIO VALENCIANO

La asimilación del lenguaje Art Déco por parte de los arquitectos valencianos se consolidó durante la primera mitad de los años treinta, tras la aparición de los inaugurales ejemplos en la segunda mitad de la década anterior. La Exposición Regional Valenciana de 1909, de igual modo, permitió la aparición de nuevos modelos arquitectónicos, especialmente del Modernismo. Estas influencias impregnaron el panorama urbanístico a través de las construcciones de la exposición, casi todas ellas desaparecidas en la actualidad, que incluían un casino, un auditorio o un parque de atracciones, entre otros.⁶ Por otro lado, los arquitectos locales también absorbieron las novedades arquitectónicas y las

aplicaron a sus obras, permitiendo una modernización tanto a nivel urbano como territorial. Entre estos destacarían figuras como Demetrio Ribes (1875-1921), Francisco Mora (1875-1961) o Javier Goerlich (1886-1972).⁷ Se fue implementando de manera progresiva en edificios de viviendas, tanto integrado con el lenguaje neobarroco o ecléctico o como un repertorio ornamental diferenciado al que los profesionales recurrían cada vez con mayor frecuencia. En Valencia capital, la nueva estética se impuso en la arquitectura residencial de presupuestos contenidos, ubicada en las zonas menos privilegiadas del Ensanche —particularmente en Ruzafa— así como en cinematógrafos, comercios, cafés y restaurantes, pero no en las grandes arquitecturas públicas.⁸ El nuevo lenguaje fue especialmente aceptado en las tipologías relacionadas con el ocio, mientras que en la arquitectura residencial su adopción dependió de la aceptación por parte de la clientela.⁹

Precisamente, donde tuvo más éxito esta nueva estética fue la de las numerosas salas de cine que empezaron a poblar Valencia, su periferia y localidades cercanas. Así, en el Cap i Casal, el lenguaje Art Déco, matizado por las líneas racionalistas, determinó la configuración estructural de las fachadas de cinematógrafos como el Cine Jerusalem proyectado en 1928 por Salvador Donderis (1896-1966)¹⁰ o el Metropol (1932-

⁴ CATASÚS, A.: *L'Arquitectura Moderna a Sueca: 1908-1936*. Sueca, Sant Pere, 2004, p. 25.

⁵ MIANI, Franca: "De la ciudad amurallada a la ciudad funcional. Demolición de las murallas y expansión urbana" en DE SETA, Cesare; LE GOFF, Jacques (eds.): *La ciudad y las murallas*. Madrid, Cátedra, 1989, pp. 363-376.

⁶ Para más información véase: SALVADOR CARRERAS, A.; AGRASOT, R.: *Exposición regional de Valencia, 1909, organizada por el Ateneo Mercantil e inaugurada por S. M. el rey Alfonso XIII*. Madrid, Leoncio Miguel, 1909; VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, F.: *La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910*. Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2003; VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, F.: *Valencia 1909. La arquitectura a exposición*. Valencia, Ateneo Mercantil de Valencia, 2009.

⁷ VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, F.; MILETO, C.: "La exposición en la arquitectura de Mora, Goerlich y Ribes" en ARCINIEGA GARCÍA, Luis (coord.): *Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo: Ribes, Mora y Goerlich en la València de principios del siglo XX*. València, Conselleria de Política Territorial, Obres Públiques i Mobilitat; Cátedra Demetrio Ribes, 2021, pp. 95-143.

⁸ SERRA DESFILIS, A.: *Eclecticism tardí y Art Déco en la ciudad de Valencia (1926-1936)*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1996, p. 121. Sobre el lenguaje estilístico en Valencia anterior al Art Déco, véase: FRAN BRETONES, J. M.; LÓPEZ ALFONSO, S.; CALVET RODRÍGUEZ, V.: "La arquitectura modernista en la ciudad de Valencia: entre el Art Nouveau y la Sezession", en *Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo*. Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena, 2016, pp. 159-166.

⁹ BALDELLOU, M.A.: "Hacia una arquitectura racional española" en BALDELLOU, M.A.; CAPITEL, A.: *Arquitectura Española del Siglo XX*. Madrid, Espasa-Calpe, 1995, p. 139.

¹⁰ TEJEDOR SÁNCHEZ, M.: *El libro de los Cines de Valencia (1896-2014)*. L'Eliana, Carena Editors, 2013, p. 138.

1934), obra de Javier Goerlich.¹¹ Con respecto a este último, aunque la estructura se levantó como residencia particular en 1882, en 1932 empezaron las reformas para convertirlo en una sala de cinematógrafo a instancias de Vicente Miguel Carceller (1890-1940), director de la revista *La Traca*.¹² Su estilo combina el Art Déco y el racionalismo valenciano, convirtiéndose en un referente para la arquitectura del momento.¹³ Por otro lado, también de Goerlich cabría mencionar su proyecto de cine San Martín, que no llegó a materializarse, y que debía ubicarse en la planta baja y entresuelo del edificio Patuel Longás (1941-1946). En la propuesta que realizó en 1939, diferente a la que se elevó finalmente, había referencias al estilo Déco, revelando de esta manera el alcance que llegó a tener.¹⁴

De esta forma, terminó por convertirse en un lenguaje característico de esta tipología, lo que sin duda pudo influir en la decisión de Guardiola Martínez de adoptar la estética Art Déco como léxico para el Teatro Serrano.

DEL MODERNISMO AL ART DÉCO EN SUECA

El nuevo lenguaje Art Déco tuvo una especial aceptación en Sueca, siendo protagonista en la renovación artística llevada a cabo en la ciudad durante las primeras décadas del siglo XX, con una sociedad y cultura especialmente sensible a la asimilación de la nueva estética. Así, en el campo de las Artes Gráficas se produjo una importante transformación en la tipografía de los

semanarios. En el año 1935, el periódico *El Sueco* modificó la cabecera y el diseño interior de sus páginas, mediante la introducción de formas más geométricas y angulares. Del mismo modo, el semanario *Mosaico* cambió su antigua cabecera por otra en la que las letras estaban compuestas por la unión de pequeños cubos. Otro importante campo que se revitalizó fue el del cine. Así, se inauguró una sala en el Perelló que llegó a tener una gran demanda. En el Teatro Serrano, por ejemplo, se proyectaron por primera vez en 1935 las películas *Una aventura de Polonia* y *Asegúrese a su mujer*, con una afluencia, se dijo, de en torno a 2500 personas.¹⁵

Pero, sin duda, fue la arquitectura la que más se benefició de este nuevo movimiento artístico. La industrialización de principios de siglo XX y el afán por la clase burguesa por adaptarse a la actualidad a través de la arquitectura, permitió que se reformasen o se levantasen edificios en estilo modernista hasta los años veinte, cuando el Art Déco fue, paulatinamente, imponiéndose. A esto hay que sumar la labor de personajes influyentes que buscaron revestir de dignidad la urbe. Destacó Francesc Peris Mencheta, quien consiguió el nombramiento honorífico de ciudad a Sueca, a través de un Real Decreto de 1899. El mismo Joan Fuster, escritor y ensayista suecano, apuntó que “Si uno va a Barcelona y dice que en Sueca el ‘Modernismo’ llegó a través de Peris Mencheta nadie se lo creerá”,¹⁶ aludiendo que, en efecto, así había sido. De esta forma, a

¹¹ PEÑÍN IBÁÑEZ, A.: *Valencia 1874-1759: Ciudad, arquitectura y arquitectos*. Valencia, ETS Arquitectura, 1978, p. 125.

¹² SOLAZ, R.: *Almanacs de La Traca 1915-1918*. València, Alenar llibres, 2015.

¹³ SÁNCHEZ MUÑOZ, D.: “El Cine Metropol de Valencia: un edificio para Vicente Miguel Carceller”, en *Ars Longa*, 27 (2018) 221-228. Sobre la figura de Javier Goerlich, véase: BENITO GOERLICH, D.: *La arquitectura del eclecticismo en Valencia: vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1992, pp. 351-352; BENITO GOERLICH, D.; SÁNCHEZ MUÑOZ, D.; LLOPIS ALONSO, A.: *Javier Goerlich Lleó. Arquitecto valenciano (1886-1914-1972)*. València, Ajuntament de València; Pentagraf Editorial, 2014; LLOPIS ALONSO, A.: *Javier Goerlich. Serie Maestros de la arquitectura en la construcción de la Valencia moderna*. València, Universitat Politècnica de València, 2016; LLOPIS ALONSO, A.; SÁNCHEZ MUÑOZ, D. (eds.): *Javier Goerlich Lleó. Arquitectura i Urbanisme a València (1914-1962)*. València, Ajuntament de València, 2018; BENITO GOERLICH, D.; SÁNCHEZ MUÑOZ, D.: “Javier Goerlich Lleó (1886-1972), arquitecto entre arquitectos” en ARCINIEGA GARCÍA, Luis (coord.): *Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo: Ribes, Mora y Goerlich en la València de principios del siglo XX*. València, Conselleria de Política Territorial, Obres Públiques i Mobilitat: Càtedra Demetrio Ribes, 2021, pp. 227-253.

¹⁴ PORTALÉS MAÑANÓS, A.; PALOMARES FIGUERES, M.: “Ciudad y arquitectura en el legado gráfico de Javier Goerlich Lleó”, en *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, vol. 25, 39 (2020) 265.

¹⁵ “Inauguración del nuevo Teatro Serrano”, en *Mosaico*, 58 (16 de noviembre de 1935); CATASÚS, A. (2004), *Op. cit.*, p. 58.

¹⁶ FUSTER, J.: “Prólogo”, en SIMÓ, T.: *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia*. Valencia, Albatros, 1973, p. 15.

lo largo de estas primeras décadas, Sueca recibió un renovado impulso en el que se vio revestida de un arquitectura más culta.¹⁷ Junto a Peris Mencheta, el terrateniente Pascual Fos favoreció el desarrollo del Modernismo en Sueca. Su importancia radica, además, en haber encargado a Bonaventura Ferrando (1881-1951) la remodelación de su casa. Este arquitecto se convirtió en uno de los referentes del Modernismo y trabajó prolíficamente en Sueca entre 1908 y 1922, poco antes de marchar a Albacete.¹⁸ De entre sus producciones son reseñables el Asilo de Ancianos, las Escuelas Jardín, las casas de Ignacia Cardona o la Casa de Pascual Fos, actual Museu Joan Fuster. El Modernismo dio paso al Art Déco y este movimiento quedó bien plasmado en la arquitectura suecana. Además de las obras emprendidas en las décadas anteriores, el título honorífico de ciudad debía reflejarse en todos los aspectos de la urbe, por lo que se pavimentaron las calles y se proyectó una red de alcantarillado. En 1935, Francesc Mora, presidente del Colegio de Arquitectos de Valencia, visitó Sueca con la voluntad de supervisar la ciudad. Según el semanario *Mosaico*, quedó “entusiasmado de los edificios, como el Asilo y el Cuartel, y del aspecto de capital de primera clase, que gracias a las obras de pavimentado, adquirió Sueca”.¹⁹ La marcha de Bonaventura Ferrando a Albace-

te, hacia el 1924, permitió que otros arquitectos recibieran más encargos y atención, tal y como recoge el padre Amat Vurguera en su *Historia fundamental documentada de Sueca y sus alrededores*: “Otros jóvenes arquitectos, como Emilio Artal y Fos, don Juan Francisco Guardiola y don Julián Ferrando y Ortells, prometen mucho”²⁰. De los tres, Emilio Artal es el que menos trabajó en Sueca, y su particular estilo, cercano al regionalismo, estaba más interesado en las soluciones sociales que en aspectos estilísticos.²¹ Una de sus obras más relevantes fue el Mercado Municipal de Benifaió (1927-1929),²² y en Sueca destacan las Escuelas Carrasquer (1924) y el trazado del alcantarillado que realizó junto a Julià Ferrando.

Por su parte, Julià Ferrando adquirió el cargo de arquitecto municipal de Sueca, tras la marcha de Bonaventura Ferrando, pues a diferencia de Artal y Guardiola que se trasladaron a Valencia, él se instaló en su ciudad natal. Hasta la Guerra Civil, se encargó de remodelar y modernizar tanto la ciudad como las poblaciones vecinas. Se centró casi en exclusividad en la erección de habitáculos para la burguesía y campesinado suecano, siguiendo una estética de Arte Déco geometrizable. Su obra más reseñable es la Sede de la Sociedad Agrícola (1936), cuya fachada se inspira en la del Teatro Serrano.²³

¹⁷ CATASÚS, A. (2004), *Op. cit.*, pp. 31-32.

¹⁸ Sobre Bonaventura Ferrando véase MESEGUER, V.: “Don Bonaventura Ferrando, aquel gran arquitecto, aparejador”, en *El Semanario de Sueca* (23 de diciembre de 2001); MATOSES ORTELLS, I.: “Notas sobre Buenaventura Ferrando Castells”, en *Emerge 2014. Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio*. València, Universitat Politècnica de València, 2014, pp. 1-8; MATOSES ORTELLS, Ignacio.: “El legado de Buenaventura Ferrando en su ciudad natal. Sueca, 1908-1925”, en *CDfII International Congress: proceedings*. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018. [11 págs.]: http://www.artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Matoses_Ortells_Ignacio_Paper.pdf (última consulta: 20 de abril de 2023 a las 11:05 h); FUENTES BARGUES, José Luis: “La arquitectura de la etapa inicial de Buenaventura Ferrando Castells en Albacete (1912-1923)”, en *Comunicaciones presentadas al XXV Congreso Internacional de Ingeniería de Proyectos*. Valencia, Asociación Española de Ingeniería de Proyectos, 2021, pp. 493-506.

¹⁹ En *Mosaico*, 20 (16 de febrero de 1935).

²⁰ BURGUERA, A. C.: *Historia fundamental documentada de Sueca y sus alrededores. 1921-1926*. Sueca, Llibreria Sant Pere, 2000, p. 364.

²¹ CARRASQUER ARTAL, J.A.: *Personatges històrics suecans. Diccionari biogràfic*. Sueca, Llibreria Sant Pere, 2009, pp. 26-28.

²² BESÓ ROS, A.: “El mercado como monumento urbano. Obras en la comarca de la Ribera del Júcar (1925-1936)”, en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 50 (2019) 153-170.

²³ CARRASQUER ARTAL, J.A. (2009), *Op. cit.*, pp. 74-76; CATASÚS, A. (2004), *Op. cit.*, pp. 67-68 y 93.

JOAN GUARDIOLA MARTÍNEZ

Respecto a Joan Guardiola Martínez, nació en Sueca en 1895. Después de realizar el bachillerato, y con la intención de formarse como arquitecto, se trasladó a Barcelona, ingresando en la Escuela de Arquitectura en 1917. Su familia lo acompañó a la Ciudad Condal, cerrando para ello su negocio de alimentación en el Mareny de Barraquetes (Sueca).²⁴ Terminó sus estudios en 1922 y recibió un premio por su proyecto de la Estación de Metro de la Plaza de Cataluña. Está considerado uno de los principales referentes del Art Déco valenciano, aunque su trayectoria no ha generado mucha bibliografía.²⁵ Empezó su actividad profesional en Barcelona con el proyecto y construcción de la Casa Xinesa, realizada para su hermano Ferran en 1929. Se trata de uno de los escasos ejemplos de Art Déco con elementos ornamentales exóticos en la Ciudad Condal, como el lenguaje neohindú.²⁶ Esta capacidad de Guardiola de adaptar distintos ornamentos de otras culturas no solamente era algo particular suyo, sino que era una característica del Art Déco, pudiendo detectarse en numerosos ejemplos la recuperación de ciertos motivos provenientes de “civilizaciones alejadas en el tiempo y en el espacio: el arte primitivo, el arte egipcio, el maya, el azteca, el indio, el chino, el africano, y el griego arcaico”.²⁷ Los descubrimientos arqueológicos de finales del si-

glo XIX y de principios de la siguiente centuria permitieron la asimilación e incorporación de elementos decorativos derivados de estas culturas. Especialmente relevante fue el hallazgo de la tumba de Tutankamón en 1922 que impulsó un gran aprecio hacia el mundo egipcio. En opinión de Ortega y Gasset, esta admiración por el arte de la antigüedad era a causa del deseo de evadirse por una sociedad de entreguerras.²⁸ En el caso de Guardiola, además, resulta muy llamativo este préstamo, dado que tenía un gran ingenio para hacer dialogar motivos de distintas culturas con los regionales.²⁹ Esta fascinación por el arte de otras civilizaciones se vio más reflejado cuando se trasladó a Valencia. Allí, levantó tres edificios de viviendas aún de carácter ecléctico, pero en los que incluyó elementos Art Déco –casa Bailach en la calle Puerto Rico (1926), casa Belenguer (1926) y la casa Botella en la calle Cuba (1927)–.³⁰ Unos años después, construyó su obra más conocida, la “Casa Judía” de la calle Castellón (1930),³¹ vinculada a la variante del Art Déco ornamental, donde el arquitecto combina referencias a diferentes lenguajes exóticos y vuelve a recurrir, entre otros, al vocabulario neohindú previamente aplicado en la Casa Xinesa, y que integró con elementos de la arquitectura oriental, con apropiaciones de pagodas, neoegipcia y neogótica.³² La presencia de elementos historicistas vinculados al

²⁴ CARRASQUER ARTAL, J.A. (2009), *Op. cit.*, p. 107.

²⁵ De entre los estudios sobre su trayectoria artística, hay que destacar CARRASQUER ARTAL, J.A. (2009), *Op. cit.*, pp. 106-108; CLIMENT I FERRANDO, V.: “L’arquitecte Guardiola Martínez” en CLIMENT I FERRANDO, Vicent: *D’una terra a la vora del Xúquer. Personatges històrics de la Ribera. Segles XIX-XXI*. Alzira, Editorial Reclam, 2017, pp. 184-185; E.L.L.P.: “Centenario del arquitecto suecano Juan Guardiola”, en *setmanari Sueca* (3 de desembre de 1995); MORENTE, J.: “Juan Francisco Guardiola i Martínez, arquitecte”, en *La Partida de les Cendroses*, 4 (1994) 66-68; SÁNCHEZ MUÑOZ, D.: *Arquitectura en Valencia (1939-1957)*. València, Universitat de València, 2011, tesis doctoral, pp. 390-391 y SERRA DESFILIS, A. (1996), *Op. cit.*, pp. 196-198.

²⁶ Sobre arquitectura orientalista, véase OULEBSIR, N.; VOLADIT, M. (dirs.): *L’orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*. Paris, Publications de l’Institut National d’Histoire de l’Art, 2009.

²⁷ PÉREZ ROJAS, J.: *Art Déco en España*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 32.

²⁸ ORTEGA Y GASSET, J.: “Las Atlántidas” en ORTEGA Y GASSET, J.: *Obras Completas (6ª ed.)*. Madrid, Revista de Occidente, 1966, pp. 284-285.

²⁹ PÉREZ ROJAS, J.: *Art Déco en España*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 32; SÁNCHEZ IZQUIERDO, P.: *Arte y Ciudad: Alicante 1894-1936* (tesis doctoral). València, Universitat de València, 2020.

³⁰ SERRA DESFILIS, A. (1996), *Op. cit.*, p. 235.

³¹ AA.VV.: *La ciudad moderna-Arquitectura racionalista en Valencia*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1998, p. 16.

³² PEÑÍN IBÁÑEZ, A. (1978), *Op. cit.*, p. 118.

lenguaje oriental, así como la decoración con llamativos motivos geométricos de vivos colores será distintiva tanto de la Casa Judía como de los chalets de B. Blasco “de fin de semana” ubicados en el camino de Benimaclet (1929).³³ La actividad de Guardiola continúa en los años anteriores a la Guerra de Civil con el proyecto de edificios de viviendas con ornamentación Déco de líneas geométricas –casa Bailach en calle Puerto Rico (1932), casa Añón en calle Reina Doña Germana (1933) o la casa Orlandis (1934)–. Además, construye un importante conjunto de viviendas donde integra la estética Déco con el eclecticismo del edificio Piñol en Pie de la Cruz (1935) y el proyecto de tres edificios entre las calles Joaquín Costa, Císcar y avenida del Reino de Valencia (1935), encargo este de J. Salom, uno de sus principales clientes y promotores de la Casa Judía.³⁴

Mientras, en su ciudad natal, Guardiola construye el Ateneo Sueco del Socorro (1927-1929), también con elementos exóticos y referencias a la arquitectura oriental, antes de la reforma y ampliación del Teatro Serrano (Fig. 2).³⁵ El Ateneo supone una muestra más de la importancia que la clase obrera y agrícola estaban adquiriendo. Este edificio fue comisionado por la Cooperativa de Consum i Caixa d’Estalvis i Monte de Pietat, la cual ofrecía crédito con bajo interés a los agricultores. En 1927, se decidió levantar su propia sede para los socios, en cuya construcción participaron ellos mismos para abaratar los costes.³⁶ En esta obra se puede apreciar el interés de Guardiola por incorporar y reproducir elementos pertenecientes a otras culturas, como con el orientalismo en la Casa Judía, a través de referencias al hinduismo que se mezclan con formas gaudinianas.³⁷



Fig. 2.- Ateneo del Socorro de Sueca.

³³ SERRA DESFILIS, A. (1996), *Op. cit.*, p. 128.

³⁴ SERRA DESFILIS, A. (1996), *Op. cit.*, pp. 235-236.

³⁵ CATASÚS, A. (2004), *Op. cit.*, pp. 61-63.

³⁶ Ya en 1910 habían promovido la construcción de las Escuelas Jardín, las cuales iban destinadas para los hijos de los socios. Véase CATASÚS, A. (2004), *Op. cit.*, pp. 50-51 y 85-86.

³⁷ PÉREZ ROJAS, J. (1990), *Op. cit.*, pp. 35-36.

Otros ejemplos fueron, trasladándonos a la Ribera Alta, la inclusión de motivos decorativos en las fachadas de edificios que referenciaban la modernidad a través de la economía agraria. Así, se adornaron casas con programas ornamentales vinculados a la naranja, uno de los principales cultivos. En este sentido, destaca el almacén de los hermanos Peris Puig de Alzira (1912), obra de Emilio Ferrer Gisbert, que incluye la representación de este fruto en frisos, molduras de capiteles, arranques de pináculos, rosetones, etc. Así, este tipo de decoración no solamente brindaba una imagen atractiva, sino que ilustra el impacto de las corrientes arquitectónicas de la modernidad en el territorio valenciano.³⁸

Volviendo a Guardiola, su carrera profesional tuvo continuidad después de la Guerra Civil. Llevó a cabo la construcción de numerosos edificios de viviendas en la ciudad de Valencia, incluido uno nuevo para J. Salom en la calle Cirilo Amorós.³⁹ Del mismo modo, diseñó un grupo de salas de cine emplazadas en localidades de la Ribera Alta, tales como el Cine Monterrey en la Poble Llarga, Cine California en Villanueva de Castellón o el desaparecido Cine Casablanca en Alzira.

Guardiola falleció en diciembre de 1962⁴⁰ dejando un gran número de obras, tanto en su Sueca como en otras poblaciones valencianas. Ahora, es necesario ahondar en una de sus principales intervenciones arquitectónicas en la ciudad de Sueca: el Teatro Serrano.

EL PROYECTO DEL TEATRO SERRANO: LA REFORMA DE 1934

La reforma y ampliación del Teatro Serrano se considera, junto con la construcción del citado Ateneo Sueco del Socorro, el proyecto más ambicioso de Joan Guardiola en la ciudad. El origen del Teatro Serrano se encuentra en el antiguo Teatro Moderno fundado por Josep Serrano Marí, músico, escritor y padre del afamado compositor suecano José Serrano Simeón, más conocido como “Maestro Serrano”.⁴¹ El viejo teatro, accesible desde la calle del General Prim, junto a la casa colindante sita en nº 34 de la Avenida de la República, fueron adquiridos en 1933 por Ferran Guardiola Martínez, hermano del arquitecto y figura clave en su condición de promotor, con la intención de convertir el Teatro Moderno y dicha finca en un conjunto arquitectónico, accesible desde las dos calles. Así, quedaba enmarcado en la manzana delimitada por las antiguas calles de Doctor Gil y Morte, Vicente Blasco Ibáñez, General Prim y Avenida de la República.⁴² Para ello, Ferran Guardiola solicitó licencia de obras al Ayuntamiento y se resolvió “por unanimidad autorizar a Fernando Guardiola Martínez para derribar y reconstruir a la línea oficial la fachada de la casa nº 34 de la Avenida de la República, con sujeción al plano que adjunta” –este debe corresponderse, con total seguridad, a los planos hallados en el Arxiu Històric Municipal de Sueca–.⁴³

En el Arxiu Històric Municipal de Sueca se han

³⁸ SÁNCHEZ IZQUIERDO, P.; BENITO GOERLICH, D.: “L’arquitectura modernista de la Ribera Alta” en LEDO CABALLERO, Antonio C.; MEMBRADO TENA, Joan Carles; MONTESINOS i MARTÍNEZ, Josep (eds.): *La Universitat de València i els seus entorns comarcals: la Ribera del Xúquer*. València, Universitat de València, 2016, pp. 52-55.

³⁹ SÁNCHEZ MUÑOZ, D. (2011), *Op. cit.*, p. 391.

⁴⁰ E.L.L.P.: “En la última semana del año 1962, fallecieron dos arquitectos suecanos de gran notoriedad, que han dejado históricos edificios en Sueca”, *setmanari Sueca* (30 de desembre de 2012).

⁴¹ A finales de los años ochenta del siglo XIX, alquiló el único teatro que existía en Sueca en ese momento y a finales de la centuria promovió la construcción del Teatro Moderno en la calle del General Prim, actual Barrot. CARRASQUER ARTAL, J.A. (2009), *Op. cit.*, p. 168.

⁴² En la actualidad, el nombre de las calles es de La Punta, Bonaguía, Barrot y Sequial. Además, la Avenida de la República, fue rebautizada como del Caudillo a partir de 1939. CARRASQUER GARCÍA, A. y CARRASQUER ARTAL, J. A.: *El nom de les places i els carrers de Sueca*. Sueca, Llibreria Sant Pere, 2000, pp. 17, 36 y 40.

⁴³ GARCÍA FRANCO, M.: “La historia jamás contada del desaparecido Teatro Serrano”, en semanario local *Sueca* (1 de febrero de 2009).

localizado los expedientes que incluyen los planos dibujados por Juan Guardiola Martínez.⁴⁴ La documentación encontrada nos confirma que, efectivamente, en el periodo que duraron las obras hasta la apertura e inauguración del edificio se diferencian dos etapas: una primera fase en la que se reconstruyó la casa del nº 34 de la Avenida de la República, comprendida entre febrero y octubre de 1934, y una segunda etapa en la que se llevó a cabo la construcción del cinematógrafo de nueva planta, que transcurrió entre junio y octubre de 1935. Así lo exponía el propio Ferran Guardiola en la entrevista concedida al diario *El Sueco*, inmediatamente posterior a la finalización de las obras, donde afirmaba:

Distingamos dos etapas: la primera, que se inició en cuanto me entregaron las llaves de la casa número 34 de la Avenida de la República (febrero del año 1934) y terminó en octubre del propio año; y la segunda que empezó el 15 de junio pasado y termina hoy 14 de noviembre.⁴⁵

Las palabras del promotor se confirman por la existencia de planos de las dos fases del proyecto antes mencionadas, firmados en enero y mayo de 1934. Además, en la documentación del Arxiu Històric Municipal de Sueca sobre el edificio encontramos dos expedientes diferenciados, un primero con la licencia de obras solicitada en 1934 por Fernando Guardiola Martínez para “reformular una casa de su propiedad sita en la Avenida de la República nº34”⁴⁶ y un segundo

donde se recopilan la solicitud para “ampliar las obras que solicitó a fecha en fecha 21 de enero de 1934 y que le fueron aprobadas por ese Excmo. Ayuntamiento en 5 de febrero del mismo año, las cuales ha llevado a su completa realización sin demora ni interrupción alguna ajustándose dichas obras de ampliación a los planos que por triplicado se acompañan”,⁴⁷ la *Memoria descriptiva de la reforma y ampliación del “Teatro Serrano” de Sueca, 1935*⁴⁸ (Fig. 3) correspondiente a la segunda fase del proyecto y la construcción de la sala de cine, la emisión del informe favorable –firmado por el alcalde y el gobernador civil de Valencia– del proyecto de Joan Guardiola, con fecha de 27 de enero de 1936,⁴⁹ y, para propiedad del ayuntamiento –como así se especifica en el documento– *el Asunto de la reforma y ampliación del “Teatro Serrano” de Sueca*.⁵⁰

Por tanto, todo confirma que en la primera fase de las obras fue ejecutado el cuerpo de fachada de estética Art Déco, resultado de la intervención de la casa sita en la Avenida de la República, 34. En una actuación similar a la llevada a cabo por Javier Goerlich Lleó en el Cine Metropol en Valencia –donde se reformó el edificio de viviendas preexistente y se ejecutó una nueva fachada–,⁵¹ Guardiola construye en Sueca un cuerpo de edificación completamente de nueva planta, “derribando su fachada principal y reconstruyéndola con sujeción a la línea oficial, ajustándose en todo ello a los planos que por duplicado se acompañan”.⁵²

El edificio resultante quedó estructurado en planta baja, dos alturas destinadas a la vivienda y un cuarto nivel correspondiente al cuerpo central saliente rotulado en los planos como

⁴⁴ Arxiu Històric Municipal de Sueca (en adelante AHMS), Expediente instruido en virtud de la ejecución de obras en la reforma en el Teatro Serrano en esta ciudad por su dueño D. Fernando Guardiola Martínez (en adelante ERTS), Caixa F-125. Esta documentación contiene el Exp: 115/1934 y Exp: 87/1935.

⁴⁵ PERPIÑÀ, J.: “Nuestros reportajes [El Teatro Serrano]”, setmanari *El Sueco* (16 de novembre de 1935) 6.

⁴⁶ AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 115/1934 [pp. 2-6].

⁴⁷ AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 87/1935 [p. 7].

⁴⁸ AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 87/1935 [pp. 8-11].

⁴⁹ AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 87/1935 [pp. 26].

⁵⁰ AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 87/1935 [pp. 27-39].

⁵¹ SÁNCHEZ MUÑOZ, D.: “El Cine Metropol de Valencia: un edificio para Vicente Miguel Carceller”, en *Ars Longa*, 27 (2018) 226.

⁵² AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 115/1934 [p. 2].

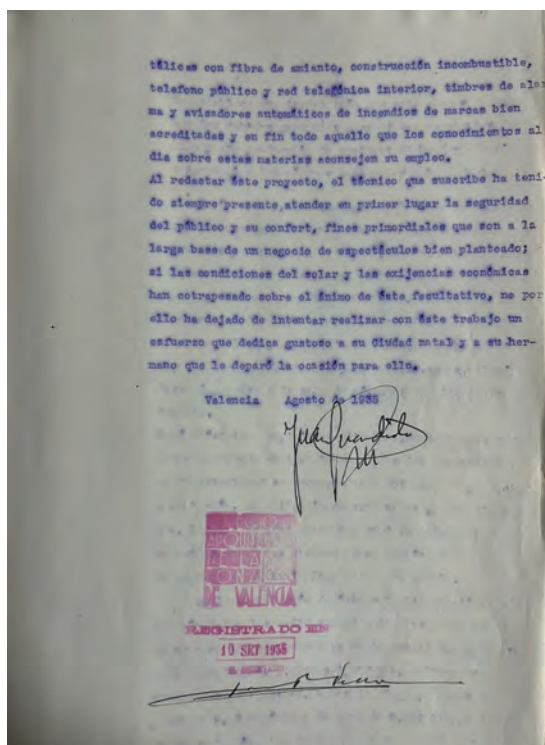


Fig. 3.- Memoria descriptiva de la reforma y ampliación del "Teatro Serrano" de Sueca, 1935, AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 87/1935 [p. 19].

"torre" (Fig. 4). Los tres primeros niveles estaban comunicados por una caja de escalera situada a la izquierda del acceso, mientras que la "torre" era accesible por una sencilla escalera de dos tramos.

En la planta baja se ubicaba el vestíbulo accesible a través de una plataforma escalonada desde el cual, a la derecha, se situaba el futuro acceso al cuerpo de escena —a través de dos hojas de puertas abatibles— mientras que, a la izquierda, quedaba ubicada la escalera que conducía al primer nivel y, detrás de ella, una dependencia destinada a "dirección". El primer y segundo piso —segundo y tercer nivel— estaban destinados a albergar dependencias propias del uso de vivienda. En la planta primera se situaban el despacho y salón recayentes a fachada y accesibles desde el recibidor, junto a la caja de escalera, y que también comunicaba con el comedor, cocina y dormitorio ubicados en la parte trasera y abiertos a una terraza posterior. El baño, además, estaba ventilado a través de un pequeño patio de luces. En la planta segunda, desde el vestíbulo donde desembocaba la escalera, se podía acceder a tres dormitorios abiertos a la

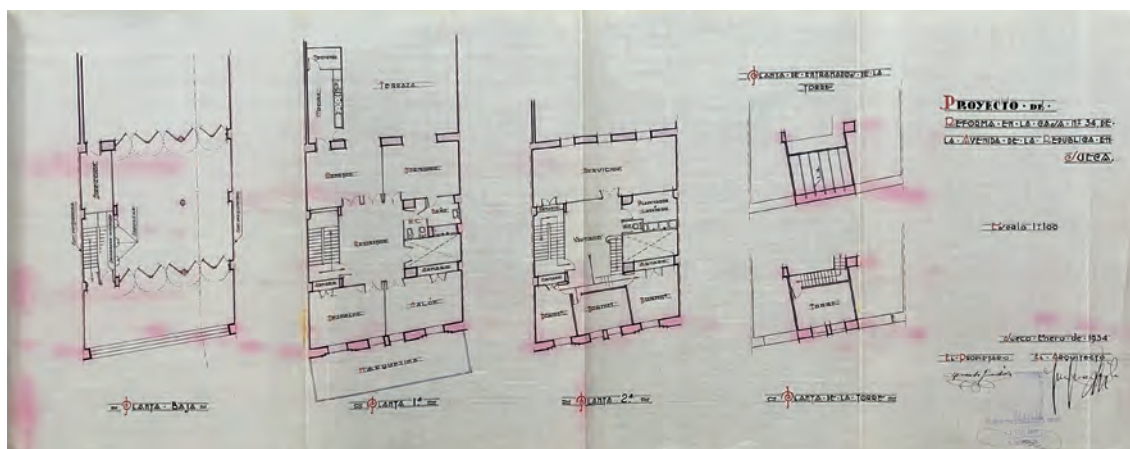


Fig. 4. -Planos de Planta Baja, 1ª, 2ª y "de la Torre", AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 115/1934 (Proyecto de Reforma en la casa n° 34 de la avenida de la República de Sueca) [plano sin paginar].

fachada principal, una dependencia destinada a servicios, abierta a la terraza posterior, y un lavadero con un pequeño aseo ventilados también a través del patio de luces. La planta tercera, correspondiente al cuerpo central de remate –identificada como “planta de la torre”–⁵³ estaba ocupada, en su totalidad, por una estancia completamente diáfana sin partición alguna.

La composición de la fachada del Teatro Serrano es totalmente simétrica. Se estructura en torno a las líneas maestras verticales de la fachada, articulada con un orden gigante de apilastrados estriados coronados por volutas que giran hacia el interior del edificio y no hacia el exterior que solía ser lo común (Fig. 5). El primer nivel, correspondiente a la planta baja donde se sitúa el acceso, queda articulado por columnas y pilastras de un curioso orden de filiación dórica y destaca por la presencia de una marquesina

metálica de pronunciado vuelo. La posición de estos soportes –con dos columnas centrales en medio del acceso– es similar a la disposición adoptada en el zócalo de planta baja y primera de la Casa Judía.

Sobre el primer nivel de fachada se levantan dos pisos con distancia considerable entre forjados y cuatro ventanas adinteladas rehundidas. El plano de fachada se corona con el cuerpo saliente con un remate apiramidado –posteriormente truncado– con escalonamientos y referencias al Déco americano también con volutas en los ángulos y decoración con motivos vegetales geometrizados. Este elemento de coronación, que evoca el lenguaje de los rascacielos, se coronaba por un elemento metálico de líneas orgánicas que, a su vez, sustentaba un gran cartel que abarcaba la mayor parte de la fachada donde figuraba escrito el nombre de “Teatro Serrano”,

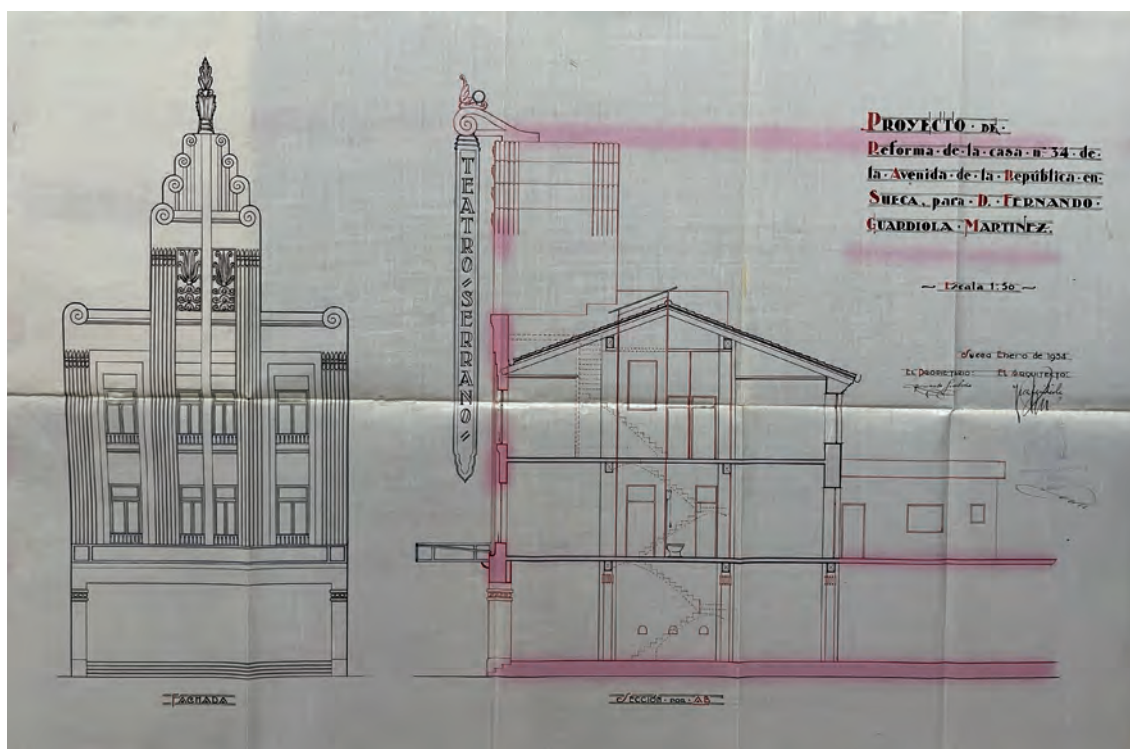


Fig. 5. -Planos de Fachada y Sección, AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 115/1934 [Proyecto de Reforma en la casa n.º 34 de la avenida de la República de Sueca] [plano sin paginar].

⁵³ AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 115/1934 [Proyecto de Reforma en la casa n.º 34 de la avenida de la República de Sueca] [plano sin paginar].

posteriormente desaparecido junto con el cuerpo de remate (Fig. 6).

El proyecto se adscribe a la variante del Art Déco ornamental, corriente más representativa del Déco valenciano, con presencia de elementos iconográficos y estilísticos tomados de

lismo del cuerpo de fachada del Teatro Serrano, lo convierten en una obra singular dentro de la producción arquitectónica de Guardiola Martínez, alejada del exotismo del Ateneo del Socorro o la Casa Judía. Como se ha dicho, es más cercana al novedoso lenguaje de los rasca-



Fig. 6.-Evolución de la fachada del Teatro Serrano de Sueca. Fotografía: López-Egea Martínez-Carrasco.

las artes aplicadas que, como es habitual en esta variante, se superponen a la composición del plano de fachada.⁵⁴ Puede comprobarse, por tanto, la voluntad de Guardiola por recuperar elementos ornamentales de culturas remotas y conjugarlos con sus propias particularidades, ofreciendo así una decoración de inspiración arqueológica. También puede apreciarse como las líneas geométricas, ya próximas al racional-

cielos que el arquitecto introduce en la ciudad de Sueca con éxito. Esto puede advertirse en la clara influencia ejercida en el alzado diseñado por Julià Ferrando para la Sede de la Sociedad Agrícola de 1936 –dos años posterior a la construcción del cuerpo de fachada del edificio de Guardiola–, particularmente en el segundo cuerpo donde asume la composición de vanos adintelados del Teatro Serrano, prácticamente

⁵⁴ SERRA DESFILIS, A. (1996), *Op. cit.*, p. 121.

desprovista de ornamento y aún más cercana a los postulados racionalistas.

EL PROYECTO DEL TEATRO SERRANO: LA CONSTRUCCIÓN DE LA SALA DE CINE (1935)

El 9 de agosto de 1935, con la primera fase de las obras finalizada “sin demora e interrupción alguna” Ferran Guardiola solicita licencia para “ampliar las obras” y llevar a cabo la segunda fase del proyecto.⁵⁵ En esta segunda fase se ejecutó un cuerpo de nueva planta correspondiente a la sala de cine que incluyó foyer, gradas y escenario, además de las dependencias destinadas a las habituales cabinas de proyección. Se trataba de una sala de cine de gran capacidad, incluso superior a la de cines contemporáneos de la ciudad de Valencia. Curiosamente, y a diferencia de cines como el Rialto, Metropól o Capitol, la sala de cine del Teatro Serrano carecía de elementos decorativos Art Déco. Esto resulta llamativo pues fue una época donde la decoración con elementos geométricos de estos interiores mostró la enorme influencia ejercida en las salas de cine por la nueva estética, cuya imagen era difundida a través de las publicaciones periódicas y las películas proyectadas en las salas.

El edificio, descrito como “Sala de Espectáculos” estaba estructurado en dos plantas “platea y anfiteatro”, destinado a “representaciones de Teatro y a proyecciones cinematográficas”. La sala contaba con una capacidad para 1962 personas, distribuidas en planta de platea –1166 personas– y planta cubierta o anfiteatro –796 personas–.⁵⁶ A esta última se accedía por dos escaleras ubicadas una a cada extremo del vestíbulo principal. Contaba con salida a las calles General Prim y Avenida de la República, donde se situaba el acceso principal. Se dispusieron 8

puertas al exterior, con un ancho de 9 metros en la fachada de la Avenida de la República –en la planta baja del cuerpo de fachada reformado en 1934– y 7 metros en la fachada de la del General Prim, diseñadas con pasadores ligeros en su cara interior “para poderse abrir con rapidez hacia el exterior en caso de alarma” (Fig. 7).⁵⁷

En ambos accesos se ubicó una zona intermedia de recepción y estancia –vestíbulo o “hall”, sala de descanso y bar– con una superficie de 1200 m². En comunicación directa con dichos vestíbulos estaban las taquillas, la dirección, un bar americano, teléfonos, quiosco, guardarropía, lavabos y WC “sin que ninguno de dichos servicios estreche el sitio o dificulte el paso a la sala”.⁵⁸

A los pies del escenario se construyó un pequeño foso donde se situaba la orquesta “de manera que no impida la vista del público”, accesible mediante una escalerilla. A través de este foso accedía el apuntador, quien ocupaba una posición completamente aislada de dicho espacio “del mismo modo que los profesores de la orquesta” (Fig. 8).⁵⁹

El cuerpo del escenario carecía de comunicación directa con la sala y la entrada del público era independiente. En la calle, en el acceso secundario de la calle General Prim, se ubicaba la entrada directa al escenario para los artistas, situándose, en dicho paso, la puerta de un almacén de atrezzo.⁶⁰

En cada uno de los pisos se establecían “grandes salones de descanso” con servicio anexo de “bar americano” en ambas plantas. Aparte, una pequeña estancia para enfermería “con cama y botiquín de urgencia”.⁶¹

Desde el último rellano de la escalera principal partía un tramo de escalera que conducía a un vestíbulo intermedio entre la cabina de proyec-

⁵⁵ AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 87/1935 [p. 1].

⁵⁶ AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 87/1935 [p. 9].

⁵⁷ AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 87/1935 [pp. 9-10].

⁵⁸ AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 87/1935 [p. 10].

⁵⁹ AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 87/1935 [p. 12].

⁶⁰ AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 87/1935 [p. 13].



Fig. 7.- Interior del Teatro Serrano de Sueca. Fotografía: López-Egea Martínez-Carrasco.

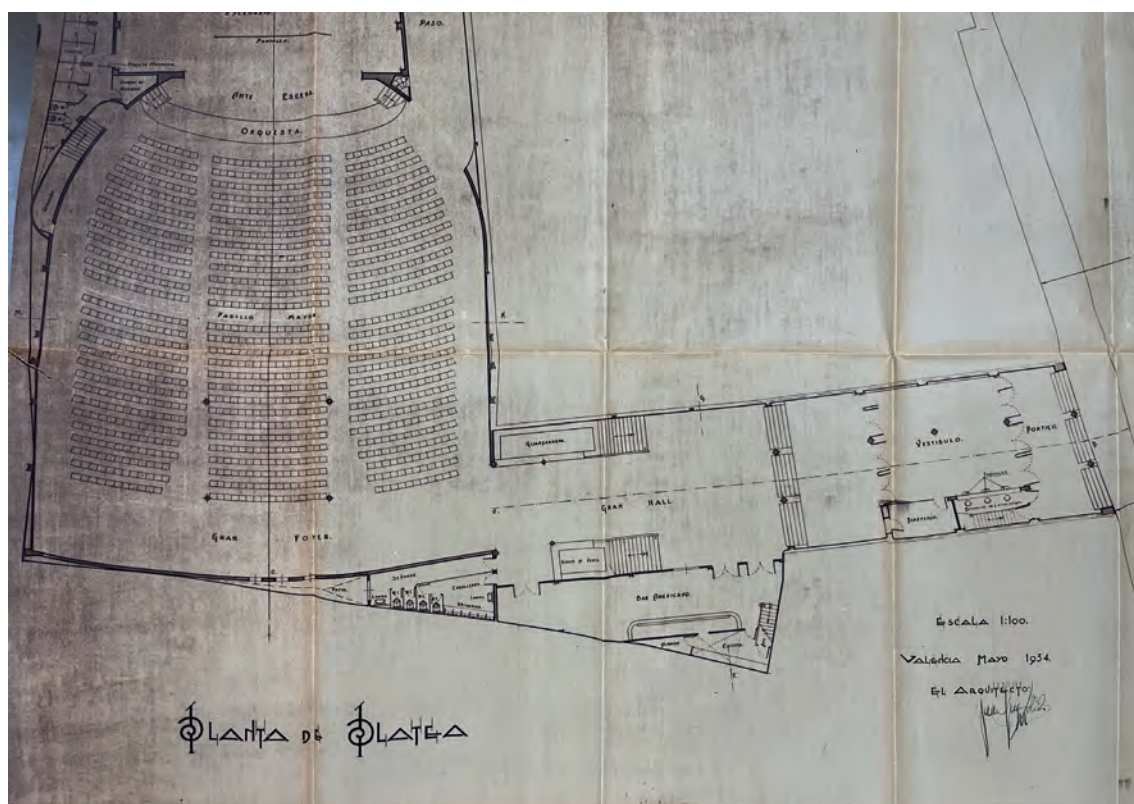


Fig. 8.- Plano de Planta de Platea, AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 87/1935 [Proyecto de Reforma y Ampliación del "Teatro Serrano" de Sueca] [plano sin paginar].

ción y la sala de preparación y manipulación de películas. La cabina formaba un cuerpo de edificación independiente y exterior a la sala “separada de la misma por el mismo testero de fondo”. Sobre la cubierta ignífuga de la cabina se disponía un depósito de agua de 3000 litros “para producir una lluvia por medio de red de agua” en caso de incendio.⁶²

El cuerpo de la sala se construyó completamente separado de las fincas que le rodeaban, dejando el espacio suficiente para establecer los apoyos y muros de carga. La cimentación era de grandes losas o plataformas de hormigón armado debido a “la escasa profundidad de agua del subsuelo y poca resistencia del mismo”.⁶³ Los muros de la sala eran de fábrica de “ladrillo y mortero bastardo de distintos grosores”, reforzados por “machones de hormigón encofrado con fábrica de ladrillo”, mientras que las cajas de escalera se construyeron también en fábrica de ladrillo.⁶⁴

La cubierta se diseñó con armadura metálica y tabicado de ladrillo. Para la zona del escenario se diseñó una claraboya que ocupaba la sexta parte de la superficie total con cubierta de cristales. Los forjados intermedios fueron construidos en “viguería” de hierro y fábrica de ladrillo, mientras que los tabiques se ejecutaron con fábrica de ladrillo y de mortero de cemento.⁶⁵

En la memoria descriptiva no se hace referencia alguna de los materiales utilizados en la construcción del cuerpo de fachada, ya que fue redactada con posterioridad a la finalización de la primera fase de las obras. Sin embargo, y teniendo en cuenta los materiales utilizados en la fase constructiva de 1935 debió ser erigida con muros portantes de fábrica de ladrillo con revestimiento de mortero y forjado de viguetas –cuya posición aparece grafiada en la “planta de

entramados” representada en el plano del último piso o “torre” de 1934–.⁶⁶ El color original de la fachada debió ser de tonalidades grisáceas, como se intuye en la perspectiva del edificio dibujada por Guardiola Martínez y como también recuerdan algunos habitantes de la ciudad.

CONCLUSIONES

El trabajo ha servido para recuperar la memoria del desaparecido Teatro Serrano de Sueca dando a conocer los planos originales depositados en el Arxiu Històric Municipal de Sueca como aportación más destacada y confirmando la existencia de dos fases en su construcción. El texto restituye y da valor a la que fue una de las principales salas de cine de la ciudad, además de contribuir al conocimiento y difusión de la obra de Joan Guardiola Martínez rescatando del olvido una de sus obras más importantes. Este proyecto, difícil de apreciar en la actualidad tras una incompleta e inconexa fachada, constituye un ejemplo destacado de los numerosos cinematógrafos Art Déco construidos en la arquitectura valenciana, tipología representativa del periodo de la Segunda República asociada al progreso y la modernidad, representados en este edificio en la estética de rascacielos exportada por el Art Déco norteamericano y que lo convierte en un obra singular en la producción arquitectónica de Guardiola Martínez.

BIBLIOGRAFÍA

[s.a.]: “El presidente de los arquitectos en Sueca”, en *Mosaico*, 20 (16 de febrero de 1935).

[s.a.]: “Inauguración del nuevo Teatro Serrano”, en *Mosaico*, 58 (16 de noviembre de 1935).

AA.VV.: *La ciudad moderna-Arquitectura racionalista en Valencia*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1998.

⁶¹ AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 87/1935, [p. 11].

⁶² AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 87/1935, [p. 17].

⁶³ AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 87/1935, [p. 13].

⁶⁴ AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 87/1935, [p. 13].

⁶⁵ AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 87/1935, [p. 15].

⁶⁶ AHMS, ERTS, Caixa F-125, Exp: 115/1934 [*Proyecto de Reforma en la casa n° 34 de la avenida de la República de Sueca*] [plano sin paginar].

- BALDELLOU, M.A.: “Hacia una arquitectura racional española” en BALDELLOU, M.A.; CAPITEL, A.: *Arquitectura Española del Siglo XX*. Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 7-354.
- BENITO GOERLICH, D.: *La arquitectura del eclecticismo en Valencia: vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1992.
- BENITO GOERLICH, D.; SÁNCHEZ MUÑOZ, D.: “Javier Goerlich Lleó (1886-1972), arquitecto entre arquitectos” en ARCINIEGA GARCÍA, Luis (coord.): *Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo: Ribes, Mora y Goerlich en la València de principios del siglo XX*. València, Conselleria de Política Territorial, Obres Públiques i Mobilitat: Càtedra Demetrio Ribes, 2021, pp. 227-253.
- BENITO GOERLICH, D.; SÁNCHEZ MUÑOZ, D.; LLOPIS ALONSO, A.: *Javier Goerlich Lleó. Arquitecto valenciano [1886-1972]*. València, Ajuntament de València; Pentagraf Editorial, 2014.
- BESÓ ROS, A.: “El mercado como monumento urbano. Obras en la comarca de la Ribera del Júcar (1925-1936)”, en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 50 (2019) 153-170.
- BURGUERA, A. C.: *Historia fundamental documentada de Sueca y sus alrededores. 1921-1926*. Sueca, Llibreria Sant Pere, 2000.
- CARRASQUER ARTAL, J.A.: *Personatges històrics suecans. Diccionari biogràfic*. Sueca, Llibreria Sant Pere, 2009.
- CARRASQUER GARCÍA, A.; CARRASQUER ARTAL, J. A.: *El nom de les places i els carrers de Sueca*. Sueca, Llibreria Sant Pere, 2000.
- CATASÚS, A.: *L'Arquitectura Moderna a Sueca: 1908-1936*. Sueca, Sant Pere, 2004.
- CLIMENT I FERRANDO, V.: “L'arquitecte Guardiola Martínez” en CLIMENT I FERRANDO, Vicent: *D'una terra a la vora del Xúquer. Personatges històrics de la Ribera. Segles XIX-XXI*. Alzira, Editorial Reclam, 2017, pp. 184-185.
- COLECHÁ BENITO, P.: *La muralla i portes de Sueca: 1838-1903. Investigació històrica, geoestratègica-tàctica i constructiva. Arquitectura militar*. Sueca, Art Valencia, 2014.
- E.L.L.P.: “Centenario del arquitecto suecano Juan Guardiola”, en setmanari *Sueca* (3 de desembre de 1995).
- E.L.L.P.: “En la última semana del año 1962, fallecieron dos arquitectos suecanos de gran notoriedad, que han dejado históricos edificios en Sueca”, en setmanari *Sueca* (30 de desembre de 2012).
- FRAN BRETONES, J.M.; LÓPEZ ALFONSO, S.; CALVET RODRÍGUEZ, V.: “La arquitectura modernista en la ciudad de Valencia: entre el Art Nouveau y la Sezession” en *Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo*. Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena, 2016, pp. 159-166.
- FUENTES BARGUES, J.L.: “La arquitectura de la etapa inicial de Buenaventura Ferrando Castells en Albacete (1912-1923)” en *Comunicaciones presentadas al XXV Congreso Internacional de Ingeniería de Proyectos*. Valencia, Asociación Española de Ingeniería de Proyectos, 2021, pp. 493-506.
- FUSTER, J.: “Prólogo” en SIMÓ, T.: *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia*. Valencia, Albatros, 1973, p. 15.
- GARCÍA FRANCO, M.: “La historia jamás contada del desaparecido Teatro Serrano”, en semanario local *Sueca* (1 de febrero de 2009).
- IGLESIAS TORTOSA, S.: *Cines olvidados. Valencia, periferia y pedanías*. Valencia, Sargantana, 2016.
- LLOPIS ALONSO, A.: *Javier Goerlich*. Serie Maestros de la arquitectura en la construcción de la Valencia moderna. València, Universitat Politècnica de València, 2016.
- LLOPIS ALONSO, A.; SÁNCHEZ MUÑOZ, D. (eds.): *Javier Goerlich Lleó. Arquitectura i Urbanisme a València (1914-1962)*. València, Ajuntament de València, 2018.
- MATOSÉS ORTELLS, I.: “Notas sobre Buenaventura Ferrando Castells”, en *Emerge 2014. Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio*. València, Universitat Politècnica de València, 2014, pp. 1-8.
- MATOSÉS ORTELLS, I.: “El legado de Buenaventura Ferrando en su ciudad natal. Sueca, 1908-1925” en *CDfII International Congress: proce-*

- edings. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018. [11 págs.], http://www.artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Matoses_Ortells_Ignacio_Paper.pdf (última consulta: 20 de abril de 2023 a las 11:05 h).
- MELERO, E.: “Sueca se queda sin la magia del cine”. Diario *Levante EMV*, 2014, <https://www.levante-emv.com/ribera/2014/04/27/sueca-queda-magia-cine-12788126.html> (última consulta: 3 de mayo de 2023 a las 17:27 h).
- MESEGUER, V.: “Don Bonaventura Ferrando, aquel gran arquitecto, aparejador”, en *El Semanario de Sueca* (23 de diciembre de 2001).
- MIANI, F.: “De la ciudad amurallada a la ciudad funcional. Demolición de las murallas y expansión urbana” en DE SETA, Cesare y LE GOFF, Jacques (eds.): *La ciudad y las murallas*. Madrid, Cátedra, 1989, pp. 363-376.
- MORENTE, J.: “Juan Francisco Guardiola i Martínez, arquitecte”, en *La Partida de les Cendroses*, 4 (1994) 66-68.
- ORTEGA Y GASSET, J.: “Las Atlántidas” en ORTEGA Y GASSET, J.: *Obras Completas* (6ª ed.). Madrid, Revista de Occidente, 1966, pp. 282-316.
- OULEBSIR, N.; VOLADIT, M. (dirs.). *L'orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*. Paris, Publications de l'Institut National d'Histoire de l'Art, 2009.
- PENÍN IBÁÑEZ, A.: *Valencia 1874-1759: Ciudad, arquitectura y arquitectos*. Valencia, ETS Arquitectura, 1978.
- PÉREZ ROJAS, J.: *Art Déco en España*. Madrid, Cátedra, 1990.
- PERPIÑÁ, J.: “Nuestros reportajes [El Teatro Serrano]”, en setmanari *El Sueco* (16 de noviembre de 1935), p. 6.
- PORTALÉS MAÑANÓS, A.; PALOMARES FIGUERES, M.: “Ciudad y arquitectura en el legado gráfico de Javier Goerlich Lleó”, en *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, vol. 25, 39 (2020) 252-269.
- SALVADOR CARRERAS, A.; AGRASOT, R.: *Exposición regional de Valencia, 1909, organizada por el Ateneo Mercantil e inaugurada por S. M. el rey Alfonso XIII*. Madrid, Leoncio Miguel, 1909.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J.Á.: “Las salas de cine en España. Evolución Histórica, arquitectura y situación actual”, en *Patrimonio Cultural de España*, 10 (2015) 97-109.
- SÁNCHEZ IZQUIERDO, P.: *Arte y Ciudad: Alicante 1894-1936* (tesis doctoral). València, Universitat de València, 2020.
- SÁNCHEZ IZQUIERDO, P.; BENITO GOERLICH, D.: “L'arquitectura modernista de la Ribera Alta” en LEDO CABALLERO, Antonio C.; MEMBRADO TENA, Joan Carles; MONTESINOS i MARTÍNEZ, Josep (eds.): *La Universitat de València i els seus entorns comarcals: la Ribera del Xúquer*. València, Universitat de València, 2016, pp. 52-55.
- SÁNCHEZ MUÑOZ, D.: *Arquitectura en Valencia (1939-1957)* (tesis doctoral). València, Universitat de València, 2011.
- SÁNCHEZ MUÑOZ, D.: “El Cine Metropol de Valencia: un edificio para Vicente Miguel Carceller”, en *Ars Longa*, 27 (2018) 221-228.
- SERRA DESFILIS, A.: *Eclecticismo tardío y Art Déco en la ciudad de Valencia (1926-1936)*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1996.
- SOLAZ, R.: *Almanacs de La Traca 1915-1918*. València, Alenar llibres, 2015.
- TEJEDOR SÁNCHEZ, M.: *El libro de los cines de Valencia (1896-2014)*. L'Eliana, Carena Editors, 2013.
- VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, F.: *La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910*. Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2003.
- VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, F.: *Valencia 1909. La arquitectura a exposición*. Valencia, Ateneo Mercantil de Valencia, 2009.
- VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, F.; MILETO, C.: “La exposición en la arquitectura de Mora, Goerlich y Ribes” en ARCINIEGA GARCÍA, Luis (coord.): *Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo: Ribes, Mora y Goerlich en la València de principios del siglo XX*. València, Conselleria de Política Territorial, Obres Públiques i Mobilitat: Cátedra Demetrio Ribes, 2021, pp. 95-143.

El papel del pianista alicantino Gonzalo Soriano y del director del British Council Walter Starkie en la difusión de la obra de Federico Mompou durante la década de 1940

Isabel Seva Merín

Profesora de piano en el Conservatorio Profesional
de Danza “José Espadero” de Alicante
isabelseva@outlook.com

RESUMEN

El pianista alicantino Gonzalo Soriano y el presidente del Instituto Británico en Madrid, Walter Starkie, ejercieron una labor importante de difusión de la obra del compositor Federico Mompou en la década de los años 40. Walter Starkie, desde el Instituto Británico, organizó conciertos, homenajes y se valió de sus contactos en Gran Bretaña para ayudar al compositor. Gonzalo Soriano, por su parte, programó a Mompou en sus recitales en España y Europa, grabó sus obras y dio a conocer al compositor a otros intérpretes, compositores o editores en sus viajes al extranjero. Es esencial contextualizar esta colaboración en el primer franquismo y en el ambiente cultural y socioeconómico que ello supuso, además del aislamiento internacional que marcó la difusión de los trabajos de Mompou primero en el ámbito nacional y, más tarde, en el internacional. Esta relación profesional y de amistad puede reconstruirse gracias a la relación epistolar conservada entre las partes.

Palabras clave: Gonzalo Soriano / Federico Mompou / Walter Starkie / Música del siglo XX / Años 40.

ABSTRACT

The pianist Gonzalo Soriano and the president of the British Council in Madrid, Walter Starkie, played a fundamental role in spreading the works of composer Federico Mompou during the 1940s. Walter Starkie and the British Council organized concerts, homages and helped Federico Mompou throughout his contacts in Great Britain. Gonzalo Soriano played works of Mompou in his concerts, recorded many of them and made his name known outside Spain to other players, composers or editors. It is essential to understand this collaboration in the historical context of the first years of Franco's regime and in the cultural, social and economic environment of that time, besides the international isolation, that determined the dissemination of works by Federico Mompou first in a national range and, later, in an international one. That professional and personal relationship could be reconstructed thanks to the letters preserved between the parts. has allowed us to carry out this transversal work, specifying facts, details and details related to his artistic and family environment, and identifying new works that expand the catalog of his artistic production.

Keywords: Gonzalo Soriano / Federico Mompou / Walter Starkie / Twentieth century music / 1940s.

1 INTRODUCCIÓN

La década de 1940 en España se ha considerado generalmente como una época «estéril para la creación»¹ desde el punto de vista musical. La investigación y recuperación de la realidad sonora del primer franquismo se ha visto eclipsada por las décadas inmediatamente anterior y posterior. Recién acabados los años 30 –la “Edad de Plata” de la cultura española– el duro ambiente de posguerra y aislamiento internacional dificultaron la actividad y creación musicales. No fue hasta la llegada de las vanguardias y nuevos lenguajes en la década de los 50 –la denominada “Generación del 51” de compositores– cuando se produjo la actualización de la realidad musical respecto a la actividad europea. En los últimos años, investigadores como Gema Pérez Zalduondo han ahondado en las características culturales y musicales de esta década, revisando los planteamientos anteriores² que, si bien fundamentados, no reflejaban con detalle la realidad del momento.

Ejemplo de esto es el caso de Federico Mompou (Barcelona, 1893 – *ibidem*, 1987), para el que los

años 40 supusieron la vuelta al mundo compositivo después de una década de parón y la creación y estreno de obras que conforman parte esencial del «corpus pianístico más importante del siglo XX español»³. Estos años supusieron, además, la internacionalización de su obra más allá del público español y francés.

Uno de los responsables de esa internacionalización fue el pianista Gonzalo Soriano Simó (Alicante, 1913 – Madrid, 1972), quien formó parte esencial del mundo musical español durante sus años en activo como concertista –de 1929 a 1972– incluyendo en su repertorio autores contemporáneos, estrenando sus obras y dando a conocer la música española en otros países⁴.

2 LA ACTIVIDAD CULTURAL EN ESPAÑA EN 1940

Continuando la tendencia de la II República, los años cuarenta se caracterizan por «su intenso nivel de ideologización y por la importancia de la acción política desde la administración»⁵. Durante el primer franquismo, la política musical nacional llevada a cabo desde las instituciones creó e impulsó iniciativas musicales como el Instituto de Musicología o la reorganización de la Orquesta Nacional de España y de la Agrupación Nacional de Música de Cámara, entre otras. También se celebraron homenajes a músicos para mostrar la «rica vida cultural existente en el interior del país a pesar del exilio de intelectuales y artistas»⁶. Federico Mompou fue homenajeado primero por el Instituto Francés de Barcelona el 15 de diciembre de 1944⁷ y el 3 de

1 PÉREZ ZALDUONDO, Gema: “Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo” en SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.): *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid, Sitem-Glares, 2005, p. 57.

2 Ver MARCO, Tomás: *Historia de la música española. Vol. 6: Siglo XX*. Madrid, Alianza, 1983 o SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Introducción. El periodo de entreguerras como ámbito de estudio de la música española” en *Música española entre dos guerras. 1914-1945*. Archivo Manuel de Falla, Granada, 2002, pp. 9-70.

3 MARCO, Tomás: *Historia de la música española...*, *Op. cit.*, p. 84.

4 Para un estudio más detallado sobre la carrera artística de Gonzalo Soriano, ver SEVA MERÍN, Isabel: *Gonzalo Soriano. El silencio de un pianista internacional – Estudio de su carrera artística y su aportación*. Trabajo Fin de Máster. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2021. Disponible en <<https://dspace.unia.es/handle/10334/5916>>. Consultado el 2 de mayo de 2023.

5 PÉREZ ZALDUONDO, Gema: “Continuidades y rupturas...”, *Op. cit.*, p. 78.

6 PÉREZ ZALDUONDO, Gema: “Continuidades y rupturas...”, *Op. cit.*, p. 74.

7 ANÓNIMO: “Homenaje a Mompou” en *La Prensa – diario de la tarde*. Barcelona, 12 de diciembre de 1944, año IV, n.º 1104, p. 3.

junio de 1946 por el Instituto Británico de Madrid⁸ y Gonzalo Soriano, por su parte, participó activamente en el homenaje a Joaquín Turina celebrado en el Instituto Británico de Madrid el 20 de enero de 1945⁹.

Tal y como indica Pérez Zalduondo, aunque «ni el pulso de la actividad musical ni el nivel del debate fueron recuperados en los cuarenta, en una España arruinada, aislada y con problemas vitales de subsistencia»¹⁰, el esfuerzo institucional y privado por recuperar la actividad musical preexistente fue notable. Un ejemplo de ello –extrapolable a cualquier intérprete español durante estos años– es la actividad concertística del propio Soriano. Los conciertos y eventos en los que tomó parte fueron, en su mayoría, organizados por instituciones estatales. De 1940 a 1945, participó en recitales y conferencias-concierto organizadas por el Sindicato Español Universitario¹¹, la revista *Escorial*¹² –dependiente de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda–, la Vicesecretaría de Educación Popular¹³, Educación y Descanso¹⁴, Fomento Musical de Barcelona¹⁵ o el Círculo Cultural Medina de Madrid¹⁶.

A estas instituciones dependientes del estado se le unieron entidades privadas que habían sobrevivido a la contienda y que retomaban su actividad, como los recitales en la temporada



Fig. 1.- Programa del recital ofrecido por Gonzalo Soriano en Fomento Musical de Barcelona. Biblioteca de Cataluña. Fondo Federico Mompou.

- 8 ANÓNIMO: *Programa del homenaje al maestro Federico Mompou con la colaboración de la eminente cantante Mercedes Plantada*. Madrid, Instituto Británico de Madrid, 3 de junio de 1946, Fons Frederic Mompou, Biblioteca de Catalunya, Signatura M. 4985 – 3.
- 9 ANÓNIMO: *Recepción-homenaje en honor del ilustre compositor D. Joaquín Turina*, programa de mano. Madrid, Instituto Británico de Madrid, 20 de enero de 1945.
- 10 PÉREZ ZALDUONDO, Gema: “Continuidades y rupturas...”, *Op. cit.*, p. 77.
- 11 SAINZ DE LA MAZA, Regino: “Conciertos del S. E. U. El pianista Gonzalo Soriano” en *Diario ABC*. Madrid, 26 de enero de 1941, p. 13.
- 12 SAINZ DE LA MAZA, Regino: “Gonzalo Soriano, en la revista «Escorial»” en *Diario ABC*. Madrid, 6 de febrero de 1942, p. 13.
- 13 SAINZ DE LA MAZA, Regino: “Concierto de música española contemporánea” en *Diario ABC*. Madrid, 30 de diciembre de 1942, p. 16.
- 14 ANÓNIMO: “Central Nacional-Sindicalista – Próximo concierto de Educación y Descanso”, en *La Vanguardia Española*. Barcelona, 14 de marzo de 1944, año LX, n.º 24190, p. 14.
- 15 ANÓNIMO: “El Fomento Musical de Barcelona”, en *La Vanguardia Española*. Barcelona, 3 de diciembre de 1944, año LX; n.º 24415, p. 12.
- 16 SAINZ DE LA MAZA, Regino: “Gonzalo Soriano, en el Círculo Medina”, en *Diario ABC*. Madrid, 22 de junio de 1945, p. 18.

de conciertos de la Sociedad Filarmónica de Valencia¹⁷, de Castellón¹⁸, de Gijón¹⁹ o la Orquesta Clásica²⁰.

Hay que destacar, asimismo, su participación en actividades organizadas por organismos extranjeros como el Instituto de Cultura Italiana de Madrid²¹ –junto a la cantante Lola Rodríguez Aragón y en presencia del embajador italiano–, y el Instituto Británico de Madrid²², acompañando a la misma cantante en el homenaje mencionado al compositor Joaquín Turina.

2.1 El papel de los institutos británico, alemán, francés e italiano en la revitalización de la cultura española. El caso del Instituto Británico y Walter Starkie

Además de la red de organismos españoles mencionada, destacaron por su apoyo a iniciativas culturales el Instituto Alemán, el Instituto de Cultura Italiano, el Instituto Francés y el Instituto Británico en Madrid. Estos, si bien con una clara intención política ante la posición de España en el contexto de la Segunda Gue-



Fig. 2.- Fotografía del homenaje a Joaquín Turina en el Instituto Británico el 20 de enero de 1945. De derecha a izquierda en la primera fila: Gonzalo Soriano, Joaquín Turina, Lola Rodríguez Aragón, Eduardo Marquina y Miguel Machado.

Fundación Juan March.

¹⁷ ANÓNIMO: “Información musical – Valencia”, en *Ritmo – Revista musical ilustrada*, 169 (octubre de 1943, año XIV) 13.

¹⁸ ANÓNIMO: *Gonzalo Soriano – Pianista*, programa de mano. Castellón, Sociedad Filarmónica de Castellón, 24 de noviembre de 1943.

¹⁹ ANÓNIMO: *Gonzalo Soriano – Pianista*, programa de mano. Gijón, Sociedad Filarmónica de Gijón, 24 de enero de 1945.

²⁰ SAINZ DE LA MAZA, Regino: “Noticias musicales – La Orquesta Clásica de Madrid, José María Franco y Gonzalo Soriano”, en *Diario ABC*. Madrid, 12 de diciembre de 1944, p. 23.

²¹ SAINZ DE LA MAZA, Regino: “Conferencia-concierto en el Instituto de Cultura Italiana”, en *Diario ABC*. Madrid, 4 de marzo de 1944, p. 16.

²² STARKIE, Walter: “Discurso de homenaje a Joaquín Turina pronunciado el 20 de enero de 1945”, en *Escorial – Revista de cultura y letras*, 47 (septiembre de 1944) 132.

rra Mundial y años de posguerra —el italiano y alemán, por un lado, el inglés y el francés por otro—, ejercieron un papel fundamental en la organización de conciertos, conferencias, veladas musicales y reuniones.

El irlandés Walter Starkie, violinista, melómano e hispanista, fue el encargado de dirigir el Instituto Británico en Madrid desde su fundación en 1940²⁴. Gran conocedor de la idiosincrasia española y de las tensiones que imperaban en la España del momento, se valió de la música para tender puentes entre las dos culturas, aprovechando «su ausencia de contenido político e ideológico» e «internacionalidad». El Instituto Británico fue, «de acuerdo con los propios bri-



Fig. 3.- Fotografía de Walter Starkie.
Diario *The Times*.

tánicos, el único vínculo cultural entre Gran Bretaña y España»²⁵ hasta la normalización de las relaciones diplomáticas.

2.2 Federico Mompou y Gonzalo Soriano en el primer franquismo

Los años 30 supusieron para Federico Mompou una década de vacío compositivo tras el éxito obtenido en París en el periodo de entreguerras, tal y como relata la escritora Clara Janés en la biografía del compositor:

«Ya en el mes de abril de 1932 Federico Mompou, que contaba entonces 39 años, había escrito a Blancafort tres palabras escuetas y significativas: “De música res” (De música nada). Y esa nada» [...] «abarcaría un periodo de diez años»²⁶.

Mompou residía ininterrumpidamente en el extranjero desde 1936, fundamentalmente en Francia. Esta estancia se terminó coincidiendo con el avance del ejército de Hitler en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y la inseguridad que ello suponía. Aunque permaneció hasta un año en el París ocupado, con la Segunda Guerra Mundial ya comenzada, en 1941 decidió trasladarse definitivamente a Barcelona.

Tras su regreso a la ciudad condal, para Mompou la década de los 40 no fue el «lustró oscuro»²⁷ que describe el investigador Javier Suárez-Pajares. El compositor «permaneció al margen de la vida concertística y se concentró en la composición»²⁸ y, cambiando la tendencia de la dé-

²³ PÉREZ DE ARCOS, Marina: “Education, Intelligence and Cultural Diplomacy at the British Council in Madrid, 1940-1941. Part 1: Founding a School in Troubled Times”, en *Bulletin of Spanish Studies*, volume XCVIII, 4 (2021), pp. 527-555.

²⁴ LLANO, Samuel: “Starkie y el British Council en España: Música, cultura y propaganda” en *Música española entre dos guerras. 1914-1945*. Archivo Manuel de Falla, Granada, 2002, p. 192.

²⁵ *Ibidem*, p. 191.

²⁶ JANÉS, Clara: *Federico Mompou – Vida, textos y documentos*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, p. 175.

²⁷ SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Introducción. El periodo de entreguerras como ámbito de estudio de la música española” en *Música española entre dos guerras. 1914-1945*. Archivo Manuel de Falla, Granada, 2002, p. 13.

²⁸ PÉREZ ZALDUONDO, Gema: “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956”, en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto: *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Volumen 7. México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 131.

cada anterior, finalizó los *Preludios* (1927-1944), añadió nuevas piezas a la colección de *Canciones y danzas* (1927-1962) —entre ellas la que dedicó a Gonzalo Soriano— comenzó *Paisajes* (1942-1960), *Combat del somni* (1942-1951) y finalizó el ciclo de canciones *Comptines* (1926-1943). Sin embargo, y debido a la «desilusión por los resultados obtenidos en contra de mi obra en las casas en las cuales he editado»²⁹, no publicó sus trabajos más recientes en ninguna editorial hasta finales de los años 40.

En la España de posguerra de 1942, el pianista Gonzalo Soriano fue labrándose un nombre en el territorio nacional que lo incorporó «con derecho propio a la lista de los pianistas españoles»³⁰. Al contrario que Mompou, que era veinte años mayor que él y que desde 1911 se movía entre Barcelona y París, Soriano comenzó su carrera en Alicante, estudió con José Cubiles en Madrid y pronto ganó reconocimiento en la España de los años 30, ofreciendo recitales y conciertos entre los que destacan, por ejemplo, la gira con Encarnación López “La Argentinita” por España o el recital de autores contemporáneos en la Residencia de Estudiantes de Madrid en mayo de 1936.

La Guerra Civil sorprendió a Soriano en la capital y fue reclutado por las fuerzas republicanas. Tras la guerra, viajó a Lisboa y, en 1940, reapareció en España en un espectáculo junto a la bailarina Mariemma³¹. La posguerra no fue un ambiente favorecedor de oportunidades y Soriano sustituyó los conciertos y recitales por espectáculos junto a bailarinas y cantantes. Aun así, y conforme el ambiente se dinamizaba y enriquecía, observamos gracias a las reseñas de prensa cómo los eventos en los que participa eran cada vez más frecuentes y cómo reaparecieron los recitales de piano a solo o las conferencias-concierto ilustrando las palabras de compositores o críticos musicales.

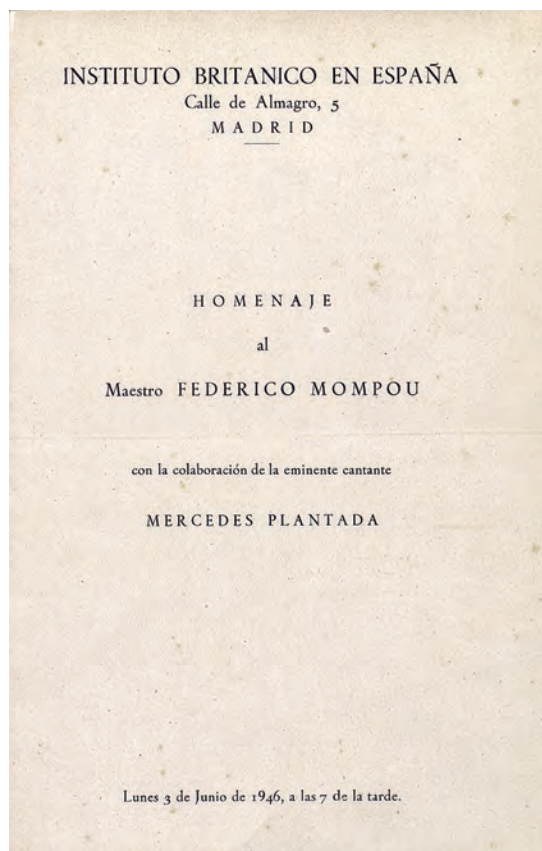


Fig. 4.- Programa del homenaje a Federico Mompou en el Instituto Británico de Madrid. Biblioteca de Cataluña. Fondo Federico Mompou.

3 LA PROMOCIÓN DE FEDERICO MOMPOU EN ESPAÑA

Walter Starkie y el Instituto Británico en España contribuyeron a la difusión de la obra de Federico Mompou en España y Reino Unido. Federico Mompou había recibido un homenaje en el Instituto Francés de Barcelona el 15 de diciembre de 1944³² y Walter Starkie le propuso una celebración similar en el Instituto Británico en Madrid. Starkie conocía al compositor desde su vuelta a Barcelona y había compartido con él numerosas veladas. Federico Mompou, tal y

²⁹ MOMPOU, Federico: Carta dirigida a Walter Starkie el 18 de septiembre de 1946. Fons Frederic Mompou. Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

³⁰ ANÓNIMO: "Hoy, la gran función de Arte español en la Zarzuela", en Diario *ABC*. Madrid, 14 de noviembre de 1940, p. 7.

³¹ *Ibidem*.

³² ANÓNIMO: "Homenaje a Mompou", en *La Prensa – diario de la tarde*. Barcelona, 12 de diciembre de 1944, año IV, n.º 1104, p. 3.

como cuenta Clara Janés, «accedió a tocar en el Instituto Británico de Madrid en un concierto-homenaje en su honor»³⁴.

El homenaje se celebró el 3 de junio de 1946, más de dos años después de la primera conversación. En ese tiempo, Starkie insistió en numerosas ocasiones al compositor, proponiendo fechas, explicando la organización de los días que Mompou y la cantante Mercedes Plantada habían de pasar en Madrid. La actitud de Walter Starkie es resolutiva incluso en una carta de 1945, demostrando su voluntad firme de celebrar el acto y de organizarlo cuanto antes. Intentaba cerrar fechas —«Propongo aplazarlo para el 28» [...] «le estimaré que me conteste con toda urgencia si le conviene esa fecha»—, gastos, alojamiento y transporte «usted tendrá habitación reservada en el Palace, por cuyo motivo también preciso conocer con tiempo la fecha de llegada aquí»³⁵ y le pedía al compositor una rápida contestación para poder prepararlo todo con tiempo. Esta actitud, ilustrada en algunos ejemplos, contrasta con la fecha real de celebración del homenaje y se define perfectamente por parte de Starkie en este párrafo dirigido a Mompou en abril de 1946:

«No puede usted imaginar cuánto me alegra que esté usted dispuesto a realizar el proyectado y deseado recital de sus obras en el Instituto Británico de Madrid. Hemos hablado bastante del asunto y yo le aseguro que no hay nada en el mundo que me agrada más que presentar a usted en el Instituto Británico y también hacer conocer más en Inglaterra todo lo que vale su obra»³⁶.

Para entender el carácter de Mompou y hasta qué punto condicionaba sus compromisos musicales más allá de la composición es interesante leer la anécdota completa que cuenta Clara Janés sobre las horas previas al homenaje al compositor en el Instituto Británico y el papel que jugó Gonzalo Soriano:

«El concierto debía de tener lugar dos días después, y antes aún tendría que sufrir toda una comida en su honor más una recepción. Claro que el director del Instituto Británico, Walter Starkie, que tanto conocía de casa de Janés, comprendería su estado de ánimo. Pero, ¿cómo vivir todas aquellas horas?, ¿cómo vencer la angustia y avanzar hacia el piano cuando llegara el momento? Sería necesario toda la fuerza de la amistad de Starkie y de su mujer Augusta, de Ramón Borrás y del malogrado pianista Gonzalo Soriano, para sacarle de su habitación del hotel y llevarlo hasta el número cinco de la calle de Almagro. Después, una vez colocadas las manos sobre el teclado, el mundo exterior se desvanecería y solos él y el piano, surgiría limpia y delicadamente matizada, la melodía de *Escenas de niños*»³⁷.

Como hemos señalado, Gonzalo Soriano había coincidido ya con Walter Starkie por vez primera el 20 de enero de 1945 en un homenaje a Joaquín Turina en el que el pianista ofreció un recital junto a la cantante Lola Rodríguez Aragón.

En el concierto-homenaje Federico Mompou interpretó obras en solitario y acompañando a la cantante Mercedes Plantada. Entre estas obras

³³ JANÉS, Clara: *Federico Mompou...*, *Op. cit.*, p. 210.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ STARKIE, Walter: Carta dirigida a Federico Mompou el 5 de febrero de 1945. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

³⁶ STARKIE, Walter: Carta dirigida a Federico Mompou el 11 de abril de 1946. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

³⁷ JANÉS, Clara: *Federico Mompou...*, *Op. cit.*, pp. 215 a 216.

que daba a conocer se encontraba una primera audición: la *Canción y danza* número 8 dedicada a Ricardo Viñes –que había fallecido en 1943– compuesta ese mismo año. El concierto recibió comentarios muy positivos y Starkie publicó la disertación del evento para darle difusión en España –en la revista *Música*–³⁸, y en Inglaterra y América, según una carta al compositor del 2 de mayo de 1946³⁹.

tercediera por él ante la casa Chester –editorial de partituras– en los siguientes términos:

«Creo que lo mejor sería una carta tuya exponiendo lo siguiente:

que hace 15 años no tengo trato con editores y lo producido durante este tiempo está inédito. Eso es causa de la desilusión por los

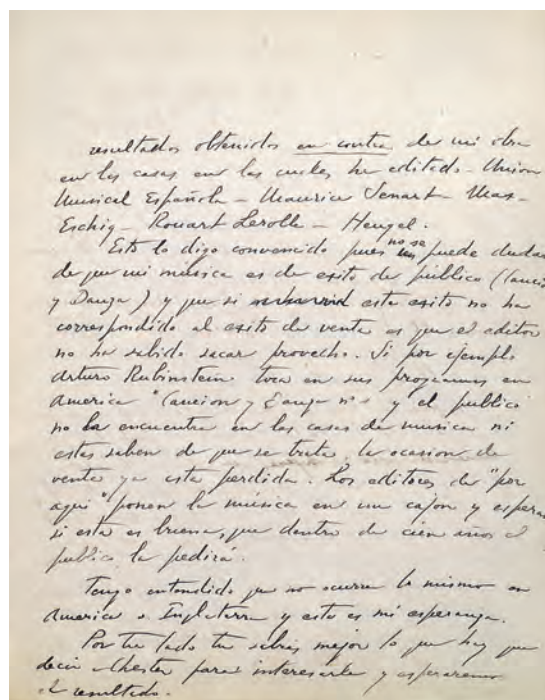
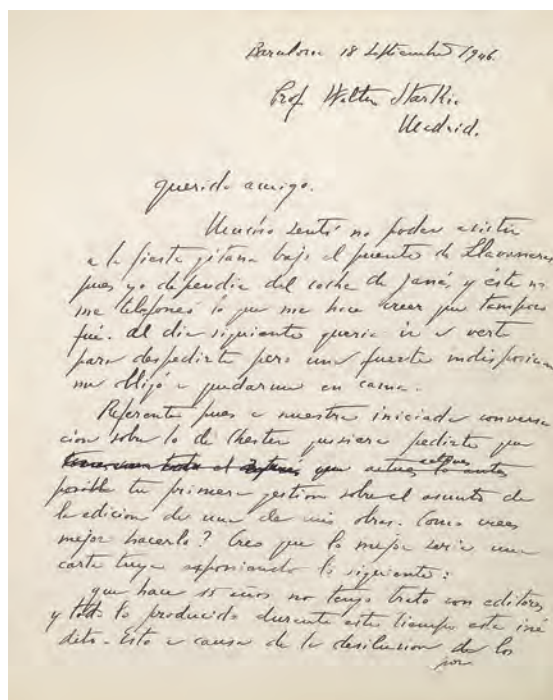


Fig. 5. -Fragmento del esbozo de respuesta de Federico Mompou a Walter Starkie fechado en septiembre de 1946 en la que el compositor se queja de la poca promoción de su obra por parte de las editoriales. Biblioteca de Barcelona. Fondo Federico Mompou.

En dos cartas conservadas de Federico Mompou a Walter Starkie, fechadas en septiembre de 1946, aparece mencionado un problema clave del que Mompou era consciente de cara a la promoción de su obra y a su éxito como compositor. Mompou le pedía en esta carta a Starkie que in-

resultados obtenidos en contra de mi obra en las casas en las cuales he editado: Unión Musical Española, Maurice Senart, Mat Eschig, Ronart Lerolle, Hengel.

Esto lo digo convencido pues no se puede dudar de que mi música es de éxito de pú-

³⁸ STARKIE, Walter: "Homenaje al maestro Federico Mompou", en *Música – Revista mensual ilustrada*. Madrid, año III, n.º 26, (1 de junio de 1946) 10 a 11.

³⁹ STARKIE, Walter: Carta dirigida a Federico Mompou el 2 de mayo de 1946. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

blico (Canción y Danza) y que si este éxito no ha correspondido al éxito de ventas es que el editor no ha sabido sacar provecho. Si por ejemplo Arturo Rubinstein toca en sus programas en América “Canción y Danza nº 1” y el público no la encuentra en las casas de música ni estas saben de qué se trata, la ocasión de venta está perdida.» [...] «Tengo entendido que no ocurre lo mismo en América o Inglaterra y esta es mi esperanza.» [...] «Tú sabrás mejor lo que hay que decir a Chester para interesarles y esperaremos el resultado»⁴⁰.

A Federico Mompou le preocupaba la promoción de sus obras por parte de las casas editoriales y la disponibilidad de éstas para el público interesado. Este aspecto será recurrente y Gonzalo Soriano, durante su primer viaje a Londres, lo mencionará de nuevo intentando conectar al público con las partituras del compositor.

3.1 Gonzalo Soriano y Federico Mompou: el comienzo de una amistad

Gonzalo Soriano conocía a Federico Mompou, al menos, desde 1944. Se conserva una carta del 17 de mayo de 1944 en la que Soriano, todavía desarrollando una carrera únicamente en el ámbito nacional, se reconocía como incondicional de la obra del catalán y, siempre que podía, promotor de su repertorio:

«He de frenar y despegarme a posiciones previstas por el mando en lógica “elasticidad” a expresiones que bien pudieran parecer hasta interesadas. Ya sabe que las gentes (¡esas pandillas de músicos...!) entienden o creen muy poco en la sinceridad humana a fuerza de hacer

mal uso de ella y llegarían a creer que Vd. me nombraba heredero de codiciables posesiones en El Colorado. Por eso casi siempre callo (casi siempre que puedo) y me limito, en beneficio de segunda persona a endosar a “tente y bone-te” Preludios, danzas, canciones, esta vez muy al por mayor de mi desgraciadamente reducido repertorio mompouyano. ¡No vaya a creer que sale tan bien parado en esta menguada demostración admirativa, pero... lo hago con tan buena voluntad...!»⁴¹.

Para cuando escribió estas líneas, ambos músicos se admiraban y el pianista incluía frecuentemente obras de Mompou en su repertorio de conciertos.

4 LA PROYECCIÓN INTERNACIONAL DE SORIANO, SIEMPRE UNIDA A LA DE MOMPOU Y A LA AYUDA DE STARKIE

En noviembre de 1946, Starkie —que ya había manifestado varias veces por carta su intención de colaborar en la internacionalización de la obra de Mompou— puso al compositor en contacto con representantes del Departamento de Música del British Council en Gran Bretaña. El objetivo principal era que Mompou viajara a Inglaterra para ofrecer recitales en el British Council y la BBC⁴², grabar su obra y contribuir así a darse a conocer internacionalmente.

La obra de Federico Mompou era conocida en el ámbito internacional fundamentalmente en Francia, por la fuerte vinculación del compositor con ese país y con la ciudad de París. Pianistas como su amigo Ricardo Viñes también habían contribuido a dar a conocer sus obras incluyéndolas en sus programas de concierto en Francia e incluso, en el caso de Viñes, en América. Sin embargo, en Reino Unido esa labor de

⁴⁰ MOMPou, Federico: Carta dirigida a Walter Starkie el 18 de septiembre de 1946. Carta de Walter Starkie a Federico Mompou el 2 de mayo de 1946. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

⁴¹ SORIANO, Gonzalo: Carta dirigida a Federico Mompou el 27 de mayo de 1944. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

⁴² El público inglés conocía parte de la obra de Mompou desde, al menos, 1942, fecha en la que se emitieron orquestaciones de algunas de las Canciones y Danzas. ISAACS, Leonard: Carta dirigida a Federico Mompou el 23 de abril de 1946. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

difusión todavía no la había realizado ningún intérprete.

C. T. Middleton, subdirector del Instituto Británico, escribió en ausencia de Walter Starkie a Federico Mompou transmitiéndole el contenido de una carta del Instituto en Londres y solicitándole para la visita a Inglaterra «ejemplares de todas, o la mayor parte, de las canciones de que usted es autor, [...] principalmente sus producciones más recientes»⁴³ y el programa detallado a interpretar. Federico Mompou, todavía dispuesto al viaje y a la oportunidad que representaba, explicó al subdirector del Instituto que «tratándose de obras inéditas me veo obligado a mandar copias de mis manuscritos cosa que procuraré resolver lo antes posible»⁴⁴ y que, para agilizar el proceso, «se dirijan al pianista Gonzalo Soriano 20 Av. Victoria Eugenia»⁴⁵ (o Reina Victoria) en Madrid quien posee actualmente dos de ellas: «*Damunt de tu només les flors*» y «*Cantar del alma*»⁴⁶. Ya en esta carta Federico Mompou se despedía diciendo que «solo tocaré en la radio y sin público»⁴⁷.

Sabemos, por una última carta de la secretaria de Starkie a Federico Mompou el 14 de enero de 1947, que Gonzalo Soriano había entregado las copias de las dos canciones que custodiaba y que, junto a las que el mismo Mompou había enviado desde Barcelona, «se las ha llevado el Profesor para ocuparse personalmente de ultimar el asunto a su paso por Londres»⁴⁸. Sin

embargo, «falto de fuerzas una vez más» según Clara Janés, el compositor desistió del viaje⁴⁹.

En marzo de 1948, Federico Mompou le volvió a transmitir a Starkie su intención de viajar a Londres. El presidente del Instituto Británico le respondió:

«Me alegra que pienses en ir a Londres, pero quisiera saber si esta vez no vas a arrepentirte al último momento. Yo escribiré a la B.B.C. para ver qué posibilidades hay, pero sé que es bastante difícil organizar ahora una visita si no es con mucha antelación. Sin duda sabrás que al fin Soriano tuvo que ir como huésped del Sr. Croswaithe. Una vez allí ha conseguido tocar y ahora va a dar un recital en el Wigmore Hall, así como algunas audiciones en la B.B.C. [...] Si llegas a marchar a Londres, yo te daría cartas para Chester»⁵⁰.

Mompou y el Instituto Británico fijaron una nueva fecha para octubre de 1948. Conforme la fecha se acercaba, Mompou le preguntó a Starkie «si será posible fijar como fecha los primeros días de octubre con la facultad, caso de impedimento, tener un plazo de 15 días para enviar cancelación»⁵¹, aunque en esa misma contestación afirmaba que se sentía «muy decidido». La BBC y el British Council volvieron a interesarse

⁴³ MIDDLETON, C. T.: Carta dirigida a Federico Mompou el 27 de noviembre de 1946. Fons Frederic Mompou. Biblioteca de Catalunya. Signatura M. 5022/4.

⁴⁴ MOMPOU, Federico: Carta dirigida a C. T. Middleton en diciembre de 1946. Fons Frederic Mompou. Biblioteca de Catalunya. Signatura M. 5022/4.

⁴⁵ Gonzalo Soriano residía en el número 20 de la Avenida Reina Victoria de Madrid.

⁴⁶ MOMPOU, Federico: Esbozo de carta dirigida a C. T. Middleton en diciembre de 1946. Fons Frederic Mompou. Biblioteca de Catalunya. Signatura M. 5022/4. Es reseñable que Soriano custodiara manuscritos de obras tan importantes y reconocidas de Mompou como *Damunt de tu només les flors*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ FERNÁNDEZ, María Pilar: Carta dirigida a Federico Mompou el 14 de enero de 1947. Fons Frederic Mompou. Biblioteca de Catalunya. Signatura M. 5022/4.

⁴⁹ JANÉS, Clara: *Federico Mompou...*, *Op. cit.*, p. 218.

⁵⁰ STARKIE, Walter: Carta dirigida a Federico Mompou el 18 de mayo de 1948. Fons Frederic Mompou. Biblioteca de Catalunya. Signatura M. 5022/4.

⁵¹ MOMPOU, Federico: Esbozo de carta dirigida a Walter Starkie. Mayo de 1948. Fons Frederic Mompou. Biblioteca de Catalunya. Signatura M. 5022/4.

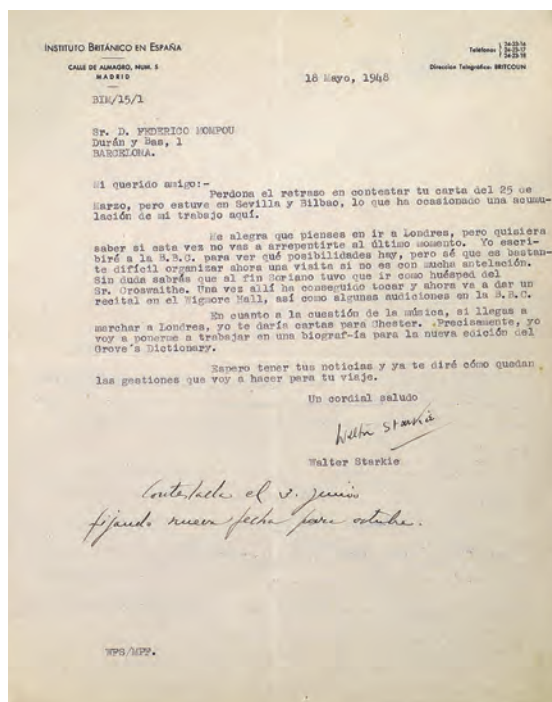


Fig. 6.- Carta de Walter Starkie a Federico Mompou el 18 de mayo de 1948. Biblioteca de Cataluña.
Fondo Federico Mompou.

por el evento y por el viaje de Mompou a Londres, elogiando su obra y animándolo a acudir. Pero, de nuevo, el viaje fue pospuesto.

Tal y como Starkie le había relatado a Mompou, Soriano viajó a Londres por primera vez en la primavera de 1948 para tocar en el Wigmore Hall de Londres y en la BBC. Fue su primer recital en el extranjero como solista y, aunque éste estaba programado para junio, Gonzalo Soriano se encontraba en Londres al menos desde un mes antes. El pianista aprovechó desde el primer momento su estancia en la capital inglesa para promocionar la obra de su amigo y el 20 de mayo le escribía anunciándole las obras que

interpretaría, tanto en el recital del Wigmore Hall el 15 de junio —cuatro *Impresiones Íntimas* y la *Canción y Danza* número 2—, como en la intervención en la BBC del 21 del mismo mes —en esta ocasión, la *Canción y Danza* número 6—.

No satisfecho con interpretar sus obras, en la carta le pedía a Federico Mompou que:

«Como verás, no me duermo en los laureles» [...] «porque soy un ferviente mompouista.» [...] «Lo urgente, y sin bromas, (totalmente en serio): Necesito que, con una rapidez de esas que llaman (no sé por qué) “a vuelta de correo” me envíes tus canciones y, en caso de haber alguna editada aquí, me digas en qué Casa la puedo encontrar. La urgencia es debida a que he conocido a una cantante rusa, sencillamente genial. Se llama Oda Slobowskaya.» [...] «Es una colaboradora asidua de la B.B.C. Es muy admirada en Londres y hace, constantemente, tournées por Inglaterra y Francia. Es especialista en canciones rusas, (como comprenderás) pero lo puede abarcar todo, en cuanto a estilo, por su talento fenomenal. Escribe y envía enseguida.» [...] «A pesar de mi guasa, te juro que me urge mucho tu contestación.» [...] «Si puedo serte útil en algo relacionado con editoras, o lo que sea, lo haré gustosísimo»⁵².

En efecto, Soriano no se dormía en los laureles y desde su primer viaje a Londres dio a conocer la obra de Mompou y se preocupó por la difusión editorial de las partituras. Leonard Isaacs —director musical de la sección europea de la BBC y remitente habitual de Mompou— le reseñó a éste tras la intervención del pianista en la radio: «escuché a Soriano, es realmente un artista»⁵³.

⁵² SORIANO, Gonzalo: Carta dirigida a Federico Mompou desde Londres el 20 de mayo de 1948. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4. Se trata de la cantante rusa nacionalizada inglesa Oda Slobodskaya (Vilna, 1888 – Londres, 1970).

⁵³ ISAACS, Leonard: Carta dirigida a Federico Mompou el 7 de julio de 1948. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

El 13 de abril de 1949, y gracias al éxito cosechado el año anterior, Gonzalo Soriano ofreció otro recital en el Wigmore Hall de Londres recibiendo excelentes críticas, especialmente por su interpretación de los autores españoles más modernos⁵⁴. Ese mismo año, Soriano grabó en Londres sus dos primeros discos en formato de 78 revoluciones por minuto para la discográfica La Voz de su Amo. La sesión de grabación incluía íntegramente música española, y una de las piezas fue la *Canción y danza* número 6 de Federico Mompou, la misma que había dado a conocer en la BBC en 1948. Estos discos se publicaron en España en septiembre de 1950 y recibieron críticas muy elogiosas⁵⁵.

En mayo de 1949 Walter Starkie propuso a Mompou acudir al Festival de Música de Edimburgo como huésped de honor del British Council. Y, de nuevo en el último momento, la negativa del compositor. Starkie lamentaba la situación y se encontraba «afigidísimo» por la decisión, ya que «esta vez creía haber conseguido algo que te pudiese interesar»⁵⁶. Federico Mompou, por su parte, se lamentaba de su propia decisión:

«Te escribo en estos días pensando en todo lo que pierdo. Son muchos los amigos que han oído por Radio algún concierto desde Edimburgo y me escriben no precisamente cartas de felicitación... pues la palabra más suave es «¡Estúpido!» Estoy desesperado de mí mismo»⁵⁷.

El carácter tan particular de Federico Mompou y un «miedo al público anónimo»⁵⁸ marcaron el desarrollo de su carrera en esos años. Sus amigos más íntimos –como Soriano y Starkie– lo conocían y sabían, por ejemplo, «que es inútil que haga presión sobre ti»⁵⁹ o que, como en la ocasión del homenaje en el Instituto Británico de Madrid, había sido necesario que fueran «a sacarte de la cama para que vinieses»⁶⁰.

4.1 La promoción europea más allá de Reino Unido

La promoción del compositor catalán no se limitaba a la capital británica, tal y como le mostró Soriano a Mompou en un programa anotado que le envió en enero de 1950. El programa anunciaba un concierto en La Haya, el 8 de enero, en el que Gonzalo Soriano interpretaba obras de Bach, Schumann, Granados, Falla, Mompou y Albéniz. En el mismo documento, Soriano le relató a Mompou sus últimos éxitos en Europa:

«Estoy agotando el repertorio de adjetivos admirativos de los críticos holandeses y gastando las palmas del público. Cuando leas la prensa te caes a lo largo y a lo ancho. Tu C.[anción] y D.[anza] 6 ha sido una locura en Ámsterdam y La Haya. En los dos sitios se repitió. El 15 toco en Rotterdam, el 22 en Londres, el 29 en Breda y el 2 en Roma. Te abraza, Gonzalo»⁶¹.

⁵⁴ ANÓNIMO: «Éxito de un pianista español en Londres», en *El Pueblo Gallego*. Vigo, 30 de marzo de 1949, p. 5.

⁵⁵ PRIETO, J. I.: «Últimos discos. Discoteca. Últimas novedades», en *Ritmo – Revista musical ilustrada*, 230 (septiembre de 1950, año XX) 19.

⁵⁶ STARKIE, Walter: Carta dirigida a Federico Mompou el 3 de junio de 1949. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

⁵⁷ MOMPOU, Federico: Esbozo de carta dirigida a Walter Starkie el 2 de septiembre de 1949. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

⁵⁸ JANÉS, Clara: *Federico Mompou...*, *Op. cit.*, p. 217.

⁵⁹ STARKIE, Walter: Carta dirigida a Federico Mompou el 3 de junio de 1949. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ SORIANO, Gonzalo: Programa anotado por Gonzalo Soriano y enviado a Federico Mompou en enero de 1950. Fons Frederic Mompou. Biblioteca de Catalunya. Signatura M. 4988/62, 1.

1968 - 1969 ?

CONCERTDIRECTIE Dr. G. DE KOOS
v. Moerssestraat 7 - Den Haag - Telefoon 77 79 10

DILIGENTIA Zondagmiddag 8 Januari 2.30 uur
3e concert Zondagmiddagserie A

Wederoptreden in Nederland van de grote Spaanse PIANIST
GONZALO

SORIANO

O.a. werken van: Bach, Schumann, de Falla en Granados
Losse kaarten f 3.— en f 3.50 alles inbegrepen. *y Menuhin y Albeniz* **¡ cómo !!**

Kaartverkoop en plaatsbespreking dagelijks van 10—4 uur
aan Diligentia (Telefoon 11 76 47).

Steinway & Sons' Concertvleugel van de Fa. Rippen & Rijken
en de Fa. Benner-Swagerman

Z.O.Z.



Quinto Fadelien:
Estoy captando el repertorio de adjectives administrativos de los escritores holandeses y gastando las palmas del público. Cuando lean la prensa te van a lo largo y a lo ancho.

Tu C.Y.D. 6 ha sido una locura en Amsterdam

GONZALO SORIANO werd in Alicante, Spanje, geboren en begon zijn muzikale studies op zeer jeugdige leeftijd. Reeds als 14-jarige jongen beëindigde hij zijn studie aan het Conservatorium. In die tijd gaf hij zijn eerste concerten voor publiek, zonder natuurlijk zijn studie op te geven, die hij bij beroemde professoren in Spanje en andere landen voortzette.

Hoe ouder en rijper Soriano wordt, hoe meer hij zich erop gaat toeleggen de diepste geheimen der muziek te doorgronden door middel van een diepgaande studie van clavecymbel- en orgelspel. Hieraan dankt hij o.a. zijn subtiel, delicaat en toch krachtig toucher.

In deze latere studies werd hij geleid door Wanda Landowska, de grote Poolse pianiste Eleonora Amzel en José Cubiles.

Zijn interpretaties van Bach, van de 18e eeuwse Italiaanse en Franse meesters, van de romantische en moderne muziek geven blijk van een talent, voor wie de techniek geen geheimen meer heeft, maar bovendien van een beschaafde en verfijnde persoonlijkheid.

Gonzalo Soriano trad reeds met groot succes in bijna alle Europese landen op. Hij heeft zojuist een succesrijke tournee door Engeland voltooid en maakt thans zijn tweede uitgebreide tournee door ons land.

Uit de Nederlandse Pers:

...superieure vingertechniek en bijzonder gevarieerd toucher ...een opmerkelijk programma, op opmerkelijke wijze gespeeld." (Nieuwe Rotterdamse Courant, 29-4-1949)

...een muzikaliteit, die als een wonderlijk fluidum uit zijn vingertoppen schijnt te vloeien. Dit spel is zo oergezond, dat men het als een stroom nieuw leven in zich opneemt. ...intense verfijning ...een fameux pianist ...fenomenale prestaties." (Rotterdams Nieuwsblad, 29-4-1949)

...virtuoze, geraffineerde techniek en een fraai, rijk gedifferentieerd toucher ...verrassend en uitermate boeiend." (Rotterdams Parool, 29-4-1949)

Hayden: En la 2da sesión a venir por lo. El 15 toos en Rotterdam, el 22 en Amsterdam, el 29 en Breda y el 2 en Roma.
Te oblige, tu amor Gonzalo

M. 4988/62,1

Fi. 7.- Programa anotado por Gonzalo Soriano del recital ofrecido el 8 de enero de 1950. Biblioteca de Cataluña.

Fondo Federico Mompou.

y amplificación no solo hacia el público sino, incluso, para conectarlo con compositores europeos como Alexander Voormolen. Desde Zaltbommel, Soriano se refería a Voormolen y al clavecinista Hans Philips como «dos seres extraordinarios que te sienten y comprenden de un modo estremecedor», añadiendo que «a su indicación te escribimos y te ruego no dejes de contestarles» [...] «En ellos tienes los más grandes admiradores y amigos»⁶². Sabemos que esa relación perduró y que Federico Mompou mantuvo el contacto con ambos, conservándose varias cartas hasta 1956⁶³.

4.2 Finalmente, el viaje a Londres. Un cambio de era para Federico Mompou

Por fin, en febrero de 1950, Federico Mompou viajó a Londres con un contrato para La Voz de su Amo para grabar un disco de larga duración donde el compositor interpretó su obra para piano. Tras el fracaso del viaje a Edimburgo,



Mompou le había escrito a Starkie que «ahora estoy decidido, esta vez, a no retroceder»⁶⁴ anunciándole una oportunidad de grabación en Londres.

En la capital, y junto a muchos amigos, lo esperaba Gonzalo Soriano, «quien con su peculiar simpatía y generosidad le introduciría de inmediato en la sociedad inglesa»⁶⁵. Debido a los cambios de planes acontecidos en los últimos años, «el público estaba a la expectativa frente a aquél músico español cuya llegada había sido anunciada y aplazada repetidamente»⁶⁶. Además de la grabación, ofreció un concierto en el Instituto de España junto a la cantante María de Gabarain y un concierto y entrevista en la BBC. El viaje fue un éxito y los miedos e inseguridades de Mompou comenzaron a resolverse.

A partir de los años 50, Soriano añadió más trabajos de Mompou a su repertorio y grabó con Carmen Bravo las obras para piano compuestas hasta 1953⁶⁷, fecha de la grabación. Ese mismo año, ofreció un recital en el marco del Festival de Música y Danza de Granada interpretando las ocho primeras *Canciones y danzas* con gran éxito. Durante los años siguientes, Victoria de los Ángeles y Soriano grabaron y llevaron las canciones de Mompou por escenarios de España y Europa.

5 CONCLUSIÓN

La promoción internacional de Federico Mompou no pudo llevarse a cabo antes de 1948 debido al aislamiento internacional que sufría el primer franquismo, pero durante ese tiempo

Fig. 8.- De izquierda a derecha y de arriba a abajo: el compositor Xavier Montsalvatge, su hija, su esposa, Gonzalo Soriano, Federico Mompou y Carmen Bravo. Biblioteca de Cataluña. Fondo Federico Mompou.

Soriano y Starkie contribuyeron a la difusión de la obra del catalán en los escenarios españoles.

A partir de su primer recital en Londres en 1948, podemos afirmar que la labor de Gonzalo Soriano en la promoción de Federico Mompou fue determinante para la divulgación de su obra en el Reino Unido y Países Bajos. Soriano la programó en sus recitales y en la radio con gran éxito, la grabó en disco y la dio a conocer a los músicos con los que se relacionaba. Walter Starkie, quien también demostró perseverancia, ilusión e interés por la obra del catalán, contribuyó desde el Instituto Británico y sus contactos en Londres para facilitar esta labor de Soriano y del propio compositor.

Gracias a las cartas y programas conservados, podemos reconstruir esta relación cronológicamente, atendiendo a los problemas, comentarios o vicisitudes que cada protagonista iba narrando y enmarcándolo en el contexto histórico correspondiente.

6 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÓNIMO: “Central Nacional-Sindicalista – Próximo concierto de Educación y Descanso”, en *La Vanguardia Española*. Barcelona, 14 de marzo de 1944, año LX, n.º 24190, p. 14.

ANÓNIMO: “El Fomento Musical de Barcelona”, en *La Vanguardia Española*. Barcelona, 3 de diciembre de 1944, año LX; n.º 24415, p. 12.

ANÓNIMO: “Éxito de un pianista español en Londres”, en *El Pueblo Gallego*. Vigo, 30 de marzo de 1949, p. 5.

ANÓNIMO: “Homenaje a Mompou”, en *La Prensa – diario de la tarde*. Barcelona, 12 de diciembre de 1944, año IV, n.º 1104, p. 3.

ANÓNIMO: “Hoy, la gran función de Arte español en la Zarzuela”, en *Diario ABC*. Madrid, 14 de noviembre de 1940, p. 7.

ANÓNIMO: “Información musical – Valencia”, en *Ritmo – Revista musical ilustrada*, 169 (octubre de 1943, año XIV) 169, p. 13.

ANÓNIMO: *Gonzalo Soriano – Pianista*, programa de mano. Castellón, Sociedad Filarmónica de Castellón, 24 de noviembre de 1943.

ANÓNIMO: *Gonzalo Soriano – Pianista*, programa de mano. Gijón, Sociedad Filarmónica de Gijón, 24 de enero de 1945.

ANÓNIMO: *Programa del homenaje al maestro Federico Mompou con la colaboración de la eminente cantante Mercedes Plantada*. Madrid, Instituto Británico de Madrid, 3 de junio de 1946. Fons Frederic Mompou. Biblioteca de Catalunya. Signatura M. 4985 – 3.

ANÓNIMO: *Recepción-homenaje en honor del ilustre compositor D. Joaquín Turina*, programa de mano. Madrid, Instituto Británico de Madrid, 20 de enero de 1945. Fundación Juan March.

FERNÁNDEZ, María Pilar: Carta dirigida a Federico Mompou el 14 de enero de 1947. Fons Frederic Mompou. Biblioteca de Catalunya. Signatura M. 5022/4.

ISAACS, Leonard: Carta dirigida a Federico Mompou el 7 de julio de 1948. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

ISAACS, Leonard: Carta dirigida a Federico Mompou el 23 de abril de 1946. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

JANÉS, Clara: *Federico Mompou – Vida, textos y documentos*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987.

⁶² SORIANO, Gonzalo: Carta dirigida a Federico Mompou desde Zaltbommel, Países Bajos. Fecha desconocida. Posiblemente 1950. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

⁶³ VOORMOLEN, Alexander: Carta dirigida a Federico Mompou el 9 de diciembre de 1955 y el 7 de marzo de 1956. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

⁶⁴ MOMPOU, Federico: Carta dirigida a Walter Starkie el 2 de septiembre de 1949. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

⁶⁵ JANÉS, Clara: *Federico Mompou...*, *Op. cit.*, p. 226.

⁶⁶ JANÉS, Clara: *Federico Mompou...*, *Op. cit.*, p. 227.

⁶⁷ SORIANO, Gonzalo; BRAVO, Carmen: *Federico Mompou – Obras para piano* [Grabación sonora]. Madrid, Hispavox, 1958.

- LLANO, Samuel: “Starkie y el British Council en España: Música, cultura y propaganda” en *Música española entre dos guerras. 1914-1945*. Archivo Manuel de Falla, Granada, 2002, pp. 187-217.
- MARCO, Tomás: *Historia de la música española. Vol. 6: Siglo XX*. Madrid, Alianza, 1983
- MIDDLETON, C. T.: Carta dirigida a Federico Mompou el 27 de noviembre de 1946. Fons Frederic Mompou. Biblioteca de Catalunya. Signatura M. 5022/4.
- MOMPOU, Federico: Carta dirigida a Walter Starkie el 18 de septiembre de 1946. Fons Frederic Mompou. Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.
- MOMPOU, Federico: Esbozo de carta dirigida a C. T. Middleton en diciembre de 1946. Fons Frederic Mompou. Biblioteca de Catalunya. Signatura M. 5022/4.
- MOMPOU, Federico: Esbozo de carta dirigida a Walter Starkie el 2 de septiembre de 1949. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.
- MOMPOU, Federico: Esbozo de carta dirigida a Walter Starkie. Reverso de la carta del 2 de septiembre de 1949. Fons Frederic Mompou. Biblioteca de Catalunya. Signatura M. 5022/4.
- PÉREZ DE ARCOS, Marina: “Education, Intelligence and Cultural Diplomacy at the British Council in Madrid, 1940-1941. Part 1: Founding a School in Troubled Times”, en *Bulletin of Spanish Studies*, volume XCVIII, 4 (2021) 527-555.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gema: “Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo” en SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.): *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid, Sitem-Glares, 2005, pp. 57-78.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gema: “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956” en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto: *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Volumen 7. México, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 101-167.
- PRIETO, J. I.: “Últimos discos. Discoteca. Últimas novedades”, en *Ritmo – Revista musical ilustrada*, 230 (septiembre de 1950, año XX) p. 19.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino: “Concierto de música española contemporánea”, en *Diario ABC*. Madrid, 30 de diciembre de 1942, p. 16.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino: “Conciertos del S. E. U. El pianista Gonzalo Soriano”, en *Diario ABC*. Madrid, 26 de enero de 1941, p. 13.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino: “Conferencia-concierto en el Instituto de Cultura Italiana”, en *Diario ABC*. Madrid, 4 de marzo de 1944, p. 16.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino: “Gonzalo Soriano, en el Círculo Medina”, en *Diario ABC*. Madrid, 22 de junio de 1945, p. 18.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino: “Gonzalo Soriano, en la revista «Escorial»”, en *Diario ABC*. Madrid, 6 de febrero de 1942, p. 13.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino: “Noticias musicales – La Orquesta Clásica de Madrid, José María Franco y Gonzalo Soriano”, en *Diario ABC*. Madrid, 12 de diciembre de 1944, p. 23.
- SEVA MERÍN, Isabel: *Gonzalo Soriano. El silencio de un pianista internacional – Estudio de su carrera artística y su aportación*. Trabajo Fin de Máster. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2021. Disponible en <<https://dspace.unia.es/handle/10334/5916>>. Consultado el 2 de mayo de 2023.
- SORIANO, Gonzalo; BRAVO, Carmen: *Federico Mompou – Obras para piano* [Grabación sonora]. Madrid, Hispavox, 1958.
- SORIANO, Gonzalo: Carta dirigida a Federico Mompou desde Londres el 20 de mayo de 1948. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.
- SORIANO, Gonzalo: Carta dirigida a Federico Mompou desde Zaltbommel, Países Bajos. Fecha desconocida. Posiblemente 1950. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.
- SORIANO, Gonzalo: Carta dirigida a Federico Mompou el 27 de mayo de 1944. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.
- SORIANO, Gonzalo: Programa anotado por Gonzalo Soriano dirigido a Federico Mompou en enero de 1950. Fons Frederic Mompou. Biblioteca de Catalunya. Signatura M. 4988/62, 1.

STARKIE, Walter: “Discurso de homenaje a Joaquín Turina pronunciado el 20 de enero de 1945”, en *Escorial – Revista de cultura y letras*, 47 (septiembre de 1944) 132.

STARKIE, Walter: “Homenaje al maestro Federico Mompou”, en *Música – Revista mensual ilustrada*, año III, 26 (1 de junio de 1946), 10-11.

STARKIE, Walter: Carta dirigida a Federico Mompou el 11 de abril de 1946. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

STARKIE, Walter: Carta dirigida a Federico Mompou el 18 de mayo de 1948. Fons Frederic Mompou. Biblioteca de Catalunya. Signatura M. 5022/4.

STARKIE, Walter: Carta dirigida a Federico Mompou el 2 de mayo de 1946. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

STARKIE, Walter: Carta dirigida a Federico Mompou el 3 de junio de 1949. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

STARKIE, Walter: Carta dirigida a Federico Mompou el 2 de mayo de 1946. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Introducción. El periodo de entreguerras como ámbito de estudio de la música española” en *Música española entre dos guerras. 1914-1945*. Archivo Manuel de Falla, Granada, 2002, pp. 9-70.

VOORMOLEN, Alexander: Carta dirigida a Federico Mompou el 7 de marzo de 1956. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.

VOORMOLEN, Alexander: Carta dirigida a Federico Mompou el 9 de diciembre de 1955. Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Signatura M 5022/4.



Infierno de Dante *de Mariano Benlliure: crónica de una adquisición* (1957)

Jorge Chenovart González

Doctor en Comunicación Audiovisual

Universidad Politécnica de Valencia

jorge.chenovart@uv.es

RESUMEN

Mariano Benlliure ideó su *Infierno de Dante* para decorar el salón del banquero Gustavo Bauer. Sin embargo, la obra no acabó allí y fue parte fundamental del grupo de esculturas que el autor valenciano presentó en la Exposición Universal de París (1900). Tras su muerte la heredaron sus descendientes, los cuales, embargados, pusieron a subasta la chimenea, así como otro lote variado de obras del autor. El presente estudio trata de recuperar cuáles fueron los pasos para la adquisición de los bienes por parte de la Diputación de Valencia. Además, destaca la relevancia de la prensa en el proceso de compra, como principal impulsora. El trabajo de campo se ha realizado a través de la combinación de documentación privada entre la familia y la Diputación, así como artículos de prensa y actas de carácter jurídico.

Palabras clave: Benlliure / Infierno de Dante / Chimenea / Valencia / Adquisición

ABSTRACT

Mariano Benlliure devised his *Dante's Inferno* to decorate the banker Gustavo Bauer's living room. However, the work did not end there and it was a fundamental part of the sculptural group that the Valencian author presented at the Universal Exhibition in Paris (1900). After his death, his descendants inherited it, who, seized, put the fireplace up for auction, as well as another varied batch of works by the author. The present study tries to recover what were the steps for the acquisition of the goods by the Provincial Council of Valencia. In addition, it highlights the relevance of the press in the purchasing process, as the main driver. The field work has been carried out through the combination of private documentation between the family and the Provincial Council, as well as press articles and legal acts.

Keywords: Benlliure / *Dante's Inferno* / Fireplace / Valencia / Acquisition.

1 INTRODUCCIÓN

No se puede hablar de recuperación, ya que Mariano Benlliure no realizó su colosal obra en bronce *Infierno de Dante* pensando en su ciudad, Valencia. Formaba parte del grupo de esculturas que auparon a conseguir la medalla de honor en la Exposición Universal de París de 1900, una vez no fue incluida en el lote de obras que hubiesen acabado en los aposentos de Gustavo Bauer, un ilustre banquero de principios de siglo XX en Madrid. Por lo tanto, el término adecuado sería el de adquisición, ya que se trata de un logro que a mediados de siglo, un lote de obras pictóricas y escultóricas que formaban parte de la familia de un autor de renombre, puedan conseguirse para el disfrute de una ciudad que no es la capital de España.

La presente investigación trata esencialmente el cómo, la manera en la cual se produjo la obtención y el traslado de la chimenea que desde 1957 es propiedad de la Diputación de Valencia. El Palau de la Generalitat la acogió desde su llegada, siendo reubicada en 2020 al Palacio de la Baylía, sede de la corporación institucional.¹ Según la Fundación Mariano Benlliure, dedicada a la investigación, conservación y difusión del patrimonio histórico y artístico del autor, el traslado ha supuesto un cambio positivo, ya que durante años se encontraba en “una ubicación

inadecuada, arrinconada por una escalera y con una ventana detrás, además de muy difícil acceso para los numerosos interesados en ver la obra de Benlliure”².

2 METODOLOGÍA Y PARTICULARIDADES

La metodología de investigación que se lleva a cabo tiene dos tipologías de fuentes bibliográficas claramente diferenciadas: documentación extraída de fuentes oficiales jurídicas y gubernamentales, y extractos de prensa escrita y radiofónica del momento. No obstante, en primer lugar se ha querido introducir una breve descripción de la obra con el objetivo de fundamentar artísticamente el estudio, de manera que quede patente la relevancia de la chimenea *Infierno de Dante*, de Mariano Benlliure. Para la descripción se ha utilizado fuentes de carácter catalogador y recopilatorio sobre la obra del autor.

Dado que el objetivo fundamental es dar a conocer cómo se desarrolló la adquisición de la obra a través de las fuentes primarias, resulta necesario emplear documentación existente que proceda de los actores que forman parte de la negociación. Por ello, el cariz del artículo va más allá de un mero análisis artístico, se centra esencialmente en los movimientos transaccionales, así como la visión de los mismos a través de los medios de comunicación del momento.

Desde la perspectiva institucional se ha utilizado la correspondencia entre los representantes de la Diputación de Valencia y la familia Benlliure. También se han utilizado transcripciones radiofónicas tomadas a miembros de la comisión en las que se explica todo el proceso y una copia del acta notarial en la que se relata la descripción de cada uno de los objetos donados por los Benlliure.

¹ Diario *Levante-EMV*. Valencia, 4.XI.2020.

² Fundación Mariano Benlliure, página web oficial: www.marianobenlliure.org

No se podría comprender esta investigación sin la prensa escrita, la cual se ha empleado de manera constante, ya que los diferentes artículos de los medios que narraron la acción, se encargaron de componer el relato de manera ordenada. Especialmente importante es la utilización de artículos del diario *Las Provincias*, el cual se encarga de promover la adquisición.

El artículo se encuentra estructurado cronológicamente: iniciándose con una descripción artística de la obra; la posterior publicación de la subasta; la constitución de la comisión; la tasación y valoración de la compra; el traslado, entrega y gestión con la Diputación, así como la suspensión de la subasta; y, por último, el desmantelamiento y traslado de la obra.

3 DESCRIPCIÓN ARTÍSTICA DE LA OBRA

En 1899 Mariano Benlliure terminó el modelo de la chimenea denominada *Infierno de Dante*. Cuatro años antes, el banquero madrileño Gustavo Bauer había encargado al escultor una obra que decorara su residencia en la que actualmente se encuentra la Escuela Superior de Canto³ en Madrid. No se trataba de un encargo de carácter caprichoso y único, ya que se incluía en la decoración completa de su sala de música además de la proyección y ejecución de un busto del padre del citado banquero.

No obstante, la conclusión de la chimenea no tendría el destinatario primigenio, ya que la familia Bauer rechazaría la adquisición de la obra, hecho que no sería óbice para su conclusión. El

autor decidiría *motu proprio* seguir con modificaciones que variaban el modelo inicial⁴. Según la obra *Vida artística de Mariano Benlliure*: “no quiso venderla a nadie, colocándola en uno de los salones de su casa, donde se encuentra”. Concretamente, Benlliure situó la obra en la sala de billar de su casa-estudio⁵. El artista decidió no venderla pese a diferentes ofertas⁶:

“Pasados varios años, recibió noticias de la persona extranjera que le encarga la obra y D. Mariano le contestó que se la quedaba él y que la tardanza en contestarle era suficientemente para quedar rescindido todo compromiso anterior. El americano le contestó que pusiera detrás de la cantidad convenida un cero y que le enviara la obra. Mariano Benlliure [...] no quiso desprenderse de ella”⁷

Fundida en bronce en la Casa Masriera y Campins de Barcelona en 1900⁸ y enviada a la Exposición Universal de París, en la cual fue premiado con el Gran Premio de Escultura, no solamente por el *Infierno de Dante*, sino también por otras como *Trueba*, *El mausoleo de Gayarre*, *Vélázquez*, bustos de *Silvela* y *Domingo*, además de otras figuras como toros de bronce.⁹

Desde un prisma puramente artístico, *Infierno de Dante* es un conjunto de esculturas que narra la visión del infierno tal cual es descrita por el poeta Dante Alighieri en su *Divina Comedia*. Acorde a las líneas del escultor francés

³ Fundación Mariano Benlliure, página web oficial: www.marianobenlliure.org

⁴ DE QUEVEDO PESSANHA, C.: *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid, Espasa-Calpe, 1947, p. 139.

⁵ ENSEÑAT BENLLIURE, L.: “El quehacer artístico de Mariano Benlliure” en VV.AA.: *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*. Madrid/Valencia, Dirección General de Patrimonio Histórico; Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2013, pp. 45-90.

⁶ MONTOLIU, V.: *Mariano Benlliure (1862-1947)*. València, Generalitat Valenciana, 2009, p. 97.

⁷ Declaraciones transcritas de Francisco de Asís Bosch Ariño en el programa radiofónico “Ecos de la Provincia”, 1.II.1957.

⁸ DÍEZ, J.L.: “El dominio de la escultura” en VV.AA.: *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*. Madrid/Valencia, Dirección General de Patrimonio Histórico; Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2013, pp. 17-31.

⁹ VIDAL CORELLA, V.: *Los Benlliure y su época*. Valencia, Prometeo, 1977, p. 98.



Fig. 1.- *Infierno de Dante*.
Fundación Mariano Benlliure.

Rodin¹⁰, especialmente con su obra *Las puertas del infierno*, la escultura en bronce de tres metros de altura muestra en la parte inferior las brasas del averno, evocando a la propia Capilla Sixtina de Miguel Ángel¹¹, mostrando el comienzo del descenso al infierno. A partir de los nueve círculos que corresponden a los suplicios descritos por Dante, se muestran las siguientes figuras: Ovidio, Lucano, Homero y Horacio (en el limbo por morir antes del nacimiento de Cristo); Caronte y su barca de condenados; Laocoonte y sus hijos en la versión de *Esclavo* de Miguel Ángel; y las parejas de enamorados Paolo Malates-

ta y Francesca de Rimini y Lancelot y Ginebra. Finalmente, la chimenea se encuentra coronada por las figuras de Dante y Virgilio.

El objetivo de la chimenea, según Benlliure, fue el siguiente, citado por su secretario, José Tallaví: “Aquí está –solía exclamar delante de su escultura–. Cuando enciendan fuego debajo de ella parecerá realmente el infierno”¹².

4 SUBASTA

Una gran subasta de libre acceso marca el inicio del camino del *Infierno de Dante* hacia Valencia. El 4 de diciembre de 1956 se acuerda la necesidad de sacar a subasta ciertos bienes con motivo de una reclamación monetaria contra Leopoldina Benlliure Tuero, hija del artista. Como se afirma en el Boletín Oficial del Estado del 7 de enero de 1957:

“En virtud de lo acordado en providencia [...] en los autos promovidos por la Sociedad Española de Comercio y Crédito Sociedad Anónima representada por el procurador Señor Castro y García Patón contra doña Leopoldina Benlliure Tuero, [...] se sacan a la venta en pública subasta por primera vez los siguientes bienes: [...] Un grupo escultórico en bronce representado “El infierno de Dante”, con un peso aproximado de cuatro toneladas (depositado en la calle de los Madrazo, número 25), por M. Benlliure. Este grupo ha sido tasado pericialmente en la cantidad de cuatrocientas cincuenta mil pesetas.”¹³

¹⁰ ENSEÑAT BENLLIURE, L.: “La decoración del saloncito Bauer de Mariano Benlliure” en SANTA ANA, F. de; CATALÁ GORGUES, M.A. (coms.): *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un homenaje* (Celebrada en Valencia, Museo del siglo XIX, del 20 de junio al 3 de septiembre del 2000). Valencia, Generalitat Valenciana, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2000, pp. 44-54.

¹¹ MONTOLIU, V.: *Mariano Benlliure (1862-1947)*. València, Generalitat Valenciana, 2009, p. 100.

¹² *Diario Informaciones*. Madrid, 1.II.1957.

¹³ *Boletín Oficial del Estado*, 7.I.1957.



Fig. 2.- Publicación de la subasta.
Boletín Oficial del Estado. 7. I. 1957.

Si bien la presente cita es un extracto de las dos columnas de elementos tanto artísticos como decorativos, así como de menaje del hogar propios de un estrato social elevado para la época, merece la pena detenerse en otras obras que conforman el conglomerado artístico puesto a subasta y que contextualizan en mayor medida la relevancia del conjunto artístico: “Entre los bienes que se citan figuran los siguientes: Una escultura [...] con pie de mármol [...] tres cuadros de Benlliure [...] más dos dibujos, un bajo-relieve en bronce y una estatua de mujer con niño en piedra blanca”¹⁴.

Lo relevante de la publicación de *Las Provincias* no es únicamente la intención del diario por resumir todo lo subastado, sino que también insta a las autoridades valencianas a hacerse cargo de este material, por precios que posteriormente serían considerados irrisorios. De esta manera, se propone lo siguiente: “Respetuosos siempre en la economía ajena, no nos atrevemos alegremente a insinuar nada en cuanto a la posibilidad de adquisición de estas obras [...] señalando concretamente a entidades oficiales o personalidades particulares que pudieran interesarse por el rescate de ellas para sí o para Valencia. [...] Algo digno de nuestra ciudad y de su hijo ilustre, el gran escultor [...] a quien no hemos hecho la justicia que se merece. La ocasión es tan propicia...”¹⁵

El diario *Las Provincias* se convirtió en un cronista, casi oficial, desde la vertiente periodística valenciana. Encontró tan relevante la noticia, que un día después de aconsejar en la compra de las obras de arte, centró su tiro en destacar la presencia de la chimenea de Dante. Mediante una puesta en contacto con el secretario de Mariano Benlliure, José Tallaví aporta datos tanto artísticos como especialmente económicos, destacando la realización de la obra en Roma¹⁶ así como la presencia en la obra de retratos de amigos del propio autor, prometiendo no revelar sus datos: “Es un secreto profesional, ya que las realicé con la promesa de no decir sus nombres”. Asimismo, a la pregunta del periódico: “¿Le parece justa la cifra de tasación?”, la respuesta es la siguiente: “¿De ninguna manera! Calculo su valor real en un mínimo de tres millones de pesetas. Tengamos en cuenta que sólo el material [...] alcanza una cantidad muy próxima al valor atribuido por el edicto. A ello ha de sumarse el precio de una obra tan importante de firma tan señalada en nuestro arte”¹⁷.

¹⁴ Diario *Las Provincias*. Valencia, 9.I.1957.

¹⁵ Diario *Las Provincias*. Valencia, 9.I.1957.

¹⁶ Diario *Las Provincias*. Valencia, 10.I.1957

¹⁷ *Ibid.*

5 CONSTITUCIÓN DE LA COMISIÓN

La constitución de la comisión para la obtención de los bienes de la familia Benlliure tiene su origen en la preocupación inmediata por parte de la Comisión de Bellas Artes de la Excelentísima Diputación de Valencia¹⁸. La comisión tenía como objetivo el viaje a Madrid para proceder a la revisión de las obras que se habían anunciado en el Boletín Oficial del Estado y, por ende, detener así la subasta. Los integrantes de la comisión fueron los siguientes: el Diputado-presidente de la Comisión de Bellas Artes, Francisco de Asís Bosch Ariño; el director del Museo de Bellas Artes de Valencia (en calidad de asesor), Manuel González Martí; y el concejal del Ayuntamiento de Valencia, José Grima, este último con carácter de urgencia por parte de la alcaldía.¹⁹ Según las declaraciones en los medios, Bosch Ariño confirmaba la rapidez del proceso:

“En aquel rápido viaje, puestos en contacto con la Entidad comercial que provocó la subasta y con la familia de Mariano Benlliure, se llegó a los suficientes puntos de coincidencia para esperar una solución favorable al problema de la suspensión de la subasta y la adquisición por parte de la Diputación”.²⁰

La constitución de la comisión fue considerada de urgencia. En las Actas de la Comisión permanente del Ayuntamiento de Valencia correspondientes al 16 de enero, los miembros se comprometen a coadyuvar en el rescate de estos bienes patrimoniales para la ciudad. Resulta necesaria debido a la urgencia de “conocer de visu el volumen de patrimonio que ha de subastarse, así como las tasaciones parciales de aquellos objetos que se estimaban dentro del tipo de licitación de mayor interés”.²¹

La función de la prensa valenciana del momento se convierte en esencial para la puesta en marcha de la comisión por parte del Gobierno valenciano. Especialmente relevante es la posición del diario *Las Provincias*, que incluso llega a hacer alarde de su papel en la consecución del objetivo, no solo como iniciador de la campaña sino también como conciliador entre entes públicos:

“El aldabonazo que modesta pero firmemente dimos en su día ha tenido un eco magnífico en las dos corporaciones más representativas de Valencia, Diputación y Ayuntamiento

-que tanto monta, monta tanto...- y ello debe destacarse alborozadamente porque tampoco es muy frecuente ver unidos y acordes a dos estamentos”.²²

6 TASACIÓN Y VALORACIÓN DE COMPRA

Para proceder a la previamente ideada adquisición de las obras de Benlliure, la comisión, ya constituida, decide viajar a Madrid con el objetivo de formular una propuesta para que la Diputación determine si es conveniente el rescate en la subasta.²³ El viaje se produce el 14 de enero con una duración de tres días, llegando, según palabras de Bosch Ariño, a un acuerdo propicio para ambas partes, con mediación de la entidad comercial de la subasta y la propia familia de Mariano Benlliure: “En aquel rápido viaje [...] se llegó a los suficientes puntos de coincidencia para esperar una solución favorable al problema de la suspensión de la subasta y adquisición por parte de la Diputación”.²⁴ En concordancia con lo inicialmente publicado en el Boletín Oficial del Estado respecto al valor

¹⁸ Declaraciones transcritas de Francisco de Asís Bosch Ariño en el programa radiofónico “Ecos de la Provincia”, 1.II.1957.

¹⁹ Acta de la comisión permanente del Ayuntamiento de Valencia, del 9.I.1957 a 15.V.1957. Referencia Z-118. 16.I.1957, p. 33.

²⁰ Declaraciones transcritas de Francisco de Asís Bosch Ariño en el programa radiofónico “Ecos de la Provincia”, 1.II.1957.

²¹ Acta de la comisión permanente del Ayuntamiento de Valencia, del 9.I.1957 a 15.V.1957. Referencia Z-118. 16.I.1957, p. 33.

²² Diario *Las Provincias*. Valencia, 20.I.1957.

²³ Diario *Las Provincias*. Valencia, 15.I.1957.

²⁴ Declaraciones transcritas de Francisco de Asís Bosch Ariño en el programa radiofónico “Ecos de la Provincia”, 1.II.1957.

inicial de la obra, la labor de la comisión gira en torno a conseguir un precio óptimo, que ascendió a las 650.000 pesetas²⁵. En este sentido, según Bosch, la tasación en aproximadamente 400.000 pesetas supone una salvación para la familia Benlliure, destacando que: “ha querido ceder esta obra y algunas más a la Diputación a un precio que todos debemos estimar como un obsequio a Valencia”²⁶.

En este sentido, la subasta judicial que hubiera tenido lugar el 30 de enero de 1957 fue suspendida oficialmente, publicándose en los medios al día siguiente: “La subasta de varias obras, algunas importantes, del escultor Mariano Benlliure anunciada para hoy por el juzgado N.º 11 de Madrid, no ha llegado a celebrarse, por haber presentado el procurador de la parte actora un escrito en el que solicitó la suspensión de la misma”.²⁷

7 GESTIONES DE ADQUISICIÓN Y TRASLADO A VALENCIA

El 23 de enero de 1957 se lleva a cabo una reunión oficial entre el presidente de la Diputación, Francisco Cerdá Reig y la hija del artista, Leopoldina Benlliure Tuero, con el objetivo de formalizar la compraventa de diferentes obras de arte, teniendo estrictamente como comprador y vendedora a la corporación de índole pública y a la heredera del autor. La información corrió a cargo de Cerdá Reig, dada la ausencia del diputado Bosch Ariño, encargado principal de la expedición.²⁸ La oficialidad de la reunión responde a la presencia del secretario general accidental, el cual da fe de lo acontecido a través de los documentos de la Asesoría Jurídica de la Diputación Provincial.

Como se informa en la documentación oficial Leopoldina Benlliure informa del embargo ju-

dicial de los bienes, lo que supone el adelanto de la cantidad necesaria por parte de la Diputación, para saldar deudas y levantar el decomiso. En este acuerdo, también se establece una “promesa de compraventa”, así como la desaparición de las trabas para la obtención del *Infierno de Dante*:

“Primero. -La decoración de una boca de chimenea de salón, fundida en bronce, denominada “El infierno de Dante”, modelada por don Mariano Benlliure Gil; por el precio de doscientas setenta y cinco mil pesetas. Aparece descrita y fotografiada en las páginas 138 a 140 del libro “Vida Artística de Mariano Benlliure” de Carmen de Quevedo Pessanha, editado por Espasa Calpe S.A. en Madrid en 1947”.²⁹

Infierno de Dante es considerado como el elemento más importante por el cual pujar por parte de la Diputación, por ello se encuentra en el primer apartado del citado documento. Asimismo, viene acompañado de siete obras más, puntualizadas cada una de ellas de manera similar a la primera. Sin embargo, tras la descripción se manifiesta la entrega directa a la Diputación de los dos primeros, el propio *Infierno de Dante*, así como un busto del padre del artista, Juan Antonio Benlliure. El resto de obras, se entregarán a la Diputación cuando fallezca la todavía dueña, reservándose también el usufructo vitalicio sobre estos últimos. Con el objetivo de acometer la transacción de manera certera y sin ningún contratiempo, en el apartado final, se cita la presencia del hijo de la parte vendedora, Guillermo Stefaniai Benlliure, quien se hace cargo del cumplimiento de obligación de entregar

²⁵ Declaraciones transcritas de Francisco de Asís Bosch Ariño en el programa radiofónico “Ecos de la Provincia”, 1.II.1957.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Diario *Las Provincias*. Valencia, 1.II.1957.

²⁸ Diario *Las Provincias*. Valencia, 26.I.1957.

²⁹ Diputación de Valencia, Asesoría Jurídica.: Contrato de compraventa entre la Diputación de Valencia y Leopoldina Benlliure. Hace constar el ofrecimiento en venta de bienes embargados judicialmente por varios acreedores. 23 de enero de 1957.

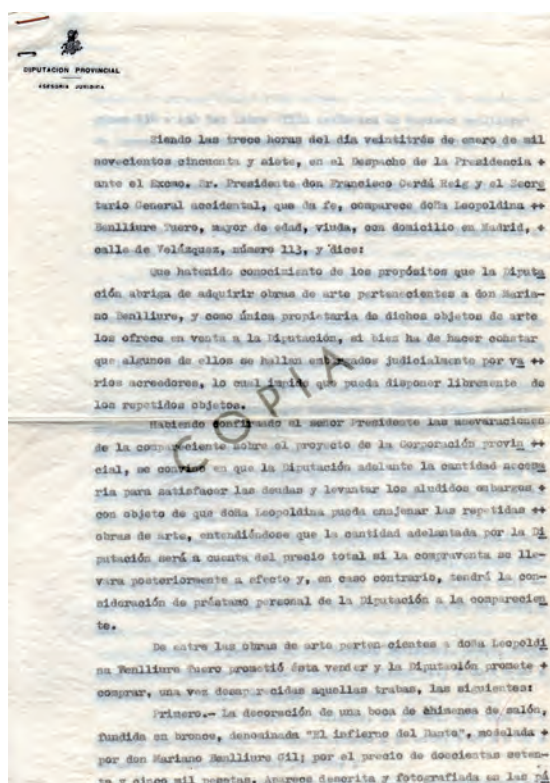


Fig. 3.- Contrato de compraventa del lote artístico de la familia Benlliure por parte de la Diputación de Valencia.

los objetos cuando tenga lugar el fallecimiento. Pese a ello, Stefaniai decide, una vez se realiza el traslado de la chimenea, acometer la donación del resto de obras.³⁰

Respecto al pago, se dictamina lo siguiente:

“El precio total de seiscientos cincuenta mil pesetas se hará efectivo en la siguiente forma: [...] se entrega cinco mil pesetas a la compareciente doña Leopoldina; otras trescientas cuarenta y cinco mil pesetas las

invertirá, hasta donde haga falta, la Diputación en el levantamiento de los embargos judiciales y gastos derivados [...] y el resto [...] así como el sobrante [...], se entregarán a doña Leopoldina [...] en el momento en el que la Diputación tome posesión de “El infierno de Dante” y el busto de Juan Antonio Benlliure Tomás”.³¹

Se tarda un mes en celebrar la sesión plenaria de la Diputación de Valencia que tiene por objetivo dejar constancia de lo acaecido en la reunión entre los miembros de la Comisión y la hija de Mariano Benlliure. Anteriormente, se había realizado otra sesión (25 de enero) para la aprobación de la transacción a propuesta de la Comisión de Bellas Artes y su demora en cuanto a la habilitación del crédito hasta la aprobación del presupuesto ordinario.³²

En escritura autorizada por el notario Antonio Martí Sastre³³, se aprueba las cuentas de la inversión total de 740.504, 65 pesetas en concepto de adquisición, así como de mano de obra para el transporte y posterior instalación en el Palacio de la Generalitat en Valencia. En la signatura de actas se deja constancia de la adquisición de un friso de bronce y una lámpara del mismo metal del propio autor por el precio de 63.000 pesetas en Madrid. La notabilidad de tal compra se encuentra en su procedencia: un paseo por el rastro de Madrid durante la expedición para la obtención de la chimenea de bronce: “Paseando por el rastro madrileño [...] encontramos arrumbado en un rincón, un maravilloso friso de bronce que D. Mariano Benlliure hizo por encargo de la Banca Bauer.”³⁴ Lo que constata que formaba parte del lote de encargos que el propio Bauer encomienda a Benlliure como

³⁰ Diario *Informaciones*. Madrid, 1.II.1957.

³¹ *Ibid.* Diputación de Valencia, nota al pie de página 28.

³² Acta de la sesión plenaria de la Excelentísima Diputación de Valencia, del 25.I.1957, Vol. 110, sig. A.I.I., p. 108.

³³ Acta de la sesión plenaria de la Excelentísima Diputación de Valencia, del 22.II.1957, Vol. 110, sig. A.I.I., p. 118 vuelta.

³⁴ Declaraciones transcritas de Francisco de Asís Bosch Ariño en el programa radiofónico “Ecos de la Provincia”, 1.II.1957.

decoración de sus aposentos y que con motivo de la quiebra, fortuitamente fue a parar allí.

Acordado legalmente el trámite de compra de las obras de Benlliure, se suspende la subasta el día 31 de enero, de manera que puede procederse a realizar el traslado. El diario *Las Provincias*, que se sitúa como el inspirador del negocio, lo publica continuando con el seguimiento ofrecido durante todo el mes³⁵, y el diario *Informaciones*³⁶ relata, siguiendo lo convenido por Tallaví en anteriores entrevistas a otros medios, el acierto de no ser subastado debido a la incompreensión de la cifra propuesta. La cancelación de la subasta se plantea por parte de los medios de comunicación como un éxito³⁷ de gratitud y sensibilidad³⁸, un acto heroico por parte de la Diputación, explicado de manera lírica:

“muchos comerciantes ambicionaban algo sobre la tumba de Mariano Benlliure, en el cementerio de Valencia [...] los huesos del ilustre artista no seguirían descansando en paz. Porque la obra que se iba a exponer al regateo de los compradores fue la debilidad del escultor durante la mayor parte de su vida. [...] La Diputación no quiso avergonzarse de ello, lo mismo que ha hecho en otras ocasiones”³⁹

8 DESMANTELAMIENTO Y TRASLADO

El proceso de desmantelamiento y posterior traslado a Valencia se plantea desde dos vertientes: la periodística y la epistolar. La primera, a través de las publicaciones en *Las Provincias*, *Informaciones*, *ABC* y *Levante*; la segunda, dejando constancia de la comunicación estrecha y constante que se tenía entre el secretario de Benlliure



Fig. 4.- *Informaciones*. Crónica del desmontaje del *Infierno de Dante* y entrevista a José Tallaví. 1.II.1957.

re, José Tallaví, quien se encargó personalmente de la supervisión del traslado desde Madrid, con Bosch Ariño, su homólogo en Valencia y con el presidente de la Diputación, Cerdá Reig. Las cuatro toneladas que pesa la chimenea *Infierno de Dante* requirieron de cinco trabajadores, los cuales se encontraban asegurados con una póliza de vida especial debido a la peligrosi-

³⁵ Diario *Las Provincias*. Valencia, 1.II.1957.

³⁶ Diario *Informaciones*. Madrid, 1.II.1957.

³⁷ Diario *Levante*. Valencia, 26.I.1957

³⁸ Diario *Levante*. Valencia, 31.I.1957

³⁹ *Ibid.* nota al pie 35.

dad de la maniobra de desmontaje⁴⁰. Según se afirma en *Levante*: “se trataba de una peligrosa maniobra, en la que debían manipular durante varias horas con un peso de más de mil kilos bamboleándose encima de sus cabezas”. Asimismo, la propia obra fue asegurada en un millón de pesetas.

Tras las cinco horas que duró el desmontaje y preparación para el traslado⁴¹, las piezas fueron ubicadas en un camión proporcionado por la Diputación de Valencia. Según uno de los subtítulos del artículo de *Informaciones*: “La obra preferida del escultor irá mañana a Valencia en un ‘Pegaso’”⁴². Pese a la notoriedad de la logística del traslado, el acomodo de la chimenea en el camión se efectuó con unos sacos de paja de arroz.

La llegada a Valencia del camión se produce el 3 de febrero de 1957, con todos los elementos en perfecto estado⁴³. Se requiere, no obstante, desde la Diputación la presencia y guía de José Tallaví, que en ese momento se encontraba como director artístico de la Sala de Arte Los Madrazo en Madrid. De hecho, se le encomienda la labor de la dirección del montaje: “Me gustaría me indicara todos los elementos necesarios para que todo esté dispuesto y Vd., pudiera realizar el montaje en el menor tiempo posible”.⁴⁴

Tallaví se pone en contacto de manera directa con el presidente de la Diputación, Cerdá Reig a través de una carta en la que adjunta “los elementos necesarios para llevar a cabo con éxito el montaje de la chimenea en bronce de nuestro inolvidable ‘MARIANET’”⁴⁵. Al margen de la congratulación pertinente con afecto cercano, Tallaví demanda la presencia de dos obreros marmolistas porque según él “son los que mejor

saben tratar las obras de arte delicadas”. Para la técnica de montaje, el secretario de Benlliure pidió lo siguiente que sería resuelto por la Sección de Construcciones Civiles de la Diputación de Valencia⁴⁶:

“Un diferencial para 5.000 kg (tendremos que llevar la obra colgada hasta la misma pared). 4 tabloncillos de álamo negro de 2 maestros cada uno. 4 rodillos de madera para el arrastre que no deteriore el piso. 4 tacos de madera para confeccionar los calzos y topes de la diferencial. 1 trozo de cable para el colgado de la obra de 5 metros lo menos. 1 serrucho, 1 azuela, 2 llaves inglesas. 2 barras gruesas para el movido de la obra y palanca (en acero). 8 o 10 lías, varios sacos para evitar el arañado por el cable. 2 burras o caballetas de 3 metros para montar la diferencial. Clavos negros para la sujeción de los tabloncillos a la burra. 1 brocha limpia para limpiado de la obra que no la arañe.”⁴⁷

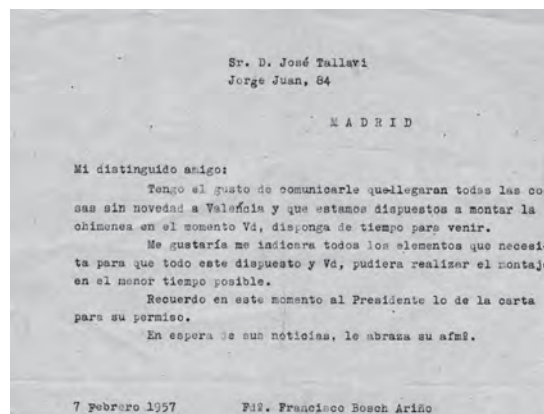


Fig. 5.- Carta de Bosch Ariño demandando indicaciones para la instalación de la obra. 7. II. 1957.

⁴⁰ Diario *Levante*. Valencia, 2.II.1957.

⁴¹ Diario *ABC*. Edición Andalucía, 2.II.1957.

⁴² Diario *Informaciones*. Madrid, 1.II.1957.

⁴³ Carta enviada por Francisco de Asís Bosch Ariño a José Tallaví. Valencia, 7.II.1957.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Carta enviada por José Tallaví a Francisco Cerdá Reig. Madrid, 11.II.1957.

⁴⁶ Saluda de Francisco Cerdá Reig a Francisco de Asís Bosch Ariño. Valencia, 12.II.1957.

⁴⁷ Carta de José Tallaví a Francisco Cerdá Reig. Madrid, 12.II.1957.

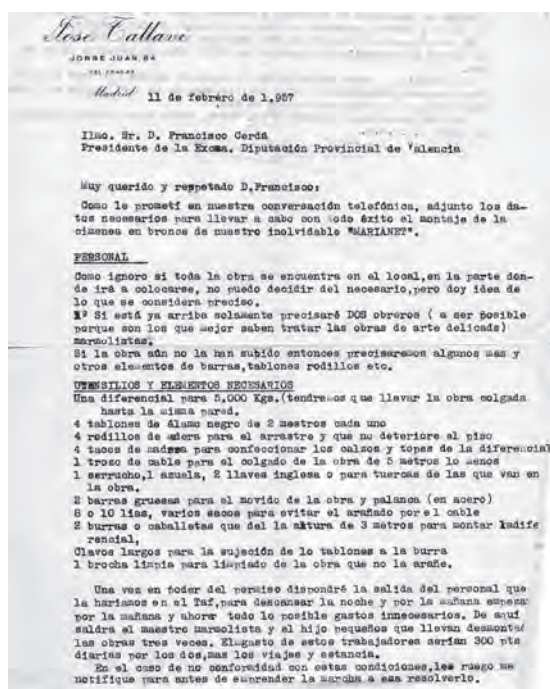


Fig. 6.- Respuesta de José Tallaví explicando minuciosamente todo el material humano y técnico que requiere la empresa del montaje. 11. II. 1957.

La correspondencia entre Tallaví y los máximos representantes valencianos denota errores entre la oficialidad de las fechas de traslado de la obra. Si bien diarios como *ABC* y *Las Provincias* afirman que la primera semana de febrero se producía el traslado y el montaje, se deben tomar como ciertos los avisos de Tallaví respecto a la consecución de los objetivos marcados en lo que a la ejecución se refiere. Por ello, se constata que el 16 de febrero salió la obra desde Madrid; dos días después llegaron los operarios a Valencia; y al siguiente día se inició el montaje. Finalmente, el día 23 de febrero, *Las Provincias* dio eco a la noticia de la instalación final en el “saloncillo dorado del Palacio de la Generalidad”.⁴⁸

En los planos formativo y artístico, el traslado de las obras de Benlliure supuso para Valencia un impulso cultural e incluso “patriótico”⁴⁹, llegando a ser considerado como “la recuperación de recuerdos de gloriosas valencianías”⁵⁰. Todas las obras fueron demandadas por la Escuela Práctica de Cerámica de Manises para reproducirlas con el objetivo de decorar el Palacio de la Generalidad, así como obsequiar a visitantes considerados como ilustres, fomentando la industria de la cerámica valenciana.

9 CONCLUSIONES

El interés investigador del estudio se encuentra en la novedad acerca del perfil transaccional en publicaciones especializadas sobre las obras de Mariano Benlliure en Valencia.

La combinación de fuentes, tanto las periodísticas como las de índole privado, así como las jurídicas, ha sido fundamental para la construcción de una cronología pertinente que ayude a comprender como eran los procesos de obtención de este tipo de lotes artísticos. De hecho, el potencial de la prensa escrita en su momento, supuso el ofrecimiento por parte de galerías de arte a la Diputación, para la adquisición de más grupos de obras de arte de Mariano Benlliure⁵¹. En relación a ese poder periodístico, la clave fundamental que inicia la transacción y, por tanto, lo que supone el punto de inflexión para llevar a cabo el contacto con la familia Benlliure, es la publicación en *Las Provincias* de la subasta publicada previamente en Boletín Oficial del Estado. Por tanto, se entiende como necesaria una transcripción de los artículos de prensa, de manera que las citaciones tanto jurídicas como periodísticas sean las vertebradoras del grueso de la investigación.

⁴⁸ Diario *Las Provincias*. Valencia, 23.II.1957.

⁴⁹ Carta del director de la Escuela Práctica de Cerámica de Manises, Alfonso Blat Monzó a Francisco Cerdá Reig. Manises (Valencia), 23.II.1957.

⁵⁰ Acta de la sesión plenaria de la Excelentísima Diputación de Valencia, del 29.III.1957, p. 131.

⁵¹ Carta de ofrecimiento de la Galería de Pinturas *Bulevar* al presidente de la Diputación, en la que se plantea la adquisición de bienes procedentes de la testamentaria del hijo de Mariano Benlliure. 22.I.1957.

10 BIBLIOGRAFÍA

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO (BOE). Administración de Justicia. Juzgados de Primera Instancia e Instrucción. Edictos. Núm. 7, p. 90, 7 de enero de 1957.

DE QUEVEDO PESSANHA, C.: *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid, Espasa-Calpe, 1947, p. 139.

DÍEZ, J.L.: “El dominio de la escultura” en VV.AA.: *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*. Madrid/Valencia, Dirección General de Patrimonio Histórico; Consorcio de Museo de la Comunidad Valenciana, 2013, pp. 17-31.

ENSEÑAT BENLLIURE, L.: “La decoración del saloncito Bauer de Mariano Benlliure” en SANTA ANA, F. de; CATÁLÁ GORGUES, M.A. (coms.): *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un homenaje* (Celebrada en Valencia, Museo del siglo XIX, del 20 de junio al 3 de septiembre del 2000). Valencia, Generalitat Valenciana, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2000, pp. 44-54.

ENSEÑAT BENLLIURE, L.: “El quehacer artístico de Mariano Benlliure” en VV.AA.: *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*. Madrid/Valencia, Dirección General de Patrimonio Histórico; Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2013, pp. 45-90.

FUNDACIÓN MARIANO BENLLIURE.: *Traslado del “Infierno de Dante”*, <http://marianobenlliure.org/traslado-del-infierno-de-benlliure/>, 2020.

GÓMEZ, S.: “El Infierno de Benlliure deja el Palau” en *Diario Levante-EMV*. Valencia, 4 de noviembre de 2020.

GÓMEZ FIGUEROA, J.A.: “Los obreros que desmontaron El infierno de Dante recibieron un seguro de vida especial” en *Diario Informaciones*. Madrid, 1 de febrero de 1957.

MONTOLIU, V.: *Mariano Benlliure (1862-1947)*. València, Generalitat Valenciana, 2009, pp. 97-100.

S.F.: “Actualidad Valenciana”, en *Diario*

Las Provincias. Valencia, 9 de enero de 1957, p. 16.

S.F.: “Actualidad Valenciana”, en *Diario Las Provincias*. Valencia, 20 de enero de 1957, p. 22.

S.F.: “Adquisición de varias obras de Benlliure por la Diputación”, en *Diario Levante*. Valencia, 25 de enero de 1957, p. 4.

S.F.: “Ayer fue desmontado el ‘Infierno de Dante’. El grupo escultórico se trasladado hoy a Valencia”, en *Diario Levante*. Valencia, 2 de febrero de 1957, p. 3.

S.F.: “El ‘Infierno de Dante’, de Mariano Benlliure”, en *Diario Levante*. Valencia, 31 de enero de 1957, p. 3.

S.F.: “El ‘Infierno de Dante’, de Mariano Benlliure. Este gigantesco grupo escultórico, de cuatro mil kilos de peso será trasladado a Valencia”, en *Diario ABC*. Edición Andalucía, 2 de febrero de 1957, p. 17.

S.F.: “Diputación Provincial” en *Diario Las Provincias*. Valencia, 15 de enero de 1957, p. 12.

S.F.: “La subasta de las obras de Benlliure” en *Diario Las Provincias*. Valencia, 10 de enero de 1957, p. 14.

S.F.: “Obras de Benlliure rescatadas para Valencia”, en *Diario Las Provincias*. Valencia, 23 de febrero de 1957, p. 16.

S.F.: “Sesión plenaria de la Diputación. Sobre la adquisición de obras de Mariano Benlliure”, en *Diario Las Provincias*. Valencia, 26 de enero de 1957, p. 11.

S.F.: “Suspensión de la subasta judicial de las obras de Benlliure”, en *Diario Las Provincias*. Valencia, 1 de febrero, 1957, p. 16.

VIDAL CORELLA, J.: *Los Benlliure y su época*. Valencia, Prometeo, 1977, p. 98.

Apuntes sobre la ideología política del pintor Francisco Pérez Pizarro (1911-1964)

Miguel Cereceda Sánchez

Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes

Departamento de Filosofía

Universidad Autónoma de Madrid

miguel.cereceda@uam.es

RESUMEN

Francisco Pérez Pizarro (Barcelona, 1911-Alicante, 1964) es un artista alicantino, vinculado al grupo Parpalló, cuya pintura evoluciona de una figuración sombría y oscura, hacia una abstracción que también manifiesta su predilección por los temas sombríos. Este gusto por los tonos oscuros, la pintura gestual y el patetismo ha sido interpretado por los críticos contemporáneos como una especie de protesta y de rebeldía frente al oscurantismo dominante en la situación política del franquismo español de los años cincuenta y sesenta. El hecho de que Pérez Pizarro combatiese del lado de la República parece así confirmarlo. Sin embargo, una lectura más atenta de su ideología política podría desmentir esta interpretación.

Palabras clave: Pérez Pizarro / Pintura alicantina / Franquismo / Grupo Parpalló / Ideología política.

ABSTRACT

Francisco Pérez Pizarro (Barcelona, 1911-Alicante, 1964) is an artist from Alicante, linked to the Parpalló group, whose painting evolves from a somber and dark figuration, towards an abstraction that also manifests his predilection for somber subjects. This taste for dark tones, gestural painting and pathos has been interpreted by contemporary critics as a kind of protest and rebellion against the obscurantism that dominated the political situation of Spanish Francoism in the 1950s and 1960s. The fact that Pérez Pizarro fought on the side of the Republic seems to confirm this. However, a closer reading of his political ideology could refute this interpretation.

Keywords: Pérez Pizarro / Alicante painting / Francoism / Parpalló Group / Political ideology.



Fig. 1.- Francisco Pérez Pizarro. *Sin título 1*, 1960, acuarela sobre papel. Colección MUBAG, Alicante.

La primera sorpresa que nos depara la pintura de Pérez Pizarro es que no se asemeja en modo alguno a lo que hasta ahora teníamos caracterizado como “pintura levantina”. Puede que sean solo tópicos, pero la pintura levantina parece que quedó marcada por la influencia luminista de Sorolla y de Pinazo, y no son muchos los artistas valencianos que pueden desmentirla. Desde luego no la puede desmentir en modo alguno la pintura luminosa del gran maestro y amigo de Pérez Pizarro, el alicantino Emilio Varela. Incluso los puramente abstractos, como Sem-

pere o Mompó, Yturralde, Teixidor o el amigo Eduardo Lastres, son todavía artistas luministas, en el sentido de interesados o preocupados por los efectos de la luz en su trabajo. Por el contrario, la pintura de Pérez Pizarro, incluso cuando pinta paisajes alicantinos, con acequias y balsas y almendros en flor, es sorprendentemente oscura. “No se dejó influir Pérez Pizarro por el nuevo carnaval pictórico de colores vivos” —escribía tras su muerte su amigo Francisco Armengot¹.

¹ ARMENGOT, Francisco : “Pérez Pizarro y el silencio”, en *Homenaje a Francisco Pérez Pizarro*. Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España, 1967, p. 29

En efecto, para él, la oscuridad era una característica específica que la pintura española había sabido elevar a categoría universal. En un artículo publicado en mayo de 1955, titulado “Sentido interpretativo del arte español”, afirmaba el propio Pérez Pizarro lo siguiente:

La predilección de los temas sombríos es otra de las peculiaridades de nuestra pintura, que conjuga perfectamente con temas religiosos de la pasión. Así Velázquez, Murillo, Zurbarán, Ribera, Valdés, Goya, Gutiérrez Solana. Este modo de usar colores pardos y oscuros influye a su vez en la pintura Universal².

“Colores pardos y oscuros” es lo que el artista alicantino utiliza fundamentalmente en su pintura, casi desde sus inicios. Y ello es todavía más sorprendente, cuando pensamos que su técnica pictórica predominante es la acuarela. Técnica en la que la transparencia, la luminosidad y el color se dan casi de modo natural. Hay por tanto algo de voluntario y deliberado en la utilización de esa oscura paleta cromática. Podríamos pensar que con ello el artista tratase de distanciarse de la tradición levantina, vinculándose abiertamente con la gran tradición de la pintura española, de no ser por el hecho de que Pérez Pizarro fue también uno de los principales firmantes de la “Carta abierta” publicada por el grupo Parpalló en 1956, en la que se reclamaba explícitamente un arte valenciano:

Haremos lo posible por reivindicar la mortecina vida artística valenciana. Sobre todo queremos acabar con esa injusta «conspiración del silencio», según la cual nuestros artistas van pasando a engrosar otras «escuelas» locales (concretamente las de Madrid

y Barcelona), cuando debiera tener carta de naturaleza y reconocimiento nacional la «Escuela de Valencia». Así, hemos acogido jubilosamente la unión de castellonenses, alicantinos y valencianos, aunque alguno de nosotros resida actualmente fuera del antiguo reino³.

La razón por tanto de su atracción por los colores pardos y oscuros habrá que buscarla en otra parte. No se trata en modo alguno de un rechazo de la tradición levantina y, frente a ella, de la afirmación de la predilección por los “temas sombríos” –como él mismo escribe– de la pintura española. Se trata más bien de la reivindicación de la seriedad de la pintura, en un sentido que tan solo dos años más tarde habrían de hacer suyo también los artistas vinculados al grupo El Paso, en su manifiesto de 1957: “Proponemos un arte recio y profundo, grave y significativo” –afirmaban⁴.

Este compromiso con la seriedad de la pintura sorprende en un artista autodidacta que, sin maestros específicos ni academias de ningún tipo, se pone a pintar por su cuenta y riesgo, cuando ya tenía treinta y tres años cumplidos. Esta seriedad de la pintura la detecta también Rafael Azuar, cuando, todavía en vida de artista, en el año 55, escribió unas notas sobre su trabajo:

La pintura de Pérez Pizarro tiene algo de difícil, de oscura. Hay en ella un patetismo que no nace solo de la oposición y lucha de los elementos plásticos –la sombra y la luz, el color y el volumen–, sino de algo más. Algo hay de amargo en el alma de este artista, en apariencia tan sencillo y banal. Basta con mirar esos árboles de ramas desnudas y abiertas, esos cielos profundamente man-

² PÉREZ PIZARRO, Francisco: “Sentido interpretativo del arte español”, en *Boletín del Centro Catalán de Alicante* (mayo de 1955).

³ Grupo Parpalló: “Carta abierta del «Grupo Parpalló»”, en *Diario Las Provincias*. Valencia, 1 diciembre 1956, p. 13.

⁴ Manifiesto publicado en el *Boletín El Paso* 3, Madrid, verano de 1957. Reed. en TUDELILLA, Chus (ed.): *El paso a la moderna intensidad*. Cuenca, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, Fundación Antonio Saura, 2008, p. 303.



Fig. 2.- Francisco Pérez Pizarro. *La alberca*, 1952, óleo sobre lienzo. Colección MUBAG, Alicante.

chados, para advertir la tragedia apenas esbozada⁵.

Pero esta lectura tal vez podría vincular su pintura oscura con un carácter sombrío del artista o con una tragedia personal “apenas esbozada”. Tragedia personal apenas esbozada era inequívocamente la propia biografía del artista. Guillermina Perales ha tratado de recoger en unos “apuntes biográficos” algunos de los principales elementos de esta “tragedia” que, por desgracia, nada tenía de personal, sino que era propiamente la tragedia colectiva que dejó marcada a toda una generación: la Guerra Civil Española,

en la que Pérez Pizarro participó activamente, en la defensa del orden republicano legalmente establecido. A pesar de que el artista, al parecer, hablaba de aquellos años con un gran sentido del humor, sin embargo, su participación en el frente de Teruel, su desplazamiento a Alicante, para ir a conocer a su hija recién nacida, y su posterior retorno al frente, donde encuentra muertos a todos sus compañeros, debió ser sin duda el signo dramático y fundamental de esta tragedia.

Cuando más tarde regresa al frente, —escribe Guillermina Perales—, han arrasado todo

⁵ AZUAR, Rafael: “Hablo de ti”, en el volumen *Homenaje a Francisco Pérez Pizarro*, *Op. cit.*, p. 36.

el campamento en el que él se encontraba. No quedaba nada, estaban todos muertos. Pasa unos momentos muy duros de miseria, hambre y muerte por todos lados, refugiándose en las trincheras, bajo los puentes, de los bombardeos. Pero él narraba estas vivencias con un humor chaplinesco⁶.

Sin duda, la biografía de Pérez Pizarro se encuentra atravesada por una verdadera tragedia. Y es evidente que una interpretación de su pintura no puede desestimar en modo alguno esta experiencia. Pero no sabemos si es esto lo que se manifiesta en los colores pardos y oscuros de su pintura. Pues tal vez lo más sencillo sería interpretarla en el sentido de esta angustia y de esta tragedia personal, como si los colores pardos y oscuros de su obra tuviesen un cierto carácter existencial.

Pero ello se contradice abiertamente con lo que todos sus amigos contaban de su manera de ser, tímida y retraída, pero alegre, serena y confiada. “Hombre callado y serio, pero de carácter ocurrente y festivo” —es como lo recordaba su amigo José Antonio Cía Martínez⁷.

Luminosa y mediterránea era también la pintura característica de otro de los grandes amigos de Pérez Pizarro, el pintor autodidacta Manuel González Santana. Nacido en Alicante en 1904, González Santana trabajaba como empleado en el Banco Hispano Americano, mientras aprendía a pintar por su cuenta. Durante los años de la República estuvo muy activo como artista, a través de exposiciones en el Ateneo de Alicante y, sobre todo, con su participación en el concurso de Fogueres. En 1934 presentó una hoguera, junto con Rafael Blanco, titulada: “Solución del

paro forzoso”, hoguera que fue galardonada con el Premio del Turismo.

El libro de la Hoguera de ese año 34 dice lo siguiente:

El capital, ante las protestas de los obreros parados, pide a los dioses la solución del paro. Júpiter les da como solución la guerra, convirtiendo a los obreros en soldados. De esta guerra queda como residuo miseria, mujeres, viejos y niños, demacrados. Los obreros, por su parte encuentran como solución el derribar al monstruo que los ha estado oprimiendo⁸.

El compromiso político de González Santana con los ideales de la II República se hizo explícito cuando en el año 36 participó activamente en la realización de propaganda bélica a favor de la República y se alistó igualmente en el bando republicano. Por ese motivo fue represaliado, al final de la Guerra Civil, y encarcelado temporalmente en el Reformatorio de Adultos⁹. También González Santana participó en el libro colectivo de homenaje a Pérez Pizarro, publicado tras su fallecimiento. Y también él insiste en el carácter sombrío de su pintura:

No existen en este pintor las expresiones alegres y cromáticas, con colores puros, tan en boga entre los abstractos; más bien sus cuadros tienden a una sonoridad grave y sorda, dramática y honda. Su problemática es de dolorosa expresividad, con bellas y rasgadas alteraciones, como gritos, y todo ello con un acompañamiento repetido y

6 PERALES, Guillermina: “Apuntes para una biografía y contexto histórico” en *La voluntat abstracta de Pérez Pizarro* (Catálogo de Exposición). Alicante, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Ayuntamiento de Alicante, 2011, p. 139.

7 CÍA MARTÍNEZ, José Antonio: “Bio-bibliografía de Francisco Pérez Pizarro”, en el volumen de *Homenaje, Op. cit.*, p. 26.

8 RUBIO, David: “Hoguera Séneca, 1934”, publicado en *Apedia, Memoria de Alicante*, el 08/03/2017, disponible en <https://alicantepedia.com/fotografias/hoguera-s%C3%A9neca-1934>. Consultado el 30/10/2022.

9 RUBIO, David: “González Santana, Manuel”, publicado en *Apedia, Memoria de Alicante*, el 21/08/2016, disponible en <https://alicantepedia.com/biografias/gonz%C3%A1lez-santana-manuel>. Consultado el 30/10/2022.

unísono, como de instrumentos de percusión. Se puede afirmar que, pese a su actualidad, está más cerca de Rembrandt que de Picasso¹⁰.

González Santana no da sin embargo ninguna explicación para esa pintura dramática y honda. Ni personal ni política. La relaciona con el automatismo de un Pollock y un De Kooning, la vincula con las pinturas negras de Goya y menciona la influencia de Rouault y de Soutine. Sí que es cierto que, en un momento dado, habla también del carácter de protesta que tiene esta pintura. Pero esta protesta no la relaciona con una determinada orientación ideológica o política, sino más bien con una actitud romántica de rebelión contra la deshumanización del mundo.

Mi amigo en el fondo fue un gran romántico. La pasión, la emoción, el huir de formas idealizadas, lo que había en su pintura de protesta, todo esto pertenece al romanticismo. Sintió hondamente la mecanización del mundo y se rebelaba contra una deshumanización que reduciría al hombre al estado de algo meramente experimental¹¹.

Rebeldía romántica, por tanto, frente a la deshumanización del mundo, pero no protesta contra la situación social y política dominante. A pesar de su común militancia en la defensa del bando republicano, ninguno de sus amigos señala esta intención crítica o política en su pintura.

Pero lo cierto es que, aunque la represión política se había suavizado en los años cincuenta, sin embargo, en Alicante la represión llevada a cabo por la dictadura franquista en los años

de postguerra fue salvaje. En Alicante las izquierdas obtuvieron la victoria en las elecciones democráticas de febrero de 1936. En Alicante estuvo encarcelado el principal ideólogo de la Falange, José Antonio Primo de Rivera, por conspirar contra la República. Allí fue fusilado en la mañana del 20 de noviembre de 1936. Ello trajo como consecuencia para la ciudad una serie de bombardeos sistemáticos de represalia sobre la población civil, por parte de la aviación italiana de Mussolini. El 28 de noviembre de 1936 se produjo el llamado “bombardeo de las ocho horas”, en respuesta al fusilamiento de José Antonio. Se arrojaron un total de 160 bombas sobre la ciudad. Dos años más tarde, el 25 de mayo de 1938, el bombardeo se produjo sobre el Mercado Central de Alicante, ocasionando una verdadera matanza, con más de cien muertos. El 6 de junio un bombardeo mató a 42 personas, el día 9 los aviones atacaron en tres ocasiones la ciudad, y el día 25 hubo 39 víctimas¹².

Alicante fue la última ciudad española en caer bajo la agresión del fascismo internacional. Se ha contado en muchas ocasiones la desesperada situación de los últimos refugiados de la República, tratando de escapar por el puerto de Alicante. Los dos últimos barcos que partieron, el Stanbrook, rumbo a Orán, abarrotado, con casi 3.000 pasajeros a bordo, y el Maritime, de mayor capacidad, pero en el que su capitán tan solo admitió treinta y dos pasajeros a bordo. En tierra quedaron unos quince mil refugiados, entre los que se encontraban milicianos, ciudadanos, mujeres, niños y ancianos, desesperados ante la llegada de las tropas nacionales. Al parecer se produjeron varios suicidios, muchos de ellos arrojándose al mar¹³. La mayor parte de los re-

¹⁰ GONZÁLEZ SANTANA, M.: “Pérez Pizarro y su pintura”, en *Homenaje a Francisco Pérez Pizarro*, *Op. cit.*, p. 47.

¹¹ *Íd.*, pp. 47-48.

¹² *Guerra Civil y memoria histórica en Alicante* (Catálogo de Exposición). Alicante, Archivo Histórico Provincial, Alicante, 2016, p. 24.

¹³ Con respecto al número de suicidios los historiadores difieren considerablemente: 68 según el general de división Gastone Lambara, comandante de la División Littorio que fue la primera en entrar en Alicante; 136 según el militante comunista Jesús Larrañaga, uno de los refugiados que fue encerrado en el campo de concentración de Albatera. En su tesis doctoral, sobre la represión de Guerra y de posguerra en Alicante, Miguel Ors Montenegro afirma que solamente se pueden demostrar documentalmente, en el registro del cementerio municipal de Alicante, seis suicidios. ORS MONTENEGRO, Miguel: *La represión de guerra y posguerra en Alicante (1936-1945)*. Tesis doctoral. Alicante, Universidad de Alicante, 1993, p. 82.



Fig. 3.- Francisco Pérez Pizarro. *Cementerio de San Juan*, 1954, óleo sobre táblex. Colección MUBAG, Alicante.

fugiados fueron conducidos a diferentes puntos de internamiento en la ciudad y, sobre todo, al campo de concentración de Albatera, a donde fueron trasladados unos 6.800 presos.

Pero no quedó allí la cosa. En Alicante, la represión franquista después de la guerra fue durísima. Durante las primeras semanas posteriores al

1 de abril de 1939 fueron fusilados solamente 37 prisioneros. Pero, entre 1939 y 1945 fueron fusiladas un total de 721 personas, en toda la provincia de Alicante¹⁴. Lo que establece una relación de dos fusilados cada siete días.

Por desgracia, no tenemos muchos testimonios de la represión padecida por Pérez Pizarro a su

¹⁴ ORS MONTENEGRO, Miguel, *loc. cit.*, p. 36.

vuelta de la guerra. Es más que verosímil que fuese obligado a formar parte de los llamados batallones de castigo, por los que se intentaba reeducar políticamente a los que habían participado en la defensa del bando republicano, pero no habían sido condenados por otros delitos. Sin embargo, no tenemos constancia documental de tal extremo. Por el contrario, sobre estos años de la guerra y de la posguerra los amigos de Pérez Pizarro guardan un piadoso silencio, como si no hubieran existido. Tampoco Guillermina Perales parece haber encontrado ninguna documentación al respecto. Por eso comienza la cronología de su vida en 1944, cuando con 33 años empieza a exponer y a pintar. Sí sabemos,

en cualquier caso, que antes de la guerra, y animado por su mujer María que tenía el título de maestra, Pérez Pizarro emprendió los estudios de Magisterio. Sin embargo, su título fue invalidado después de la guerra, por las autoridades franquistas. Lo que le llevó a trabajar en el almacén de maderas de su familia, que había sido expropiado y saqueado.

Tampoco en el libro de homenaje que sus amigos publicaron después de la muerte del artista se dice apenas nada acerca de su relación con la Guerra Civil, de su participación en el frente republicano o acerca de una posible represión posterior. De hecho, la “Bio-bibliografía de Francisco Pérez Pizarro” con la que comienza



Fig. 4.- Francisco Pérez Pizarro. *Sin título 2*, 1952, acuarela sobre papel. Colección MUBAG, Alicante.

el volumen, escrita por José Antonio Cía Martínez¹⁵, salta prodigiosamente desde el año 31 (año en el que se proclamó la II República, y en el que se anota la terminación de sus Estudios de Magisterio en la Escuela Normal de Alicante), hasta el año 44, en el que se escribe: “Comienza a pintar”, como si entre aquellos trece trágicos años no hubiese acontecido nada relevante en la vida del artista.

Y no cabe duda de que el motivo de este silencio deliberado seguía siendo el miedo a la censura y a la represión franquista. A nadie le interesaba en Alicante resucitar los fantasmas de un pasado todavía demasiado reciente.

Ernesto Contreras es tal vez el único crítico de su generación que hace el esfuerzo de entender la pintura de Pérez Pizarro en un contexto sociológico y político. Desdeñando en primer lugar las ideas románticas del genio y de la inspiración, Contreras apunta hacia el contexto histórico político de Pérez Pizarro, para tratar de entender su pintura. El nacimiento de su hijo Francisco y las perspectivas del final de la II Guerra Mundial son las dos notas que parecen estimular su decisión inicial por la pintura, en el año 1944. Solamente Ernesto Contreras se atreve a hablar también de la posible repercusión en su trabajo “de aquella mezcla de compasión y solidaridad que le acompañó durante su solitario regreso desde el frente, al finalizar la guerra civil”¹⁶.

Los críticos contemporáneos, por el contrario, parece que estuviéramos más tentados a entender la oscura pintura de Pérez Pizarro en un sentido de protesta y de rechazo político de la amarga situación dominante en la España franquista de los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Es el caso por ejemplo de lo señalado por Ro-

mán de la Calle, con respecto a la orientación ideológica de la pintura de Pérez Pizarro:

Aventurarse en el dominio de la abstracción informal, para un artista de la época, suponía, como mínimo, el deseo optimista de ejercitar nuevas experiencias estéticas, junto a la inseguridad y el riesgo de penetrar en un ámbito experimental desconocido y también el hecho de asumir significativamente –frente a lo establecido por la tradición y las costumbres sociales y académicas, respaldadas hasta entonces claramente por el franquismo– una cierta postura de resistencia y de transformación silenciosa¹⁷.

Esta identificación, entre pintura oscura, expresionista y abstracta, con una cierta actitud de protesta y de resistencia ideológica, puede ser sin embargo un poco simplista. Pues en principio parece evidente que un excombatiente de la República manifestase en su trabajo un cierto compromiso político y una cierta resistencia contra el franquismo. El desarrollo de su carrera artística, sin embargo, parece desmentirlo. Aunque Pérez Pizarro comienza a pintar a los 33 años y su trayectoria pictórica dura apenas veinte años, entre 1944 y 1964, ésta sin embargo se encuentra claramente relacionada con espacios institucionales oficiales, vinculados a la llamada obra social de la Falange. De hecho, las primeras exposiciones en las que participa estaban organizadas por la Obra Sindical de Educación y Descanso. Es cierto que él mismo parecía reacio a presentarse a dichas exposiciones y que fue su mujer, según ella misma cuenta¹⁸, la que empezó a remitir su obra a distintos concursos y exposiciones oficiales. Cuando Emilio Varela,

¹⁵ CÍA MARTÍNEZ, José Antonio: “Bio-bibliografía de Francisco Pérez Pizarro”, en *Homenaje a Francisco Pérez Pizarro*, Op. cit., pp. 17-27.

¹⁶ CONTRERAS, Ernesto: “Un pintor y su tiempo”, en *Homenaje a Francisco Pérez Pizarro*, Op. cit., p. 41.

¹⁷ CALLE, Román de la: “Contexto y 'poéticas' de la pintura de Francisco Pérez Pizarro (1911-1964)”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XCII (2011) 359-385.

¹⁸ POVEDA, María: “Epílogo de recuerdo y gratitud de María Poveda”, viuda del pintor Francisco Pérez Pizarro”, en *Homenaje a Francisco Pérez Pizarro*, Op. cit., p. 86.

que había sido un artista muy significado en el Alicante de la II República, intentó presentarse en este tipo de exposiciones oficiales fue sometido a una burla degradante, por parte de la crítica oficial¹⁹. Motivo por el que los pintores amigos, entre los que se encontraba el propio Pérez Pizarro, le ofrecieron una cena de desagravio en 1946.

Sin embargo, Pérez Pizarro no sólo no fue rechazado por las autoridades oficiales del franquismo local, sino que incluso fue apoyado y auspiciado por ellas. Entre 1945 y 1949 participa en diversas exposiciones provinciales y nacionales de Educación y Descanso, en las que obtiene diversos premios, entre ellos, el primer premio provincial, en 1948²⁰.

Es cierto en cualquier caso que, seguramente en la época no había ningún otro espacio cultural en el que poder presentar su trabajo. Pero también es cierto que, a partir de los años cincuenta, Pérez Pizarro empieza a contar con la complicidad de las autoridades locales. En el año 52 consigue el Premio Nacional de Paisaje, en el II Concurso Nacional de Pintura de la Diputación Provincial de Alicante, y en el año 53 es seleccionado para participar en la II Bienal Iberoamericana de Madrid y en la II Bienal Iberoamericana de Arte de la Habana.

También es verdad que se trata de una trayectoria muy común a los artistas de la época, como también lo es el hecho de que el franquismo de los años cincuenta trató de instrumentalizar el arte contemporáneo para divulgar internacionalmente una imagen de modernidad y de aparente libertad de expresión que, sin embargo, no se daba en modo alguno en el interior del país.

Pero lo que es muy sorprendente, sin embargo, es la identificación de Pérez Pizarro con algunos de los postulados ideológicos del franquis-

mo, explícitos en algunas de sus escasas declaraciones públicas.

Por ejemplo, para un combatiente republicano, puede no ser sorprendente su hondo fervor religioso. Pero, en el caso de Pérez Pizarro, no solo caracteriza el sentimiento religioso como una invariante del gran arte español de todos los tiempos, sino que además señala en ello una característica “racial” de los españoles. “Desde el Románico hasta Gaudí –escribe en el año 55, en un artículo titulado “Sentido interpretativo del arte español”– nuestro país ha sabido conservar el hondo sentido religioso, característicamente racial, a través de los tiempos”²¹. En ese mismo artículo señala la decadencia de Europa, “por esa lamentable pérdida del sentido religioso”.

Cuatro años más tarde, Francisco Pérez Pizarro, contestando a la pregunta de Juan Portolés, sobre “Concepto y función del Arte en nuestro tiempo”, no sólo insistirá en que la pérdida del sentimiento religioso trae consigo la desvalorización de todas las cosas del espíritu, y especialmente del arte, sino, lo que es más sorprendente, observa que el materialismo, el igualitarismo y la democracia son contrarios al arte y que, por ello nos sumen en un embrutecimiento. De modo que concluye: “A la democracia no le interesa el Arte, y por tanto no veo razón de su existencia”. Vale la pena leer detalladamente sus propias palabras:

El mundo democrático de nuestro tiempo tiene otras preocupaciones; quiero decir que nuestra época no es una época de Arte. La pérdida del sentimiento religioso de las masas trae consigo la desvalorización total de las cosas del espíritu. Las más nobles conquistas de la humanidad, las únicas que ennoblecen al hombre, chocan con el estilo materialista del medio democrático.

19 ESTASÉN, José Rico de: “La II Exposición Provincial de Bellas Artes”, en Diario INFORMACIÓN, Alicante, 19 de Julio de 1946.

20 CÍA MARTÍNEZ, José Antonio: “Bio-bibliografía de Francisco Pérez Pizarro”, *loc. cit.*, p. 17.

21 PÉREZ PIZARRO, Francisco: “Sentido interpretativo del arte español”, *loc. cit.*



Fig. 5.- Francisco Pérez Pizarro. *Abstracción*, 1963, óleo sobre lienzo. Colección MUBAG, Alicante.

co, igualitario en el embrutecimiento en el que estamos sumergidos. Un pintor es hoy un ser desquiciado, como lo es un músico... acaso como algo anacrónico y presa de museo. A la democracia no le interesa el Arte, y por tanto no veo razón de su existencia. Cuando se persigue hasta el ensañamiento determinada tendencia, en realidad lo que

se persigue es la total eliminación de cuanto signifique Arte²².

Sorprenden ciertamente todas estas condenas explícitas del materialismo, del igualitarismo y de la democracia –los viejos ideales republicanos– en nombre del Arte (escrito así, con mayúscula), que podrían sugerir una cierta influencia

²² Francisco Pérez Pizarro, en respuesta a la pregunta de Juan Portolés, sobre “Concepto y función del Arte en nuestro tiempo”, publicada en el catálogo de la exposición Arte Español del Mediterráneo. Valencia, Ateneo Mercantil de Valencia, del 16 al 30 de marzo de 1959. Citado en PERALES, Guillermina, *loc. cit.*, p. 171.

del aristocratismo predicado por Nietzsche, de no ser porque se hacen en el nombre de una religiosidad perdida que la lectura de Nietzsche en ningún modo podría autorizar. Por ello es más plausible que puedan estar más bien inspiradas en la lectura de Ortega, tanto en el texto de 1925, titulado “La deshumanización del arte”, en donde se predica un cierto aristocratismo elitista, como en su no menos elitista libro de 1929, titulado *La rebelión de las masas*. Pero lo que sugieren en cualquier caso es una identificación por parte de nuestro artista con determinados valores autoritarios, característicos de la cultura franquista de la época.

No es en este sentido nada sorprendente que algunos de los amigos de Pérez Pizarro fuesen también renombrados falangistas locales o que, muy poco después de su muerte, el Ayuntamiento de Alicante le dedicara una calle en su honor. Si lo comparamos con la muerte en medio de la tristeza, la soledad y el olvido del pintor Emilio Varela, tendremos algún motivo para meditar.

BIBLIOGRAFÍA

AZUAR, R.; ARMENGOT, F.; CÍA, J. A.; CONTRERAS, E. [et alii]: *Homenaje a Francisco Pérez Pizarro*. Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España, 1967.

CALLE, R. de la: “Contexto y “poéticas” de la pintura de Francisco Pérez Pizarro (1911-1964)”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XCII (2011) 359-385.

ESPÍ VALDÉS, A.: “Concursos nacionales y provinciales de pintura y salones de escultura 1951-1960” en *El arte del siglo XX en Alicante, 1918-1960* (Catálogo de Exposición). Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y CAM, 2001, pp. 79-106.

GÁZQUEZ MÉNDEZ, D.: “La pintura en Alicante a través de sus creadores” en *El arte del siglo XX en Alicante, 1918-1960*. (Catálogo de Exposición). Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y CAM, 2001, pp. 175-284.

GRUPO PARPALLÓ: “Carta abierta del «Gru-

po Parpalló””, en *Las Provincias*. Valencia, 1 diciembre 1956, p. 13.

OLMO IBÁÑEZ, M. del: *Guerra Civil y memoria histórica en Alicante*. (Catálogo de Exposición). Alicante, Archivo Histórico Provincial, 2016.

ORS MONTENEGRO, M.: *La represión de guerra y posguerra en Alicante (1936-1945)*. Tesis doctoral. Alicante, Universidad de Alicante, 1993.

PERALES, G.: “Apuntes para una biografía y contexto histórico”, en *La voluntat abstracta de Pérez Pizarro*. (Catálogo de la Exposición). Alicante, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Ayuntamiento de Alicante, 2011.

PÉREZ PIZARRO, F.: “Sentido interpretativo del arte español”, en *Boletín del Centro Catalán de Alicante* (mayo de 1955).

RICO DE ESTASÉN, J.: “La II Exposición Provincial de Bellas Artes”, en *Diario INFORMACIÓN*. Alicante, 19 de Julio de 1946.

RUBIO, D.: “González Santana, Manuel”, en *Apedia, Memoria de Alicante*, 21/08/2016, disponible en <https://alicantepedia.com/biografias/gonz%C3%A1lez-santana-manuel> (consultado el 30/10/2022).

RUBIO, D.: “Hoguera Séneca, 1934”, en *Apedia, Memoria de Alicante*, 8/03/2017, disponible en <https://alicantepedia.com/fotografias/hoguera-s%C3%A9neca-1934> (consultado el 30/10/2022).

TUDELILLA, Chus (ed.): *El paso a la moderna intensidad*. Cuenca, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, Fundación Antonio Saura, 2008.

El dibujo como pensamiento arquitectónico en los proyectos urbanos de Román Jiménez Iranzo

Antonio Lozano Peris

Arquitecto

anlope15@hotmail.com

José María Lozano Velasco

Catedrático UPV (r)

jmkeral2015@gmail.com

RESUMEN

Este artículo pretende indagar acerca de la importancia del dibujo como pensamiento arquitectónico y el compromiso con este concepto relacionándolo exclusivamente con los proyectos urbanos del arquitecto valenciano Román Jiménez Iranzo, reconocido como uno de los maestros en la construcción de la Valencia moderna, tanto por la importancia de su propia obra profesional, como por su permanente preocupación social y solidaria. Su obsesión por la geometría básica y precisa y su constante búsqueda de nuevos modelos o paradigmas lo llevaron al estudio de fractales y a la primera materialización que se conoce del famoso poliedro de Alberto Durero, extraído de su grabado La Piedra de la Melancolía, utilizada en el monumento homenaje a Luis Vives en la valenciana plaza de Brujas, junto a la Iglesia de los Santos Juanes y el Mercado Central. No resulta menos relevante su silencioso trabajo plástico. La profusa colección de dibujos y pinturas que su familia guarda celosamente –nunca le interesó comercializarla pese a su indudable valor– han arrojado mucha luz sobre los objetivos de la investigación. Las conclusiones, siempre abiertas a posteriores y más detalladas averiguaciones, permiten establecer ya con contundencia esa hipótesis inicial por la que el dibujo para Román Jiménez trascendió lo instrumental para erigirse como un auténtico sistema de pensamiento y creatividad arquitectónicos.

Palabras clave: Dibujo arquitectónico / Geometría / Análisis de formas / Pensamiento / Simbolismo.

ABSTRACT

This work seeks to investigate the importance of drawing as architectural thought and the commitment to this concept relating it exclusively with the urban projects of the Valencian architect Román Jiménez Iranzo, recognized as one of the masters in the construction of modern Valencia, both for the importance of his own professional work and for his permanent social and solidarity concerns. His obsession with basic and precise geometry and his constant search for paradigms led him to the study of fractals and to the first known materialization of Albrecht Durer's famous polyhedron, taken from his engraving The Stone of Melancholy, used in the monument in homage to Luis Vives in Valencia's Plaza de Brujas, next to the Church of the Santos Juanes and the Central Market. No less important is his silent plastic work. The profuse collection of drawings and paintings that his family jealously guards – he was never interested in commercializing them despite their undoubted value – have shed much light on the objectives of the research. The conclusions, which are always open to further and more detailed research, allow us to firmly establish the initial hypothesis that drawing for Román Jiménez transcended the instrumental to become an authentic system of architectural thought and creativity.

Keywords: Architectural drawing / Geometry / Shape analysis / Thought / Symbolism.

INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA

Román Jiménez Iranzo, arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona en el año 1962, comienza a tener influencia en la ciudad de Valencia como arquitecto municipal de la misma, apenas un año más tarde, en 1963. Inmediatamente, Roberto Terrades, quien fuera su profesor y maestro, por aquella fecha director de la Escuela de Barcelona, le encarga la organización de un curso delegado de aquella, nacido de la masificación de la ETSAB, origen de lo que posteriormente fue la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, en 1966, con la figura de Román Jiménez como fundador, primer director y también profesor de la misma. Encargado de impartir la asignatura de Análisis de Formas dado su dominio tanto del dibujo geométrico como del plástico, del que conservamos buena muestra en obras retenidas bajo la supervisión de su familia y amigos, comienza su fecunda etapa académica. Dos años después alcanzó la categoría de Doctor Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, con su tesis sobre Arquitectura Claustal. Y en 1973 retoma su etapa municipal como Jefe de Bomberos que finalizará en 1983, desde donde redactó la primera y pionera Ordenanza Municipal de Prevención de Incendios (OMPI) de Valencia, siguiendo la sensibilidad de colegas y amigos aragoneses. Siempre comprometido con el ejercicio de la profesión, durante los años 70 y 80, Román Jiménez ejecutó importantes obras en la ciudad de Valencia de las cuales se hablará

a lo largo de este artículo. En 1991, tras considerar cumplida su labor docente y satisfecho de su trabajo profesional, regresó al Ayuntamiento y fue nombrado Jefe de Proyectos Urbanos, donde realizará las principales intervenciones, vinculadas estrechamente a su obra plástica, en la ciudad de Valencia. Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde 1997, galardonado con la merecida Medalla de Oro de la Universidad Politécnica como broche final a su carrera académica, premiado y muy prestigiado, cabe reconocer cuán importante fue el papel de este maestro de la arquitectura para el desarrollo de la ciudad de Valencia, desde sus primeros pasos profesionales hasta su temprano fallecimiento en 2005, a la edad de setenta y tres años.

Pensador inagotable, incansablemente reflexivo, la biografía precisa de Román Jiménez dibuja un retrato fidedigno de la figura del arquitecto de su tiempo.

LA IMPORTANCIA DEL BIBUJO

Que Román Jiménez Iranzo fuera propuesto como profesor para la asignatura de Análisis de Formas por el catedrático de proyectos arquitectónicos y director de la Escuela de Barcelona en aquella época, Don Roberto Terradas, no fue un capricho del mismo sino la consecuencia de la pasión y capacidad innata de Román Jiménez por y para el dibujo, comprobada en su etapa como discente, donde ya proyectaba esa facilidad para el dibujo artístico y geométrico, cualidad que lo acompañó durante su trayectoria profesional como herramienta de trabajo en su día a día. Encontramos la amplitud del concepto de dibujo que poseía y predicaba como profesor en la Escuela de Arquitectura de Valencia y así lo expresaba él mismo en su discurso de ingreso para la Academia de Bellas Artes de San Carlos: *“Consideraba el campo analítico de la percepción visual y el fenómeno de la expresión gráfica con un nexo de investigación muy personal: la geometría –la llamada euclidiana– como pauta de la praxis, pero con el horizonte de la relatividad y la incompletitud de las nuevas geometrías, para avalar la libertad y la bús-*

queda del refinamiento frío y siempre mejorable”¹, es decir, la geometría como método de mejora o como mecanismo para alcanzar la perfección en el dibujo y la libre expresión en el mismo. Continúa diciendo: “No pude ni puedo prescindir de la composición como fundamento básico del diseño; es como el ritmo orgánico de crecimiento que poseen las formas en la Naturaleza, con su progresión y alteraciones circunstanciales.”² Insiste en la idea nuclear de la geometría como aproximación a la naturaleza y habla de “ritmo orgánico” en temprana referencia al amplio trabajo sobre fractales que más tarde vinculó, como se verá posteriormente, a sus proyectos a escala urbana en la ciudad de Valencia, desarrollados principalmente en su última etapa como arquitecto Jefe de Proyectos Urbanos en el Ayuntamiento de Valencia.

DIBUJAR. VER Y MIRAR

“No quiero finalizar sin recordar a aquellos alumnos que, aunque no llegaron a obtener el título de arquitecto, asistieron a mis clases, comprendiendo lo importante

que es conocer nuestra historia a través de la arquitectura. Y eso lo lograron ellos solos, porque mi límite, con mis oyentes, era... enseñarles a mirar.”³ Así finalizó Román Jiménez su discurso de toma de posesión en la Academia de Bellas Artes de San Carlos tras una relación intimista de nombres y algunas anécdotas que dan buena cuenta de su perfil más cercano, acentuando el concepto de dibujar como el “mirar” de forma distinta la vida, remarcando que una vez se aprende a dibujar, la visión que el dibujo nos proporciona del entorno, transforma nuestra percepción y nos abre una nueva realidad antes desconocida a nuestro ojo, que simplemente veía y ahora es capaz de mirar. Prueba de qué forma “miraba” Román Jiménez son algunos de los dibujos inéditos que aquí se reproducen. Comencemos por mostrar el lado más naturalista de Román Jiménez, para ir poco a poco entrando en su dibujo más geométrico y finalmente “fractal”.

Este dibujo de un par de palmeras (Fig. 1) muestra cómo utilizaba el lápiz de grafito con maes-



Fig. 1.- Dibujo a lápiz de grafito de dos palmeras realizado por Román Jiménez Iranzo. Fotografía realizada por Antonio Lozano Peris. Original encontrado en el archivo privado del autor del dibujo en Valencia.

¹ Ver JIMÉNEZ IRANZO, Román: “Los orígenes de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 78 (1997) 248.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 249.

tría para representar, únicamente con una técnica de sombras y apenas sin manejar la línea, la complejidad de sus hojas, creando belleza a la vez que suavidad en el trazo y desvelando su interés por la vegetación y en general por la naturaleza y su estructura orgánica. Así enseñó a hacerlo a sus estudiantes, con el carboncillo sobre papel continuo, junto a D. Enrique Ginesta, D. Julio Lorente y un plantel de jóvenes licenciados en BBAA como Ramón de Soto y Ángela García -ambos llegarían a ser catedráticos de la UPV- que habían visto recientemente reconocidos sus estudios como superiores.

Apreciamos también la cotidianidad del dibujo en la vida de Román Jiménez pues posee dibujos que recogen su percepción de la práctica de la naturaleza y su inclusión en perfecta armonía con la arquitectura.

Así pues, en este dibujo sobre *La Tanca* (Fig. 2), la que fue segunda residencia tras una cuidadosa rehabilitación respetuosa con los valores espaciales, con la organización tradicional de la alquería valenciana y sus técnicas constructivas históricas, añadiendo delicadamente -y a la manera de sus mejores maestros de la escuela

de Barcelona- gestos sencillos de contemporaneidad, con un tratamiento magistral de la luz natural como eje compositivo. Vemos como el grafito nos muestra de nuevo, esta vez con un dibujo donde la línea cobra mayor protagonismo, esa inmersión de la naturaleza junto a la arquitectura en perfecta armonía. Cabe destacar cómo pone especial énfasis en el elemento vegetal propio del terreno que contiene *La Tanca* y este énfasis se disipa en la vegetación que lo envuelve, siendo su grafismo mucho más austero o, mejor dicho, más abstracto, pero sin dejar de lado esa suavidad que caracteriza su trazo.

Entrando en el campo de la abstracción y la geometría euclidiana, partiendo del triángulo equilátero como motor de composición, nos encontramos con multitud de composiciones sin título de su última etapa, en las que mostró un inquieto interés por el estudio del mundo de los fractales.

Esta imagen (Fig. 3) ha sido elegida como síntesis entre las dos vertientes de su principal obra plástica y geométrica en la que vemos, por una parte, su interés por la representación geométrica de flores en el lado izquierdo de la lámina,



Fig. 2.- Dibujo a lápiz de grafito realizado por Román Jiménez Iranzo donde se representa su residencia de verano conocida como *La Tanca*. Fotografía realizada por Antonio Lozano Peris. Original encontrado en el archivo privado del autor del dibujo en El Puig.

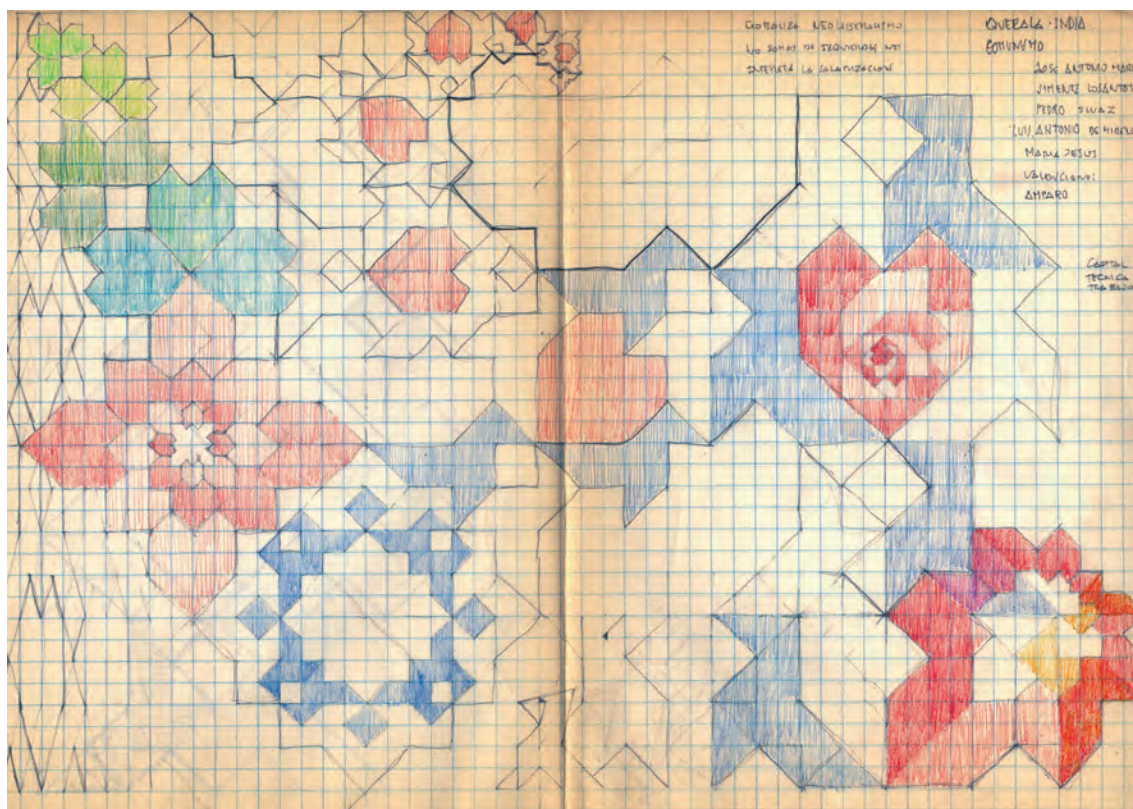


Fig. 3.- Dibujo a lápiz de grafito y lápices de colores de fractales realizados por Román Jiménez Iranzo. Fotografía realizada por Antonio Lozano Peris. Original encontrado en el archivo privado del autor del dibujo en Valencia.

mostrando por la otra parte la importancia de la figura de la “pajarita” como motivo principal de composición. Una enigmática anotación en el margen superior derecho “QUERALA. INDIA. COMUNISMO” da cuenta de su preocupación investigadora, pues efectivamente el estado de Kerala en el sur de la India, con un gobierno comunista por aquellas fechas, que todavía sigue siéndolo, conserva en sus templos hindúes y entre sus tradiciones vivas, exquisitas muestras de geometría y color. Ambas vertientes fueron utilizadas –como se ha dicho– en su etapa final como Jefe de Proyectos Urbanos del Ayuntamiento de Valencia, en la que tuvo como estrecho colaborador al también arquitecto Pedro Soler.

Vemos como, siempre con el riguroso soporte de una hoja de cuadrícula a modo de pentagrama de una pieza musical, Román Jiménez da rienda

suelta a la composición con el triángulo rectángulo isósceles y nos deleita con composiciones cromáticas como la que tenemos en la imagen (Fig. 4), representaciones de flores que se van ampliando y cambiando de escala según la proporción fractal que propone el autor, creando un mosaico que nos recuerda a creaciones del arte islámico (son conocidos su particular interés y estudio de sus técnicas y contenidos).

En esta lámina (Fig. 5) combina el dibujo asistido por ordenador –aportado por sus colaboradores– y ensaya el cromatismo de la composición con trazos difuminados, con la intención de crear las sensaciones que inspiraba dicha composición. Vemos pues como utiliza distintos métodos para ensayar algunas composiciones que pasarían a convertirse en obras plásticas sobre lienzo de su autoría, inéditas prácticamente en su totalidad.

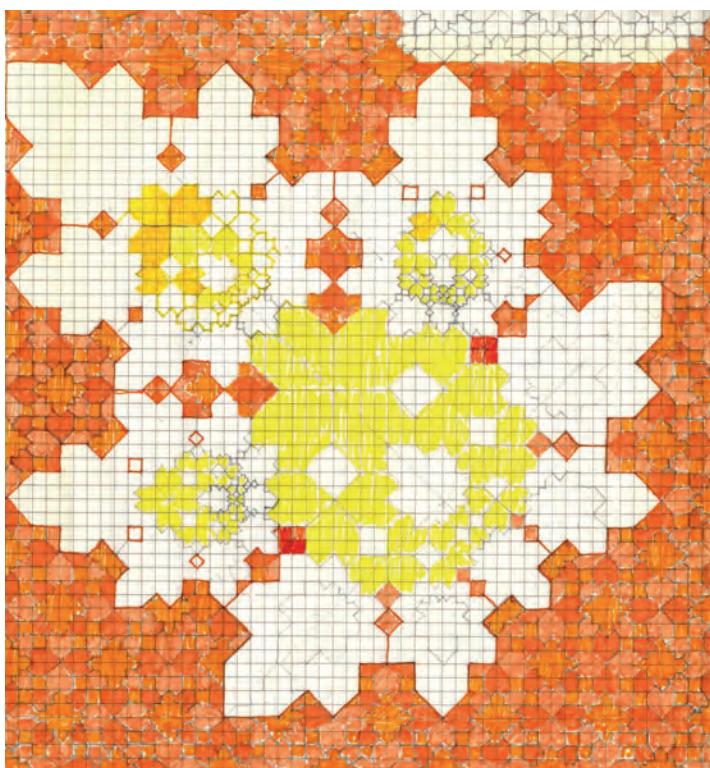


Fig. 4.- Dibujo a lápiz de grafito y lápices de colores de fractal floral realizado por Román Jiménez Iranzo. Fotografía realizada por Antonio Lozano Peris. Original encontrado en el archivo privado del autor del dibujo en Valencia.

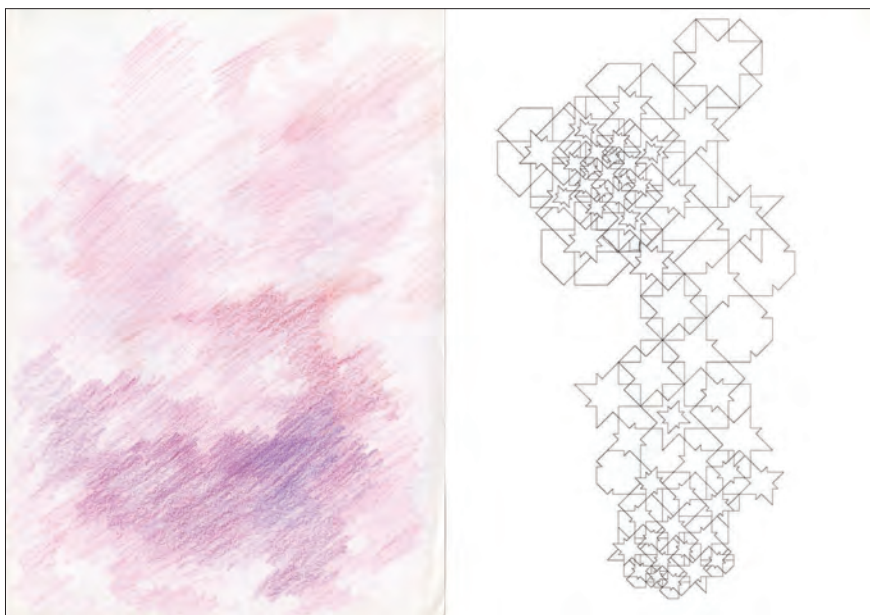


Fig. 5.- En la parte izquierda de la imagen, encontramos un dibujo con lápices de colores abstracto realizado por Román Jiménez Iranzo. En la parte derecha de la imagen se muestra un dibujo digital representando un fractal de tipo estrellado realizado por Román Jiménez Iranzo. Fotografía realizada por Antonio Lozano Peris. Original encontrado en el archivo privado del autor de los dibujos en Valencia.

PROYECTAR DIBUJANDO

Enlazamos la importancia de su obra plástica con su etapa como Jefe de Proyectos Urbanos en la cual encuentra sinergias entre el valor histórico de los emplazamientos urbanos en los que actúa y su dibujo de geometrías euclidianas. Ejemplo de ello es la composición que refleja la Plaza Polo de Bernabé en su pavimento (Fig. 6). Composición que tiene como objetivo realzar a la vez la figura de Polo de Bernabé como pre-

todo el pavimento llegando incluso a definir la forma en planta del quiosco de flores que allí se instaure. Vemos como Román Jiménez sitúa el dibujo como estructura subyacente de su arquitectura en términos de ornato urbano, imponiéndose sobre el resto de variables y siempre con acusado simbolismo de raíces populares vinculadas a hábitos y costumbres tradicionales y productivas.

Otro ejemplo del dominio del dibujo sobre el

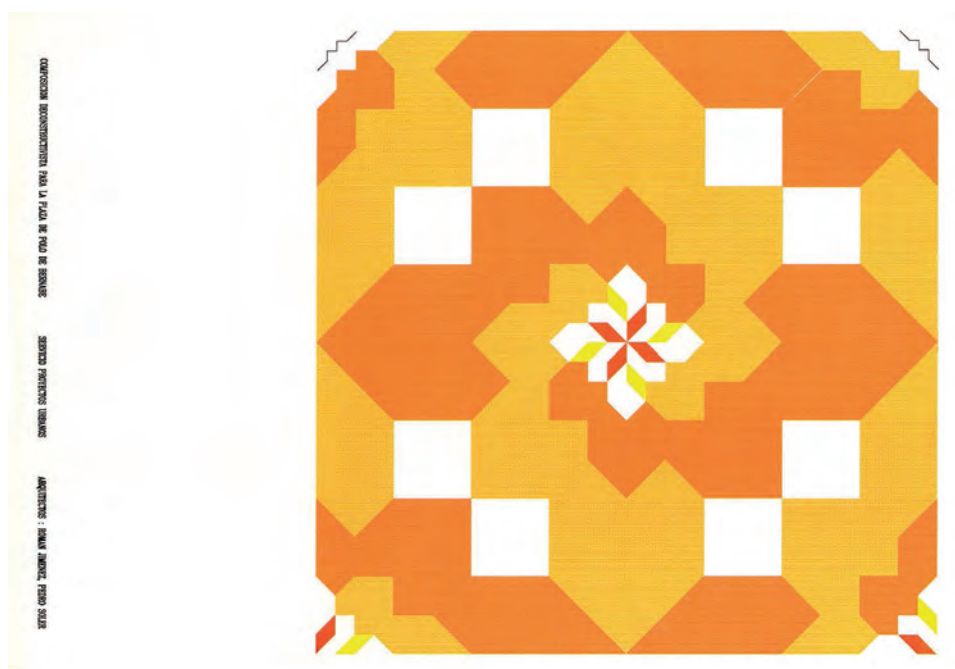


Fig. 6.- Dibujo digital diseñado por Román Jiménez Iranzo para el proyecto de la Plaza Polo de Bernabé en Valencia. Fotografía realizada por Antonio Lozano Peris. Original encontrado en el archivo privado del autor de los dibujos en Valencia.

curso del cultivo, comercialización e importación de la naranja en Valencia y la importancia de su mercado de las flores.

Román Jiménez utiliza una abstracción de una flor de naranjo como base de la composición y los tonos cálidos cercanos a la naranja como cromatismo, dando muestra de cuan refinada era su percepción. Este módulo se repite en

plano es el mosaico diseñado para la plaza del Doctor Collado (Fig. 7), junto a la Lonja de Valencia. Un mosaico que pretende dar respuesta a los orígenes comerciales del lugar, recreando el movimiento que sufría este enclave con el ir y venir de la gente y en el que además nuestro arquitecto incluye un juego matemático haciendo referencia a las cuentas de la “Taula de canvis”

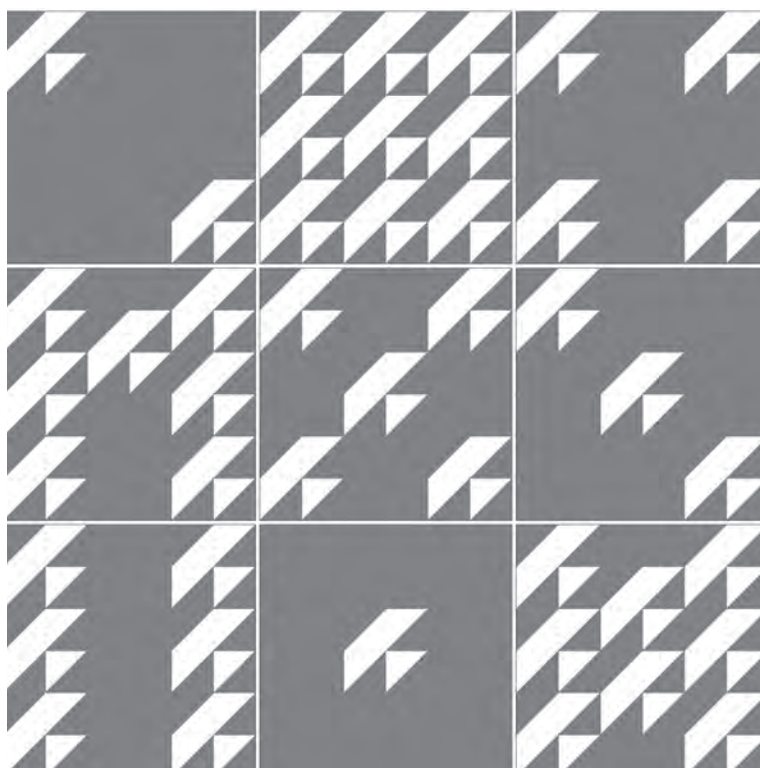


Fig. 7.- Dibujo digital del diseño para el pavimento realizado por Román Jiménez Iranzo. Original facilitado por el propio Pedro Soler compañero de Román Jiménez Iranzo durante su etapa como Jefe de Proyectos Urbanos en Valencia.

que existía en este lugar durante la época medieval de la ciudad.

El pavimento consta de piezas triangulares en tonos grises claros y oscuros formando la imagen de palomas en positivo que vuelan hacia la Lonja con el movimiento de “VA” y a su vez estas crean con su negativo el movimiento de palomas hacia la dirección contraria “VE”, creando un mosaico de 3 x 3 módulos que se repiten perimetralmente a la zona central de la plaza. El resultado, más allá de estas “explicaciones” fruto del testimonio de sus colaboradores más cercanos, es de una calidad plástica y conceptual que sobrecoge por su sencillez y contundencia. Y, por qué no decirlo, por su elegancia.

Pero sin duda, el proyecto urbano donde el dibujo alcanza su cota más elevada es el diseñado para la plaza de Brujas y en concreto el poliedro

de Durero, también llamada piedra de la Melancolía⁴, que Román Jiménez, con la ayuda del sistema diédrico y la colaboración de su compañero Pedro Soler, logró representar en tres dimensiones y materializar en piedra como escultura homenaje a Luis Vives (Fig. 8). Una vez más, en este proyecto consigue aunar el dibujo y la historia como mecanismo proyectual. Luis Vives, gran humanista valenciano, tuvo una estrecha relación con la ciudad de Brujas, lugar de su crecimiento cultural y posterior fallecimiento, dónde conoció a Erasmo de Róterdam que a su vez era amigo de Durero, autor del primer grabado que representa la piedra que aquí nos ocupa. Román Jiménez pone el peso del discurso proyectual sobre este dibujo y la propia piedra y relaciona el pensamiento humanista de la época con el propio sentimiento de melanco-

⁴ Ver KLIBANSKY, Raymond; PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz: *Saturo y la melancolía*. Madrid, Editorial Alianza Forma, 1991.

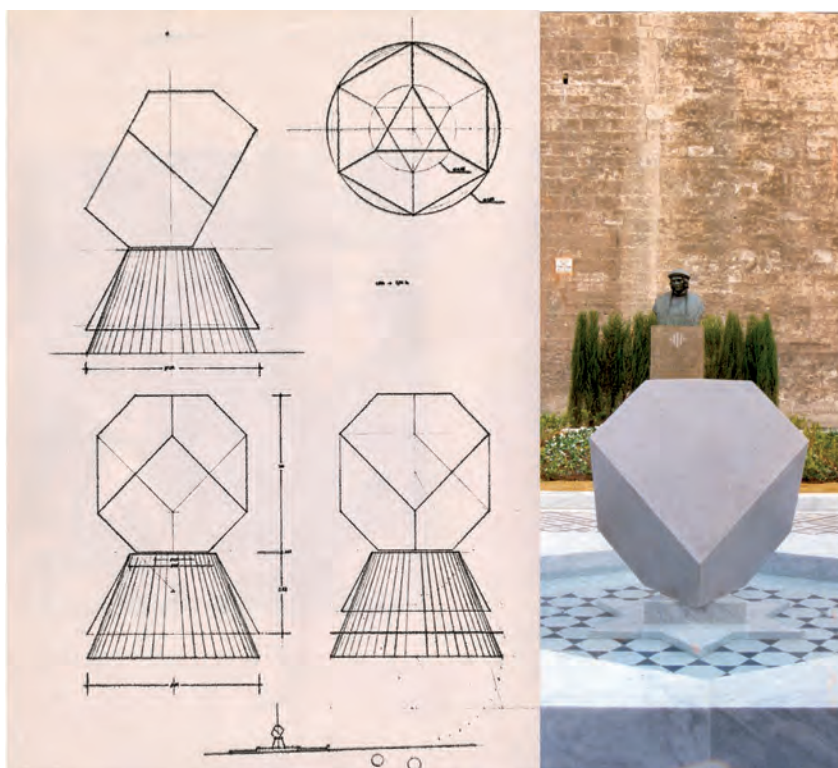


Fig. 8.- Imagen que muestra a la izquierda el plano para la realización de la escultura que representa el poliedro de Dürero realizado por Román Jiménez Iranzo y Pedro Soler. A la derecha imagen de la escultura original que se hallaba en la plaza de Brujas. Imagen realizada por Antonio Lozano Peris a partir de originales (plano y fotografía) facilitados por el propio Pedro Soler compañero de Román Jiménez Iranzo durante su etapa como Jefe de Proyectos Urbanos en Valencia.

lía, tan tratado en la filosofía del momento y su posterior influencia. Además de contener una fuerte simbología como elemento pétreo y por la forma inédita que posee.

Si analizamos la pieza, esta surge de dos cortes paralelos al plano del suelo en dos vértices opuestos de un cubo, apoyándose a su vez sobre uno de dichos vértices, obteniéndose así un romboedro formado por dos triángulos equiláteros y cinco polígonos irregulares con estereotomía de diamante. La proyección en planta de los dos triángulos equiláteros forma la famosa estrella de David, en clara referencia al pasado judío por parte de Luis Vives. Estrella origen del dibujo fractal que Román Jiménez ejecuta en el

fondo de la fuente, influenciado por el mismo Mandelbrot⁵, que tan bien conocía.

Observamos pues como en esta ocasión el dibujo es el origen del proyecto y maneja todas las variables que en él intervienen. Es un claro ejemplo de la importancia del dibujo en el proceso proyectual del arquitecto Román Jiménez y en su propia argumentación.

Lamentablemente esta pieza escultórica ha resultado removida con motivo del reciente proyecto de la plaza en las traseras del Mercado Central y desconocemos con exactitud dónde se conserva, siendo muchos –a los que nos sumamos– que apuestan por su recuperación y nueva implantación.

5 Ver MANDELBROT, Benoît: *Los objetos fractales*. Barcelona, Tusquets Editores, S.A., 1987.

CONCLUSIONES

Con los ejemplos anteriormente expuestos, queda patente esa estrecha relación de Román Jiménez con el dibujo. Desde la facilidad de sus inicios en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, hasta su dominio y brillante ejercicio de la docencia, ya en la de Valencia que fundó y dirigió mientras enseñaba como profesor de Análisis de Formas. Con un claro pensamiento racional y siempre con el lápiz en la mano como mecanismo de comunicación y enseñanza, desarrolla, en paralelo a su permanente investigación formal, una carrera profesional poliédrica y compleja partiendo de la sencillez y el refinamiento en el quehacer, que sólo un maestro de la arquitectura puede lograr. Viviendas aisladas y conjuntos urbanos, equipamientos, edificios administrativos, escolares o educativos, intervenciones en el patrimonio, dan fe de su rigor profesional y son muestra de una estrecha disciplina geométrica y aritmética. Y resultarán naturalmente parte relevante de los resultados definitivos de la investigación sobre el autor.

Pero no es prematuro afirmar que, desde su capacidad para trasladar al papel lo más sensible de las estructuras orgánicas naturales, hasta sus ensayos con el triángulo rectángulo isósceles y la culminación con la piedra de la Melancolía, pasando por la fractalidad de Mandelbrot, con todo el peso de la historia en su trazo, Román Jiménez Iranzo, nos enseñó la profundidad del dibujo como la mejor herramienta para el desarrollo del pensamiento y la creatividad proyectual arquitectónica, especialmente en sus proyectos de espacio público para la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

BOSCH REIG, Ignacio: *40º Aniversario de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia ETSAV. curso 1966/67-2006/07*. Valencia, General de Ediciones de Arquitectura, 2007.

COLOMER SENDRA, Vicente (ed.): *Registro de Arquitectura del s. XX*. Valencia, COACV – IVE – Generalitat Valenciana, 2002.

DOMÍNGUEZ RODRIGO, JAVIER: *El Puig de Santa María. Aproximación Histórica y Valoración Crítica*. Valencia, Publitrade, 1992.

JIMÉNEZ ALCANIZ, CÉSAR: *Actuaciones en Ciutat Vella. Mercado de Colón*. Madrid, CSIC, Instituto Torroja, 2000.

JIMÉNEZ IRANZO, ROMÁN: “Los orígenes de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 78 (1997) 242-249.

JIMÉNEZ IRANZO, Román; SOLER GARCÍA, Pedro: “Mercado de Colón”, en *Informes de la Construcción* (Diciembre, 2000) 469-470.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz: *Saturno y la melancolía*. Editorial Alianza Forma, 1991.

LOZANO PERIS, Antonio (com.) [ad alters]: *Román Jiménez Iranzo (1932-2005)*. (Catálogo de la Exposición). Valencia, CTAV, 2023.

LOZANO PORTILLO, Ana (com.): *Román Jiménez Iranzo 1932-2005*. (Catálogo de la Exposición). Valencia, UPV y ETSAV, 2005.

LOZANO VELASCO, José María: “Román Jiménez Iranzo. Arquitecto Ilustre y Académico de Número”, *Archivo de Arte Valenciano*, 86 (2005).

MANDELBROT, Benoît: *Los objetos fractales*. Barcelona, Tusquets Editores, S.A, 1987.

TABERNER PASTOR, Francisco (dir.) [ad alters]: *València. Guía de Arquitectura*. Valencia, CTAV. Valencia, 2010, p. 218.

PENÍN IBÁÑEZ, Alberto: *Valencia 1874 – 1959. Ciudad, Arquitectura y Arquitectos*. Valencia, ETSAV, 1978.

PENÍN IBÁÑEZ, Alberto y TABERNER PASTOR, Francisco: *Arquitectos con huella. La arquitectura valenciana a través de sus protagonistas (1768-1971)*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, COACV, CTAA, CTAC, CTAV, 2022.

Molina Ciges, medio siglo construyendo e interpretando imágenes pictóricas

Román de la Calle

Universitat de València-Estudi General

Roman.Calle@uv.es

RESUMEN

Se aborda la revisión de una potente trayectoria artística, de más de 50 años, del pintor valenciano José M^a Molina Ciges (Anna, 1938). Primero se contextualiza el marco histórico de su formación y se encuadran sus diversas actividades interdisciplinarias. Luego se desarrolla la dimensión analítica de sus trabajos, siguiendo, para ello, pormenorizadamente, las diferentes etapas de su quehacer, con sus técnicas preferenciales y los procedimientos, que han marcado su largo y rotundo itinerario de enlazadas series pictóricas.

Palabras clave: Arte y vida cotidiana / Valores plásticos, gráficos y contextos interdisciplinarios / Nueva figuración / Conexiones entre literatura, historia y pintura.

ABSTRACT

The review of half a century of intense artistic career of the Valencian painter José M^a Molina Ciges (Anna, 1938) is addressed. First, the historical framework of his training is contextualized and his interdisciplinary activities are framed. Then the analytical dimension of his work is developed, following, for this, in detail the different stages of his work, his preferential techniques and procedures, which have marked his itinerary.

Keywords: Art and everyday life / Plastic values, graphics and interdisciplinary contexts / New figuration / Connections between literature, history and painting.

Abordar la producción artística personal, generada a través de un largo medio siglo de plena dedicación a la pintura (1965-2023) supone –culturalmente– hacer explícito balance y trazar la historia de una aportación patrimonial, sin duda, tan destacada como relevante. Asimismo, esta actualizada revisión diacrónica, que emprendemos, como decidida investigación estética, se convierte, paralelamente, en justo y merecido reconocimiento, dedicado, por nuestra parte, al profesional *José María Molina Ciges (Anna, 1938)*, aprovechando el estudio analítico y contextual de esta dilatada y eficaz coyuntura cronológica.

Formado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en la primera mitad de la década de los sesenta, sin duda, el joven Molina Ciges tuvo, al menos, claras dos cuestiones: (a) que debía esforzarse, al máximo, por rentabilizar la oportunidad que personalmente se le brindaba, en sus estudios, de aprender las técnicas, estrategias y procedimientos pictóricos, en el histórico Centro del Carmen y (b) que era fundamental prepararse para, a su vez, abrirse camino en un contexto profesional, que

clamaba, reivindicativamente, por el logro de nuevos compromisos y entregas, en un panorama socioartístico, que quizás ya exigía el cultivo de otros lenguajes y otros proyectos alternativos a la compleja situación cultural, entonces, existente¹.

Se palpaban, en tal sentido, entre las jóvenes generaciones de artistas emergentes, la imperiosa necesidad de rastrear aires de cambio, mientras, al contrario, las estructuras oficialistas –políticas y docentes– remaban, decididamente, más bien hacia la orientación contraria, siempre ancladas, de forma preferencial, entre la tradición y el estricto control.

Eran, pues, momentos de pergeñar y asumir nuevas opciones y derivas rentables, también en el marco de los registros artísticos existentes. Y, de hecho, el horizonte de posibilidades, que se abría en la época, configuraba aproximadamente –por decirlo de forma tan clara como esquemática– el siguiente mapa de tendencias:

- 1.- El *informalismo* internacional, como lenguaje adecuado para la comunicación subjetiva y la explicitación de las opciones existencialistas, ya venía dando ciertas señales de fatigada caducidad, aunque, entre nosotros, tanto su implantación histórica como su desarrollo y prestigio subsiguientes fueran, cronológicamente, un tanto posteriores a las generalizadas propuestas internacionales;
- 2.- La *abstracción geométrica*, que era, asimismo, otra posible alternativa, calificada, en nuestro marco más próximo, por Aguilera Cerni (1920-2005), como “arte normativo”, ya se había ensayado, efectivamente, en los años cincuenta –mi-

¹ J. M. Molina Ciges nace en Anna / Canal de Navarrés (Valencia, 1938) en plena guerra civil española. Se dedica por decisión familiar al tradicional negocio de venta de telas, que le es propio, hasta que el obligado servicio militar le lleva, más allá de sus fronteras habituales, en 1959, a desplazarse a la ciudad de Valencia. Ya en su pueblo natal había mostrado, desde pequeño, fuertes facilidades y hábil decantamiento hacia al dibujo y se entretenía pintando, como si fuera una especie de juego, durante la infancia. Una vez asentado en Valencia, de nuevo, le ronda la idea de dedicarse a las Bellas Artes. Allí conoce, coyunturalmente, en 1962, al profesor y pintor Joaquín Michavila (1926-2016)), que será precisamente, para él, un respaldo definitivo, es decir un amigo y un decidido consejero, para siempre. Será él quien le recomiende acercarse al mundo del arte, al descubrir y constatar atisbos de alta sensibilidad en su persona y adivinando que la pintura podría ser un sólido camino para su futuro. En 1963 ingresa, por fin, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, mientras sigue trabajando en el estudio de Michavila y leyendo, con fuerte avidez, cuanto cae en sus manos.

rando de reojo hacia la historia del constructivismo vanguardista—, en especial en la segunda parte del Grupo Parpalló y volvería de nuevo su emergencia, en la década de los sesenta, de la mano del propiciado colectivo local denominado “Antes del Arte”;

3.- El *expresionismo figurativo*, por su parte, se había generalizado, sobre todo, al socaire de la obra gráfica, propiciada básicamente, por el movimiento / el colectivo de “Estampa Popular”, que precisamente, tras extenderse por varias partes de la península, también recaló, con singular fuerza, en Valencia, justamente en el emblemático año de 1964;

4.- Dejando, pues, aparte la *figuración costumbrista* y el siempre activo rebufo sorollista, que congénitamente, tanto en la sociedad como en la Escuela de Bellas Artes, seguían manteniendo sus feudos e incondicionales implantaciones, era el momento justo —en esa década, en la que Molina Ciges se incorpora profesionalmente a

la práctica pictórica valenciana, tras graduarse académicamente— de prestar atención a las propuestas de *nuevas figuraciones*, que se venían apuntando, en distintos contextos internacionales, sobre todo bajo las impactantes propuestas del Pop Art inglés y/o americano, junto con los ecos de la emergente figuración de la pintura francesa.

En medio de ese complejo panorama de opciones viables, resumidamente indicadas, fue así como la denominada “Crónica de la Realidad” —interpretada, dualmente, como *realismo intencional* y *reportaje social*, contando con la apoyatura efectiva tanto de Aguilera Cerni (1920-2005) como de Tomás Llorens (1936-2021)— dio paso, en torno al ecuador de los sesenta —siguiendo la tónica de la configuración de determinados colectivos— al “Equipo Crónica” y al “Equipo Realidad”, así como a la emblemática trilogía integrada por “Boix, Heras y Armengol”, como



Fig. 1.- José María Molina Ciges. *La medida*. (1977). 60 x 73 cm. Técnica mixta, sobre lienzo.

formaciones destacadas, cuyo medio siglo largo de celebración, también, hace unos años, ha coincidido, vitalmente.

Pero quisiera matizar un hecho que, a menudo se olvida o pasa, por lo común, desapercibido. En la Escuela de Bellas Artes –igual que sucedía, por otra parte, en las demás Facultades– los estudiantes aprendían y desarrollaban sus bagajes vitales, no solo en las aulas, talleres y seminarios, sino también en los contextos de convivencia predominantes, es decir en los claustros, cafeterías, tertulias y librerías, como igualmente solidificaban sus conocimientos y experiencias en la calle, en las salas de exposiciones y/o visitando, con cierta asiduidad, los estudios de amigos y compañeros. Esa era la complementación existente entre las denominadas *educación formal e informal*, como palancas funcionales, a tener muy en cuenta. Tampoco cabe dejar a un lado, la adscripción o posible proximidad de las personas, en la época, a conformaciones ideológicas clandestinas, ciertamente muy destacadas en esos períodos del convulso franquismo y que, de igual modo, fecundaron y dieron frutos relevantes, desde la política, en el marco transformador de las Bellas Artes².

De esta guisa, queremos subrayar la tónica preponderante que, en tal periodo, estaba bien establecida, institucionalmente, de colaborar, participar y respaldar iniciativas comunes, sociopolíticas y culturales. De ahí las evidentes influencias mutuas, en las maneras de entender el arte, que, sin duda, se establecieron –más allá de colectivos, grupos o equipos– entre numerosos protagonistas de las acciones artísticas de ta-

les décadas, sobre todo entre los jóvenes recién titulados en la Escuela de San Carlos.

Molina Ciges no era, sin duda, del todo ajeno ni indiferente a determinados enlaces, amistades, discusiones y planteamientos artísticos compartidos; a pesar de que, personalmente, diera siempre prioridad, de forma drástica y decidida, a su genuina autonomía e independencia artísticas, sin pensar en opciones de estricto seguimiento normalizado, respecto a teorías o grupos de actuación colectiva, en los que encuadrarse y/o acogerse.

De hecho, celoso, básicamente, de su privacidad individual, optó por definir y determinar, pronto, su propia “poética”, entendida como programa, concepto e ideal de experiencia e investigación artística personal. ¿Hacia dónde iba a derivar su actuación pictórica inmediata, en aquel crucial ecuador de los sesenta?

La irrupción de José María Molina Ciges en el panorama artístico valenciano se produce –como hemos indicado– precisamente cuando a los planteamientos abstractos de diverso cuño –propios de la intensa tradición de los cincuenta y sesenta– se les enfrentaba ya, de manera decidida, toda una serie de *propuestas figurativas*, de alguna forma potenciadas, a partir de idearios y programas artísticos comprometidos, tanto con el propio modo autoconsciente de “hacer arte”, como con el plural contexto sociopolítico e ideológico de aquella compartida reacción histórica, frente a la dictadura franquista, que precisamente celebraba prepotente y beligerante, por su parte, en aquel entonces, los “XXV Años de Paz” (1964).

De hecho, como ya hemos sugerido, con el transcurso de la década de los sesenta, las prác-

² Como era costumbre, ya en la época, desde sus primeros cursos en la Escuela –que procura seguir con las aspiraciones y determinación propias de un converso, que ha descubierto de pronto su auténtico camino–, comienza a presentarse a concursos y premios de la especialidad de pintura. Pronto van llegando, en paralelo, algunos reconocimientos, que reforzarán, además, públicamente su decisión de ser pintor. Así consiguió, ya en el curso 1964-65, el Primer Premio de Arte Universitario y también uno de los galardones de la Dirección General de Bellas Artes. A partir de aquella experiencia, el estudio y la pintura, las clases y los concursos, constituyen sus vías de consolidación, dándose paulatinamente a conocer en aquel mundo tan especial. La Beca de El Paular (Segovia) era, entonces, una meta deseada por los jóvenes pintores y le fue concedida; luego vendrán, asimismo, las participaciones en bienales, salones de otoño o de primavera y en otras muestras colectivas, propiciadas desde Cajas de Ahorro, ayuntamientos y otras instituciones locales y nacionales. Tampoco tardaron en llegar las muestras individuales en galerías de arte: Sala Mateu o Galería Estil (1967-70) y más tarde también en Galería Lezama (Valencia) o en Sala Kandinsky (Madrid) (1975-76), así como en Galería Val i 30 (Valencia) o Sala Gaudí (Barcelona) (1978-79).

ticas calificadas y recogidas, por la crítica de la época, bajo la socorrida fórmula de “Nueva Figuración” se distanciaban, simultáneamente y por igual, tanto de los planteamientos abstractos como de los simples imperativos naturalistas / costumbristas precedentes. Más bien, frente a esas citadas estrategias, se optó, de manera drástica, por elaborar lenguajes artísticos de fácil e inmediata comprensión lectora, enraizados coyunturalmente, bien sea en determinadas pautas *expresionistas*, o bien, sobre todo, en procedimientos directamente asumidos del *pop-art*. Tal era, pues, la dualidad ofrecida, opcionalmente, desde el propio contexto vital, en dicha época. Sin embargo, en el marco de aquella “nueva figuración valenciana”, hay que reconocer que la inicial carga expresionista pronto cedió el paso a una marcada preferencia por imágenes directamente vinculadas a los *mass media*, pero dotadas –en esa concreta coyuntura– de una intensa carga intelectualizada, no exentas tampoco de revulsivos contenidos literarios, arrojadas, por lo común, de explícita ironía y capacidad de relectura, a la vez que se auspiciaba –en sus intencionales objetivos– una honda y generalizada crítica social.

Tal proceso –de contagiosa renovación e innegable impacto– sirvió, por cierto, para enmarcar y aglutinar históricamente un buen puñado de propuestas –entre ellas las del joven José María Molina Ciges–, cuyos estilos no pueden asumirse, sin más, como estrictamente homogéneos, aunque, acerca de los cuales, sí que cabe afirmar, al menos, algunas pautas contextuales comunes. Por ejemplo, (a) su creciente reflexión en torno al papel propio del arte y del artista, en el marco social de la época, (b) su explícita función testimonial, de denuncia o de compromiso político –según los casos– y, muy particularmente, (c) su marcada y decidida investigación, en el campo de las experiencias relativas a los lenguajes plásticos respectivos.

De este modo, el horizonte artístico valenciano, al que –como decimos– se incorporaba José María Molina Ciges y en el que se abrirá resuelto camino, en estas (para él) iniciales dé-



Fig. 2.- J. M. Molina Ciges. *Venus*. (1981). 81 x 65 cm.

Acrílico y tinta china, sobre lienzo.

cadadas de los sesenta y setenta, del pasado siglo veinte, supone un diálogo de coexistencia –no siempre fácil– entre las poéticas abstractas y las corrientes figurativas, que en sus respectivos y acaparadores monopolios dejan, más bien, a un lado, con reducidas resonancias y como entre paréntesis, otras opciones que, por cierto en esa coyuntura histórica, en la escena internacional se imponían con autoridad y fuerza, revulsivas e importantes tendencias, como puedan ser, por ejemplo, el *minimal-art* y/o el *arte conceptual*. De este modo, toda una serie de influencias (entre ellas las dos citadas) quedaban drásticamente aparcadas, de momento, en el marco valenciano, a la espera, quizás, de una posible recuperación, que sería ya bastante posterior.

Téngase en cuenta que, justamente, en ese elástico panorama de la llamada “nueva figuración”, en el marco valenciano, al menos de forma indicativa y graduada, habría que referenciar, como estrictos compañeros de viaje del joven Molina Ciges, los conocidos trabajos de Joan Genovés

(1930-2020), de los Equipos Crónica (1964-1981) y Realidad (1966-1976), de Manolo Boix (1942), Artur Heras (1945) y Rafael Armengol (1940), Juan Antonio Toledo (1940-1995), Jorge Ballester (1941-2014), de Rosa Torres (1948), Martí Quinto (1939), Eva Mus (1940), Ángela García (1944) o Isabel Oliver (1946), entre otros. De hecho, ese es el particular contexto histórico al que puntualmente ceñimos, en su globalidad, las presentes reflexiones, sobre el desarrollo de la obra pictórica de José María Molina Ciges, emergente —como es sabido— en un conjunto de determinadas series, que irán diacrónicamente encadenándose, a partir de tal enclave cronológico apuntado y que no dejarán de menguar y/o de girar en torno a los mismos ejes temáticos, incluso en las primeras décadas del siglo XXI³.

— I —

Como no podía ser de otro modo, en su incorporación a dicho marco cronológico, nuestro pintor se nos presenta ampliamente permeable, al medio sociohistórico, que le arroja. Sin embargo, hay que decir que —incluso en los momentos más programáticos de aquella crítica crónica descriptiva del entorno existencial, trasladada eficazmente al medio artístico— Molina Ciges supo tamizar, al máximo, tales influencias, siempre a través de su propia personalidad, generando sus particulares proyectos, sin adscribirse, nunca, directamente a las opciones plásticas, pluralmente compartidas entonces, como es sabido, por colectivos, grupos y equipos de pregnante y alargada emergencia histórica, bien conocida.

Quizás por eso, a lo largo de sus diferentes etapas, marcadas por el desarrollo de sus series, podemos descubrir, más bien, la crónica de sus privadas obsesiones, articuladas siempre —eso sí— en el pulso de sus encuentros e intercambios, con la fluyente realidad exterior. De esta manera, su “mundo pictórico” —aunque sin llegar a clausurarse sobre sí mismo— se nos perfila, ya desde aquella coyuntura histórica de la segunda mitad de los sesenta, en cierta medida, tocado de un inquietante *hermetismo*, pero sin por ello devenir drásticamente *esotérico*, en sus singulares propuestas. No en vano, su inmediato entorno existencial —su vida cotidiana— ha sido quizás el mejor repertorio temático, por él utilizado, para traducirnos, significativamente, el trasfondo de sus vivencias, para hacernos partícipes del flujo de sus plurales recuerdos o, incluso, para hacernos rozar, muy sutilmente, la sublimada formulación plástica de sus más íntimas dudas, pulsiones y preferencias circundantes.

Tales juegos de introspección ya aparecen, decididamente marcados, con entidad propia, en los trabajos de su primera serie expuesta, que coincide, cronológicamente, con la mitad de los años sesenta. Y los recursos empleados no dejan de ser francamente curiosos: para hablar de sí mismo, de sus vivencias y preocupaciones, Molina Ciges no duda en recurrir a un abierto diálogo con sus poetas favoritos. Sin duda, una curiosa y destacada estrategia, quizás no esperada, pero eficazmente sobrevenida y rentabilizada.

Imágenes y textos se articulan así, compositivamente, con determinante fuerza estética, en sus cuadros iniciales. No se trata, por cierto, de ningún retorno a la fuerte y consabida tradición clásica del *ut pictura poesis*. Más bien prima

3 Entre los años de 1971 y 72 viaja Molina Ciges a dos ciudades emblemáticas para él: París y Nueva York. Y entre 1979-80 hará lo propio desplazándose entre Argentina, Uruguay y Chile. Se había planteado, con estas itinerancias, completar su formación más allá de la lectura intensa y de la práctica pictórica, viajando intensamente en esa década de los setenta, que sería crucial para su consolidación artística. Su amistad con el pintor José María Caruncho Amat (1929-2016) le vincularía, durante más de una década, a la madrileña Sala Kandinsky, concretamente entre los setenta y los ochenta; más tarde hará lo propio con la Galería Rosalía Sender, ya en el tránsito de siglos, fidelizando allí sus actividades expositivas, hasta el cierre definitivo de la misma. Dos exposiciones retrospectivas la han sido dedicadas, institucionalmente, en el contexto valenciano: la del Consorcio de Museos de la Generalitat (“Una trayectoria Pictórica, 1973-1999”) en el año 2000 y la monotemática de la Sala Parpalló de la Diputación de Valencia: (“Una ventana al mar”), habida en el año 2004 en los espacios del MuVIM.

sustancialmente, en él, como medio revulsivo y emergente, la pregnancia visual del *lenguaje de los grafismos*. La poesía, en esa trasposición, deviene –en la serie de 1965-66, de modo elocuente, intitulada *Diálogo con mis poetas*– exclusivamente sustrato significativo: escritura de su puño y letra, grafología de sus preferencias, caligrafía recuperada, con fuerza, al hilo de la memoria literaria, convertida en espejo directo de selectivas plasticidades pictóricas.

Esa estrategia –de particular introspección y *autoanálisis*– va a estar ya presente, de una u otra forma, en la mayoría de sus dilatadas series pictóricas. “Cada vez miro más hacia mi interior”, “pintar me ayuda, sin duda, a conocerme”, “me gusta ser consciente de que yo también formo parte de la realidad”... son frases que anotará, algunos años más tarde, en su propio diario de trabajo, constatando explícitamente esta vertiente de secreta autoauscultación, que subyace, enigmáticamente, a su quehacer pictórico, y que de él aflora, de manera intermitente e imparable.

De aquel inmediato *Diálogo con mis poetas* partirá, a nuestro modo de ver, una determinada línea de enlaces e influencias recurrentes, capaz de conducirnos hermenéuticamente, a través de otras posteriores etapas, quizás de mayor interés pictórico. Por eso dejaremos a un lado, en estos comentarios analíticos, algunas de las series subsiguientes –planteadas en esa segunda mitad de los sesenta– tales como *Silencios* o *Emigraciones*, desarrolladas ambas con una fuerte carga expresiva, tanto en sus evidentes contenidos de denuncia social, como en sus estudiadas estrategias representativas, para potenciar su fuerza de comunicación e impacto visual.

Preferimos centrarnos, más bien, en esa particular autoconsciencia, que recursivamente enlaza series distintas y aflora, con intensidad, en las décadas siguientes del itinerario artístico de José María Molina Ciges. ¿O es que el intenso latido de aquellas *Crónicas en la pared*, que nacieron, como una elocuente bisagra, entre el final de los setenta y el inicio de los ochenta, no eran una singular prolongación –quizás simplificada–



Fig. 3.- J. M. Molina Ciges. *Picasso*. (1986). 120 x 120 cm.
Acrílico y lápiz-carbón, sobre lienzo.

de la anterior serie de *El muro, imágenes y cerámicas*? ¿O acaso aquellas precedentes *Reflexiones y presencias* no refluían, a su vez, y se proyectan de nuevo, desde su conformación en los inicios de los setenta, sobre las codificadas imágenes, que sus objetos, retratos y espacios circundantes nos presentarán, ya más tarde, en series tales como *Crónicas del bodegón*; *Imágenes desde el interior*; o *Variaciones en torno a la figura del pintor*, que, nuevamente, sabrán coordinar su propia presencia –*El fumador*– con su explícito y sentido homenaje personal a otros pintores? Pintores y poetas –asumidos como sus amigos– viajaban, pues, casi desde el principio de sus trayectos artísticos, en su portátil maleta de pintar.

De este modo, *la temporalidad* se convierte –en el marco de su propio quehacer pictórico– en un elemento fundamental, cuya recurrencia desempeña un papel de enlace entre las distintas series y una función básica en su propia poética pictórica. Temporalidad, sin duda, incrustada en ese refluir de la memoria común, en esas citaciones y homenajes que –como hemos indicado– han permitido a José María Molina Ciges tematizar, en sus cuadros, la presencia de sus poetas o de sus pintores favoritos, de sus

recuerdos y de sus sugerentes y ensimismadas nostalgias personales.

Temporalidad inscrita, metonímicamente, en los desconchados, en las raspaduras o en los *graffiti* incorporados, de manera tan espontánea como eficazmente calculada, en la superficie pictórica de muchas de sus obras, y que se transforman, con tales estrategias, en sorprendentes y expresivos valores plásticos, plenamente caracterizadores de algunas de las claves explicativas de sus genuinas series pictóricas⁴.

Ciertamente *el tiempo* puede ser tomado, no solo como hilo conductor de una buena parte de su quehacer plástico, sino también como especial eje interpretativo de sus resultados artísticos. No en vano, la convergencia de distintas instancias temporales —en *lo personal*, *lo colectivo* y *lo histórico*— funciona, eficazmente, como clave de las conformaciones que Molina Ciges articulaba, con total soltura, en aquella época. Su mejor logro, quizás, consistía en haber conseguido “espacializar”, en sus obras, los diferentes contrastes, que brotaban de la contraposición y la tensión establecidas, a partir de las distintas opciones temporales.

La impresión de autonomía de los valores plásticos (sensoriales y formales), que, por lo general, emanaba, incluso desde un principio, de sus composiciones, se debía precisamente al cuidadoso tratamiento que recibe el dibujo y a la particular sensibilidad, con la que el color es utilizado, en apoyo de aquél. Supuesta esta plenitud del *oficio*, patente siempre en Molina Ciges, nada le impedirá, manteniendo la autorreferencialidad funcional, abordar poéticamente los valores vitales, es decir los contenidos representativos, por otra parte nunca ausentes de sus obras.

Bien patentes quedaron dichas estrategias y recursos, en la extensa serie *El muro, imágenes y cerámicas* (1978), ya experimentadas, también, en la serie anterior *Reflexiones y Presencias* (1975). De hecho, el choque, motivado entre los planos temporales, se objetiva en dichas obras, por la introducción de múltiples vestigios fragmentados de la estatuaria helénica, sobre el insistente fondo contrastado de amplios lienzos murales de cerámica, que denotan claramente, a su vez, las huellas —por el uso— del transcurso de un tiempo cotidianizado.

En el fondo, Molina Ciges, con tales propuestas, se replanteaba —en mayor o menor grado— la temática de *la historicidad*, es decir la búsqueda de una identidad personal y colectiva, tan relevante en aquella coyuntura socio-política. Pues, más allá de una primera lectura, inmediata, de carácter escuetamente referencial, en relación a la figura humana, se abre, asimismo, un ámbito mucho más amplio de virtuales interpretaciones culturizadas, que obligan, complementariamente, al lector a recurrir a múltiples códigos superpuestos, en su hermenéutica.

Dichos esfuerzos son evidentes, de manera sumamente especial, en la serie dedicada a las posibilidades expresivas de los muros, que arropan las calles de nuestras ciudades, así como a las paredes que delimitan nuestras casas, convertidos unos y otras, con tanta frecuencia, en versátiles “medios alternativos de comunicación”, en testigos —elocuentes— del tiempo vivido, hecho memoria, recuerdo o historia anónima y tablón de socorrida protesta comunitaria. De hecho, Molina Ciges sabía bien que las paredes, a menudo, no solo oyen, sino que hablan y hasta gritan...

⁴ Sobre el tema de la temporalidad, en la poética de Molina Ciges, ya nos hemos ocupado en otras coyunturas precedentes. Consúltense en tal sentido: el Catálogo de la galería Kandinsky (Madrid, febrero 1982) también R. de la Calle *Estética & Crítica y otros ensayos*, Ediciones Edivart. Valencia, 1983; concretamente el capítulo X. Igualmente, además, en la revista *L'Espill*, número 27, noviembre 1988, páginas 91-100, se expuso un artículo sobre este tema. Quizás sea justo recordar cómo —hacia finales de los setenta— fue primero el profesor Ximo Michavila quién, en Valencia, me habló de Molina Ciges y, luego, ya en Madrid, en mis años de profesor de Estética en la Complutense, fue el pintor y conocido gestor cultural, José María Caruncho, cuando le conocí en mis visitas a galerías, quien me encargó la redacción de un texto sobre la obra de Molina Ciges, para el catálogo de una de sus muestras en la galería madrileña Kandinsky. Sin duda, nuestros intercambios devinieron en amistad duradera.

De este modo, se eleva a realidad artística –siguiendo un consejo ya clásico– las sorprendentes virtualidades plásticas del entorno humilde y detallado de nuestros zócalos, a la vez que se realza y agudiza la propia capacidad perceptiva del observador.

Molina Ciges fue incorporando, además, los *graffiti* sobre variados soportes matéricos, en los cuales el recurso al desconchado y a la estriación gestual ofrecía, ciertamente, resultados texturales de sorprendente interés y fuerza. Sin embargo, esa misma conformación de las texturas matéricas –como anteriormente los pseudocollages, integrados de modo tan radical en sus cuadros– conllevaba una fuerte carga significativa, extraída, unas veces, del siempre sugere mundo infantil, mientras que era recogida

y rescatada, en otras ocasiones, a partir de los diversos grafismos, quizás coyunturales, que tan frecuentemente invadían –con sagaz ironía o con desgarrada violencia– la cotidianidad del llamativo contexto ciudadano⁵.

De hecho, tal cotidianidad, convertida, una vez más, en historia, aportaba así, por tanto, con inusitada sencillez, la riqueza de una sintaxis elaborada de grafismos, inscripciones e iconos elementales. Su presentación estética, convertida, asimismo, en representación testimonial del momento vivido, dio lugar a una serie de rotundas imágenes, directamente vinculadas a la característica dicción plástica de Molina Ciges, que iba construyendo, con esfuerzo y constancia, su inequívoca “poética”⁶.



Fig. 4.- J. M. Molina Ciges. *Desnudo de Matisse*. (2002). 81 x 100 cm. Acrílico y lápiz carbón, sobre tela.

- 5 Carlos Areán Molina Ciges. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación. Madrid, 1979. Román de la Calle *Las concepciones plásticas y el lenguaje pictórico de Molina Ciges*. Galería Lezama. Valencia, 1989.
- 6 Como se ha indicado, metodológicamente, trabajó y trabaja en series, que a veces se cruzan cronológicamente, se recuperan y se superponen en el tiempo. De ahí que quepa destacar, al menos, las siguientes, de entre las más relevantes series, en su trayectoria pictórica: Serie *Reflexiones y presencias* (1974-1977); Serie *El muro. Imágenes y Cerámicas* (1977-1980); Serie *Paisajes, grafismos y temas* (1979-1980); Serie *El fumador* (1987); Serie *Crónicas en la pared y bomenaje al bodegón* (1989-90) que luego se prolongará en *Naturalezas muertas* (1989-2005); Serie *Els meus amics. Els pintors* (1991-1995), donde se centra en Picasso o en Van Gogh; también esta serie se prolongará luego en *Estudios sobre Matisse o Linchtenstein* (2002-2007); *Releyendo el mundo griego* (2005-2011) y *Observando la naturaleza y el entorno* (2012-2023).

Ya en torno al ecuador de los ochenta, José María Molina Ciges trabaja en un conjunto de obras, articulables en una extensa serie de imágenes, construidas casi obsesivamente, en este caso, “desde el interior del estudio”.

La atención que históricamente los artistas han prestado a su propio reducto, a su habitación, a su estudio, no debe interpretarse solo —aunque, por supuesto, también sea un hecho evidente— como la escueta traducción de una lectura afectiva, que connaturalmente todos ejercemos, más o menos, sobre aquello que cotidiana e íntimamente nos rodea, arropa y enmarca nuestra existencia. Sin duda, nuestra personalidad se refleja y define, en buena parte, en todo cuanto constituye ese entorno espacial y objetivo. Pero, igualmente, nuestro modo de verlo e interpretarlo es, por cierto, fundamental, toda vez que asignamos significativos valores —emotivos y vitales— a su muda presencia, antropomorfizando así decididamente sus funciones, alterando, incluso, a partir de nuestra sensibilidad, el puntual lenguaje de sus formas.

Nos consta —debido al particular seguimiento, que desde hace muchos años, hemos venido haciendo de su trayectoria artística— que José María Molina Ciges reposa, cuida y pormenoriza, al máximo, cada uno de sus proyectos. Y, a menudo, lo hace contando con dilatados periodos de reflexión, como si, de algún modo, la fase de incubación concentrara —*in nuce*— todo el posterior desarrollo de sus ensueños e indagaciones.

En aquella coyuntura, tras un intenso y prolongado proceso de autocuestionamiento crítico, la serie *Desde el interior de mi estudio* vino a reflejar, plásticamente, no solo el epicentro físico de su actividad, sino, ante todo, a constituirse en ín-

dice elocuente de su propio “ámbito psicológico”, donde —como en los anaqueles de una estantería— se fueron cobijando, como al acecho, sus obsesiones y fantasmas.

Consideramos que aquella concreta serie funcionaba, unas veces como relevante metáfora autobiográfica, en la que el calculado desplazamiento de una cámara subjetiva iba definiendo los planos visuales, constitutivos del propio entorno, mientras que, en otras circunstancias, se retomaban, más bien, los juegos metonímicos, en los que la concreta selección, de una parte, nos permite acceder al todo o cuando, algunos particulares efectos, se remontan, alusivamente, a la causa.

En cualquier caso, las estrategias que descubrimos en la globalidad de aquellos *textos pictóricos* apuntan, conjuntamente, hacia una cierta y patente *narratividad*, en la que el montaje resultante parece querer enlazar, cada cuadro, con el conjunto total de la serie. De este modo, Molina Ciges nos iba virtualmente acompañando, en los desplazamientos efectuados a través del espacio vital de su estudio, para reencontrarnos directamente con él —en sus autorretratos tras la mesa— o, simplemente, para identificar, con más facilidad, nuestro apasionado recorrido visual con el suyo.

El desarrollo perceptivo de planos diversos cuenta, así, con la eficaz presencia narrativa de las ventanas, como imprescindible apertura hacia el exterior, como agigantadas cerraduras, que separan y a la vez “muestran”, que atraen irresistiblemente nuestras miradas, en favor de un entorno, siempre tentador y sugerente, con sus denotaciones descriptivas y sus claves connotacionales de singular alcance subjetivo.

Recordamos, incluso, que, en un estudio dedicado a dicha serie⁷, propusimos que aquella imaginaria propuesta expositiva de *viaje* a efec-

⁷ Sugerimos al lector el seguimiento bibliográfico: CALLE, Román de la: *Las concepciones plásticas y el lenguaje pictórico de Molina Ciges*. Valencia, Ediciones Galería Lezama, 1989; concretamente el capítulo III.



Fig. 5.- J. M. Molina Ciges. *Dos Venus y fruta*. (2011).

114 x 146 cm. Acrílico y tinta china, sobre lienzo.

tuar, desde el interior de su estudio, podía responder y estructurarse como si hubiese sido, realmente, elaborada en tres fases consecutivas: primero la consideración parsimoniosa del espacio interior, luego la vista –desde el interior– sobre el jardín inmediato y, por último, la contemplación del campo exterior circundante. Fue precisamente en el tratamiento de este conjunto de ámbitos, que le eran tan próximos y familiares, donde realidad y fantasía se entrelazaban, para reflejar, una vez más, imágenes del pasado, de algún modo siempre obsesivamente presentes, en José María Molina Ciges, porque la historia nunca deja de ser –en él– parte de su propio presente.

En torno a la mesa de trabajo y sobre ella misma, se acomodan personas y descansan objetos. La mesa se nos ofrece –estratégicamente– como lugar de encuentro y de comunicación. Su mágico poder de convocatoria va, incluso, mucho más allá de los simples límites de lo natural y de

lo espontáneo. Por su parte, a través de la ventana o abiertamente sobre el mismo jardín o el campo, casi como un constante telón de fondo, se extiende el simplificado y sugerido paisaje. Tan solo unos adecuados grafismos, saturados de pulso y gesto, configuran el horizonte visual. Una vez más, Molina Ciges había dado vida a la sintaxis gestual, que otrora se extendiera sobre aquellos muros suyos, desconchados, para convertirla, en este nuevo *tour de force*, en escuetos referentes de la naturaleza. La brevedad del trazo o el juego zigzagante de las líneas seguían conservando –a la vez– la frescura plástica y el poder semántico que la estructuración del conjunto, sin duda, exigía.

En realidad, el espacio asume plenamente su poder escenográfico, y, en ese marco, los *actantes* del recuerdo deambulan, intermitentemente, por la superficie de los lienzos: los amigos pueden estar presentes en la imagen o tan solo ser evocados por la sinécdoque de las copas vacías

y los restos de la velada imaginaria; la figura femenina aparece, como de improviso, en el particular jardín de las delicias; el poeta se nos hace presente en los versos recordados y Picasso nos vigila curioso e impasible, en su ácida mirada, observándonos de reojo, simplemente dejada caer desde el conjunto pictórico, aún fuertemente abocetado, y a la espera.

No obstante, cada cuadro vendría a ser –en el conjunto de la serie– como una especie de fotograma potencial, capaz de una doble lectura: *la autónoma*, en su consistencia compositiva, y *la relacional*, en el conjunto narrativo del montaje. Y ambas funcionan, en su diversificación interpretativa, con plena significación independiente y/o complementaria.

En resumidas cuentas, bien cabe constatar que la trayectoria de Molina Ciges ha sabido combinar, esencialmente, un doble plano de reflexión: el que, de manera directa, protagoniza su subjetividad y el que encarna, en cada caso, la génesis de su concreto hacer pictórico. Ambos constituyen el sustrato conjunto de esas imágenes de sus recuerdos, de sus vivencias y de sus siempre inquietantes obras.

Pero esta especie de concentración sobre el propio quehacer, al que hacemos ahora referencia, le ha ido sirviendo, simultáneamente, no solo para proponernos, como hemos visto, un haz de concretos homenajes a sus poetas y pintores favoritos, sino que –también– le ha llevado a desarrollar un amplio conjunto de variaciones, en relación a un virtual autorretrato de todo pintor, que se convierte, de este modo, en auténtico *leit motiv* de una minuciosa, trabajada y sintomática serie.

Sus *Variaciones en torno a la figura del pintor* se convirtieron, asimismo, tras las *Imágenes desde el interior*, en el siguiente horizonte de su pausada reflexión pictórica, ya a mediados de la década de los ochenta. De este modo, Picasso, Van Gogh o Tàpies deambularon, asiduamente, por los lienzos de Molina Ciges. En unas ocasiones, serán sus respectivas imágenes, en otras, sus lenguajes y en algunas, también, la escueta referencia –descontextualizada y lúdica– de algún que otro

rasgo, aislado pero específico, de sus respectivas dicciones plásticas, de sus materiales o de sus improntas estilísticas lo que conjure, en última instancia, su presencia sobre el espacio de la pintura. Citas, homenajes, relecturas o *d'après*.

A fin de cuentas, no ha dejado nunca de flotar un marcado intimismo en las composiciones de Molina Ciges, perfectamente compatible, por otro lado, con sus insistentes y plurales recursos técnicos al raspado, a la superposición, al collage, a una cierta carga –variable– de materiales y al siempre controlado uso del color. Y diríase, a fin de cuentas, que –consciente de la necesidad de tal urdimbre plástica– ha querido explicitarla, cada vez más, en su quehacer pictórico. Pero, en la serie concreta que ahora nos ocupa, ha conseguido que, sobre ese “fondo”, en torno a la figura del pintor, se conforme y desarrolle un lenguaje tan minucioso como libre y tan rotundo como resolutivamente espontáneo.



Fig. 6.- J. M. Molina Ciges. *Bodegón para Léger*. (2002).
120 x 120 cm. Acrílico y lápiz carbón, sobre lienzo.

— III —

Un bloque más de nuestras reflexiones, en torno a la obra de Molina Ciges, bien podría titularse “De las *Crónicas del Bodegón* al *Paisaje de los Objetos*”, cubriendo cronológicamente, ya, el último tramo del siglo XX y principios del XXI. Con ello quisiéramos francamente enlazar —en este juego de guadianizaciones y de conexiones por encima del tiempo, que libremente estamos llevando a cabo— esta etapa con aquel ya lejano *Homenaje al Bodegón*, que, en cierta medida, abría e inauguraba resueltamente —para él— la controvertida década de los ochenta⁸. Quizás, por nuestra parte, argumentábamos entonces y sostenemos ahora, con este derrotero, una mirada circularmente selectiva, que quiere subrayar esencialmente las múltiples conexiones, recuperaciones y retornos, que han caracterizado la plural y diversificada trayectoria de José María Molina Ciges, sin relegar, por otro lado, la significativa emergencia de toda una serie de constantes, capaces de caracterizar, en cierta medida, sus particulares opciones artísticas, serie tras serie.

Es posible que uno de los hechos más destacados y que más juego han venido dando, en el contexto del arte contemporáneo —en relación al propio lenguaje plástico—, quizás sea la *autoconsciencia*, que la pintura ha tomado de sí misma, especialmente al nivel de la inmediata praxis creativa. De esta forma, la pintura, sin disimulos, se ha replegado sobre sí, ensimismándose hasta el extremo de que la propia vertiente representativa se ha podido convertir en simple pretexto, ante los específicos problemas pictóricos vinculados a su íntima naturaleza (luz, espacio, materia, cromatismo...) o directamente relacionados con los fundamentos de su corres-

pondiente lenguaje (sintaxis, composición, estructura, elementos o tensiones...).

Desde tal perspectiva, los “géneros” pictóricos, altamente convencionalizados en el devenir histórico, fueron a menudo polémicamente rechazados, aunque también, en otras ocasiones, se convirtieron en posibles soportes de los análisis, propiciados por esa misma autoconsciencia. Y uno de estos géneros convencionales, eficazmente reutilizado en ese sentido, ha sido *el bodegón*, cuya curiosa historia, podría servir como elocuente clave interpretativa de la dialéctica generada en el seno mismo del desarrollo artístico de la pintura contemporánea.

Este fenómeno, en buena medida predicable con alcance general, puede constatar, asimismo, en algunas de las etapas del quehacer pictórico de Molina Ciges. Y es que el bodegón, como recurso institucionalizado, como representación visual de un determinado repertorio de elementos referenciales, debidamente ordenados, ha perdido mucho de su interés en cuanto medio tradicional de ofrecernos directamente una concreta “realidad figurada”, aunque, en contrapartida, se han reforzado ampliamente sus posibilidades como “realidad de una imagen construida”, que desarrolla en sí misma un doble discurso, antagónico, al entrar en colisión la propia idea de “bodegón” —con sus funciones denotativas y como eficaz elemento decorativo— y la correspondiente subversión a la que tales pautas se ven sujetas, según los casos, en las concretas realizaciones de las obras.

Esa insólita antinomia —establecida entre el concepto de bodegón y su representación— nos lleva así a un terreno diferente: sin duda, el cuadro implica “la imagen” de un bodegón; pero no se limita, sin embargo, a “ser” un bodegón. Es decir que se parte de una realidad cultural

8 Justamente en aquella doble muestra de Molina Ciges, compartíamos el catálogo, con sendos textos el prof. Pablo Ramírez (que escribía precisamente sobre el “Homenaje al Bodegón”) y yo mismo (que dediqué mis reflexiones, en aquella ocasión, a sus “Crónicas en la pared”). Se trata del catálogo ya citado de la Galería Kandinsky. Madrid, 1982. Para una visión global de los años ochenta en el panorama valenciano resulta fundamental el libro colectivo, coordinado por mí, propiciado por la AVCA *El Arte Valenciano en la década de los Ochenta*. Valencia, Generalitat Valenciana & IVAM, 1993, que fue posible gracias a la colaboración directa de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte.

llamada “bodegón” para “hablarnos” de ella, quizás transgresoramente, a la vez que, de forma paralela, nos aporta otras muchas y encajenadas informaciones sobre el tema. Además, entre todas esas cosas de que nos “habla” la acción pictórica, se halla también –y en destacado grado– la propia formalidad de la pintura, como realidad histórica y cultural.

Esa diferencia y variedad de niveles lingüísticos es claramente algo básico, en el seno del hecho artístico contemporáneo. Ya que, no en vano, la conexión semiótica, así abierta, nos conduce a una amplia cadena de enlaces, en la cual la referencia a los “objetos reales”, que antaño ocupaba el eje central de ese proceso semántico, que constituía el “bodegón”, desempeña ahora tan solo una función subalterna e incluso lejana o baladí. Mientras que la ordenación formal, el tratamiento matérico y la estrategia sintáctica han desbancado –en cascada– al resto de intereses, vinculados tradicionalmente con este género, siempre en aras de la propia (supuesta) autonomía de los lenguajes artísticos.

En este sentido, José María Molina Ciges nos ha presentado, en diferentes momentos de su trayectoria, toda una serie de “bodegones” convertidos en imágenes de sí mismos. Y en ellos se concitan estratos dispares de realidad, estrechamente correlacionados, que nos permitimos analíticamente reseñar, al menos, a continuación.

¿Cómo no comenzar subrayando la prioridad concedida al *principio collage*, regulador destacado de las estrategias, habitualmente potenciadas en la misma construcción física de tales “bodegones”? Pero, junto a ello, no cabe pasar por alto la presencia metalingüística de los *graffiti*, de los desconchados y de las raspaduras, que se incorporan hábilmente al conjunto, siempre superpuestos a la realidad figurativa, de la que sin embargo expresivamente forman parte fundamental.

Asimismo, hay que resaltar la propia realidad figurada del *trompe-l'oeil*, por medio del cual a menudo se destacan equívocamente algunos elementos, funcionando, de hecho, como pseudo-collages, dado su grado de realismo, en el interior del conjunto compositivo del bodegón. Pero, en su caso, tales objetos denotados se nos ofrecen “pintados”, sobre un ambiguo “espacio-pared”, convertido simultáneamente en superficie y en fondo de la representación, es decir en soporte, a la vez real y virtual.

¿Cómo olvidar, en el caso de Molina Ciges, que esos reincidentes “homenajes al bodegón” no han sido sino una clara prolongación de aquellas precedentes “crónicas parietales” de ya lejano recuerdo? ¿O es que sus bodegones no se han recuperado a partir de los propios muros, con toda la serie de elementos plásticos y matéricos que, con ellos, podían compartir la superficie de la pared, enriqueciendo así su propia sintaxis?

Aquella historia viva, hecha cotidianidad en las fachadas de nuestros barrios populares, ya comentada, se une de esta forma, casi paradójicamente, con la historia cultural de los géneros pictóricos. Por tal motivo, el acercamiento a estas obras de Molina Ciges debe, quizás, realizarse con la exigencia que su propia factura postula del espectador, el cual se ve, por cierto, enfrentado a toda una diversidad de sentidos, en sus múltiples lecturas.

Al fin y al cabo, tales “bodegones” son, simultáneamente, el *soporte* de la experimentación, el *laboratorio* en el que se gesta y desarrolla un lenguaje y la *mesa de disección* de una sintaxis entrelazada estrechamente con lo real, pero constituida, a su vez, como elocuente y eficaz *realidad pictórica*. Esa ha sido la experiencia sostenida e intensa del quehacer artístico de Molina Ciges, potenciada durante décadas⁹

9 Prolífico y activo, con formación sólida de pintor, Molina Ciges ha realizado más de medio centenar de muestras personales y 160 exposiciones colectivas, en su trayectoria. Se ha movido entre la interpretación comprometida de la historia de la pintura y entre su decidida vinculación a una cotidianidad estética, a partir del entorno existencial humano, sin olvidar sus objetos circundantes. Introdujo cosidos, técnicas mixtas, relecturas, cicatrices y composiciones plurales muy pronto en su quehacer pictórico. Incluso, antes que otros muchos artistas de la época, que luego han seguido usufructuando, con éxito, tales poéticas de los materiales y recurriendo a explícitos homenajes a las manualidades.



Fig. 7.- J. M. Molina Ciges. *Dos botellas y desnudo*. (2003).
114 x 146 cm. Acrílico y lápiz carbón, sobre lienzo.

— IV —

De hecho, a caballo ya entre ambos siglos, nuestro autor, a menudo, ha retornado, en estas décadas, sobre su bagaje programático precedente, como poniendo a prueba su memoria operativa. Imágenes de las imágenes. Tal era el imperativo compartido –recordémoslo– por las generaciones que se incorporaron al horizonte artístico valenciano, hacia mediados de los sesenta. Y algo o mucho, de todo aquello, ha permanecido, desde entonces, en sus sostenibles programas de acción pictórica.

Se trataba y trata de seguir hablando de la realidad –crónica & crítica del entorno– pero recurriendo, para ello, al museo imaginario –personal y colectivo– de la historia del arte. Y es que, efectivamente, la creatividad ya no solo se entiende como estricta *innovación*, sino también como abierta *relectura*. Ese ha sido el más destacado *tour de force* de nuestra actual coyuntura y en la que aún sobrevivimos, en estos primeros lustros del siglo XXI. Y José María Molina Ciges no es, a ese respecto, una excepción. Él también sobrevive en este clima de homenajes a la memoria visual y a la historia del arte, junto a sus paulatinas reconstrucciones, puntuales citas y concretos homenajes... a sus pintores preferidos. Sus últimas series, quizás de cromatismos más vivos y geometrías más penetrantes y explícitas, han estado dedicadas, recientemente, a rememorar aquellos temas favoritos, perpetuados en su agenda de décadas. Se trata, ni más ni menos, de releer las obras clásicas o vanguardistas, reinterpretando, en su pintura, selecciones históricas –obras concretas– del pop art o de la escultura griega, por poner dos ejemplos paradigmáticos de ciertas predilecciones mantenidas, entre sus recuerdos y obsesiones personales¹⁰. Adscribimos así, ciertamente, a esta citada línea normativa, sus más recientes participaciones expositivas y también nuestras últimas visitas a su estudio de Anna, un auténtico museo selectivo de su extenso quehacer, en esa trayectoria rememorada de su fecundo más de medio siglo de intensa y comprometida entrega, siempre en favor de la pintura. *Hic iacet lepus*.

¹⁰ Han escrito sobre Molina Ciges destacados críticos de arte o artistas, como Carlos Areán, José Hierro, José M^a Moreno Galván, M. García Viñolas, Enrique Azcoaga, Fernando Mon, Javier Rubio, Raúl Chavarri, Mario Antolín, Román de la Calle, José Garnería, Manuel Muñoz, Rafael Prats Rivelles, Luis Caruncho o Joaquín Michavila. Tiene obra en diferentes museos y en colecciones nacionales e internacionales relevantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SELECCIONADAS

- AA. VV. *Crónica en la pared y homenaje al bodegón*. Madrid. Galería Kandinsky, 1982.
- AA. VV. *El arte valenciano de la década de los ochenta*. Valencia, AVCA & Generalitat Valenciana, 1993.
- AA. VV. *Un segle de pintura valenciana (1880-1980)*. *Intuicions i propostes*. València, IVAM, 1994.
- AA. VV. *Plástica Valenciana Contemporánea*. Valencia, Promociones Culturales del País Valencià, 1996.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo XX*. Valencia, Albatros, 1999.
- AREÁN, Carlos: *José María Molina Ciges*. Col. Artistas Españoles Contemporáneos. Madrid, Servicio de Publicaciones Ministerio de Cultura, 1979.
- BLASCO CARRASCOSA, J. A.: “A la serie paisajes y otros temas: Molina Ciges”, en *Revista Cimal*, nº 9 (1980).
- CHAVARRI Raul [et al.]: *Molina Ciges*. Montiver. Madrid, Servicios Audiovisuales, 1981.
- DE LA CALLE, Román: “Concepcions plàstiques i llenguatge pictòric. Estudi al voltant de la pintura de J. M. Molina Ciges”, en *Revista L’Espill*, nº 27 (1988), 91-101.
- DE LA CALLE, Román: “Artistas en la Mediterránea. Últimas generaciones”, en AA. VV. *Entre los Ochenta y los Noventa*. Valencia; Sevilla, Generalitat Valenciana & Expo-Sevilla, 1992.
- DE LA CALLE, Román: *El ojo y la mirada. Materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo*. Valencia, PUV, 2006.
- DE LA CALLE, Román: “José María Molina Ciges. Tres estudios sobre su itinerario pictórico”, en *20 artistas valencianos contemporáneos*. Valencia, Publicaciones Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012, pp. 125-141.
- DE LA CALLE, Román (Coord): *Los últimos 30 años del Arte Valenciano Contemporáneo* (5 vols). Valencia, Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012-2015.
- DE LA CALLE, Román: “J. M. Molina Ciges: 1965-2015”, en *Revista Caroig*, nº 4 (2015) 10-14.
- DE LA CALLE, Román (Coord): *Arte & Cultura en la memoria de la transición valenciana (1975-2000)*. Valencia, Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2017.
- GARRIDO, Ángel: *Molina Ciges. Desde el estudio*. Valencia, Galería Rosalía Sender, 2008.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel: *La Pintura Contemporánea del País Valenciano 1900-1980*. Valencia, Ed. Prometeo, 1981.
- MUÑOZ IBÁÑEZ Manuel: *La pintura valenciana de la posguerra*. Valencia, PUV, 1994.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel: *La pintura valenciana del siglo XX*. (2 vols). Valencia, Federico Doménech, 1998.
- PRATS RIVELLES, Rafael (Coord): *José María Molina Ciges. Una trayectoria pictórica (1973-1999)*. Valencia, Museo de la Ciudad, 2000.
- PRATS RIVELLES, Rafael (Coord): *Molina Ciges. Una ventana al mar*. València, Edic. Sala Parpalló / Diputació, 2004.



Fig. 8.- J. M. Molina Ciges. *Flores corales*. (2021). 146 x 114 cm. Acrílico y lápiz carbón, sobre lienzo y cartón.



El Museu Parroquial de Montesa

Josep Cerdà i Ballester
Institució Alfons el Magnànim
ballester1973@gmail.com

RESUMEN

Situada en la comarca valenciana de la Costera, la localidad de Montesa suele relacionarse con la orden del mismo nombre. Contamos con información de aquella institución y su castillo-convento en la misma villa, pero se desconoce el patrimonio que conserva la parroquia de l'Assumpció: un conjunto de arte sacro de carácter mueble, con obras de los siglos XIV al XIX, que en la actualidad se custodian en la iglesia local y en el museo habilitado hace tiempo en un inmueble histórico. Este artículo reflexiona sobre el origen de la colección y su evolución hasta nuestros días, tras cumplirse hace poco el vigesimoquinto aniversario de la inauguración del Museu Parroquial.

Palabras clave: Arte sacro / Museos y colecciones museográficas / Montesa, la Costera, València.

ABSTRACT

Located in the Valencian comarca (region) of La Costera, the town of Montesa is usually associated with the order of the same name. We have information on that institution and its castle-convent in the same town, but the heritage preserved by the parish of L'Assumpció is unknown: a set of sacred art of a movable nature, with works from between the 14th and 19th centuries, which are currently kept in the local church and in the museum set up long ago in a historic building. This article reflects on the origin of the collection and its evolution up to the present day, after the 25th anniversary of the inauguration of the Parish Museum.

Keywords: Sacred art / Museums and museum collections / Montesa, la Costera, València.

Montesa és una xicoteta població de València; segons el darrer padró (2022), de 1.152 habitants –567 dones i 585 hòmens–.

El seu nom sol aparèixer vinculat a l'orde de cavalleria homònim, l'únic de les seues característiques exclusivament valencià; per això mateix també, s'escriu molt més sobre l'orde que no sobre el poble. Amb tot, conserva encara un patrimoni historicoartístic ben interessant: les ruïnes del castell, l'església de l'Assumpció i altres edificis singulars, com per exemple la Casa Abadia, la Casa de la Vila i tres ermites, dedicades a Sant Sebastià, la Santa Creu i el Calvari.

Junt amb aquest elenc destaca el patrimoni mòble de la parròquia de l'Assumpció, origen del museu que el 2022 va complir vint-i-cinc anys de la seua inauguració.

ANTECEDENTS

Les obres que integren hui el Museu Parroquial de Montesa, reconegut com a col·lecció museogràfica permanent fa quasi tres dècades, estan configurades pel patrimoni que la parròquia de l'Assumpció ha anat acumulant al llarg del temps i que ha arribat als nostres dies.

La col·lecció, en ús majoritàriament pel fet de formar part de l'aixovar litúrgic, es conserva a hores d'ara a l'església de l'Assumpció i a l'edifici del museu pròpiament dit, i compta amb un inventari, a càrrec nostre, elaborat en el seu dia mitjançant el programa del Servei Valencià d'Inventaris (SVI) de la Conselleria de Cultura¹, migrat durant el mes de maig d'enguany a la base de dades GV-MUSEIA facilitada per l'ens autonòmic.

La majoria de peces, quasi totes d'art sacre, procedeixen de l'església del poble. Però també n'hi hauria d'altres que estarien al castell-convent de Montesa i d'allí, després del terratrèmol de 1748, van passar a la parròquia: en 1861 hi conservaven un relleu de Crist baró de dolors i una arqueta-sepulcre d'un mestre de l'orde que el cronista Vicent Boix va intentar recollir, amb destí al futur Museu de Belles Arts de València.² La incògnita, la majoria de vegades, és precisar quines peces es van encarregar per al castell i quines per a la parròquia, un aspecte pràcticament impossible d'aclarir per falta de documentació. Tot i això, la historiografia clàssica que s'ha ocupat de Montesa ha considerat quasi sempre procedents del castell les obres de més qualitat, una constant que, sense fonaments, han sostingut González Simancas, Ferrán Salvador, Sarthou Carreres i Garín Ortiz de Taranco,³ junt amb algun altre autor més recent.⁴ Segurament,

¹ Disponible a la pàgina web del Museu: <http://www.museumontesa.com/altres-publicacions/> (El museu / El museo).

² Una part del Crist s'exposa a hores d'ara al Museu Parroquial. Vegeu CERDÀ I BALLESTER, J.; NAVARRO FAJARDO, J. C.: *El Castillo y Sacro Convento de la Orden de Montesa. Historia y arquitectura*. València, Universitat Politècnica de València, 2017, pp. 59-63 i 220.

³ Manuel González Simancas, des del seu conegut *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia (1909-1916)*, on escriu de Montesa a les pàgines 180-185 del segon volum; Vicente Ferrán Salvador, cronista oficial de Montesa en 1954, en la seua obra quasi centenària *El castillo de Montesa: Historia y descripción del mismo, precedida de un bosquejo histórico de la Orden Militar de Santa María de Montesa y San Jorge de Alfama*. València, Imprenta Hijo de F. Vives Mora, 1926; Sarthou, per exemple, en *Monasterios valencianos*. València, Diputació Provincial de València, 1943, pp. 49-66; Garín i col·laboradors en *Inventario artístico de la provincia de Valencia*. Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1983, vol. II, pp. 121-125.

les millors anirien destinades a la casa mare de l'orde militar, però també hi degué haver al llarg del temps alguns encàrrecs significatius per al temple parroquial, com, per exemple, el retaule que va pintar Paolo de San Leocadio en el darrer quart del segle xv, sota els auspicis del mestre fra Lluís Despuig.⁵

Al remat, d'una manera o altra, l'església i les ermites de Montesa degueren acumular a poc a poc una quantitat d'obres considerable, segurament de qualitat i estat de conservació molt desiguals, fins al punt que alguns dels nostres avantpassats, amb sensibilitats i opinions distintes de les nostres, decidiren una venda en 1887:

Los cuadros vendidos no son nueve según se ha querido decir, sino catorce, de los cuales ocho pertenecían a la iglesia parroquial, cuatro que representaban otros tantos apóstoles, a la ermita del Calvario, y otros dos cuadros a la ermita de San Sebastián. Estos cuadros se facturaron en la estación de Montesa para Barcelona, en donde se reexpidieron para Francia y de allí han pasado a Roma. También nos dicen que estaba en lo

cierto el periódico, que negó que se hubiese vendido una casulla. Lo que se ha vendido, según nos aseguran, es una antiquísima capa de fondo verde primorosamente bordada en oro, por la que en varias ocasiones se habían ofrecido gruesas cantidades.⁶

D'aquell tracte va escriure més tard l'erudit José Sucías, on, de nou sense proves, deixa constància de la procedència de les peces: «Tubo [la parròquia] buenos cuadros que eran del castillo, y fueron vendidos por el ecónomo don Manuel Bondía a precios muy bajos.»⁷

Després vingué la creació del Museu Diocesà de València promogut pel cardenal Reig en 1922, per al qual van portar des de Montesa dues xicotetes pintures sobre taula: *Santa Elena* i *La invenció de la Santa Creu*; dues més que feien de portes d'un sagrari, obra del pintor acadèmic Lluís Antoni Planes: *Pare etern* i *El Bon Pastor*, una casulla i alguns brodats antics⁸. Els quadres es conserven a hores d'ara al museu de la catedral de València;⁹ de les teles i brodats, no en tenim cap notícia.

4 Gómez Frechina considera procedent del castell la taula del Calvari atribuïda al mestre de Xàtiva que es conserva a la sagristia. Mariano González Baldoví, d'altra banda, la relaciona amb el mestre de l'orde fra Francesc Sanç (1493-1506): GÓMEZ FRECHINA, J.: "Crucifixión" en *La clave flamenca en los primitivos valencianos*: Museu de Belles Arts de València. València, Generalitat Valenciana [et alii], 2001, fitxa 53, pp. 292-295; GONZÁLEZ BALDOVÍ, M.: "Calvario" en *El bogar de los Borja*: Xàtiva. València, Museu de l'Almodí-Antic Hospital Major, Generalitat Valenciana [et alii], 2001, fitxa 40, pp. 296-297. Només com a hipòtesi, cabria també la possibilitat que la peça, espina d'un retaule més gran, formara part d'un encàrrec per a l'església parroquial, un temple d'arcs diafragma i coberta de fusta que s'hagué de reconstruir i vestir progressivament arran de l'incendi que va patir en 1479: *De incendio secundo in ecclesiae Montesiensis*, AHN [Archivo Histórico Nacional], OM [(secció de) Órdenes Militares], lligall 2353.

5 GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: "Un nuevo documento sobre la Virgen del caballero de Montesa de Paolo de San Leocadio y su comitente, el maestro Luis Despuig", en *Boletín del Museo del Prado*, XXX (2012) 24-33.

6 Diario *Las Provincias*, núm. 7762. Valencia, 23 de novembre de 1887.

7 SUCÍAS APARICIO, P.: *Apuntes históricos de la villa de Montesa*. Valencia, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, ms. 23 [p. 35]. Pel contingut, el text hauria de datar-se entre 1900 i 1917.

8 «Dignas de limpieza y estudio, obras acaso del 1400, son las dos pequeñas tablas de la leyenda de *La invención de la cruz y Santa Elena*, de Montesa, hasta ahora desconocidas y de claros colores. [...] Ropas. Notable casulla [...] y otra roja y blanca, de brocatel, de Montesa, ambas con bordados de imaginería de fines del siglo xv, y del segundo tercio del siglo xvi. Capillo y dos tiras bordadas de Montesa.» TORMO, E.: "El Museo diocesano de Valencia", en *Arte Español*, vol. VI, 6 i 7 (1923) 295, 364 i 365. No hi ha cap notícia a l'article de les portes del sagrari amb pintures de Lluís Planes. D'altra banda, el mateix Tormo menciona procedent dels servites de Sagunt (pp. 354-355) un tríptic amb Crist baró de dolors entre l'evangelista sant Joan i Nicodemus, la flagelació i el davallament, la taula principal del qual es conserva al Museu de Belles Arts de València; BENITO, F.; GALDÓN, J. L.: *Vicent Macip (c. 1475-1550)*. València, Generalitat Valenciana [et alii], 1997, fitxa 11, pp. 58-59. No obstant això, tant el tríptic com les portes pintades per Planes procedien de Montesa segons BARBERÀ SENTAMANS, A.: *Museo Arqueológico Diocesano de Valencia. Catálogo descriptivo de los objetos que contiene, con notas previas de legislación canónica sobre la materia y noticias del Museo de Antigüedades de Mayoral y Fabián y Fuero*. Valencia, Imprenta Sanchis y Torres, 1923, pp. 16, 17 i 25, núms. 25 a 29 i 191 a 195.

9 S'exposen als espais corresponents al gòtic (sala setèima, cartella 18, núms. 1 i 2), i a l'academicisme (sala tercera, cartella 28, núm. 4).

Poc més tard esclatà la Guerra Civil de 1936-1939, i amb això, com se sap, tingueren lloc pèrdues irreparables en el patrimoni historicoartístic. Pel que fa a Montesa, segons la Causa General, l'església de l'Assumpció va sofrir excessos el 5 d'agost de 1936: suposem a partir d'aleshores la crema i destrucció d'imatges, retaules i qualsevol element de tipus religiós, ja que, com a mínim fins al dia dotze d'aquell mes, en què s'assaltaren les ermites del Calvari i de Sant Sebastià, van continuar els abusos.¹⁰ D'altra banda, la informació que tenim al respecte a l'Arxiu Municipal és pràcticament nul·la: es conserva a les actes dels plens dels ajuntaments de l'època i només hi consta que el govern local havia requisat el convent de les monges i la Casa Abadia,¹¹ havia venut els tubs de l'orgue de l'església i ho havia intentat amb les campanes,¹² que segons testimonis orals romanien per terra, als peus del campanar.

En vista dels desastres, el primer dia d'agost de 1936 es va crear a Madrid una Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, amb l'objectiu d'incautar-se, en nom de l'Estat, de les obres en perill. Ahora, en sorgiren unes altres de caràcter provincial, com la de València el 5 de gener de 1937.¹³ En eixe context, l'aleshores

director general de Belles Arts, Josep Renau, es va desplaçar a Xàtiva, des d'on va considerar urgent la creació d'una junta –o subjunta delegada– d'incautació i custòdia del patrimoni de la ciutat i pobles de la rodalia. Els nomenats a l'efecte van ser el conseller (= regidor) de Cultura Manuel Salazar i els vocals Carlos Sarthou, Héctor Maravall i José Chocomeli,¹⁴ que van començar a actuar als pobles que se'ls havien assignat a partir del 25 de febrer de 1937.¹⁵

Tenint present que la subjunta va començar a treballar a finals de febrer i que els aldarulls a Montesa s'havien iniciat l'agost de l'any anterior, no tot es va destruir l'estiu de 1936. En eixa línia tal volta, alguns testimonis orals afirmen que la imatge de la Mare de Déu que hi havia a l'altar major de l'església, patrona de Montesa i titular de l'orde militar, va arribar a guardar-se un temps a la Casa de la Vila, encara que al remat va ser destrossada i llançada al foc.

Pel que fa al temps posterior, la informació que tenim es deu en exclusiva al que va escriure Carlos Sarthou a les seues publicacions. Així, pel fet de ser una única font i no poder contrastar les dades, hauríem de tindre presents alguns detalls, com, per exemple, que el mateix Sarthou narra fets dels quals fou protagonista i que, a més, va tindre col·laboradors, amb alguns dels quals es va enfrontar, com, per exemple, José

¹⁰ AHN, Causa General, sign. FC-Causa General, 1375, exp. 15, imatge 7, en línia en PARES.

¹¹ «Enterada la corporación municipal conforme se indica en el orden del día del acuerdo del Consejo Local de Primera Enseñanza de esta localidad, aconsejando a la misma la necesidad de crear una escuela mixta de pábulas [sic] en sustitución de las que funcionaban con carácter confesional, acuerda [...] habilitar para ello los locales incautados que son el edificio Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl, sito en la calle Blasco Ibáñez [Santa Bàrbara] n.º 8 de esta población [...]. Y últimamente se acordó arrendar el edificio Casa Abadía, propiedad de este municipio, a los partidos políticos que integran el Frente Popular, facultando al presidente para legalizar el oportuno contrato.» Arxiu Municipal de Montesa [AMM], Actes del Ple de l'Ajuntament, sign. 511-1, f. 23v i 40, sessions de l'1 de setembre de 1936 i del 6 de maig de 1937.

¹² «Seguidamente se acordó proceder a la venta de los canutos del órgano de la iglesia parroquial de esta villa con el fin de favorecer el desarrollo de las industrias nacionales, facultando a la presidencia para realizar dicha operación [...]. La presidencia participa a los reunidos que la venta de los canutos del órgano de la iglesia hecha a Teodoro Ortiz Rico ha importado 1.083 pesetas, cuya cantidad ingresó en la caja municipal el día 29 de marzo último [...]. Dada cuenta acto seguido de la comunicación del Ministerio de Defensa Nacional, Departamento de Suministro de Materiales, de fecha 16 del actual [agost de 1937], se acordó remitir las campanas por ferrocarril a dicho Departamento, demandadas con anterioridad por el aludido centro, por considerar que se halla en deber este municipio de prestarle al Gobierno de la República todo su apoyo.» AMM, actes del ple de l'Ajuntament, sign. 511-1, f. 37-38 i 45v, sessions del 25 de març, 8 d'abril i 26 d'agost de 1937.

¹³ <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/2407354> [Consulta: 01.09.2023].

¹⁴ GONZÁLEZ BALDOVI, M.: *El Museo de l'Almodí*. Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 1995, pp. 72-74.

¹⁵ CEBRIÁN I MOLINA, J. L.: "El patrimoni històric i artístic en perill: entre la destrucció i el salvament" en RAMÍREZ, G.; MARTÍNEZ, I.; GARRIDO, S.; CEBRIÁN, J. L.: *República i Guerra Civil a Xàtiva (1931-1939)*. Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 1991, vol. II, pp. 258-259.

Chocomeli. Amb tot, la seua tasca va ser impagable, i el context en què degué moure's, caòtic i més que complex.¹⁶

Fora com fora, de Montesa es van recollir «dos calvarios góticos, dos retablos renacientes, pila ojival gallonada y blasonada, coronas barrocas, *lignum crucis* gótico, platos petitorios, casulla bordada, lienzos al óleo, orfebrería, etcétera»,¹⁷ peces que identifiquem en part amb les dues taules amb l'escena del calvari atribuïdes als mestres de Xàtiva i Borbotó; el retaule de

les Ànimes i el de Sant Sebastià de l'ermita homònima; la pica d'aigua beneïda amb escuts de l'orde de Montesa al seu fust; l'orfebreria de la Mare de Déu de l'altar major, i, segurament, una corona imperial del s. XVIII i el reliquiari del *Lignum Crucis*, tot hui a l'església i al Museu Parroquial. Entre l'orfebreria que es va salvar hi hauria dos calzes del darrer quart del s. XVIII i un altre d'estil renaixentista que podem relacionar amb fra Pere Cirugeda, rector de Montesa mort el 1522.



Fig. 1.- *Calvari*. Mestre de Borbotó.
Fotografia: Carlos Sarthou, c. 1925.



Fig. 2.- *Calze*. Punxó de València.
Fotografia: Carlos Sarthou, c. 1925.

¹⁶ GONZÁLEZ BALDOVÍ, M (com.): *Els tresors de les clarisses del Museu de l'Almodí: Retorn del Sant Sopar*. (Celebrada en Xàtiva, Museu de l'Almodí, octubre-desembre de 2010). Xàtiva, Museu de l'Almodí, 2010, pp. 60 i 78-79.

¹⁷ SARTHOU CARRERES, C.: *Salvemos el arte: El tesoro artístico después de 1936*. València, 1939, p. 3.



Fig. 3.- Reliquiari del «Lignum Crucis».
Fotografia: Carlos Sarthou, c. 1925.

D'altra banda, fonts orals afirmen que van endur-se també el reliquiari de la Santa Espina, la campana *senyalera* i el rogle, a la sagristia,¹⁸ a la qual cosa hauríem d'afegir la casulla amb l'escut dels Crespi de Valldaura que s'exposa al Museu Parroquial i que, amb seguretat, es va conservar un temps al Museu de Xàtiva, com indicava l'etiqueta de cartó pegada darrere.¹⁹ Finalment, potser recolliren també de Montesa alguns almoners —*platos petitorios*—²⁰ guardats a l'ermita de Sant Feliu fins al 1973, hui a la col·lecció museogràfica de la col·legiata de Xàtiva.²¹

En resum, durant el conflicte bèl·lic es van perdre, entre altres, els retaules de fusta de les capelles²² (eren significatius el major,²³ de 1765, i el de la capella de la Comunió o del Roser),²⁴ els tubs i el teclat de l'orgue, un llum o aranya de bronze i cristall que hi havia enmig de l'església, la trona de fusta treballada, la calaixera per als ornaments de la sagristia, totes les imatges, peces d'orfebreria, la campana mitjana, els *quinque libri* i quasi tots els llibres i documents de l'Arxiu Parroquial.²⁵

Una vegada acabada la guerra, se suposa que cada parròquia va recuperar el patrimoni traslladat i conservat a Xàtiva, però no tenim constància documental en aquest sentit. En un in-

¹⁸ Testimoni recollit de José Tortosa Ballester (mort el 2000, amb 92 anys), campaner de l'església en l'època.

¹⁹ CERDÀ I BALLESTER, J.; NAVARRO FAJARDO, J. C.: *El Castillo y Sacro Convento de la Orden...*, *Op. cit.*, pp. 224-225.

²⁰ SARTHOU CARRERES, C.: *Salvemos el arte: El tesoro artístico...*, *Op. cit.*, p. 3.

²¹ GONZÁLEZ BALDOVÍ, M.: *Els tresors de les clarisses...*, *Op. cit.*, pp. 77-80. CERDÀ I BALLESTER, J.; NAVARRO FAJARDO, J. C.: *El Castillo y Sacro Convento de la Orden...*, *Op. cit.*, p. 316; CLIMENT BONAFÉ, A.: *Guia de la Seu: Església Col·legial Basílica de Santa Maria*. Xàtiva, la Seu, 1997, p. [65].

²² Els de Sant Josep i Sant Vicent —olim dedicat al Natzaré— només van patir alguns desperfectes pel fet de ser d'obra. Construïts al darrer terç del segle XVIII, segurament seguien el reial decret de 1777 que prohibia l'ús de la fusta per a evitar incendis.

²³ CERDÀ I BALLESTER, J.: "L'antic retaule major de l'església parroquial de Montesa (1765)" en CERDÀ, J.; MARCO, V.; ROS, V.; VIDAL, J.: *En torn a la Mare de Déu de Montesa*. Montesa, Parròquia de l'Assumpció, 2005, pp. 55-66.

²⁴ «Otro hermoso retablo de la época es el de las Almas (primera capilla entrando a mano derecha), además del de la citada capilla de la Comunió, que por cierto, luce un zócalo primoroso de azulejería antigua.» SARTHOU CARRERES, C.: "Recuerdo de una visita al histórico castillo de Montesa", en *Diario ABC*. Madrid, 27.V.1923, p. 12. No sabem quin retaule devia tenir la capella de la Comunió, però tal volta podríem relacionar-lo amb les portes de sagrari del Pare etern i el Bon Pastor comentades abans.

²⁵ CERDÀ I BALLESTER, J.; PÉREZ GIMÉNEZ, J. I.; SERRA ESTELLÉS, X.: *Inventari dels Arxius Parroquials de la Costera*. València, Facultat de Teologia San Vicente Ferrer, núm. XII (2013), p. 190.

ventari del 3 d'abril de 1939 hi consten haver-se tornat un quadre de sant Pere de Verona i un altre de la Mare de Déu de la Llet,²⁶ no sabem si de les peces que la subjunta havia salvat. Anys més tard, en 1956, van dur de Madrid un calze de 1733 que a punt estigué de passar la frontera amb França, una peça destinada segurament a l'ermíteta-portal de Sant Vicent que, gràcies a la inscripció incisa al seu peu, va permetre la seua identificació i retorn.²⁷

Mentrestant, alguns dels quadres antics es van col·locar en capelles laterals amb la intenció de *vestir* el temple parroquial i cobrir els buits deguts a la guerra, com en el cas del retaule de les Ànimes i els llenços *Resurrecció del Senyor* i *Santa Maria de Montesa amb Santa Àgueda i Santa Llúcia*; aquestes dues últimes peces es van situar als mateixos espais on estaven abans del trenta-sis.²⁸ També, la pica baptismal setcentista, de marbre rosa de Buixcarró, i la pica gallonada medieval del castell.²⁹ A la sagristia hi van penjar les dues taules amb l'escena del calvari i dos llenços de la segona meitat del s. XVIII amb sant Francesc Xavier i sant Carles Borromeo, de poca qualitat; completaven el conjunt la campana senyalera i el rogle. I als murs dels baixos del campanar i la sala contigua sobre la sagristia s'hi van col·locar altres pintures; entre elles, el retaule de Sant Sebastià.

D'orfebreria en van recuperar, al remat, nou llànties de les capelles laterals, quatre calzes, l'aixovar que ornava la Mare de Déu de l'altar major i els reliquiariis del *Lignum Crucis* i de la Santa Espina; al campanar, d'altra banda, van poder penjar-hi de nou les campanes antigues, totes excepte la mitjana, que s'havia fet malbé i s'hagué de fondre de nou.

De totes les peces hi ha complida referència, mitjançant fitxes individualitzades, a l'inventari del SVI esmentat abans.

UN PRIMER MUSEU PER A MONTESA

Fa cinquanta anys, segons va publicar *Las Provincias*,³⁰ es va inaugurar a Montesa un xicotet museu al reresagrari de l'església, on van quedar exposats de manera ordenada els quadres que conservava la parròquia i que no estaven reservats al culte. A tot això, l'Ajuntament de l'època hi va afegir una gàrgola i un capitell, recuperats feia temps de les runes del castell.³¹

La iniciativa va partir d'algunes persones del poble, de les poques que aleshores començaven a anar a estudiar a València, i, en particular, s'hi va involucrar el després ceramista Santos Perales Terol, que va convèncer el rector, mossén José María Marí, perquè s'habilitara el reresagrari de l'església com a museu. Així, hi van posar el retaule de Sant Sebastià; el retaule mutilat

²⁶ «18. Un cuadro tamaño 25/40 representando la Santísima Virgen de la Leche; 19. Id. id., 80/1'20 a S. Pedro mártir». *Relación de objetos guardados o recuperados propiedad de la Parroquia de Montesa*; mecanoscrit signat pel rector de la parròquia, Juan Belda Gómez, el 3 d'abril de 1939; Arxiu Parroquial de Montesa (APM), sign. 5.2/1.

²⁷ «Delegación de Recuperación de Objetos Sagrados. Plaza del Conde de Barajas, 1, Madrid. 9 de noviembre de 1956. Tengo el gusto de notificarle que en esta Delegación se halla un cáliz con copa de plata y pie y columna de metal el cual, según una inscripción que lleva [«Soy de San Visente de la villa de Monteza. A los tres días de abril del año del Señor de 1733»] pertenece a la parroquia de su digno cargo. Procede de las muchas cajas que el Tercio de Requetés arrebató a los rojos en la frontera catalana con Francia y que el Juzgado Gubernativo de Madrid entregó a esta Delegación. Para usarla [sic] en la celebración de misas necesitará ser nuevamente dorado. Puede autorizar su recogida por escrito a alguna persona de su confianza que viva en esta capital o que realice algún viaje por aquí. Aprovecha la oportunidad para saludarle y ofrecerse de Vd., S. S. [su servidor] en Cristo y capellán, Benito de Vizcarra [firma i rúbrica]. Rvdo. Sr. cura párroco de Montesa (Valencia)». La peça la va recollir de Madrid, el 5 de desembre de 1956, l'alcalde de Montesa Juan José Sanchis Perales: APM, sign. 5.4. N/4.

²⁸ Cf. CERDÀ I BALLESTER, J.: «El procés de canvi de l'espai intern de l'església parroquial de Montesa (1900-1994)», en *Documenta: Textos recuperats per a la història de Montesa*, 2 (1994) 47-58.

²⁹ «17. Dos pilas de agua bendita: una de mármol de color y otra procedente del castillo, labrada en piedra, estilo gótico. La primera desaparecida, la segunda en poder de la Junta de Incautación del Tesoro Artístico desde el año 1937.» *Relación de objetos desaparecidos o destruidos de la Parroquia de Montesa*, mecanoscrit signat pel rector de la parròquia el 3 d'abril de 1939: APM, sign. 5.2/1.

³⁰ GARCÍA ALFONSO, J.: «Montesa: Inauguración de un museo», en *Diario Las Provincias*. Valencia, 26 d'agost de 1973, p. 34.

³¹ CERDÀ I BALLESTER, J.; NAVARRO FAJARDO, J. C.: *El Castillo y Sacro Convento de la Orden...*, Op. cit., pp. 212, 213 i 218.



Fig. 4.- *Calvari*. Mestre de Xàtiva. Fotografia: Rafael de Luis Casademunt.

dels Misteris del Roser –rescatat de dins d’una còmoda on romania, doblegat, des de feia anys–; un Martiri de sant Pere sobre llenç; una tauleta de Sant Miquel; una predella amb quatre sants (sant Benet, sant Vicent Ferrer, sant Vicent màrtir i sant Bernat); un quadre de la Mare de Déu de la Mercé; un xicotet quadre de la Mare de Déu de la Llet; un quadre de Sant Pere de Verona; la gàrgola esmentada abans, i dues planxes de plata repussada que en origen formaven un sagrari o expositor. A tot això hi van afegir, al costat de cadascuna de les peces, algunes cartelles explicatives escrites a mà sobre cartolina

grogia... i més bona voluntat que altra cosa: les circumstàncies i l’època no permetien més. El conjunt el completaven un parell de llenços que penjaven de les parets de la part inferior del campanar –un Sant Cristòfol i una al·legoria als Sants Llocs–, els quadres per al culte al temple parroquial i a la sagristia, i les peces en ús d’orfebreria antiga.

Quatre anys després, l’aparellador municipal José Herrero Rico, a instàncies del rector de la parròquia, emeté un breu informe tècnic sobre l’estat de conservació del reresagrari:

Destinado a museo de cuadros y tablas pictóricas de los siglos XVI y XVII por no tener otro lugar apropiado para su exposición. Personado el que suscribe, se observa que dicho camerino lo cubre una cúpula de teja árabe con mucha pendiente, por cuyo motivo las tejas se deslizan de forma que un 50 % han desaparecido. La construcción de la parroquia data del año 1685 [*sic*, hi hauria de dir «1693-1702»] y no se aprecia reparación alguna en esta zona, por lo que las aguas pluviales penetran en los muros y la humedad persiste constantemente deteriorando el material de agarre [...]. Montesa, a veintiocho de octubre de mil novecientos setenta y siete.³²

Malgrat l'advertiment i el pressupost proposat per a reparar la capella –550.000 pessetes, poc més de 3.300 euros–, no ens consta que es fera res. Després, el temps va anar evidenciant el deteriorament de l'església des de feia anys: a finals de 1984, les pluges van produir el despreniment d'un dels arcs situats entre els contraforts, amb l'enfonsament de part de la coberta d'una capella i del ràfec de la nau principal.

No va ser fins pocs anys més tard que hi va prendre part la Direcció General de Patrimoni de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, que va costejar intervencions de caràcter urgent dutes a terme des de maig de 1988 fins a 1993.³³

LES INTERVENCIONS EN EL PATRIMONI MOBLE

Al mateix temps que s'anava intervenint en la fàbrica del temple, durant els mesos d'abril i maig de 1988 es va traslladar a Montesa, a instàncies de la Direcció General de Patrimoni, un equip format pels restauradors Vicent Ripollés, María Amelia Gual i Xavier Sambonet, que

venien amb la missió de consolidar les taules i quadres més importants, alhora que els posaven a recer a la Casa Abadia. Així, es va desmuntar el retaule de les Ànimes, el de Sant Sebastià, els dos calvaris i la predella amb quatre sants, i es va fixar llur superfície pictòrica amb paper japonès i *coletta* italiana.

Mesos més tard, amb la presa de possessió com a rector de Montesa de Joan Albelda, les activitats de la parròquia van prendre nous rumbos. Un aspecte que va quedar clar des del principi va ser el de la recuperació progressiva del patrimoni artístic, ja que hi havia obres la restauració de les quals era inajornable.

En novembre d'eixe mateix any, la Direcció General de Patrimoni es va fer càrrec de la restauració del retaule de les Ànimes, alhora que els cavallers de Montesa d'aleshores costejaven la dels reliquiàries de la Santa Espina i del *Lignum Crucis*. Començava així el procés de restauració integral del patrimoni de la parròquia, liderat per mossén Joan durant les tres dècades que hi estigué de rector (1988-2018), que no solament va implicar les administracions públiques (Conselleria de Cultura i Diputació de València), sinó també particulars locals i forans i, per descomptat, a ell mateix.

Hui, quan s'han complit vint-i-cinc anys de la inauguració de l'edifici del museu, i amb quasi trenta de reconeixement oficial com a col·lecció museogràfica, el balanç és, pensem, ben satisfactori.

EL NECESSARI MUSEU PER A MONTESA

En octubre de 1989, amb motiu del 700é aniversari de la carta pobla de Montesa i Vallada i de l'erecció canònica de la parròquia, es va habilitar un improvisat *museu* en una de les sales de la Casa Abadia.³⁴ En ell, a més d'algunes peces d'orfebreria dutes de l'església, s'hi van exposar

³² APM, sign. 5.3/1.

³³ VILA FERRER, S.: "Las obras de restauración en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Montesa", en *Documenta*, 2 (1994) 59-71.

³⁴ Es va inaugurar el dijous 12 d'octubre. El diumenge 15 va visitar-lo, dins els actes organitzats pel 700é aniversari, el comte de Barcelona, don Juan de Borbón, junt amb cavallers dels ordes de Santiago, Calatrava, Alcàntara i Montesa, que organitzaren un capítol a l'església parroquial.



Fig. 5.- Retaule de Sant Sebastià.
Gaspar Requena, 1559.
Fotografia: Rafael de Luis Casademunt.



Fig. 6.- Retaule de les Ànimes.
Vicent Requena, c. 1590-1600.

una sèrie d'elements arquitectònics del castell que s'havien recollit de l'Hort de les Monges, just darrere del temple, on romanien abandonats des de feia dècades. Així, es van recuperar quatre claus de volta, un escut en pedra dels Vives de Canyamàs i el remat d'una portada tardogòtica amb àngel tinent i l'escut de l'Orde de Montesa. Completaven la mostra dues imatges en guix de sant Pere i sant Pau, allò que es conservava encara del relleu marmori del Crist baró de dolors esmentat abans, alguns capitells, una gàrgola i una sèrie de gravats adquirits per a l'ocasió: un exemplar de la planta i l'alçat del

tabernacle de l'església del convent de l'orde a València (el Temple, 1773) i tres vistes de Montesa del s. XIX.³⁵

Malgrat tot, des de la inauguració d'aquell espai museogràfic va anar madurant la idea de comptar amb llocs millors per a mostrar les obres d'art que hi havia a la parròquia. Així, tenint clar que les peces més significatives es quedarien al temple parroquial –atés que, a més de ser elements del culte, podien situar-se als mateixos espais per als quals van ser concebudes–, una altra sèrie d'obres –quadres majoritàriament– podia passar a formar part de la col·lecció d'un museu.

³⁵ Cf. CERDÀ I BALLESTER, J.; NAVARRO FAJARDO, J. C.: *El Castillo y Sacro Convento de la Orden de Montesa...*, *Op. cit.*, pp. 201-207, 209-213, 218-220, 319-322.



Fig. 7.- L'edifici del futur museu en 1992.



Fig. 8.- Interior de l'immoble, amb les tanques per a les vaquetes.

Per a això es comptava amb un edifici situat a prop, just darrere de l'església, amb el qual es podia crear un circuit expositiu que permetera la contemplació de les obres situades al temple i, a continuació, les exposades al museu pròpiament dit. El futur museu, abandonat a la seua sort des de feia dècades, es trobava al número sis del carrer Santa Bàrbara, en ple nucli històric, i formava part de l'antic convent de monges de Sant Vicent de Paül, una xicoteta comunitat religiosa de fundació privada en 1891, que en 1980 va deixar el poble per falta de vocacions.³⁶

L'immoble en qüestió, encara que de reduïdes dimensions —només 65 m²—, podria haver-se construït en el primer terç del segle XVII, com denota la porta dovellada de carreus i l'arc carpanell de pedra del seu interior. No obstant

això, segurament el pati del convent, situat just darrere, juntament amb les dues cases a mà dreta de l'edifici, configurarien un únic conjunt, minvat tal volta per segregacions i vendes al llarg del temps; probablement el mateix que en 1744 feia d'habitatge del sotscomanador,³⁷ cavaller que, en assumir també les funcions de sotscloauer,³⁸ governava Montesa i Vallada en nom de la senyoria, l'Orde de Montesa.

Pel que fa als usos de la casa, ens consta que en 1894 feia de «bodega de vino»,³⁹ mentre que en el segle passat, en la postguerra, testimonis orals recorden al lloc una senzilla tenda de queviures i la residència d'alguna família sense recursos. Finalment, l'estat de deteriorament va fer inviable que hi visquera ningú, fins que es va destinar més d'una dècada a corral per a les vaquetes de

³⁶ Les religioses paüles s'hi van estar fins als anys quaranta del s. xx; després, hi hagué una comunitat d'Obreres de la Creu.

³⁷ «Asignación de juzgado. En la villa de Montesa, a los diez y ocho días del mes de noviembre de mil setecientos quarenta y quatro, el noble frey don Joseph Ignacio Puig Moltó y Barberá, cavallero profeso de la militar Orden de Nuestra Señora de Montesa, soscomendador por Su Magestad de las villas de Montesa y Vallada, juez delegado para todas las causas enfitheoticales y de censo pertenecientes a los señores administradores de las obras pías fundadas en el Sacro Real Convento de Nuestra Señora de Montesa [...]. Por quanto en dicho nombramiento se le da facultad a su merced para asignar y elegir lugar destinado para el juzgado de dichas causas, señalava y señaló para lugar de su audiencia y juzgado la propia casa de habitación y morada de su merced, que la tiene en la presente villa de Montesa en la calle que está a las espaldas de la yglesia parroquial de esta villa, y señala por oras de audiencia todos los días hábiles.» *Libro de censos y pensiones correspondientes a la administración de obras pías del Sacro Convento de Montesa, respetivos a las villas de Montesa y Vallada* [còpia del capbreu de Francisco Julián Bellver, notari, 1744-1747], AHN, OM, L.862, f. 7-7v; la cursiva és nostra.

³⁸ CERDA I BALLESTER, J.: *Los caballeros y religiosos de la Orden de Montesa en tiempo de los Austrias (1592-1700)*. Madrid, CSIC, 2014, pp. 264-267.

³⁹ *Registro fiscal de todos los edificios, solares y demás fincas urbanas que radican en este término municipal según el resultado de la comprobación llevado a efecto en cumplimiento del Real Decreto de 4 de febrero de 1893*; f. 211: AMM.

les festes patronals,⁴⁰ un ús que va acollir per última vegada en 1992. Després, encara que la seua rehabilitació era inviable des de les possibilitats econòmiques de la parròquia, es van apuntalar les parts a punt de col·lapsar, es va fer una neteja i s'encarregà a l'arquitecte Salvador Vila Ferrer, que havia treballat en la restauració de l'església, un avantprojecte de les obres a realitzar.

Mentrestant, d'acord amb l'ordre que regulava el reconeixement de museus i col·leccions museogràfiques,⁴¹ es van fer les gestions oportunes per aconseguir el suport oficial de la Conselleria. Després de diverses instàncies, es va resoldre el 24 de març de 1994, de manera que les peces historicoartístiques de la parròquia van passar a considerar-se *col·lecció museogràfica permanent*.⁴²

Amb els avals jurídics aconseguits i més il·lusió que altra cosa, dos anys després, la parròquia va presentar un projecte de museu a la Asociación para la Promoción Socioeconómica Macizo del Caroig, entitat que des de la localitat veïna d'Énguera gestionava el programa Leader II de la Comunitat Europea. La proposta, basada en la documentació prèvia redactada per l'arquitecte, es va avaluar en 9.992.877 pessetes (60.058 euros), de les quals finalment Macizo del Caroig va subvencionar el 54 % (5.396.153 pessetes, 32.431 euros). Del 46 % restant es va fer càrrec la parròquia a través d'un crèdit; no obstant això, la posada en marxa del museu va ascendir finalment a poc més de catorze milions de pessetes, 84.000 euros i escaig.

Les obres van començar a principis de 1997, i es van perllongar fins al mes de juliol, en què van finalitzar. Una vegada tot a punt, es va acordar la inauguració oficial per al mes d'octubre, a prop del dia en que fou atorgada la carta-pobla (16 d'octubre). El divendres 17, a les 22 hores, l'església va acollir una conferència en la qual es va explicar als veïns i als visitants el procés de restauració de la casa-museu, per a fer, a continuació, una visita a les obres que s'hi exposaven. L'endemà, a les 19 hores, tindria lloc la inauguració oficial, en la qual s'esperava la presència de la directora general de Patrimoni, Carmen Pérez García, que finalment no va acudir.

El dissabte 18, a l'hora convinguda, en un acte que omplia l'església de gom a gom, es van fer una sèrie de parlaments a càrrec de mossén Joan Albelda i del director del Museu, un jove aprenent d'historiador (que ara subscriu aquestes notes) llicenciat en Història per la Universitat de València feia només un any. A la taula ens van acompanyar l'alcalde de Montesa, Vicente Miguel Olivares; el delegat diocesà d'art sacre, Jaime Sancho; l'arquitecte Salvador Vila; el lloctinent general de l'Orde de Montesa, Miguel Pemán; Adolfo Sanz, president de l'Associació d'Amics del Castell (sempre atenta en esforços, persones i il·lusions), i un representant de la Asociación para la Promoción Socioeconómica Macizo del Caroig.

Després, amb una plaça plena de montesines, montesins i nombrosos veïns dels pobles de la rodalia, ens vam dirigir al museu, les portes del qual, en tots els sentits, va obrir emocionat mossén Joan. Però no es tractava d'un final, sinó d'un començament. A banda d'anar costejant les despeses

⁴⁰ «Arreglo corral de vacas. El Sr. Presidente informa a los reunidos de que el Sr. cura párroco le ha informado de que en el corral en donde se encierran las vaquillas que se corren en las fiestas locales y que está ubicado en un ala del edificio propiedad de la Iglesia que se nos cede gratuitamente, hacía falta el reparar varias vigas del techo que se encuentran en muy mal estado, extremo éste que ha comprobado personalmente el informante. Como sea que dicho corral le es muy necesario al Ayuntamiento a los efectos antes expresados y dicha reparación no representa un gasto excesivo, se acuerda por unanimidad el proceder a dicha reparación». *Actes de les sessions plenàries de l'Ajuntament*, sessió del 12 de setembre de 1984, AMM, sign. 514-1, f. 15v.

⁴¹ Ordre de 6 de febrer de 1991 del conseller de Cultura, Educació i Ciència, per la qual es regula el reconeixement de museus i col·leccions museogràfiques permanents de la Comunitat Valenciana; *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana*, núm. 1.494, 28.II.1991, p. 1716-1719.

⁴² Resolució de 24 de març de 1994; *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana*, núm. 2250, 21.IV.1994, pp. 4324-4325.



Fig. 9.- Façana principal del museu.



Fig. 10.- Planta baixa del museu.

de l'obra de l'edifici que hi havia pendants, en els anys successius, amb ajuda de l'administració, de la parròquia i d'alguns col·lectius i particulars, van anar restaurant-se a poc a poc altres quadres, peces d'orfebreria i alguns immobles com l'orgue,⁴³ les campanes, la Casa Abadia, l'església i les ermites.

Alhora, algunes obres de la col·lecció van anar formant part d'exposicions: *El Císter y las órdenes militares* (Ciudad Real, 1998); *El hogar de los Borja* (Xàtiva, 2000); *La clave flamenca en los primitivos valencianos* (València, 2001); *Imprenta valenciana: siglos XVIII-XIX* (València, MuVIM, 2006); *La Llum de les Imatges* (Xàtiva, 2007), i *Les ciutats del músic: 225 aniversari del naixement de Josep Melcior Gomis* (Ontinyent, 2016).

També es van adquirir noves peces: algun gravat i els retrats de fra Hipólito de Samper, fra Vicente Rodrigo⁴⁴ i el comte de Parcent; alhora, d'algunes altres se n'aconseguia una cessió temporal renovable en règim de comodtat.⁴⁵

Finalment, en setembre de 2017, quan l'estada de mossén Joan anava arribant a la fi, es va poder firmar un conveni de col·laboració entre la parròquia i l'Ajuntament de Montesa,⁴⁶ un acord que regula les visites al museu i a l'església per part de l'ens municipal i que, com a contraprestació, permet rebre una quantitat econòmica anual que s'ha d'invertir necessàriament en despeses de manteniment de continents i continguts, restauració d'obres i treballs de conservació preventiva.



Fig. 11.- Accés a la primera planta, amb retrats de membres de l'Orde de Montesa.



Fig. 12.- Vista parcial d'una de les sales de la primera planta.

⁴³ CERDÀ I BALLESTER, J.: "Els orgues de Montesa: els contractes de 1539, 1596 i 1744", en *Archivo de Arte Valenciano*, 96 (2015) 73-91.

⁴⁴ CERDÀ I BALLESTER, J.: "El retrat de Vicente M.^a Rodrigo i Ros, cavaller de Montesa i acadèmic de Sant Carles", en *Archivo de Arte Valenciano*, 90 (2009) 141-148.

⁴⁵ L'Orde de Montesa va deixar en 1997 un retrat del lloctinent general Juan Crespi de Valldaura i uns anys després, la pintura d'un religiós: "La Orden de Montesa cede al Museu Parroquial el retrato de frey Salvador Bondia Fita", en *Diario Levante-EMV*. (Ed. la Costera), 27.VIII.2019, p. 24.

⁴⁶ Signat per Analía Juan, alcaldessa de Montesa, i mossén Joan Albelda el 29.IX.2017, el van renovar la mateixa alcaldessa i el rector actual, mossén Juan Crespo, el 05.XII.2021.

Fet ací, fet per mestres. Dissenyar records i exposar art al Museu d'Informàtica de la Universitat Politècnica de València

Ricard Huerta

Catedrático en Educación Artística

Universitat de València

ricard.huerta@uv.es

Ramona Rodríguez-López

Doctora en Arte Producción e Investigación

Universidad Politécnica de Valencia

rarodlpe@upv.es

RESUM

El present treball acadèmic uneix art, educació i tecnologia. Presentem una investigació artística duta a terme amb alumnat universitari del Grau de Mestre/a en Educació Primària de la Universitat de València. A partir de la temàtica dels records i la idea “les màquines tenen memòria, les persones tenim records”, es prepara una exposició al Museu d'Informàtica de la UPV, amb el títol *El disseny dels records*, formada per 21 instal·lacions artístiques, establint així un diàleg amb la col·lecció permanent del museu. Volem aportar alternatives pedagògiques per a l'educació artística, incorporant enfocaments que indaguen aspectes socials i culturals, generant una xarxa d'interessos entre la universitat i el museu. Metodològicament es planteja com un estudi de cas, incorporant la Investigació Basada en Arts. Es fan qüestionaris per recollir l'opinió de l'alumnat sobre l'experiència. La valoració positiva i els resultats ens porten a considerar el procés com un model enriquidor per a l'educació artística i patrimonial de l'alumnat, fomentant la creativitat i el treball cooperatiu.

Paraules clau: Art conceptual/ Educació patrimonial/ Instal·lacions artístiques/ Museu universitari/ Art sonor/ Museu d'Informàtica UPV.

ABSTRACT

The present academic work unites art, education and technology. We present an artistic research developed with university students of the Degree in Primary School of the University of Valencia. Under the theme of remembrances and the idea “Machines have memories, people have remembrances”, an exhibition is prepared at the UPV Computer Museum, with the title “The design of remembrances”, made up of 21 artistic installations, establishing thus a dialogue with the permanent collection of the museum. With this type of initiative, we intend to provide pedagogical alternatives for art education, incorporating approaches that investigate social and cultural aspects, generating a network of interests between the university and the museum. Methodology is a Case Study, incorporating Arts-Based Research. Incorporating questionnaires, we collect the opinion of the students about the experience. The positive evaluation of the exhibition, and the results, lead us to consider this process as an enriching model in the art and heritage education for students, promoting creativity and collaborative work.

Keywords: Conceptual Art / Heritage Education / Artistic Installations / University Museums / Sound Art / UPV Computer Museum.

Projecte en què s'emmarca la investigació: DECHADOS. Creativitat inclusiva a secundària mitjançant la relació entre centres educatius i museus. Referència: PID2021-123007OB-I00 Ministeri de Ciència i Innovació. Convocatòria “Projectes de Generació de Coneixement”.

Agraïments

Ajuda Margarita Salas Universitat Politècnica de València, Ministeri d'Universitats, Pla de Recuperació, Transformació i Resiliència – Finançat per la Unió Europea – NextGenerationEU.

I INTRODUCCIÓ

L'exposició *El disseny dels records* és una col·laboració entre diferents universitats i àrees de coneixement, un muntatge expositiu que serveix per apropar l'alumnat al patrimoni científic i tecnològic, fent servir del museu com a escenari de comunicació i aprenentatge (Panciroli, 2016), com a vehicle per a l'adquisició de pensament històric (López, García-Morís, López, i Medina, 2022). Es tracta d'acostar-los a un espai d'enriquiment personal i d'apertura, a unes altres formes patrimonials. Les experiències educatives fora de l'aula i en contacte directe amb el patrimoni, poden portar a la comprensió del context històric i a donar-li una interpretació i sentit com a evidència. Són un desafiament per avançar en l'educació patrimonial (Monteagudo-Fernández, Gómez-Carrasco i Chaparro-Sainz, 2021).

El disseny dels records és una investigació artística i educativa plantejada com a projecte, que es complementa amb una exposició al Museu d'Informàtica de la Universitat Politècnica de València. S'emmarca dins les accions plantejades en la matèria "Propostes Didàctiques en Educació Artística", del Grau de Mestre/a en Educació Primària de la Universitat de València, entre els grups de la menció "Art i Humanitats". Si bé l'alumnat està motivat cap a la creativitat i les arts, cal indicar que, a nivell

general, a l'educació de mestres i mestres hi ha una gran mancança formativa sobre art i estètica (Huerta i Alonso, 2022; Bilir-Seyhan i Ocak-Karabay, 2018). Aquesta situació s'evidencia en el desconeixement de tècniques, maneres de fer i referents artístics, sobretot contemporanis. Apostem per incorporar la recerca a les matèries d'educació artística, col·laborant amb altres entitats.

En una societat on la tecnologia és omnipresent, convé conèixer la seua història i l'evolució dels dispositius, però també cal reflexionar sobre punts de vista que afecten tant tecnologia com la seua relació amb les humanitats. Cal establir marcs de mediació i pensament crític a través de l'experiència docent. Portar l'alumnat com a productor de continguts al context del museu és una manera d'intervenir i refer l'espai i els seus continguts, establint vinculacions amb narratives personals i relacions entre allò més global general i allò més local particular. Es tracta d'aproximar l'educació artística a l'experiència pràctica d'intervenció en el Museu d'Informàtica de la Universitat Politècnica de València (UPV), per crear noves maneres de mirar, d'escoltar i de pensar (Rolling, 2017) el patrimoni cultural de la informàtica.

El 2022 la ciutat de València va ser nomenada capital mundial del disseny. En aquest sentit, el nostre projecte desenvolupa la temàtica dels records connectant amb les pràctiques i el treball propi del disseny i de la cultura visual, arribant així al resultat després d'un minuciós procés d'estudi i anàlisi. La temàtica dels records s'aborda incitant a la reflexió sobre la influència de les tecnologies i la informàtica en la manera d'accedir a les imatges, els sons i la informació que ens connecta amb les experiències viscudes. Atenent allò que recomana Salvador Oriola Requena: "Els mestres amb una bona formació en l'àmbit patrimonial, seran aquells que des d'una perspectiva sistèmica i transversal, seran capaços de vincular el patrimoni i la seua educació amb múltiples aspectes didàctics." I adverteix aquest autor que "a més de les activitats dins de les aules, els mestres també seran els responsables de proposar visites a museus, auditoris, ex-

posicions, etc.” (Oriola Requena, 2019, p. 548). Intentem generar un marc de mediació entre museus i escoles, per combinar sinergies i facilitar intercanvis culturals. Això serà possible si formem adequadament el professorat, estament que es convertirà en la baula necessària per transmetre el coneixement i el respecte pel seu patrimoni. Es tracta d’un model de pràctica docent que incorpora la investigació com a marc experimental, aprofitant pràctiques d’educació artística que busquen estendre les accions fora de l’aula, creant relacions entre la cultura i les narratives docents. Estudiants de la Universitat de València seran els qui crearan instal·lacions artístiques per presentar-les en un museu ubicat a la Universitat Politècnica de València, amb peces dissenyades per dialogar amb les tecnologies obsoletes (Parikka, 2018) que emmagatzema el museu en les seues vitrines, intercalant escenes d’històries de vida de l’alumnat que parlen d’aquestes tecnologies (cinta de casset, CD, DVD, telèfon, etc.), adaptades a les condicions de l’espai y els sistemes d’instal·lació i accés del museu. Intentem “restablir vincles amb el nostre entorn per a la reconstrucció de la nostra memòria col·lectiva” (Freire, Franco i Rajal, 2021, p. 51). Propiciem un apropament a l’art i la pràctica de l’art mitjançant temàtiques atractives i poc habituals al currículum escolar. Treballar amb qüestions alternatives fomenta un interès més gran per part de l’alumnat, i també suposa implicació en les tasques. El nostre apropament a les tecnologies parteix d’una aproximació al patrimoni i també a l’educació patrimonial. Avaluem l’experiència mitjançant un qüestionari que passem a l’alumnat abans i després del procés. Amb aquest tipus d’investigacions que uneixen art i tecnologia, actualitzem continguts de l’Educació Artística, incorporant la creació d’instal·lacions, fent ús de l’art sonor i redescobrint les possibilitats didàctiques de l’entorn museístic. Amb tot això incidim en la producció artística com a manera d’entendre sobre l’art, però també com a detonant per estimular la creativitat. Existeixen diverses experiències similars que investiguen les possibilitats de les instal·lacions artístiques o

l’educació en els museus, com per exemple el projecte de Castro i Blanco (2023) que utilitza la instal·lació artística-sonora en la formació de futurs docents a mode de catalitzador de processos de patrimonialització; les instal·lacions de l’alumnat de Martín Caeiro (2022) que porten als participants a experiències dialògiques i afectives; l’estudi recollit per Lucas, Trabajo i Borghi (2020), sobre les interaccions escola-museu en forma d’activitats educatives en el Museo Internazionale e Biblioteca Della Musica de Bologna (Itàlia).

1.1 Objectius de la investigació

Ens marquem com a objectiu principal apropar l’alumnat a la creativitat, amb una mirada contemporània, implicant-los en el procés de creació artística i difusió de resultats mitjançant la preparació d’una exposició, però també ens interessa conèixer la seua pròpia sobre l’experiència.

La investigació ve acompanyada d’una sèrie d’objectius específics entre els quals destaquem:

- Incorporar al Museu d’Informàtica de la UPV noves temàtiques basades en vivències de l’alumnat;
- Capacitar l’alumnat per crear peces artístiques en format instal·lació;
- Apropar l’alumnat al patrimoni científic i tecnològic, fent servir del museu com a escenari de comunicació i aprenentatge per a mestres;
- Superar l’imaginari col·lectiu sobre art i tecnologia, ple de tòpics i prejudicis, propiciant un acostament a partir de la pràctica;
- Millorar la nostra experiència docent i artística.

2 METODOLOGIA DE LA INVESTIGACIÓ

La recerca s’elabora metodològicament des d’una perspectiva híbrida, mitjançant l’estudi de cas (Stake, 2005) i la Investigació Basada en Arts (McGarrigle, 2018). Tant l’alumnat com el professorat s’impliquen al màxim al llarg de

l'experiència artística i tecnològica, integrant esforços, compartint cada fase del procés. El fet de crear instal·lacions artístiques per exposar en un museu motiva enormement l'alumnat. A més de l'observació participant, per a la recollida de dades partim de dos qüestionaris, un que passa a l'inici de l'experiència a més, i un altre que contesten en finalitzar el projecte. El paper del professorat funciona de manera activa perquè es viu en directe l'experiència plantejada, juntament amb l'alumnat, durant les sessions de taller, i imbricant la pràctica educativa en un procés de recerca. Hem incorporat la Investigació Basada en Arts com a part d'una estratègia educativa per al foment de les arts (Rolling, 2017). Els resultats artístics es concreten a les instal·lacions artístiques, confirmant així l'eficàcia de la metodologia (Ramon i Alonso Sanz, 2022).

Analitzem les instal·lacions artístiques realitzades per l'alumnat, dotant la investigació de creació artística, portant la investigació cap al territori de la creativitat a través de la Investigació Basada en Arts (Navarro Espinach, 2022). En motivar-los per donar forma a les seues idees sobre els entorns digitals, també propiciem un enfocament de tipus etnogràfic, una mirada cap als records i el món digital per part de la ciutadania més jove (Lucas, Trabajo i Borghi, 2020). La implicació de les persones, des d'una perspectiva social i cultural, resulta important en la investigació, ja que s'aborden qüestions actuals (Hamlin i Fusaro, 2018), com la dependència dels dispositius digitals (mòbil, ordinadors, tauletes, plataformes de continguts) entre la població més jove, un tema preocupant pel volum que ha adquirit.

2.1 Metodologia de la pràctica artística

Es dissenyen una sèrie d'instal·lacions per al Museu d'Informàtica de la Universitat politècnica de València, atenent a les condicions espacials i de distribució d'objectes que ofereix el museu, en base a un conjunt de mostradors d'unes dimensions aproximades de 50 x 50 cm de base, i tot això atenent a la pregunta que ens fem i que es fa cada participant "Com entenem la memò-

ria al món virtual?". Aquesta seria la pregunta de recerca a través de la qual plantejem l'evolució del procés creatiu per a la mostra. Aquest procés compta amb les següents fases:

- Sessions prèvies teòriques i de selecció de motius;
- Procés d'ideació.
- Adequació de conceptes i tècniques artístiques a l'espai;
- Visita al museu per triar els espais més adequats i escaients a cada peça;
- Realització d'esbossos i selecció de materials i dispositius;
- Muntatge previ de cada instal·lació a l'aula;
- Muntatge de la instal·lació al museu.

3 ELS RESULTATS ARTÍSTICS I LES OPINIONS DE L'ALUMNAT PARTICIPANT

Analitzem les dades que provenen de 88 enquestes individuals, i de les 21 instal·lacions artístiques realitzades. Considerem oportú unir el potencial que ofereixen l'art, el disseny, el patrimoni i la memòria des d'un vessant multidisciplinari. En integrar tecnologia i arts la deriva multidisciplinària envolta tot el procés. Apropar els territoris creatius (arts visuals i tecnologia) des de la temàtica de la memòria, mitjançant els records, impulsa la reflexió sobre el poder dels referents, qüestió que aprofitem per tractar aspectes històrics (Le Goff, 1991). Volem que s'acosten a l'art des de la pròpia creació artística, i això pot repercutir en el seu futur com a docents, de manera que a les classes que impartiran quan seran mestres compartiran amb el seu alumnat les possibilitats que ens brinda el fet artístic, entenent així l'art com una opció reivindicativa (Benjamin, 2003), amb una forta càrrega de difusió cultural.

El projecte aprofundeix en l'educació artística (Ramón Verdú, Villalba Gómez i Boj Pérez, 2022), apostant de manera particular per aquells espais on generalment no s'enfoca l'atenció, i que poden aportar coneixements per millorar i

adaptar l'educació escolar a l'actualitat diversa i comuna en què ens movem, des d'una perspectiva que abraça les possibilitats creatives i pedagògiques de l'univers digital. Així mateix, es promouen aliances entre disciplines i agents socials per assolir els objectius (Salido López, 2020).

La innovació i l'experimentació són aspectes decisius en el nostre model d'interpretació artística i educativa de les problemàtiques actuals (Duncum, 2015). Gràcies a les instal·lacions, l'alumnat genera empatia amb el seu entorn cultural, i ens permet observar a través de la seua pròpia mirada, indagant, investigant, incorporant l'experiència viscuda com un element de

transforma allò inicialment planejat, amb la finalitat d'incorporar elements significatius, com els símbols i les metàfores, tramant conceptes i idees transformadores (Foucault, 1998), la qual cosa comporta una reverberació de possibilitats que ens transporta del que és merament visual al que seria una reflexió estètica i política, pedagògica i comunicativa, sociològica i cultural. En el temps de preparació del projecte convidem a artistes i persones creatives del món de la cultura a participar a les sessions de classe, de manera que la reflexió i el coneixement seran els motors principals de les posteriors creacions artístiques (Townsend i Thomson, 2015). Explicuem el motiu i les intencions del pro-



Fig. 1.- Durant els preparatius de l'exposició l'alumnat pot escoltar a pepa Ortiz i Lúdia Galí durant la seua visita a l'aula per ajudar-los en el seu procés creatiu. Fotografia: R. Huerta, 2022.

transgressió creativa. Amb les escultures (instal·lacions), ens ofereixen diferents reflexions que fan sobre el poder de l'univers digital en què ens movem, fent visibles aquells aspectes que han estat silenciats tant al currículum com per part de la institució escolar (Samper Ayape, 2021). L'ús de codis artístics, visuals i sonors,

projecte, reforçant aquesta informació a través de conferències que imparteixen tant artistes com especialistes en comunicació i tecnologies. Això genera un ambient de confiança entre els participants. Per a la preparació d'aquest projecte es va convidar a Pepa Ortiz Romaní i a Lúdia Galí Vilimelis, ambdues assessores d'Educació

Plàstica, Visual i Audiovisual al Cefire Artístic-Expressiu. Cada grup d'alumnat consta de cinc persones, i demanem que posen al grup el nom d'una dona artista. Això permet que durant les sessions s'escoltarà constantment el nom de les artistes, aconseguint així que es familiaritzen amb els nom de distintes artistes dones. Per triar el nom de cada grup, dediquem una sessió a parlar d'art fet per dones artistes, especialment d'artistes actuals, i és durant aquesta sessió que

cada grup decideix el seu nom. Una altra qüestió important en les explicacions inicials és l'argument artístic pel que fa a la producció de les instal·lacions (Barthes, 1982). Per arrodonir la formació artística organitzem visites a escultures en el campus universitari, tant al Museu del Campus Escultòric (MUCAES-UPV) de la Universitat Politècnica de València, com al Campus de Tarongers de la Universitat de València.



Fig. 2.- Visita amb l'alumnat al Museu del Campus Escultòric (MUCAES-UPV) de la Universitat Politècnica de València (esquerra), i a l'escultura d'Andreu Alfaro al Campus Tarongers de la Universitat de València (dreta).

Fotografies: R. Huerta, 2022.

De les 88 respostes de l'alumnat al qüestionari, el 84% pertanyen a dones, i el 16% a homes. El 51% de l'alumnat té 20 anys, el 33% són joves de 21 anys, el 9% en té 22, i la resta entre 23 i 25. Només hi ha un cas de 49 anys. Aquestes dades corroboren que la gran del conjunt de l'alumnat enquestat són dones entre 20 i 21 anys. En les preguntes següents es recullen dades fent ús d'un qüestionari Likert, processat mitjançant l'Anàlisi de Components Principals, la qual cosa ens ofereix resultats significatius que afecten el gènere i la percepció que tenen de les seves possibilitats creatives, aspecte que enllaça amb la formació prèvia, i que ens serveix per incidir en la necessitat de generar processos per fomentar la creativitat. Sobre això, adverteixen Ramón-Verdú, Villalba-Gómez i Boj-Pérez (2022, p. 262): "Un comportament molt comú és el de bloqueig creatiu evidenciat per expressions com: no sé fer això, no sóc creatiu, no sé dibuixar, no tinc aquesta capacitat". Durant les sessions preparatòries escoltem els comentaris de l'alumnat, que també expressa les seues opinions als qüestionaris.

A la pregunta "Et consideres una persona creativa?", el 54% respon "molt", el 43% creu que "poc", i només un residual 2% considera que "res". El 96% contesta afirmativament la pregunta "Utilitzaries l'art en disciplines que no són les de plàstica?". El percentatge baixa davant la pregunta "T'agrada practicar alguna activitat artística?", a la qual contesten afirmativament el 76%. Entre les pràctiques artístiques destaquen la dansa, la música i el teatre, havent-hi un menor nombre que practiquen dibuix, pintura o fotografia. La totalitat de l'alumnat contesta afirmativament a la pregunta "Creus que a través de l'educació artística es poden transmetre valors importants de tipus personal i social?", revelant una consideració molt positiva de les possibilitats que comporta la pràctica artística a l'entorn educatiu. Escollim algunes respostes a la pregunta "Què us motiva més de les activitats d'educació artística?": "Poder innovar i transmetre els propis pensaments d'una manera més clara"; "Poder aplicar creativitat artística pràctica a la teoria"; "Les visites a museus";

"Que ens animen a pensar, descobrir noves experiències, poder plasmar les nostres idees de manera creativa, sentir que hem aconseguit allò que m'he proposat..."; "Em motiva el fet de fer coses diferents i divertides"; "La llibertat, la quantitat de coses diferents que es poden fer, més enllà del que passa a la resta d'assignatures"; "Sentir que puc fer creacions artístiques i que se'm pot donar bé. Sentir-me artista".

4 INCORPORANT LES INSTAL·LACIONS ARTÍSTIQUES A LA FORMACIÓ DE MESTRES

Fomentem l'aprenentatge a través de l'experiència, proporcionant interaccions actives amb l'entorn, permetent una connexió entre la teoria i la pràctica i requerint una fase prèvia al disseny, ja que la instal·lació es correlaciona amb la pràctica del disseny (Ozcam i Kayan, 2022). Cada participant deixa constància de la seva experiència amb els dispositius digitals de la memòria (cintes, CD, DVD), la qual cosa els permet fer un repàs a la pròpia vida en funció de com han anat evolucionant els sistemes de memòria. El fet de realitzar accions artístiques potencia les reflexions subjectives, de manera que la investigació artística és promoguda tant individualment com col·lectivament. La força de l'art, o esdeveniment de l'art, es pot concebre com un procés amb potencial per a la individualització de nous mons, permetent gestionar una mirada peculiar en tant que investigadors que usen l'art com a estratègia (Atkinson, 2017). La majoria de l'alumnat desconeixia el significat del concepte "instal·lació artística", per la qual cosa hi va haver una sessió inicial abordant la temàtica. La instal·lació és un gènere que va emergir i es va consolidar durant les dècades de 1960 i 1970. Tal com assenyala Anne Ring Petersen, no es pot observar la instal·lació com un objecte estètic autosuficient, sinó que cal mirar les relacions amb altres fenòmens i circumstàncies externes (Petersen, 2015). Entenem la instal·lació com una intersecció de gèneres que incorporen qualsevol mitjà que serveixi per crear una experiència artística en un ambient determinat i en un lloc específic. En el context

educatiu, les instal·lacions permeten connectar amb l'espai on es construeixen de manera poètica i estètica. El llenguatge creatiu de les instal·lacions permet treballar nombroses facetes del desenvolupament integral de la persona, si bé són pràctiques poc explorades per la dificultat dels docents per dissenyar i analitzar els processos que es donen en aquests llenguatges.



Fig. 3.- Alumnat preparant el muntatge de l'exposició al Museu d'Informàtica de la UPV.

Fotografia: R. Huerta, 2022.

Algunes peces contenen una part sonora que s'incorpora mitjançant un codi QR que ens ofereix l'enregistrament a través del nostre mòbil, com per exemple: *Escala mòbil* del grup Olga Olivera Tabeni, representant els records de peces musicals amb codis QR que ens porten a àudios de cançons, i també *Laptop* del grup Anna Ruiz Sospedra, entre altres. La música en combinació amb obres d'art donant un enfocament interdisciplinari per promoure la comprensió de l'art, dins un entorn multimodal que combina art i música. Combinar imatges i música permet als participants concentrar-se en les obres d'art durant un període més llarg, encarnar les obres d'art i oferir interpretacions significatives, especialment a nivell narratiu (Pavlou i Athanasiou, 2014). L'ús de tecnologies en el procés d'elaboració de les propostes fa que “considerem la conveniència de desenvolupar propostes sobre art objectual dins del sistema educatiu per a l'adquisició de les competències establertes al currículum” (Hervás, 2014, p. 92).

Fomentem el coneixement de dones artistes des d'una perspectiva de gènere, fent visibles les se-

ues obres a través de la investigació de les pròpies trajectòries personals, de l'alumnat. Partim de la necessitat d'un exercici de memòria que permet experimentar el nostre present de forma crítica, reconeixent així tant aquelles artistes pioneres que van projectar imaginaris alternatius, com a les que actualment continuen obrint el camí. Una avaluació inicial de l'alumnat ha demostrat l'existència de prejudicis cap a l'art en funció del sexe dels artistes, associats a qüestions de gènere (Huerta i Alonso-Sanz, 2022), cal, per tant, assumir les carències formatives cap a l'art fet per dones. Això posa de manifest la importància d'incloure el gènere de manera transversal a la formació inicial del professorat. S'anima l'alumnat a posar com a nom del seu grup el d'una dona artista, de manera que fomentem el coneixement i el reconeixement de l'art fet per dones. Alguns noms d'artistes dones elegits pels grups: Marina Abramovic, Alba Bla, Paula Bonet, Lucía Bosch Roig, Maria Antonietta Caufield, Sara Colaone, Maribel Domènech, Xus Francès, Maria Hesse, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Yayoi Kusama, Lara Lars, Tamara de Lempicka, Mar C. Llop, Nativitat Navalón, Olga Olivera, Carlota Pérez, Marina Puche, Ramona Rodríguez, Anna Ruiz Sospedra i Loli Soto.

Les propostes estan vinculades al concepte dels records des d'una perspectiva artística, valorant el paper del disseny, apropant el discurs a l'univers digital, tenint en compte que l'exposició es fa al Museu d'Informàtica. Plantegem idees: “En lloc de guardar records, emmagatzemem immenses quantitats de dades”, o també “L'ordre digital, és a dir, numèric, no té història i memòria, i, en conseqüència, fragmenta la vida.” (Han, 2021, p. 17). “La història de la cultura és la trama de les ficcions. Els objectes només en són testimoni” (Marzo, 2021, p. 247)

5 EXPOSAR ART AL MUSEU D'INFORMÀTICA DE LA UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

La investigació dona com a resultat vint-i-una instal·lacions de factura molt diversa, mostrades en una exposició amb el títol “El disseny dels

records”, en la planta baixa de l’Escola Tècnica Superior d’Enginyeria Informàtica, Edifici 1E, un dels espais del museu, amb les instal·lacions i els fons del propi Museu d’Informàtica e la UPV. L’exposició es va inaugurar l’11 de maig de 2022, i va romandre muntada fins al 18 de maig, coincidint amb la celebració del Dia Internacional dels Museus. Les peces de l’alumnat es van desplegar en diferents ubicacions: en la paret del hall de l’entrada, i també en la pantalla de projecció de vídeo, així com en el corredor que conté les vitrines amb les peces de microinformàtica, ocupant l’espai que queda entre elles. En la Figura 4 ve detallat el plànol de l’edifici i les imatges dels dos espais.

La instal·lació *R.A.M (Records Amb Memòria)*, del grup Alba Bla, fa un recorregut per la tradició de les falles mitjançant un vídeo i uns muntatge que fan al·lusió a la vestimenta fallera, usant teixits i impressions de la revista *El Turista Fallero*, a manera del llegat on es preserven i reflecteixen esdeveniments fallers. La instal·lació *Ruta Sida* del grup Mar C. Llop és una instal·lació inspirada a La Ruta del Bakalao, fenomen social ben conegut de la València de finals del segle XX. Mitjançant la música i cartells dels clubs tan coneguts com Barraca, Spook o ACTV, realitzen una investigació sobre el VIH i la SIDA, per tractar-se d’una pandèmia que es va propagar en aquella època. Es proporciona informació so-

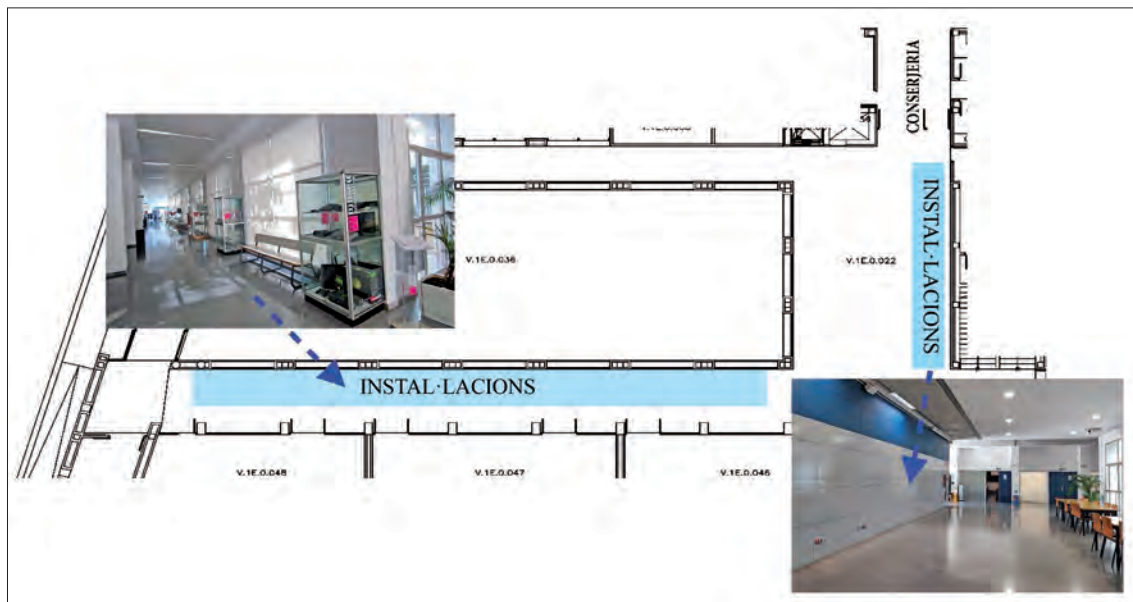


Fig. 4.- Plànol del Museu d’Informàtica de la Universitat Politècnica de València, a la planta baixa de l’ETSIF Escola Tècnica Superior d’Enginyeria Informàtica, Edifici 1E. Imatge: R. Rodríguez-López, 2023.

Destaquem les possibilitats de l’art en la prevenció i l’ús adequat de l’univers digital entre joves, ja que cal revelar aquesta acció preventiva si realment volem educar el nostre alumnat en un ús conscient dels dispositius i mitjans digitals. Elaborem un discurs que té molt en compte l’entorn on viuen els qui participen de l’acció artística.

bre la malaltia intentant eliminar l’estigma. La instal·lació *Memòria Bakalao* del grup Natividad Navalón reflecteix l’època en què la costa valenciana es va convertir a la capital espanyola de la festa i els nous sons dels vuitanta i els noranta, durant la joventut dels que ara són els seus pares i mares.



Fig. 5.- Durant la inauguració de l'exposició, un alumne explica a la comitiva d'autoritats la peça que ha elaborat el seu grup, la instal·lació artística *Data Tower*. Fotografia: R. Huerta, 2022.

El grup Lara Lars amb *Disney Memories* evoca la imatge de Mickey Mouse amb 3 CD assemblats. Aspectes com la identitat, la mirada o la formació informal durant la infància són presents en la reflexió, ja que Disney estableix un model social, econòmic i cultural fortament arrelat a la tradició nord-americana. La peça *Land Art Disney* del grup Barbara Kruger recull sons de les bandes sonores de Disney com a elements evocadors de la infància. La proposta utilitza cintes de vídeo VHS disposades en forma circular, com a obra de l'artista Richard Long. Amb els VHS ens trasllem a la màgia Disney, que ens ha educat amb una ideologia concreta.

L'ús de CD per compondre una forma simbòlica el trobem a la instal·lació *Tempus fugit* del grup Loli Soto, creant una mena de rellotge amb els records tecnològics de cada membre del grup. A *El film de la nostra vida vida* del grup Lucía Bosch, les cintes recullen records familiars, que narren la infància o allò que succeïa abans de néixer. La instal·lació *Educar al record*, del grup Maria Antonieta Caulfield, evoca els records a través de l'educació, veient com ha evolucionat

la informàtica. Tenint en compte que la digitalització social ha estat impulsada per l'accés a la informació i als sistemes de missatgeria, *Trucada al passat* del grup Marina Puche, recupera el telèfon clàssic amb el marcador circular i afegeix uns entrepans típics de les converses en aplicacions de missatgeria, al·ludint així al canvi de paradigma de comunicació.

A *Pandèmia Souvenirs* del grup Maria Hesse, la pandèmia del covid-19 revela un abans i un després a les nostres vides i els nostres records, mostrant el gran paper que han tingut les tecnologies durant els mesos en què el món es va aturar. *Frames* del grup Maribel Doménech fa servir tres retrats de tres generacions diferents on s'aprecien la cultura visual que ha conformat cada generació. *Escala mòbil* del grup Olga Olivera Tabeni representen els records de la generació del 2000, des del naixement fins a l'actualitat, utilitzant la tecnologia, amb un codi QR que ens porta a àudios de cançons de les diferents etapes de la nostra vida. *Genealogia dels records*, del grup Paula Bonet, representa les generacions familiars mitjançant la metàfora



Fig. 6.- A l'esquerra la peça *Home Sick* de Carlota Pérez es fa una crítica a la presència exagerada de les pantalles en el món infantil. A la dreta *Sense bateria*, del grup Tamara de Lempicka. Fotografia: R. Huerta, 2022.

de l'arbre amb branques que personifiquen els nostres familiars, amb fotografies que encarnen records: "Les persones són fugaces, el record etern".

El recurs de l'espill també el trobem a la instal·lació *El mirall de recordar* del grup Sara Colasone. Cada vegada que ens mirem a l'espill som una persona diferent, evolucionem. Darrere d'aquest reflex en les persones estan les seues vivències i el passat, i amb això, els records. La instal·lació *Sense bateria* del grup Tamara de Lempicka ens mostra la dependència que s'ha generat els darrers anys respecte a la tecnologia. Els records evoquen moments de diversió que han deixat empremta, com ara els jocs infantils que s'associen amb èpoques de felicitat. Les tecnologies han incorporat noves maneres de jugar amb les consoles i els videojocs. La instal·lació *Homesick*, del grup Carlota Pérez, ens parla de jugar, sense preocupacions, sense drames. *Els records de la infància* del grup Xus Francès, compara els joguets antics amb els actuals. Mitjançant un codi QR ofereix entrevistes de persones de diferents edats comptant els records de la

infància. Món efímer del grup Yayoi Kusama ens anima a imaginar que un dia la teua vida es trenca i els records desapareixen en l'oblit.



Fig. 7.- Dalt la instal·lació *Escala mòbil* del grup Olga Olivera Tabeni. Baix *Laptop* del grup Anna Ruiz Sospedra. Fotografia: R. Huerta, 2022.

Des de la perspectiva artística podem tractar temes poc transitats al currículum, com ara la memòria, els records, la tecnologia i l'univers digital. El potencial d'aquestes propostes innovadores permet abordar qüestions des de perspectives diverses, tenint en compte l'acció artística des del territori de l'arxiu, de la memòria, recuperant vivències i records per part de l'alumnat i el professorat, parlant de les nostres tradicions, reivindicant rituals culturals que ens pertanyen, i generant imatges i objectes artístics (escultures en format d'instal·lació) que acaben tenint importància gràcies a l'ús que fem dels objectes esmentats, que immediatament es converteixen en imatges i són difoses en xarxes per part de l'alumnat. Observem que l'alumnat assumeix consciència dels aspectes importants dels registres de la memòria, generant debat, prenent decisions, assumint el paper que han de prendre com a veritables intel·lectuals transformadors (Giroux, 1990). El fet de presentar les instal·lacions artístiques de l'alumnat en un museu obert al públic suposa fer propi un espai

privilegiat, alhora un lloc de memòria i innovació. Tot això confereix a l'experiència un elevat grau de motivació. La prova és que la majoria de l'alumnat va assistir a la inauguració, en companyia de familiars i amics, assumint així un compromís, reforçant el seu paper com a dissenyadors i artistes (Munari, 2019).

Una exposició participativa impulsa un coneixement més gran del patrimoni cultural, la memòria i l'educació. Amb aquestes pràctiques fomentem la perícia creativa, ja que per crear les instal·lacions orientem l'alumnat en qüestions de tipus formal i paral·lelament els assessoram incorporant elements teòrics i de contingut estètic que els ajudaran a capbussar-se en la reflexió i la creació artística (Huerta, 2022). El projecte apropa a l'actual alumnat universitari, futurs docents, als museus. Durant l'acte d'inauguració de la mostra l'alumnat va explicar les seues obres. La inauguració es va convertir en un acte multitudinari, amb l'assistència de representants acadèmics, alumnat, professorat, amistats i familiars.



Fig. 8.- Instal·lació *Land Art Disney* del grup Barbara Kruger. Fotografia: R. Huerta, 2022.

Per formar adequadament el professorat de primària en arts visuals ens enfrontem amb diversos problemes, ja que no disposem del temps suficient, ni tampoc comptem amb les condicions adequades per portar endavant una bona experiència formativa. A això s'afegeix l'agregant que el nostre alumnat no ha tingut contacte anteriorment amb la pràctica artística, o amb l'art en general, de manera que arriben a les aules universitàries amb una carència greu pel que fa a formació artística i estètica. Aquesta situació ens obliga a generar experiències significatives perquè entre l'alumnat es fomenti un escenari de creativitat, cosa que aconseguim implicant-los en projectes agosarats i innovadors. A l'exposició *El disseny dels records* els futurs docents creen instal·lacions artístiques que són exposades al Museu d'Informàtica de la Universitat Politècnica de València. En poques setmanes aconseguim motivar-los, afavorint la creativitat, i aprofitant la implicació del museu, que es converteix en aliat de la formació artística i tecnològica del futur professorat.

6 CONCLUSIONS

L'exposició *El disseny dels records* és una experiència viscuda per futurs docents, gràcies a la qual creen instal·lacions artístiques que són exposades al Museu d'Informàtica de la Universitat Politècnica de València. A pesar de que el nostre alumnat arriben a les aules universitàries amb una carència greu pel que fa a formació artística i estètica, hem aconseguit generar aquesta experiència significativa com un projecte agosarat i innovador. S'acompleixen així els objectius de la investigació que ens plantejàvem al començament, ja que l'exposició ha contribuït a fer possible aquest resultat positiu en els següents apartats:

- a) La motivació de l'alumnat, implicant-los en el procés de creació artística i difusió de resultats mitjançant la preparació l'exposició.
- b) El desenvolupament de la creativitat en la mesura que han adaptat idees i concep-

tes als llenguatges visual i sonor, en forma d'instal·lacions artístiques, per transmetre significats i contar històries.

- c) L'adquisició de coneixements de tècniques artístiques contemporànies i medis digitals per adequar les seues obres a l'espai expositiu.
- d) L'acostament del patrimoni científic i tecnològic del Museu d'Informàtica de la UPV, a l'alumnat de Magisteri de la Universitat de València, incorporant noves temàtiques basades en les seues vivències.
- f) El reforçament dels vincles necessaris entre universitat i museu, fent servir del museu com a escenari de comunicació i aprenentatge per a mestres.

A més, l'opinió de l'alumnat sobre l'experiència recollida als qüestionaris ofereix una valoració molt positiva de l'exposició. Els resultats ens porten a considerar aquest procés d'aprenentatge com un model enriquidor en l'educació artística (Caeiro, 2022) i patrimonial de l'alumnat, fomentant, entre altres aspectes, l'adquisició de competències comunicatives i el treball col·laboratiu. Les dades del qüestionari demostren que l'experiència de crear instal·lacions artístiques al Museu d'Informàtica de la UPV, ha estat altament motivadora, pedagògica i creativa, els ha permès descobrir noves maneres de fer i transmetre els seus pensaments, visitar els museus, sentir-se artistes, obrint possibilitats cap a noves experiències, etc. Tot i que el 46% de l'alumnat es consideraven persones poc o gens creatives, cal destacar que el 96% declaren que farien servir l'art en altres disciplines. Igualment, la totalitat de l'alumnat creu que a través de l'educació artística es poden transmetre valors importants.

Mitjançant els resultats d'aquest estudi hem pogut comprovar que les instal·lacions artístiques serveixen com a catalitzadors en el procés de transformació de l'educació artística (Castro i Blanco, 2023) per preparar adequadament el futur professorat de primària. Convertim l'aula d'art en un laboratori d'idees, fomentant la

cooperació, el respecte i el treball coordinat, utilitzant les tecnologies digitals, amb resultats exposats en un museu. Utilitzant com a metodologia la Investigació Basada en Arts, elaborem discursos personals per enfrontar-se als processos creatius, donant com a resultat originals aportacions al panorama artístic i educatiu, convertint així l'activitat en un procés de recerca constant a partir de la pràctica artística des d'una pedagogia crítica.

REFERÈNCIES

- ATKINSON, D.: "Without Criteria: Art and Learning and the Adventure of Pedagogy", en *The International Journal of Art and Design Education*, 36 (2) (2017) 141-152. <https://doi.org/10.1111/jade.12089>
- BARTHES, R.: *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1982.
- BENJAMIN, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ítaca, 2003.
- BILIR SEYHAN, G.; OCAK KARABAY, S.: "Early Childhood Pre-service Teachers' Views about Visual Arts Education and Aesthetics", en *Eurasian Journal of Educational Research*, 18 (73) (2018) 131-148. <https://doi.org/10.14689/ejer.2018.73.8>
- DUNCUM, P.: "Transforming Art Education into Visual Culture Education through Rhizomatic Structures", en *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, 5 (3) (2015) 47-64. <https://doi.org/10.18039/ajesi.66849>
- FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI, 1998.
- GIROUX, H.: *Los profesores como intelectuales. Hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*. Barcelona, Paidós, 1990.
- HAMLIN, J.; FUSARO, J.: "Contemporary Strategies for Creative and Critical Teaching in the 21st Century", en *Art Education*, 71 (2) (2018) 8-15. <https://doi.org/10.1080/00043125.2018.1414529>
- HAN, B. C.: *No-cosas: quiebras del mundo de hoy*. Barcelona, Taurus, 2021.
- HERVÁS ASINS, L.: "Iniciativas didácticas para el acercamiento en los centros educativos de propuestas sobre arte objetual", en *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, 5 (2014) 81-93. <http://dx.doi.org/10.7203/eari.5.3553>
- HUERTA, R.: "La Memoria. Investigación Basada en las Artes para la formación del profesorado", en *Arte, Individuo y Sociedad*, 34 (1) (2022) 27-45. <https://doi.org/10.5209/aris.70081>
- HUERTA, R.; ALONSO SANZ, A.: "Mujeres artistas en la formación del profesorado. Un estudio interseccional en la Universitat de València", en *Estudios Pedagógicos*, 48 (1) (2022) 149-169. <https://doi.org/10.4067/S0718-07052022000100149>
- LE GOFF, J.: *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós, 1991.
- LUCAS, L.; TRABAJO, M.; BORGHI, B.: "El museo como laboratorio escolar. Análisis de buenas prácticas", en *Arte, Individuo y Sociedad*, 32 (2) (2020) 299-317. <https://doi.org/10.5209/aris.63288>
- MARZO, J. L.: *Las videntes: Imágenes en la era de la predicción*. Barcelona, Arcadia, 2021.
- MCGARRIGLE, J. G.: "Getting in tune through arts-based narrative inquiry", en *Irish Educational Studies*, 37 (2) (2018) 275-293. <https://doi.org/10.1080/03323315.2018.1465837>
- MONTEAGUDO FERNÁNDEZ, J.; GÓMEZ CARRASCO C. J.; CHAPARRO SAINZ, A.: "Heritage Education and Research in Museums. Conceptual, Intellectual and Social Structure within a Knowledge Domain (2000-2019)", en *Sustainability*, 13 (2021) 6667. <https://doi.org/10.3390/sui3126667>
- MUNARI, B.: *Artista y diseñador*. Barcelona, Gustavo Gili, 2019
- NAVARRO ESPINACH, G.: *Alfabetos e Investigación Basada en las Artes*. [Tesis Doctoral]. Repositorio de la Universidad Miguel Hernández, 2022.
- ORIOLA REQUENA, S.: "Patrimonio y educación patrimonial en el marco legislativo de la Educación Primaria", en *Profesorado: revista de curriculum y formación del profesorado*, 23 (3) (2019) 535-553. <https://doi.org/10.30827/profesorado.v23i3.11242>

OZCAM, I.; KAYAN, H. Z.: “Learning from Experience: Installation Art in Design Education”, en *Online Journal of Art and Design*, 10 (3) (2022) 150-165.

PANCIROLI, C.: “Los bienes culturales como patrimonio educativo”, en *Educación Artística: Revista de Investigación*, 7 (2016). 86-99. <https://doi.org/10.7203/eari.7.8158>

PARIKKA, J.: *Antropobsceno. Remediabiles*, Centro de Cultura Digital, 2018.

PAVLOU, V.; ATHANASIOU, G.: “An interdisciplinary approach for understanding artworks: The role of music in visual arts education”, en *International Journal of Education & the Arts*, 15 (11) (2014).

PETERSEN, A. R.: *Installation Art. Between Image and Stage*. Universidad de Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2015.

RAMÓN, R.; ALONSO SANZ, A.: “La deriva paralela como método en la investigación basada en las artes”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, 34 (3) (2022) 935-954. <https://doi.org/10.5209/aris.76203>

ROLLING, J. H. (2017): “Arts-Based Research in Education” en LEAVY, P. (ed.): *Handbook of Arts-Based Research*. New York, Guilford, 2022, pp. 493-510.

SALIDO LÓPEZ, P. V.: “Metodologías activas en la formación inicial de docentes: Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP) y educación artística”, en *Profesorado. Revista de Currículum y Formación de Profesorado*, 24 (2) (2020) 120-143. <https://doi.org/10.30827/profesorado.v24i2.13656>

SAMPER AYAPE, I.: “El acceso al pasado en una sociedad acelerada”, en *Arte y Políticas de Identidad*, 24 (2021) 11-32. <https://doi.org/10.6018/reapi.484711>

STAKE, R. E.: *Investigación con estudio de casos*. Madrid, Morata, 2005.

RAMÓN VERDÚ, A. J.; VILLALBA GÓMEZ, J. V.; BOJ PÉREZ, L.: “Análisis factorial sobre la formación creativa recibida en estudiantes universitarios”, en *Profesorado, Revista De Currículum Y Formación Del Profesorado*, 26 (1) (2022) 259-279. <https://doi.org/10.30827/profesorado.v26i1.17718>



III.- In extenso

*La colección de estampas de
Jacques Lipchitz (1891-1973)
de la Real Academia de Bellas Artes de
San Carlos de Valencia*

*Manuel Muñoz Ibáñez
Antonio Tomás Sanmartín
Julia Herrero-Borgoñón Lorente*

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos



La colección de estampas de Jacques Lipchitz (1891-1973) de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia

Manuel Muñoz Ibáñez

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
manuelmuib@hotmail.com

Antonio Tomás Sanmartín

Catedrático de Grabado de la Facultad de Bellas Artes de Valencia
atomass@dib.upv.es

Julia Herrero-Borgoñón Lorente

Historiadora del Arte
juhebor@hotmail.com

RESUMEN

El presente trabajo de investigación presenta la importante donación de arte de obras sobre papel de Jacques Lipchitz (1891-1973) que ha recibido la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, compuesta por un total de ciento treinta estampas, dibujos y una plancha de cobre, trabajadas con diferentes técnicas. El estudio se aborda desde distintas perspectivas: formal e iconológica de las técnicas empleadas, del interesante proceso creativo, y del compromiso sociológico y estético ante el que se enfrentó el autor a lo largo del tiempo.

Palabras clave: Jacques Lipchitz / Grabado / s. XX / Arte contemporáneo / Estampas.

ABSTRACT

This research paper presents the important art donation of works on paper by Jacques Lipchitz (1891-1973) that the Royal Academy of Fine Arts of San Carlos has received, consisting of a total of one hundred thirty prints, drawings and a copper plate, worked with different techniques. The study is approached from different perspectives: formal and iconological of the techniques used, the interesting creative process, and the sociological and aesthetic commitment that the author faced over time.

Keywords: Jacques Lipchitz / Engraving / s. XX / Contemporary art / Prints.

INTRODUCCIÓN

El hecho de que se haya incorporado en la Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos una importante colección de obras sobre papel realizadas por Jacques Lipchitz: aguafuertes, aguatinas, litografías, barniz blando, técnicas mixtas con retoques de grafito y *gouache*, nos permite introducirnos en la investigación de las mismas, con un múltiple objetivo: verificar las técnicas utilizadas, estudiar los procesos de su elaboración –por cuanto que nos hallamos ante numerosas pruebas de estado y pruebas de artista–, analizar las obras situándolas en el contexto biográfico de su autor, proceder a la catalogación de tan importante conjunto y, por último, analizar la importancia del legado en el contexto de la colección de arte contemporáneo de la Institución.

El precedente de la incorporación de la colección motivo de estudio es la Toma de Posesión como Académico de Número de Kosme de Barañano, el 29 de marzo de 2022, porque suya fue la iniciativa y la gestión de la definitiva donación. La primera información fidedigna del ofrecimiento se recibe por WhatsApp el 15 de junio de 2022, en la que, además de las obras motivo de este trabajo sobre soporte en papel, se incluía: una plancha de cobre de aguafuerte y cuatro pequeñas esculturas de yeso. Tras aceptar la Institución académica la donación procedente de la Jacques and Yulla Lipchitz Foundation con sede en Nueva York, el Presidente de la misma, Hanno D. Mott, firmó oficialmente la documentación de entrega el 20 de julio de 2022.

Chaim Jacob Lipchitz nació en el seno de una familia judía en 1891 en Druskieniki, Lituania. Su dedicación al dibujo comenzó en su juventud lituana, de un modo prolífico. No obstante, al analizar su trayectoria como uno de los grandes escultores de la vanguardia contemporánea del siglo XX, podemos comprobar que su ocupación hacia el dibujo le acompañó siempre, creciendo en paralelo a su obra tridimensional, planteándose entre ambas, cuestiones estéticas muy estrechamente relacionadas, hasta el punto de que en múltiples ocasiones el dibujo es indisoluble del procedimiento de elaboración de su trabajo escultórico. A este aspecto se refiere Catherine Pütz: “Como escultor, dio por sentado que debía desarrollar y planificar sus ideas para una obra tridimensional de una forma esquemática sobre el plano, como si su mente estuviera proyectando y recortando un sencillo modelo de papel que podría plegarse para crear una estructura independiente en el espacio”.¹

¹ PÜTZ, Catherine: “Proyectos para escultura. Lipchitz sobre papel” en SALVADOR, Josep (com.): *Dibujos Lipchitz*. (Exposición celebrada en Valencia, IVAM, 2002). Valencia: IVAM, 2002, p. 11.

El conjunto de obras sobre papel motivo de este estudio, no es en modo alguno homogéneo al incorporar *gouaches* originales, litografías, aguafuertes, estampaciones al barniz blando y grabados mixtos con aguafuerte. Paralelamente, unas obras están firmadas en plancha, otras en papel y muchas de ellas son pruebas de estado sin firmar o pruebas de artista. Especialmente interesante es que, en un número significativo de estampas, encontraremos correcciones manuales con grafito o con tinta, aspectos que dotan al conjunto de un carácter único para comprender el proceder del artista a lo largo de su quehacer creativo.

Más adelante, Catherine Pütz, puntualiza en el mismo texto, si bien en referencia a la aportación escultórica del autor para la gran Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne de París en 1937 (en la que Pablo Picasso presentara el *Guernica* en el Pabellón de España): “Durante el desarrollo de esta muy polémica e importante obra (en referencia a *Prometeo estrangulando al buitre*, escultura de yeso que realizó para el pabellón de la ciencia alojado en el Grand Palais, y que fue posteriormente destruida por la extrema derecha francesa por su alusión al peligro del ascendente fascismo), Lipchitz, para trabajar con su ideas, por primera vez en su carrera, utilizó el medio gráfico más extensivamente que maquetas esculpidas. La pluma y la tinta, o el *gouache*, le dieron los medios para explorar una intencionalidad emocional más siniestra y trascendental en su mensaje político y social que la encontrada en cualquier motivo que hubiera tratado hasta entonces”². Análisis que sitúa la importancia de estas obras, muchas de ellas, tal y como tendremos la ocasión de referir, incorporadas en la colección que motiva el presente estudio.

Jacques Lipchitz se muda en su juventud a París (1909), ingresando en la Escuela de Bellas Artes y trasladándose a la Académie Julian para estudiar con Raoul Verlet, a la vez que también asiste a clase por la tarde en la Académie Colarossi³. En 1913 expone *Woman and Gazelles* (Mujer y gacelas) en el *Salón d'Automme*. En este mismo año, Diego Rivera le presenta a algunos pintores cubistas⁴. Es así como entra en contacto con Pablo Picasso y Juan Gris, iniciadores del movimiento, conformando la primera asociación grupal del arte moderno que configura un resultado no-natural pero real, excluyendo el efecto ilusorio, determinando así el objeto artístico particular, que posee una sucesión de elementos estructurales propios; de tal modo, que proporciona una respuesta directa y singular con independencia del grado de reconocimiento que provoque. En su momento, este proceder creativo, tanto en su versión bidimensional como escultórica, supuso una importante ruptura al considerar la forma como parte integrante de la realidad del objeto. El cubismo (tanto el analítico como el sintético) determina que sus formas tridimensionales pueden provocar tantas sensaciones como permitan las diversas posiciones de la percepción bajo el influjo de la luz, creando una infinidad de variables sugestivas y distintas a lo que tenemos entendido como “realidad perceptiva” en el lenguaje convencional. Así, la escultura nos proporciona experiencias imprevisibles, incluso con ritmos antagónicos. Fueron varios los escultores que asumieron y trabajaron bajo esos conceptos cubistas: Duchamp-Villon, Manolo Gargallo, Laurens, Archipenko, además de Jacques Lipchitz, e incluso Pablo Picasso.⁵ Para los escultores cubistas, el espacio no es un lugar ilusorio, sino un espacio literal con una lógica inmanente a cada una de las obras y de las superficies, convocando hacia un nuevo “realismo” a través de una posición estética en la que la construcción del objeto tiende hacia una geometría inmediata y legible.

² *Ibidem*, p. 29.

³ SALVADOR, Josep (com.): *Lipchitz: dibujos= drawing* (Exposición celebrada en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), del 30 de julio al 22 de septiembre de 2002). Valencia: IVAM, 2002, p. 151.

⁴ *Ibidem*.

⁵ ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno (II)*. Valencia, Fernando Torres, Ed. 1975, p. 371.

Las esculturas cubistas de Liptchitz mantienen una variable tensión relativa a las evocaciones que contienen, no obstante, aunque su fundamental objetivo es constructivo y posean un contenido alusivo (*Marinero con la guitarra* (1914), Albright-Knox Art Gallery, Buffalo), contienen una experimentación poética, si bien aún no poseen el fundamento simbólico que alcanzarán sus obras con el paso de los años, especialmente a partir de la segunda mitad de la década siguiente, cuando comienza en Europa la presión ideológica del fascismo, por su condición judía.

Ante la amenaza de los bombardeos alemanes, se traslada de París en 1918 junto a Berthe Kitrosser (la que más tarde será su primera mujer) con Juan y Josette Gris, concretamente, a Beaulieu-lès-Loches, pueblo de la región de Turena. En 1920 tiene lugar su primera exposición individual en la que comienza a adquirir prestigio, se celebra en París, en la Galerie de l'Effort moderne de Paul Rosenberg, quien en 1916 se había convertido en su marchante oficial. Además, en este mismo año, Maurice Raynal publica la primera monografía sobre su obra. También en 1920, rompe su contrato con Rosenberg y él mismo vuelve a comprar su propia obra. En 1922 se le encarga realizar relieves de piedra para la fachada de la mansión de Barnes en Pensilvania.⁶

En 1924 adquiere la nacionalidad francesa. Un año más tarde se muda a una casa diseñada por Le Corbusier en la localidad de Boulogne-sur-Seine, en los alrededores de París. Es en este momento cuando comienza a experimentar con los “transparentes”.⁷

La experimentación cubista en la obra de Jacques Lipchitz declina en el entorno de 1925. En la segunda mitad de los años veinte y comienzos de los treinta, aparece en su obra una humanización referencial en la que las formas curvas y el movimiento determinan una nueva fortaleza expresiva, como superación de la volumetría geometrizada precedente. Progresivamente, Lipchitz toma una nueva conciencia comunicativa, desarrollando un periodo de transición, una de cuyas obras destacadas es *Figura*, un bronce de 2,17 m incorporado a la colección permanente del MoMA de Nueva York, sobre la que Rosalind E. Krauss realiza un análisis crítico incluido en una de sus más importantes publicaciones acerca de la escultura contemporánea: “En ella el principio de construcción consiste en el entrecruzamiento en ángulo recto de dos siluetas casi idénticas, de modo que, se las mire por donde se las mire, se vea un conjunto similar de formas... los vacíos interiores visibles de Totem de Lipchitz parecen abrirse por igual a todas las facetas de la obra”.⁸

Como se señala en el catálogo *Lipchitz: dibujos= drawing*⁹, en 1930 Jeanne Bucher celebra la primera gran exposición retrospectiva de Lipchitz en la Galerie de la Renaissance de París. Cinco años después, en 1935, tuvo lugar la primera exposición importante en Estados Unidos, que tuvo lugar en la Brummer Gallery de Nueva York.

Durante los años treinta su escultura evoluciona hacia un humanismo que recaba en la simbología su modo de expresión emocional, que trasciende al individuo para alcanzar un significado social. El símbolo lo es de la colectividad por lo que se proyecta a través de un nuevo sentido. Este carácter profundo y trascendente cristaliza en una serie que tiene su clímax en la escultura *Prometheus Strangling the Vulture*, realizada para el Palais de la Découverte de la ya referida exposición de París de 1937. No obstante, con anterioridad ya estaba realizando una larga sucesión de dibujos a pluma o con *gouache* sobre este asunto, en el que Prometeo no se convierte en un apolíneo liberador contra la

6 SALVADOR, Josep (com.): *Lipchitz: dibujos= drawing* (Exposición celebrada en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), del 30 de julio al 22 de septiembre de 2002). Valencia: IVAM, 2002, p. 151.

7 *Ibidem*.

8 KRAUSS, Rosalind E.: *Paisajes de la Escultura Moderna*. Madrid, Ed. Akal, 1977, pp. 161-162.

9 SALVADOR, Josep (com.): *Lipchitz: dibujos= drawing* (Exposición celebrada en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), del 30 de julio al 22 de septiembre de 2002). Valencia: IVAM, 2002, p. 152.

crueledad del ave, sino que ejerce sobre ella una justicia implacable, desde una posición agigantada y monstruosa, porque también carece de cualquier pureza. El contraste entre esta serie de obras y las precedentes cubistas denota la extraordinaria vitalidad creadora de un autor que experimenta una transformación profunda en el momento en el que han mutado sus objetivos y ha adquirido un distinto compromiso desde el punto de vista intelectual con una infinidad de recursos entre sus manos. Durante estos años ya se constata que su obra dibujística y grabada remitirá siempre a la escultura, y en torno a ella irá construyendo su trabajo, abandonando cualquier otro asunto al uso: bien sea la naturaleza muerta (tan frecuente como referencia temática cubista) o incluso, el paisaje.

En 1941 se instala en Nueva York, donde comienza a vender su obra en la Buchholz Gallery poco después de conocer al marchante de la galería, Curt Valentin¹⁰, convirtiéndose en uno de los escultores contemporáneos de mayor reconocimiento. El dramatismo de sus últimos años europeos causado por el peligro sobre la libertad que suponía el progreso del fascismo ha dejado paso a una comunicación más lírica con numerosos encargos de obras monumentales: el pórtico de la Roofless Church en New Harmony (Indiana), *Bellerophon Taming Pegasus* para la Columbian University Law School de Nueva York, y el *Government of the People* para la Plaza Municipal de Filadelfia.

Tras divorciarse, en el año 1948 contrae matrimonio con la escultora Yulla Halberstadt, con quien tendrá su única hija. En los años posteriores participará en numerosas exposiciones de prestigiosos centros como el Museum of Modern Art, de Nueva York (1954), Fine Arts Associates (1957), University of California, San Francisco Museum of Art, Denver Art Museum, Fort Worth Art Center, Walker Art Center, Des Moines Art Center y Philadelphia Museum of Art (1963), o el Israel Museum, Jerusalem (1965), entre otros.¹¹

Al comienzo de los años sesenta viajó a Italia, realizando pequeños bronceos que llamó: *Images of Italy* y durante un viaje a Israel en 1967, el Hadassah University Hospital de Jerusalén le encargó una escultura para el Monte Scopus, un proyecto en el que se ocuparía hasta su fallecimiento en 1973: *Our Tree of Life*.

Su merecido reconocimiento le granjeará el Premio de la Boston University (1965), el Einstein Commemorative Award del Albert Einstein College of Medicine de la Yeshiva University y la medalla de oro del American Institute of Architects (estos dos últimos concedidos en el año 1969).¹² Fruto de tan dilatada carrera, encontramos obras suyas en la colección del MOMA, en el Centro Pompidou, en la colección de la TATE Modern Gallery, El Metropolitan Museum of Art, Museo Reina Sofía, IVAM, y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, entre otros.

Es obligado que en esta introducción al estudio de su obra gráfica debamos ocuparnos de la importancia que el dibujo tuvo a lo largo de toda su trayectoria artística. A este respecto puntualiza Kosme de Barañano: “Lipchitz como Julio González, ese otro gran escultor que se entregó también al papel siempre como herramienta para su visión plástica, dibujó tanto antes como después de realizar su obra escultórica. Esto se debe, en buena medida, al potencial que tiene esta actividad como punto de partida de la escultura y a su utilidad para explorar diferentes temas y formas que pueden volcarse posteriormente en construcciones tridimensionales. En los dibujos de Lipchitz podemos percibir su evolución artística y acompañarlo en su experiencia y en su lucha por integrar la idea surgida con y desde la forma”.¹³

¹⁰ SALVADOR, Josep (com.): *Lipchitz: dibujos= drawing* (Exposición celebrada en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), del 30 de julio al 22 de septiembre de 2002). Valencia: IVAM, 2002, p. 153.

¹¹ *Ibidem*, pp. 153-154.

¹² SALVADOR, Josep (com.): *Lipchitz: dibujos= drawing* (Exposición celebrada en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), del 30 de julio al 22 de septiembre de 2002). Valencia: IVAM, 2002, p. 155.

¹³ BARAÑANO, Kosme de: “Los dibujos de Lipchitz” en SALVADOR, Josep: *Dibujos Lipchitz*. (Exposición celebrada en Valencia, IVAM, 2002.). Valencia: IVAM, 2002, p. 7.

Cabe denotar a este respecto que, incluso cuando estuvo inmerso en el periodo cubista, sus dibujos le sirvieron para ir introduciendo una cierta sucesión de rasgos curvilíneos, que los van alejando de la dureza del trazo rectilíneo, más frecuente en la experiencia constructivista, como paso previo a una extensísima obra posterior en la que las formas y las líneas apoyarán otros nuevos significados expresivos dentro del humanismo lírico y social que conformarán sus sucesivas etapas. En sus dibujos, tanto de 1927 como de 1933, ya aparece una nueva narrativa de contenido emocional, que unas veces se realiza como precedente de un proyecto escultórico: *Bocetos para morillos*, como trabajo previo a elementos ornamentales y, en otras, como antecedente del trabajo escultórico que iba a acometer: *Estudio para cabeza* de 1932, de la Marlborough International Fine Art.

Con el paso de los años sus dibujos utilizaron el grafito, la acuarela, la tinta o el *gouache*, preferentemente, y no se redujeron a estudios para esculturas de menor tamaño, sino, asimismo, para aquellas que adquirieron proporciones monumentales, como ocurre con la amplia serie de *gouaches* relativos a Prometeo, realizados en 1936, previos a la referida obra monumental de la exposición Exposition Internationale des Arts et des Techniques Dans la Vie Moderne de París, 1937. Será en el momento de analizar las obras de esta serie, incorporadas a la colección de la Academia, cuando nos adentremos en la profundidad de su contenido simbólico.

Al contemplar los dibujos de Liptchitz nos podemos plantear la eterna pregunta de, si poseen un carácter autónomo o si se trata de un camino intermedio entre la idea y la escultura. Es cierto que la idea puede convertirse en trazo significativo en sí mismo, como experiencia estética, pero también lo es que puede entenderse como un intermediario, cuyas propias evoluciones y rectificaciones forman parte del relato de todo el proceso creativo. Lo bien cierto es que, sea cual sea la aportación del dibujo en el camino, una vez cruzado el límite de su carácter secuencial, adquiere un nuevo valor estético por sí mismo. Compleja encrucijada que alcanza una dimensión mayor si se proyecta como estampación o grabado, porque es entonces cuando, sin desprenderse de su carácter instrumental, adquiere un significado finalista, al convertirse en un objetivo que va a ser reproducido un determinado número de veces por medio de una técnica artesanal perfectamente controlada.

Si en los dibujos podemos descubrir con una mayor inmediatez el carácter urgente de la idea, en los grabados la idea está mediada por el procedimiento y, aunque el resultado participe de la celeridad de un cierto automatismo, el final es el resultado de un largo recorrido en el que adquieren un gran valor significativo las pruebas de estado, con frecuencia intervenidas manualmente para estudiar los efectos previamente a ser llevados a las incisiones en los aguafuertes o a las aplicaciones cromáticas sobre las superficies litográficas.

Tal y como hemos apuntado, una vez que Jacques Lipchitz abandona el cubismo a lo largo de los años 20, su obra escultórica se dirige hacia temas literarios y mitológicos, proporcionándoles, no obstante, un carácter contemporáneo como re-atribución a situaciones propias de los movimientos sociales de la primera parte de los años 30, cuando se inician los primeros movimientos del fascismo. Así, sus dibujos y grabados tratan de escultura, por tanto, no se ocupan de otros asuntos. No obstante, a diferencia de la época precedente, en la que la construcción geométrica del volumen constituye uno de los fundamentos, en estos periodos subsiguientes, las líneas curvas y las referencias anatómicas adquieren un gran protagonismo, lo que algunos autores han dado en estimar como propios de un cierto periodo “barroco”.

Su dominio, tanto del dibujo como del modelado, le permitirán, en su periodo norteamericano, una gran demanda de retratos, la mayor parte estrictamente figurativos que forman parte de sus colecciones. Con todo, no estamos ante obras de contenido hiperreal, sino transitadas por la percepción psicológica del personaje, elaboradas con un quehacer expresivo en el que la textura adquiere un valor sobreañadido de un gran interés.

Aunque, en un sentido estricto, el término expresionismo se refiere al movimiento pictórico nacido en Alemania, en el que se postulaba la evocación de sensaciones interiores frente a la posición analítica del exterior desarrollada por el “Impresionismo”, ha ido haciendo fortuna la consideración del término como propio de aquellas comunicaciones emocionales, de compromiso social o de intereses psicológicos. Así, la realidad perceptible sensorialmente queda relegada por la comunicación de la vivencia interna. De ahí que una parte muy significativa de la obra de Jacques Lipchitz adopte posiciones en esta dirección a partir de la segunda mitad de los años veinte, cuando se desarrolla en él una nueva conciencia ligada al compromiso. Dentro de la colección de estampas de la Real Academia, motivo de este trabajo, existe un periodo muy significativo en esa dirección: aquellas correspondientes a “Prometeo estrangulando al buitro”: tal parece que nos hallemos ante una verdadera revolución personal, contrapuesta a su periodo cubista precedente, en el que la pureza de la armonización de las líneas, de los espacios y de los volúmenes, alcanzaban una armonía constructiva, contrapuesta a la percepción externa, pero configurando por sí misma una nueva realidad.

En la serie que seguidamente analizaremos, se percibe una voluntad expresiva cargada de contenido, a través de un torturante grito dolorido, con la estridencia de una deformación de las proporciones, premonitoria de unos acontecimientos trágicos que concluyeron en la conflagración mundial de 1939.

Lipchitz, cuya creación fundamental será realizada a través de la escultura, nos presenta en estas obras la respuesta atormentada de un gigante deformado, que reiteradamente ejecuta a un ave carroñera, mientras se convierte, asimismo, en un monstruo impredecible.

A diferencia de los movimientos de *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*, la serie de Lipchitz carece de cualquier lirismo melancólico, de cualquier atisbo cromático, para centrarse en la violencia como último e inevitable recurso, concretado a través de una monocromía, como exponente del naufragio social que se anunciaba. Aquí, la lucha interna de la expresión anímica aparecerá desbocada, alejada de la evasión hacia la naturaleza que aparecía en los pintores alemanes expresivos del periodo de entreguerras.

Ni siquiera en la obra escultórica definitiva de este periodo, presentada en la mítica muestra internacional de París de 1937, Jacques Lipchitz se nos muestra con la crudeza de esta serie; cuatro de cuyas obras, presentes en la colección de la Academia, son originales, al sobreponer una aguada ligeramente cromática sobre el soporte básico de la litografía.

En la investigación de la serie de las obras sobre papel incorporadas a la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, hemos procedido a un análisis pormenorizado de las mismas, incluyendo los distintos procedimientos, las variaciones técnicas y, cuando nos ha sido posible, la fecha de su producción. Asimismo, los hallazgos semejantes o paralelos de la bibliografía y una atribución a su significado, en unos casos cierta y, en otros, estimativa, lo cual se hace constar en el texto.

PROMETEO Y EL BUITRE

La primera de las series estudiadas ha sido: “Prometeo y el buitre”, que consta de diez obras. Se recibieron, y, permanecían insertas en una carpeta en la que, en su portada, se puede leer: “12 Dessins pour Prométhée.” 1940. Esta obra se imprimió en 500 ejemplares con 50 ejemplares de un aguafuerte original del artista, que es reproducido por el colorista Sr. Beaufumé, en cuadernos de 12 dibujos”. No obstante, al recibir la donación, se pudo comprobar que el contenido anunciado, no se correspondía con lo aparecido finalmente en el interior.

Definitivamente, la serie “Prometeo y el buitre”, de la Academia, está constituida por seis litografías: estampa 1 (medidas mancha: 306 x 235 mm, medidas papel: 450 x 324 mm); estampa 2 (medidas mancha 270 x 247 mm, medidas papel: 447 x 320 mm); estampa 3 (medidas mancha: 277 x 256 mm, medidas papel: 445 x 325 mm); estampa 7 (medidas mancha: 436 x 295 mm, medidas papel: 446 x 323 mm); estampa 8 (medidas mancha: 420 x 295 mm, medidas papel: 450 x 320 mm) y estampa 9 (medidas mancha: 375 x 260 mm, medidas papel: 447 x 325 mm) y cuatro *goauches*, originales y firmados, sobre base litográfica: estampa 4 (medidas mancha: 390 x 280 mm; medidas papel: 445 x 325 mm), estampa 5 (medidas mancha: 420 x 310 mm, medidas papel: 445 x 324 mm), estampa 6 (medidas mancha: 410 x 315 mm, medidas papel: 445 x 325 mm) y estampa 10 (medidas mancha: 400 x 280, medidas papel: 445 x 322 mm). Una de ellas (estampa 8), ha sido reproducida en una colección seriada y redimensionada (medidas totales: 380 x 280 mm), en la que se incluye una dedicatoria presente en el original que aparece en la lámina número 2 de la carpeta “The drawings of Jacques Lipchitz”, conjunto que más tarde estudiaremos.

De la serie “Prometeo y el buitre” hemos encontrado otras obras en diferentes colecciones museísticas, así como en casas de subastas: una de ellas exhibida en la exposición “Jacques Lipchitz. De joie de vivre al árbol de la vida”, presentada en el Museo de Navarra, del 17 de noviembre de 2009 al 21 de febrero de 2010¹⁴, comisariada por Kosme de Barañano. Asimismo, en la casa de subastas Drouot¹⁵, con fecha de 2009, se ofrece un dibujo titulado: *Prometeo abatiendo al buitre, estudio para escultura, ca. 1935-36* (tinta y aguada de tinta, de 190 x 285 mm, sin firmar). De igual forma, en la Tate Modern

¹⁴ Navarra.es, accesible en: http://www.navarra.es/home_es/Actualidad/Sala+de+prensa/Noticias/2009/11/17/Exposicion+Lipchitz+Museo+de+Navarra.htm (última consulta el 5/3/2023).

¹⁵ Drouot.com, accesible en: <https://drouot.com/es/l/20905186-jacques-lipchitz-1891-1973-prometeo-abatiendo-al-buitre> (última consulta el 5/3/2023).



Fig. 1.- Serie: "Prometeo y el buitre", ca. 1935-1936.
Litografías (n.ºs 1, 2, 3, 7, 8 y 9) y *gouaches* originales sobre base litográfica (n.ºs 4, 5, 6 y 10).

Gallery de Londres¹⁶ se conserva un original: *Study for Prometheus*, una tinta y *goauche* sobre papel de 308 x 241 mm (medidas totales), fechada en 1936. Además, en la plataforma de subastas Invaluable¹⁷, se anuncia un *Prometeo estrangulando al buitre*, fechado en 1935, tinta, acuarela y lápiz sobre papel, y firmado, con unas medidas de papel de 335 x 233 mm.

En realidad, todo este conjunto de obras guarda una estrecha relación con la escultura que realizó para la exposición parisina de 1937, previamente comentada. Lo que no podemos afirmar es que se trate de estudios previos, porque también podría haberlos realizado como de obras de creación sobre papel –dirigidas al mercado–, si bien fruto de una imaginación desbordante, obsesionada por un simbolismo que, a su juicio, resulta evidente: Prometeo enviado por los dioses para atraer el fuego a los humanos, había sido devorado parcialmente por el buitre, revolviéndose contra él con una violencia defensiva. Durante el crecimiento del fascismo en Europa, el buitre significaría esta ideología tendente al totalitarismo, mientras Prometeo se ha liberado provocando su estrangulamiento.

En las estampas número 1, 2 y 3, se percibe el encuadre impreso y recortado sobre el papel, a modo de “huella” plana al uso de la litografía; en las litografías de mayor tamaño (números 7, 8 y 9), la impresión es monocroma, con una gradación de negros y de grises; entretanto, en las que, sobre la base litográfica, se ha aplicado el *gouache*: números 4, 6 y 10, ha incorporado tonalidades blancas y, sobre la número 5, una mayor variedad, con verdes y marrones. Al estudiar las que hemos encontrado en la literatura y en las búsquedas en plataformas digitales, interpretamos que estas cuatro obras guardan una estrecha relación con la existente en la de la Tate Modern Gallery: *Study from Prometheus*, previamente referida.

Aunque la violencia y la gestualidad son elementos comunes en toda esta serie, existe una gran variedad de matices: así, el rostro de Prometeo no se hace visible en las numeradas como 2 y 3, mientras adquiere una mayor verosimilitud y detalle en las número 1, 5 y 9; conformándose como un perfil o sombra en las demás.

¹⁶ Tate Modern Gallery, accesible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lipchitz-study-for-prometheus-to1755> (última consulta el 5/3/2023).

¹⁷ Invaluable, accesible en: <https://www.invaluable.com/auction-lot/jacques-lipchitz-1891-1973-prometheus-strangling--12-c-62f4cb497b> (última consulta el 5/3/2023).

SACRIFICIO GALLO

La serie “Sacrificio del gallo” parece evidente que está relacionada con las distintas versiones de “Prometeo y el buitre”, no obstante, con un carácter simbólico diferente. En cuanto al significado, no podemos obviar que se trata de una manifestación de violencia en la que se oculta el rostro y que el gallo es el símbolo de Francia. Como ocurrió en la serie “Prometeo estrangulando al buitre”, también esta fue el precedente de un conjunto escultórico sobre semejante composición. La colección de la Academia se compone de un conjunto de cinco pruebas de estado, todas ellas realizadas con aguafuerte, aguatinata y barniz blando, además de entrapadas, y cuentan con unas medidas de 201,5 x 158 mm de huella, y unas de papel que oscilan entre los 260 x 200 mm y los 245 x 184 mm, dependiendo de la estampa. Todas ellas están sin firmar y, a diferencia de las series precedentes, no hay intervenciones de grafito en la evolución en esta. No hemos encontrado en la bibliografía estampaciones que constituyan pruebas de edición de la misma.



Fig. 2.- Serie: “Sacrificio gallo”, ca. 1935-1936.
Aguafuerte, aguatinata y barniz blando (n.ºs 1-5).

MITOLOGÍA

Este dibujo hecho con tinta china/*goauche* y lápiz ocre, de 332 x 225 mm (mancha) y 405 x 333 mm (papel), sin fechar, no lo hemos encontrado reproducido de modo seriado. No obstante, por sus características, estimamos que debe corresponder al periodo de 1939, cuando Jacques Lipchitz se ha introducido plenamente en el universo simbólico para la construcción de su trabajo creativo. En el mismo, un personaje de apariencia monstruosa, arrastra forzosamente un cuerpo cuya mano abierta parece hacer fuerza para defenderse. Cabe la posibilidad de que pueda tratarse de un trabajo previo sobre “El rapto de Europa”, un asunto que Lipchitz reflejó en sus esculturas. Las dos marcas (superior e inferior), pueden suponer las señales previas para ser reproducido.



Fig. 3.- Dibujo: “Mitología”, ca. 1939. Tinta china/*goauche* y lápiz ocre.

PAREJA Y NIÑO

Se compone de una única estampa, realizada mediante las técnicas del aguafuerte con punta seca y aguainta, retocada a mano a lápiz plomo. De esta obra, figura en la colección de la Academia la plancha de cobre del aguafuerte original, con unas medidas de 25,9 x 18,1 cm.



Fig. 4a.- Serie: "Pareja y niño". Plancha de cobre, ca. 1920, trabajada mediante la técnica del aguafuerte con punta seca y aguainta. Fig. 4b.- Estampa de la serie: "Pareja y niño", ca. 1920. Aguafuerte con punta seca, aguainta y retocada a mano con lápiz plomo.

En el proceso de investigación hemos encontrado que existen dos estampaciones de esta imagen: una con huella 256 x 180 mm, fechada en torno 1920, probablemente estampada en el taller de Victor Jacquemin, edición de 50 ejemplares o de 53, a la que pertenecería la de la Academia; y otra fechada en 1943 con huella 302 x 223 mm, estampada en Atelier 17 de Nueva York, edición de 65 ejemplares, a la que correspondería una estampación de 323,9 x 235 mm¹⁸, orlada por un marco estampado numerada como 7/65 y firmada a mano, perteneciente Heather Jaimes Fineart¹⁹, cuya fecha de edición es 1940, si bien, en el archivo personal de Kosme de Barañano, se señala el año 1943, como fecha de

¹⁸ Información procedente del archivo personal de Kosme de Barañano.

¹⁹ Artsy, accesible en: <https://www.artsy.net/artwork/jacques-lipchitz-couple-ed-enfant> (última consulta el 5/3/2023).

ejecución de esta serie, en una estampa seriada con el número 18/65. La diferencia principal con la de la colección de la Academia, reside en que, esta última, se halla retocada a mano a lápiz plomo y no tiene la huella añadida del marco orlado (probablemente correspondiente a una plancha independiente); de tal suerte, que, en este caso, sus dimensiones de la huella son de 257 x 179 mm, y del papel de 285 x 222 mm. La plancha de cobre se halla en perfecto estado. En la plataforma de la página Greco Fine Art and Auctioneers (Lote 13)²⁰ aparece la imagen de la estampa en ausencia del marco orlado firmada y con la nota “Epreuve V essai” (Prueba V de ensayo). Asimismo, en la página de la casa Artprice, aparece la imagen con el marco orlado y al pie de la imagen la nota: “Epreuve de travail” (prueba de trabajo), firmada y con unas medidas de huella de 300 x 222 mm. En paralelo, un dibujo de grafito con la imagen en una fase previa²¹.

Con respecto a la estampa de la colección de la Academia, esta apareció en el libro *Lipchitz* de Maurice Raynal, publicado en 1920. Fue el primero de la colección “L’Art d’Aujourd’hui” emprendida por Florent Fels director de la editorial Action de París, que tuvo una edición de 500 ejemplares numerados del 50 al 550, así como 50 ejemplares con un grabado original sobre papel Hollande numerados del 1 al 50 y tres también sobre papel Hollande numerados con tres letras ABC.²²

Dado que el libro se publicó el 15 de mayo de 1920, el grabado debió de ser realizado antes, probablemente tras la exposición a final de enero en Leonce Rosenberg, con el que poco después dejó de trabajar y al que vendió su retrato de Modigliani para recuperar sus obras. Por eso, seguramente, la impresión fue realizada con Victor Jacquemin, en 20 boulevard Montparnasse, grabador de L’Effort Moderne y también de Henri Matisse.²³

Este libro presenta las esculturas de Lipchitz realizadas entre 1915 y 1919. El colofón señala: “Il a été tiré de cet ouvrage: 3 exemplaires sur Hollande, numérotés ABC hors commerce, 50 exemplaires sur Hollande, numérotés de 1 a 50, 500 exemplaires sur Couché, numérotés de 50 a 550”.²⁴

El hecho de que la estampa de la colección de la Academia esté retocada con grafito, viene a considerar que, tal vez, no sea la definitiva. Poseer esta estampa, de un estado tan avanzado y la plancha original, suponen un patrimonio muy significado para conocer el cuidadoso modo de proceder el autor en los trabajos finales, previos a la estampación.

²⁰ Greco Fine Art and Auctioneers, accesible en: <https://es.bidspirit.com/ui/lotPage/greco/source/catalog/auction/27138/lot/21439/Parejaconni%C3%B1o-Jacques-Lipchitz?lang=es> (última consulta el 5/3/2023).

²¹ Artprice, accesible en: <https://es.artprice.com/plaza-de-mercado/2127407/jacques-lipchitz/grabado/couple-et-enfant> (última consulta el 5/3/2023).

²² Información procedente del archivo personal de Kosme de Barañano.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

PAREJA

Nos hallamos ante una serie de pruebas de estado y, por tanto, sin numerar ni firmar, realizadas en 1943. Son un conjunto de cuatro y las hemos orientado correlativamente según el proceso de elaboración. Así, la número 1 (medidas huella: 255 x 171 mm, medidas papel: 296 x 220 mm) está realizada mediante la técnica del aguafuerte y punta seca. Con respecto a la estampa número 2 (medidas huella: 255 x 171 mm, medidas papel: 307 x 232 mm), se ha añadido una pasada de aguainta y se ha utilizado un rascador para eliminar la mano que está en la parte superior izquierda apoyándose sobre la espalda en la estampa anterior, la cual, desaparece definitivamente en las estampas que vemos posteriormente. En la estampa número 3 (medidas huella: 255 x 171 mm, medidas papel: 265 x 188 mm) se ha añadido al aguafuerte, a la punta seca y a el aguainta, barniz blando y algunos retoques a mano, además, se han añadido más trazos al aguafuerte que en el resto de estampas. La última estampa de esta serie, la número 4 (medidas huella: 255 x 171 mm, medidas papel: 297 x 212 mm), se trata de un aguafuerte, punta seca y aguainta con barniz blando.

Nos hallamos ante una sucesión de pruebas de estado, correspondientes al proceso de trabajo de una obra que, por sus características técnicas y morfológicas, parece corresponder al mismo periodo que la precedente.



Fig. 5.- Serie: "Pareja", 1943.
 Aguafuerte y punta seca (n.º 1), Aguafuerte, punta seca y aguainta (n.º 2), Aguafuerte, punta seca, aguainta, barniz blando y retoques a mano (n.º 3), Aguafuerte, punta seca, aguainta, barniz blando (n.º 4).

MINOTAURO

De esta serie hallamos solo una estampa. Se trata de un aguafuerte con el fondo entrapado. Firmado y fechado (1941) en plancha en el ángulo superior izquierdo, tiene unas medidas de huella de 175 x 140 mm y unas de papel de 300 x 240 mm. Al tratarse del año en el que se ve forzado a emigrar desde Francia a EE. UU, cabe la posibilidad de que pudiera estar realizado en uno de estos dos países. En las búsquedas llevadas a cabo, no hemos encontrado más ejemplos de esta obra. En la misma, un cuerpo femenino se defiende y ataca a un minotauro, portando un objeto punzante que atrapa con ambas manos. La imagen de la lucha entre componentes mitológicos la hemos observado en otras series de la colección de la Academia: “Prometeo y el buitre” y “Sacrificio del gallo”, en la que un personaje misterioso clava, también, un objeto punzante provisto de un mango de agarre, sobre el cuerpo del animal. En esta circunstancia, la actitud del minotauro con la cabeza alzada parece propia de un ser que ya ha sido agredido y que, aunque mantiene la tensión de sus miembros, tal vez esté a punto de desplomarse.



Fig. 6.- Serie: "Minotauro", 1941.
Aguafuerte entrapado.

BAILARINA Y GALLO Y DESNUDO Y GALLO

Las series existentes en la colección estudiada: “Bailarina y gallo” y “Desnudo y gallo” tienen la particularidad de ser pruebas de estado y no llevar firma. Al mismo tiempo, un número significativo de ellas están corregidas manualmente con lápiz plomo: especialmente, las correspondientes a la serie “Desnudo y gallo” (que trataremos en segundo lugar) que se compone de 16 estampas. Esta circunstancia nos ha permitido descubrir la secuencia de realización y las modificaciones que el autor iba introduciendo sobre las sucesivas pruebas para incorporarlas, o no, a la siguiente fase de estampación. No es fácil encontrar estos materiales, porque con mucha frecuencia se desechan o se destruyen, pero en el caso de Jacques Lipchitz, nos permiten poner en evidencia la minuciosidad y la importancia que concede al dibujo. A diferencia de lo que percibimos en otras series, en estas, parece distanciarse más del concepto de “estudio previo para escultura”, de tal suerte que podríamos identificarlas como unas obras de creación con un objetivo finalista. No obstante, no se puede descartar que, una vez fuese considerada definitiva, la obra pudiera ser transformada en un objeto tridimensional.

Hay algunos aspectos que –por su especial interés– llaman la atención: uno de los que destacan de la serie “Bailarina y gallo” (realizada mediante la técnica del aguatinta), compuesta por 11 estampas, es que el artista ha introducido variaciones relativas al color en algunas de las pruebas de estado, así, las estampas 4 (medidas huella: 176 x 137, medidas papel: 332 x 253 mm) y 5 (medidas huella: 176 x 137 mm, medidas papel: 332 x 259 mm), presentan una pasada de rodillo rosa. De igual forma, las estampas número 6 (medidas huella: 176 x 137 mm, medidas papel: 334 x 254 mm), 7 (medidas huella: 176 x 137 mm, medidas papel: 330 x 254 mm), 8 (medidas huella: 176 x 137 mm, medidas papel: 340 x 218 mm), 9 (medidas huella: 176 x 137 mm, medidas papel: 326 x 253 mm), 10 (medidas huella: 176 x 137, medidas papel: 326 x 253 mm) y 11 (medidas huella: 176 x 137, medidas papel: 332 x 253 mm), hace lo propio con el color verde, si bien, en este caso, variando las tonalidades del mismo. Además, en la prueba de estado número 3 ha introducido modificaciones realizadas manualmente con tinta negra, lo que también aparece en la prueba de estado número 9.

En la página web de Amorosart²⁵, hemos localizado una obra de esta serie realizada mediante la técnica de aguatinta y, probablemente, retocada a mano, que constituye una “Epreuve de travail” (prueba de trabajo), con pasada de rodillo en rosa, firmada a lápiz en el margen inferior derecho y datada en 1940. Asimismo, en la misma plataforma se exhibe otra estampa, que se corresponde con la “Epreuve V etat” (V Prueba de estado) de la misma serie, aguatinta negra y fechada en 1941²⁶, que es semejante a las correspondientes de nuestra serie “Bailarina y gallo”, referenciadas con los números 1 (medidas huella: 176 x 137 mm, medidas papel: 330 x 256mm) y 2 (medidas huella: 176 x 137 mm, medidas papel: 332 x 253 mm).

²⁵ Amorosart, accesible en: https://es.amorosart.com/obra-lipchitz-danseuse_et_coq_aka_femme_et_coq-37153.html (última consulta el 5/3/2023).

²⁶ Amorosart, accesible en: https://es.amorosart.com/obra-lipchitz-danseuse_et_coq_aka_femme_et_coq-37152.html (última consulta el 5/3/2023).

Por otro lado, en la serie “Desnudo y gallo”²⁷ (16 estampas realizadas mediante las técnicas del aguafuerte y el aguatinata), la mano derecha de la figura femenina, aparece por primera vez dibujada con lápiz en la estampa número 3 (medidas huella: 170 x 136 mm, medidas papel: 330 x 257 mm); y en la 4 (medidas huella: 170 x 136 mm, medidas papel: 330 x 257 mm), y sucesivas, permanece incorporada en la plancha. Paralelamente, la forma de los pechos queda dibujada en la estampa número 3, también en la número 4 (esta vez con tinta negra); en la número 5 (medidas de huella: 170 x 136 mm, medidas papel: 330 x 257 mm) se estampa sin areolas, y estas permanecen desde la número 7 (estampa entrapada con unas medidas huella: 170 x 136 mm, medidas papel: 330 x 257 mm) en adelante²⁸.

La complejidad del plumaje del gallo se dibuja manualmente con tinta sobre la estampa número 4, y aparece desde la número 5, si bien en las sucesivas con modificaciones (incorporadas con grafito en la número 6 (medidas huella: 170 x 136 mm, medidas papel: 234 x 158 mm). La estampa número 10 (medidas huella: 170 x 136 mm, medidas papel: 190 x 155 mm) se ha realizado sobre fondino y la número 12 (medidas huella: 170 x 136 mm, medidas papel: 330 x 257 mm) se ha retocado a mano con tinta china. La progresiva modificación de las formas a medida que avanza el proceso, no nos permite hallar el estado de la obra final. Con respecto a su datación, en la página de subastas Artnet²⁹ aparece referenciada una estampa de esta misma serie “Desnudo y gallo” realizada con aguafuerte y aguatinata, sin firmar, fechada en 1945, de 171,5 x 139,7 mm.

De esta serie se hizo una tirada de 50 ejemplares firmados a lápiz grabados en el libro Maurice RAYNAL, *Jacques Lipchitz*. Éditions Jeanne Bucher, París 1947, y novecientos ejemplares numerados del 51 al 950. De esta obra se estamparon cinco ejemplares marcados con A y E Hors Commerce. Asimismo, la plancha se usó para la portada en amarillo del catálogo de la exposición en New York en marzo de 1951³⁰.

Dada la proximidad estética de ambas series: “Desnudo y gallo” y “Bailarina y gallo”, nos resulta difícil estimar que existe una diferencia entre ambas, mayor de cinco años.

²⁷ En el archivo personal de Kosme de Barañano esta serie aparece titulada como “Bailarina y gallo”.

²⁸ Las pequeñas diferencias de medidas de la huella es debida a la presión ejercida por el tórculo en el proceso de estampación, así como por la propia naturaleza del papel.

²⁹ Artnet, accesible en: <https://www.artnet.com/artists/jacques-lipchitz/nude-and-cock-YV2Jwl4IkTKEuqMkhD-elA2> (última consulta el 5/3/2023).

³⁰ Información procedente del archivo personal de Kosme de Barañano.



Fig. 7a.- Serie: "Bailarina y gallo", ca. 1940-1941.
Aguatintas (n.ºs 1-11), algunas retocadas a mano con tinta negra (n.ºs 3 y 9).



Fig. 7b.- Serie: "Desnudo y gallo", ca. 1945-1947.
 Aguafuertes, aguatinas (n.ºs 1-16) y algunas de ellas retocadas a mano con grafito (n.º 6) o con tinta china (n.ºs 4 y 12). La diferencia de tamaño de la estampa viene determinada en esta imagen por su relación con el soporte de papel.

LOS DIBUJOS (FOTOGABADOS) DE JACQUES LIPCHITZ

Esta serie de fotograbados, que también forma parte de la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, se ubica dentro de una carpeta que contiene veinte reproducciones de obras originales firmadas en plancha (excepto la 17), y redimensionadas, titulada: “*Los dibujos de Jacques Lipchitz*”; editada en Nueva York por Curt Valentin en junio de 1944, constando de 765 copias; 65 carpetas contenían un grabado original del artista. Las placas de fototipias fueron impresas por Meriden Gravure Company, Meriden, Connecticut”, tal como reza la portada. Un índice del contenido ubicado en la contracubierta, nos ha permitido acceder a los títulos, técnica y ubicación de las obras originales: “Prometeo” (estampas 1, 2 y 3), “Pareja” (4), “Rescate” (5), “Madre e hijo” (6), “Estudio para madre e hijo” (7), “El camino al exilio” (8), “Rapto de Europa” (9), “Yara” (10), “Primavera” (11), “Peregrino” (12), “Pastoral” (13), “Teseo” (14, 15, 16, 17 y 18), “Bendición” (19) y “La felicidad de Orfeo” (20), todos ellos con unas medidas de 380 x 280 mm.

THE DRAWINGS OF
JACQUES LIPCHITZ

NEW YORK · 1944
CURT VALENTIN

NEW YORK · 1944
CURT VALENTIN

LIST OF PLATES

Frontispiece 191½ x 27½ inches	[1] 1920	Frontispiece ink and gouache	Frontispiece 191½ x 27½ inches	[13] 1920	Ap-rising ink
Frontispiece 12½ x 11½ inches	[2] 1920	Frontispiece Charmant and wash	Plate collection, New York	[14] 1920	Ap-rising ink and pencil
Frontispiece 9 x 11½ inches	[3] 1920	Frontispiece Sampson and ink	Plate collection, New York	[15] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[4] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[16] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[5] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[17] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[6] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[18] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[7] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[19] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[8] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[20] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[9] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[21] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[10] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[22] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[11] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[23] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[12] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[24] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[13] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[25] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[14] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[26] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[15] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[27] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[16] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[28] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[17] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[29] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[18] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[30] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[19] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[31] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[20] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[32] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[21] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[33] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[22] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[34] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[23] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[35] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[24] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[36] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[25] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[37] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[26] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[38] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[27] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[39] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[28] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[40] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[29] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[41] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[30] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[42] 1920	Ap-rising ink and pencil
Group 10½ x 11 inches	[31] 1920	Group Goudal	Plate collection, New York	[43] 1920	

351



I



2



3



4



5



6



7



8



9



10



II



12



Fig. 8c.- Los dibujos (fotgrabados) de Jacques Lipchitz, 1944. Ubicados dentro de una carpeta que contiene 20 reproducciones de obras originales firmadas en plancha (excepto la 17), y redimensionadas.

CABEZA Y MANO

Esta extensa serie se compone de ocho estampas, todas ellas realizadas con la técnica del grabado al barniz blando³¹. La número 1 (medida total de la estampa: 294 x 224 mm) está realizada sobre un papel ligeramente ocre, retocada en algunas zonas con lápiz plomo y firmada en el margen derecho con lápiz plomo. Se trata de una prueba de estado. El resto son pruebas de edición estampadas sobre papel blanco, todas firmadas en plancha y cinco de ellas numeradas y firmadas a mano con lápiz (números 4, 5, 6, 7 y 8). Además, comparten las medidas de la huella (215 x 160 mm), variando las dimensiones del papel (el de las estampas números 2 y 3 mide 294 x 224 mm, y el de las estampas de la 4 a la 8 (seriadas como 42/100, 44/100, 82/100, 83/100 y 84/100) tiene unas dimensiones de 295 x 240 mm.

Con respecto al rastreo de otras estampas similares de otras colecciones que puedan aportar datos a las pertenecientes a la de esta Institución académica, hemos localizado una estampa (barniz blando sobre papel), con unas dimensiones de huella de 215 x 166 mm y dimensiones de papel de 483 x 347 mm, firmada y seriada con el número 50/100 que pertenece a la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao³², procedente de una donación efectuada en el año 2003, por la Galería Marlborough. En esta circunstancia el título de la obra cambia, denominándose *Mujer apoyada en los codos* y en la ficha catalográfica, se señala como fecha de edición los años c. 1968-1972 si bien, tal vez esta fecha sea errónea, puesto que en la información facilitada procedente del archivo de Kosme de Barañano, figura como una serie ejecutada en el año 1933.

Nos encontramos ante una imagen que remeda una estructura arboriforme, en la que sobresalen y destacan dos formas redondas que la humanizan y que recuerdan a unos ojos. Nos hallamos ante una creación que, como en otras ocasiones, parece el estadio previo de una escultura. A nuestro juicio, adquiere una gran relevancia la número 1, como prueba de estado, porque el trabajo del sombreado a mano con grafito y la firma manuscrita en la parte inferior derecha, ponen de manifiesto que se trata de elementos compositivos incluidos aquí para percibir su resultado que, con mínimas modificaciones, presentará la obra en su estado final.

³¹ En el archivo de Kosme de Barañano esta serie figura como realizada mediante la técnica del aguafuerte con punta seca y aguainta.

³² Museo de Bellas Artes de Bilbao, accesible en: <https://bilbaomuseoa.eus/obra-de-arte/woman-leaning-on-elbows-mujer-apoyada-en-los-codos-2/> (última consulta el 5/3/2023).



Fig. 9.- Serie: "Cabeza y mano", 1933.
Grabado al barniz blando (n.ºs 1-8). La n.º 1 retocada con lápiz plomo y firmada a mano en huella; las n.ºs 2-8 firmadas en plancha; las n.ºs 4-8 se hallan, además, firmadas y numeradas a mano: estampa n.º 4 (42/100), n.º 5 (44/100), n.º 6 (82/100), n.º 7 (83/100) y n.º 8 (84/100).

EL ABRAZO

Se trata de una serie extensa compuesta por 28 pruebas de estado de evolución progresiva, en la cual una de sus estampas se ha trabajado en el anverso y el reverso (estampa 16a y 16b). Las cuatro primeras (1-4) (todas ellas con medidas de huella de 200 x 150 mm y unas dimensiones del papel que oscilan entre los 370 x 205 mm, y los 257 x 243 mm), son aguafuertes. Desde la número 5 hasta la 28 (con unas dimensiones de la huella de 200 x 150 mm y oscilando las del papel entre los 245 x 190 mm -la de menores dimensiones-, y 330 x 256 mm -las de mayores dimensiones-) se ha incorporado el aguafuente; a partir de la estampa número 5 se observa, asimismo, en esta y las sucesivas, la presencia de barniz blando. En las estampas números 14, 15, 24 y 25, se ha incorporado la técnica del entrapado para difuminar el fondo. Además, en las estampas 25 a 28 hay un refuerzo del aguafuente. Además, en la estampa número 26 el papel es de tina.

Nos encontramos, afortunadamente, con otra larga sucesión de pruebas de estado en la que se percibe el gran dominio de Jaques Lipchitz sobre el grabado y la minuciosidad con la que trabajaba. La existencia de una colina en la parte inferior de la imagen, nos aporta un dato que no hemos apreciado en ninguna de las demás series: que la escena se desarrolla en la naturaleza, de tal suerte que, así como en las otras sucesiones nos hallamos ante un proyecto que podría circunscribirse al ámbito del estudio, en esta, Lipchitz desea que la escena transcurra al aire libre, matizando un entorno, ciertamente simplificado, pero que proporciona una mayor verosimilitud, entretanto dota a las figuras de un volumen significativo. Estamos, pues, ante un trabajo simbólico, si bien, con un paso más hacia el definitivo alejamiento de los influjos de su propio cubismo de los años 20.



Fig. 10a.- Serie: "El abrazo" (n.ºs 1-16a), sin fecha.
 Aguafuerte (n.ºs 1-4); Aguafuerte y aguainta (n.º 5) y Aguafuerte, aguainta y barniz blando (n.ºs 6-28).



Fig. 10b.- Serie: "El abrazo" (n.ºs 16b-28), sin fecha.
 Aguafuerte (n.ºs 1-4); Aguafuerte y aguainta (n.º 5) y Aguafuerte, aguainta y barniz blando (n.ºs 6-28).

EL ÚLTIMO ABRAZO (II)

Esta serie es la más compleja. Está compuesta por 25 estampas realizadas con técnica litográfica sobre plancha de zinc. Exceptuando las estampas número 1, 21 y 23, todas las demás comparten medidas, tanto de mancha como de papel (medidas mancha: 505 x 580 mm, medidas papel: 580 x 780 mm).

La estampa número 1 (medidas mancha: 430 x 500 mm, medidas papel: 500 x 740 mm), se halla firmada a mano con lápiz y numerada “o/o”, correspondiendo a la primera prueba de estado de color negro. La estampa número 2 integra un color gris de fondo y un marrón en el trazado dibujístico: de nuevo, estamos ante una prueba de estado. La reserva (blanca) está realizada con una trepa. Esta obra y el resto de las sucesivas presentan una filigrana en el papel en la que aparece una figura zoomorfa y lo que semeja un tridente. Las numeradas desde la 3 a la 18³³ son pruebas de edición, grabadas con cinco matrices; en ninguna de ellas aparece el color azul. Paralelamente, las numeradas 19 y 20, son pruebas de artista e incorporan una sexta plancha que se corresponde con el color azul.

Las estampas de la 21-25 son pruebas únicas de artista. La 21 (medidas mancha: 530 x 630 mm, medidas papel: 580 x 780 mm) se ha realizado a través del procedimiento de litografía/zincografía en el que se ha utilizado una única matriz de color negro, pero, además, se han incorporado a mano cinco colores. Es posible que esta obra sea la sucesiva de la estampa a la que le hemos asignado el número 1 y que sirviera al autor de referencia para el resto. En la estampa número 22 (medidas mancha: 505 x 580 mm, medidas papel: 580 x 780 mm) se ha incorporado un recorte del espacio marrón superpuesto a la reserva blanca que aparece en la estampa 2, cuya tonalidad y trazo no se corresponde con las matrices marrones del resto de las obras. La estampa número 23 (medidas mancha: 440 x 490 mm, medidas papel: 580 x 780 mm), se ha realizado con cuatro planchas y ha sido retocada a mano (el color rojo), una de sus peculiaridades es que se ha estampado sobre papel de color ocre claro. La estampa 24 (medidas mancha: 505 x 580 mm, medidas papel: 580 x 780 mm), también realizada mediante procedimiento litográfico/zincográfico a cinco colores, se distingue de las estudiadas anteriormente en que, la plancha de color gris, ocupa, en esta ocasión todo el papel, no presentando márgenes como sí lo hacían las anteriores. Finalmente, la última prueba única de artista, que se corresponde con la estampa número 25 (medidas mancha: 505 x 580 mm, medidas papel: 582 x 780 mm), sustituye el fondo de color gris por una plancha de color bermellón. Con respecto a esta serie, la posibilidad de acceder (a través de su página web) a una muestra de la colección artística del Museo de Bellas Artes de Bilbao, nos ha permitido comprobar que, entre sus fondos, se encuentra una estampa idéntica a las de la colección de la Academia, que constituye la prueba de edición 76/100 y que nos ha permitido ubicar esta serie en el tiempo, así como asignarle el título. De esta forma, la estampa que aquí se analiza se trata de una litografía en color sobre papel, con unas medidas de mancha de 506 x 582 mm, y medidas de papel: 580 x 782 mm, datada en los años ca. 1968-1972 (en la que no aparece el color azul) y cuyo título es *El último abrazo* B³⁴.

Parece evidente que nos hallamos ante todo el proceso de trabajo hasta alcanzar las pruebas de edición, incorporadas a la serie, lo que dota al conjunto de un interés especial, estando firmada solo la número 1, correspondiente a la prueba de estado o/o. Se trata en su conjunto de una figuración fundamentalmente plana constituida por una figura humana y una zoomórfica, probablemente un perro. Tal y como hemos comprobado a lo largo de todas las series, cuando Jacques Lipchitz incorporaba el color en sus grabados: “Desnudo con gallo” o “Bailarina con gallo” solía hacerlo con aplicaciones monocromas. La particularidad de esta larga sucesión de estampas radica, no solo en su policromía final (presente en las referidas pruebas de edición), sino en la amplia gama de colores que utiliza a lo largo de todo el proceso, hasta encontrar el resultado más satisfactorio.

33 Si bien en el procedimiento habitual el autor realiza las pruebas de artista antes del *Bon à Tirer*, en este caso concreto, según lo interpretado del estudio directo de la obra, Lipchitz realiza experiencias propias de pruebas de artista, posteriormente a las que finalmente fueron pruebas de edición.

34 Museo de Bellas Artes de Bilbao, accesible en: <https://bilbaomuseoa.eus/obra-de-arte/the-last-embrace-i-el-ultimo-abrazo-i/> (última consulta el 5/3/2023).



Fig. 11a.- Serie: “El último abrazo (II)” (n.ºs 1-12), ca. 1968-1972.
Litografía/cincografía (n.ºs 1-25). Algunas retocadas o coloreadas a mano (n.º 23).

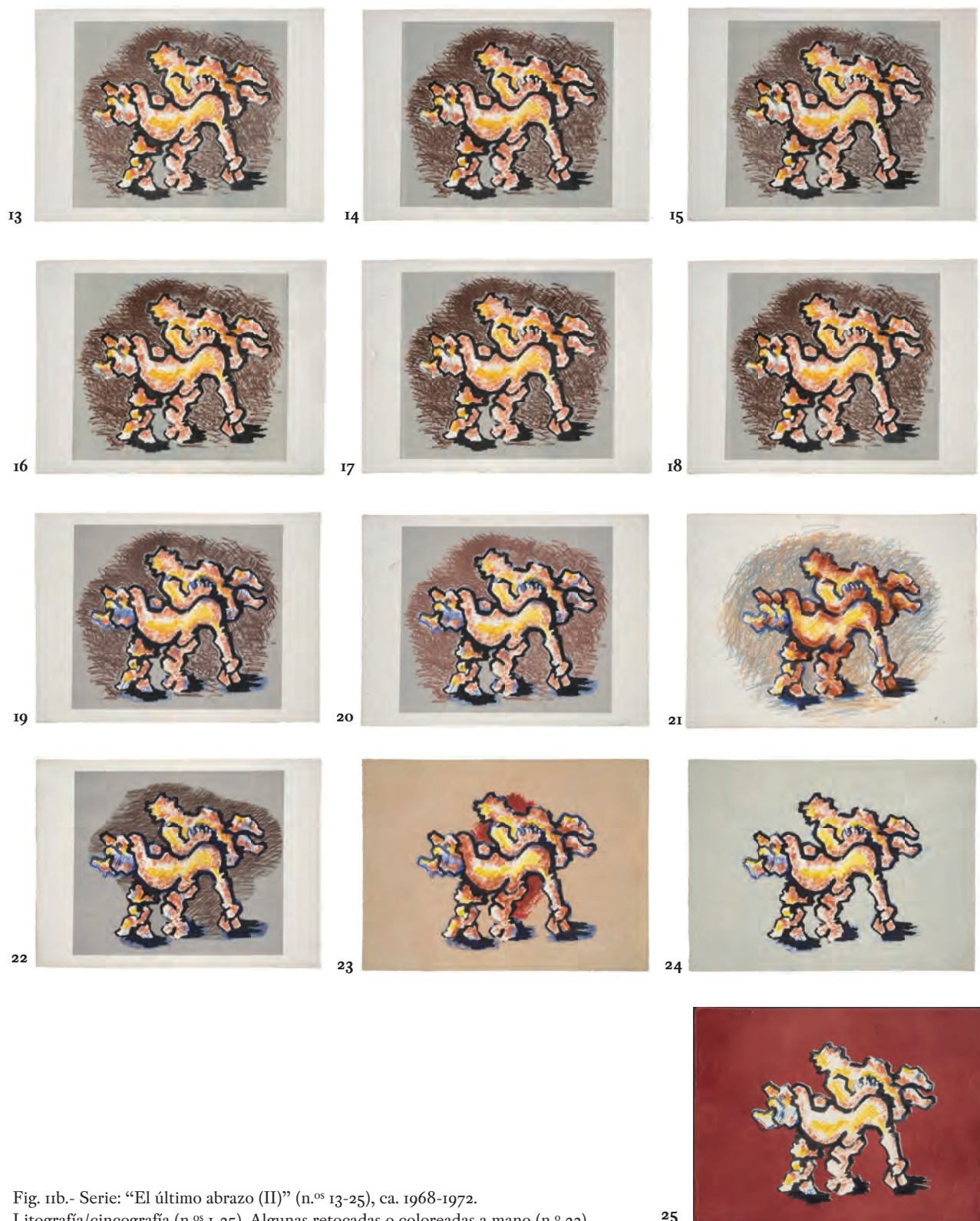


Fig. 11b.- Serie: "El último abrazo (II)" (n.ºs 13-25), ca. 1968-1972.
Litografía/cincografía (n.ºs 1-25). Algunas retocadas o coloreadas a mano (n.º 23).

CONCLUSIONES

La sucesión de estampas de Jacques Lipchitz incorporadas a los fondos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, supone una de las mayores aportaciones a su colección de arte contemporáneo; inicialmente, por tratarse de obras de uno de los grandes artistas del ámbito internacional del siglo XX, en la que se pone en evidencia su gran interés por el dibujo y el dominio que mantuvo en el manejo de las técnicas de grabado, incluyendo -tal y como ha sido expuesto precedentemente- distintos procedimientos para dotar a la obra final de una mayor riqueza en los matices; pero asimismo, porque en la gran cantidad de material de esta donación, se detallan y explicitan sus progresivos pasos, hasta hallar el resultado apetecido; hallazgo sumamente inusual en las colecciones de estampas, porque viene a ser habitual la destrucción de las pruebas de estado, como caminos intermedios. Asimismo, cabe destacar que, entre las litografías de la serie sobre “Prometeo y el buitre”, se hallen cuatro, sobre las que ha incorporado pintura de *gouache*, que las convierte en trabajos originales.

Por último, cabe resaltar, que esta donación forma parte de una de mucha mayor envergadura, en la que se han incluido treinta y una esculturas originales de yeso, conformando, ahora sí, la más importante aportación de arte contemporáneo que ha recibido la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en sus últimos cien años.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno (II)*. Valencia, Fernando Torres, Ed. 1975.
- BARAÑANO, Kosme de: *Lipchitz: plasters a catalogue raisonné*. Bilbao, Fundación BBK, 2009.
- Kalías*, revista de arte, 25-26 (2001-2002). Valencia, IVAM, 2001-2002.
- KRAUSS, Rosalind E.: *Paisajes de la Escultura Moderna*. Madrid, Ed. Akal, 1977.
- SALVADOR, Josep (com.): *Lipchitz: dibujos= drawing* (Exposición celebrada en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), del 30 de julio al 22 de septiembre de 2002). Valencia: IVAM, 2002.
- PÜTZ, Catherine: *Los yesos de Lipchitz en el Ivam: trazando un mapa del laberinto*. Valencia: IVAM, 2022.
- SAGNER, Karin; BARAÑANO, Kosme de; BIAGI, Giancarlo: *Jacques Lipchitz: bildhauer des 20. Jabrun-derts= a 20 th century sculptor*. Alemania: Kunstsammlungen Chemnitz, 2017.
- YVARS, José Francisco: *Lipchitz: un mundo sorprendido en el espacio* (Exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional de Centro de Arte Reina Sofía, 20 de mayo-2 de septiembre; y Valencia: IVAM, Centre Julio González, 18 de septiembre-30 de noviembre). Madrid; Valencia: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía e instituto Valenciano de Arte Moderno, 1997.

IV.-
Recensiones
de libros



ADSUAR, ANTONIO

Alicante Total: Una nueva historia de la terreta alicantina (1151-1983)

Paterna, Editorial Sargantana, 2022

Formato: 15 x 1,8 x 23 cm

365 páginas, sin ilustraciones

Edición en castellano en rústica

ISBN: 978-84-18552-82-3

La historia de la provincia de Alicante ha supuesto en la última centuria un asunto de interés para los investigadores vinculados con este territorio, que se han encargado de recopilar en enjundiosos compendios los hitos históricos más sobresalientes del ámbito alicantino, especialmente de su ciudad capital, subrayando cuestiones de relevancia para el mismo como el desarrollo de su economía, la valía de su patrimonio cultural, la evolución de su demografía, la paulatina modernización de su industria, el arraigo de sus tradiciones más señeras o el especial impacto del turismo en las últimas décadas.

A la variada colección de estudios actuales se añade ahora una nueva publicación llevada a cabo por el historiador, profesor y doctor en Filosofía Política Antonio Pérez Adsuar Belso. Bajo el título *Alicante Total. Una nueva historia de la terreta alicantina (1151-1983)*, el autor hace un considerable esfuerzo en aunar en menos de 400 páginas la historia de la provincia a lo largo de ocho intensos siglos, haciendo especial hincapié en sus cuatro grandes localidades, a saber: Orihuela, Alicante, Elche y Alcoy, las cuales han sido escogidas por las particulares características de su devenir histórico, siendo consideradas en gran medida un ejemplo de la realidad compleja y plural que caracteriza a esta provincia.

El marcado carácter divulgativo de esta

obra no le resta, sin embargo, cientificidad, pues el autor muestra a través de su relato una exhaustiva revisión bibliográfica previa y gran capacidad de análisis y síntesis, donde la contextualización ha sido el punto vertebrador de toda esta empresa. De esta manera, cada capítulo comienza haciendo alusión a los acontecimientos nacionales más destacados o que, por su repercusión en el ámbito alicantino, precisan ser comprendidos en toda su magnitud, teniendo en cuenta que, aunque los diferentes pueblos compartan un espacio geográfico determinado, no todos coincidieron en ideales, costumbres y/o aspiraciones políticas y sociales, lo que también ha determinado su desigual crecimiento a lo largo de los siglos.

Disponible tanto en castellano como en su versión valenciana, *Alicante Total* parte de la premisa de que las diferencias entre los pueblos alicantinos que subsisten hoy en día, no son más que los ecos provenientes de un pasado marcado profundamente por la división del territorio a través de la línea Biar-Busot, la cual también sirve de pretexto al autor, tanto para estructurar su relato a lo largo del tiempo, como para resaltar aquellos recursos comunes en los que estos pueblos coinciden dentro de un territorio históricamente fértil, con leyes y costumbres propias, bien conectado al exterior por el puerto alicantino e influenciado por realidades fronterizas

como la valenciana y la murciana, que otorgarán a esta tierra una serie de particularidades que quedan subrayadas en este trabajo.

En cuanto a la estructura del texto, esta se organiza de manera cronológica dividiendo el contenido en cinco grandes capítulos, constituidos por una serie de subapartados y estos, a su vez, por las denominadas “píldoras”, pequeñas secciones donde se desarrollan las cuestiones que más preocupan a Adsuar Belso, especialmente las relativas al ámbito de la “terreta”, término que el autor utiliza no solo para designar a la ciudad de Alicante sino que en él también se engloba a los territorios situados al sur de la línea Biar-Busot. Un término que, si bien puede interpretarse como impreciso, -del que el autor también es consciente-, no deja de ser una licencia literaria para facilitar la comprensión del texto.

Precedido por una pequeña introducción realizada por el propio autor, el primer capítulo orbita en torno a la Edad Media y los principales acontecimientos acaecidos en los siglos XIV y XV que originarían en gran medida el nacimiento del carácter plural de este territorio, en el que su estratégica posición, su condición de frontera y las sucesivas guerras desembocarán en una tierra dividida a nivel político, económico y social.

En este sentido, cabe subrayar la tardía incorporación del sur al reino de Valencia con respecto al norte territorial,

el incipiente desarrollo del corredor del Vinalopó y su conexión con el puerto alicantino, el nombramiento de Orihuela como cabeza de la nueva gobernación y su significación como corazón cultural y eclesiástico -al crearse su nueva diócesis y su propia universidad-, el tímido desarrollo de Elche por su carácter eminentemente agrícola y su pertenencia a un señor, así como el dispar desarrollo político de Alcoy y los territorios colindantes con respecto al resto de la “terreta”.

Con respecto al segundo capítulo, enfocado en la Edad Moderna y especialmente en los siglos XVI y XVII, circunstancias como el enlace de los Reyes Católicos y el progresivo desarrollo de su política exterior de corte imperial, marcarán en gran medida la poca cohesión de los territorios alicantinos. No obstante, el destacado desarrollo del puerto alicantino y su política de importación harán de esta urbe la capital económica de este lugar, confrontándose así con la superioridad educativa y cultural de Orihuela. Por otro lado, tanto esta última como Elche empezarán a experimentar una incipiente industrialización que, sin embargo, quedará interrumpida por el descenso demográfico y el interés de los nobles terratenientes por explotar la huerta alicantina.

Por su parte, el siglo XVIII es tratado por el autor en un capítulo aparte por las notables diferencias que se experimentan con respecto a los dos siglos anteriores, ya que la llegada al poder de la dinastía Borbón tras la Guerra de Sucesión y la promulgación de los Decretos de Nueva

Planta conllevarán la reestructuración territorial en corregimientos. A pesar de la constante falta de cohesión, sumada a la pérdida de Orihuela como cabeza de gobernación, la nula conexión del norte alicantino con el resto del territorio y la tardía capitalidad de Alicante, se establecerán una serie de políticas reformadoras que harán que se experimente en líneas generales un especial crecimiento demográfico y económico, en el que las pías fundaciones del Cardenal Belluga y la introducción del equivalente les beneficiarán notablemente.

El apartado dedicado al convulso siglo XIX vendrá marcado por la invasión francesa, lo que supondrá el punto de partida para el verdadero desarrollo territorial alicantino y la entrada de la modernidad. Así, los continuos cambios de gobierno, la significativa figura de Isabel II, el establecimiento de la Primera República y la vuelta de la Restauración contribuyeron al inestable crecimiento del territorio alicantino que, sin embargo, acabaría experimentando la modernización a través de la creación de la Diputación, la consolidación de la burguesía moderada y la llegada del tren, que supuso la conexión definitiva del territorio alicantino con Madrid. Además, la partición del territorio por provincias, el despegue industrial de Alcoy y Elche, la influencia de la figura de Maisonnave o el estancamiento económico y demográfico de Orihuela son muestra de esa pluralidad y ese desigual desarrollo de la provincia.

El último capítulo, enmarcado en el siglo XX alicantino, parte de las consecuen-

cias económicas de la Primera Guerra Mundial y se adentra en acontecimientos como la instauración de la Segunda República, la Guerra Civil, la dictadura de Franco y el incipiente desarrollo de la democracia posterior, que se tradujo dentro de los pueblos de la “terreta” en cierta cohesión y estabilidad que, sin embargo, no vendría acompañada del crecimiento moderno de la sociedad y su representación política. De este modo, sería el Plan de Estabilización el que permitiría un desarrollo imparable de la economía del nuevo pueblo español, que repercutiría no solo en la industria, sino también en el aumento notable del sector servicios, tan importante en la economía alicantina actual.

Finalmente, el autor concluye con un apartado dedicado a conclusiones, en las que se subraya la dinámica histórica del territorio y plantea varias cuestiones sobre la unidad del pueblo alicantino y la búsqueda del bien común, finalizando con unas subjetivas reflexiones que, en definitiva dejan la “puerta abierta” a nuevos trabajos y nuevos debates en torno a la comprensión del pasado alicantino, el análisis de su identidad actual y los futuros retos de esta tierra tan plural que demanda una actualización del discurso de su historia y una mayor difusión en los pueblos que la conforman.

Marina Belso Delgado

Historiadora del arte y doctoranda en la Universidad de Murcia



ALIAGA MORELL, JOAN Y RAMÓN MARQUÉS, NURIA (EDS.)
Rutas de mercado, rutas de arte. Materiales, procedimientos y artistas en la configuración pictórica en el Mediterráneo del siglo XV

Valencia, Tirant Humanidades, 2022

Formato: 24 x 17 cm

Edición en castellano en rústica

ISBN: 978-84-19376-10-7

DL: V-3016-2022

Comentamos un volumen publicado por Tirant Humanidades, en 2022, del que son Editores y autores de uno de sus capítulos, Joan Aliaga Morell y Nuria Ramón Marqués, tras recoger una selección de las ponencias del congreso “Rutas de mercado, rutas de arte: 1ª Jornadas Internacionales. Materiales, procedimientos, y artistas en la configuración pictórica en el Mediterráneo del siglo XV”, que tuvo lugar en la Universidad Politécnica de Valencia y en el Museo de Bellas Artes de la ciudad, los días 17 y 18 de noviembre de 2021. El volumen, se ha desarrollado en cinco capítulos, precedidos por una “Introducción”.

El primero de ellos: “Hay varias recetas, pero yo te aconsejo que compres con tu dinero los colores ya hechos. Proceso mercantil del arte hispano en el siglo XV”, está escrito por Matilde Miquel Juan e Iban Redondo Parés.

Se trata de un extenso trabajo de investigación en el que se pone en evidencia el carácter internacional del comercio de los materiales en la Baja Edad Media, cuando se adquirían a través de intermediarios (generalmente especieros y apotecarios) pero cuyos orígenes podían ser enormemente lejanos, habiendo cubierto rutas impensables tanto

por tierra, como especialmente, por mar. Los datos concretos aportados de las transacciones comerciales realizadas en Valencia, sitúan al texto como una revelación indispensable para el conocimiento de la época. La segunda parte, se dedica a “El inventario del especiero valenciano Ramón Amalrich”, fechado en 1404, a partir del documento hallado y estudiado en el Archivo de Protocolos del colegio del Patriarca, en cuya extensísima relación se detallan, no solo los productos, sino la forma en que se venden, y las calidades que poseen, incluidos los aglutinantes e, incluso, algunos de los soportes. El tercer punto de este trabajo se ocupa de “Las rutas comerciales y las materias primas”, centrado en tres caminos distintos: “Las rutas del pastel: Toulouse y las Azores”, las “Rutas del Atlántico y la Península Ibérica” y la llamada: “Ruta de los azules”, que conecta Oriente, haciendo escala en Venecia, hasta alcanzar la Corona de Aragón peninsular; destacando que el lapislázuli era el más caro: 192 veces más que el verdigris, entre 48 y 62 veces más que el índigo; mientras que la aurita era solo 10 veces más cara que el verdigris. La extensísima bibliografía, convierten a este texto, en una investigación indispensable para el conocimiento, tanto

de la circulación de las materias primas, como la del universo del arte, y la gran extensión de las rutas comerciales compartidas.

El segundo capítulo del libro está escrito por Stéfanos Kroustallis: “Labrado en alabastro: una interpretación de las fuentes históricas sobre el material, los artistas y la práctica escultórica entre los siglos XIV y XV”. El estudio plantea, partiendo de fuentes históricas, el encaje de los maestros extranjeros y el desarrollo tecnológico de su manejo y culminación, con la obra terminada. Tras una breve Introducción, el autor se concreta en el estudio del material: “Fino alabastro muy blanco lo mejor que se pudiese ver”, una mineral blando, pero frágil y delicado, desde la propia cantera hasta la manipulación, que permitía las terminaciones, tanto en bloques, como en ensambles.

“Maestro maçonero de fazer imagines de labastre”, es el epígrafe siguiente, donde se hace hincapié en la llegada de maestros foráneos, que se veían con dificultades para trabajar, ante la carencia de colaboradores locales. El cuarto segmento del trabajo: “Per veure la pedra de l'alabastre”, hace referencia a las canteras hispanas, el sistema de explotación de las mismas, y el elevado

coste final, incrementado por la dificultad del transporte, dada su fragilidad. Así, el material podía suponer entre la cuarta parte y la mitad del importe total de la obra. El quinto epígrafe: “De alabastro muy bien labrado”, se ocupa de los detalles complejos del procedimiento, hasta los ensambles y los propios acabados, incluidas las policromías sobrepuestas. Seguidamente: “Porque los vultos sean bien conservados” trata sobre las características convenientes del recinto donde estarán ubicados. También se cierra el estudio con una extensísima bibliografía.

El tercer capítulo—, es de María Alesandra Bilotta: “Circulaciones artísticas en la obra de los iluminadores tolosanos de la primera mitad del siglo XIV: el caso del Maestro del misal de Augier de Cogeux (Cogenx) y su taller”. Se parte de una obra que se halla en la British Library de Londres, iluminado por un artista de filiación desconocida, pero que, probablemente, trabajó en Toulouse. Se analizan los trabajos procedentes de su taller y de su influjo en la realización de otros autores, asimismo, desconocidos, como el del *Digestum novum*, conservado en la Biblioteca Nacional de España. En el texto, se muestra la importancia de la iluminación en el sur de Francia, los intercambios iconográficos, los caminos que recorrían los artistas-artesanos, y la importancia que a estos preciosos libros-documentos daban aquellos propietarios, pertenecientes a las clases dominantes.

El cuarto capítulo, del que es autor Stephen J. Campbell: “Repensar la geografía del arte italiano, 1350-1550”, plantea una cierta revisión de la distribución regional que realizara Vasari, cuya influencia en la historia del arte fue definitiva, tras la configuración del eje: Roma, Florencia y Venecia; lo que, consecuentemente, determinó la existencia de una periferia. El autor concede

una gran importancia a la obra de los artistas itinerantes, analizando también la dispersión de las obras que no pertenecieron a las escuelas “clásicas”. Asimismo, descubre, cómo los creadores foráneos, que crearon y vivieron fuera del eje consolidado, vieron disminuido su significado. Así, la historiografía artística de ciudades como Génova, Nápoles o Mesina, se sintieron perjudicadas, porque a ellas acudían pintores de otros lugares; si bien el arte de ciudades portuarias tuvo una proyección menos localista, procedente, a veces, de los propios artistas expatriados.

Culmina el libro, el capítulo escrito por sus “Editores”: Nuria Ramón Marqués y Joan Aliaga Morell: “E farà quell d’or fi, azur d’Acre e altres colors bons e fins. Materiales pictóricos en la Valencia Medieval: el retablo de San Juan del Hospital”. Tras una breve Introducción, en la que los autores plantean los objetivos del trabajo, el segundo aspecto que abordan es: “Azur d’Acre e altres colors bons e fins”. Se fundamentan en el estudio de protocolos notariales donde aparecen reflejadas las cláusulas de los contratos referidos a los retablos, en las que se especifican las características y los materiales de los mismos: oro fino de Florencia (procedente de florines), azul d’Acre y algunos más, incluyéndose, en ocasiones, una salvaguarda que garantizase su conservación. Este azul más caro, se empleaba para pintar, por ejemplo, el manto de una Virgen, mientras los más económicos: la azurita, el zafre y el índigo, para aspectos iconográficos secundarios. El tercer punto, tiene el título de “Bé o mellor com lo altar se Sent Johan del Spital” sirviendo como argumento comparativo, porque en el 1400, esta obra actuaba como referencia de calidad extrema, apareciendo como tal, en un contrato firmado por Pere Nicolau. En otras ocasiones, se plantea al propio Nicolau, un contrato que hace referencia al de otro autor conocido como Marçal de Sas.

Se referencia, que varias partes del retablo de San Juan del Hospital, se encuentran en el Metropolitan Museum de Nueva York, analizándose los estudios previos existentes sobre el mismo, realizando una profunda discusión crítica sobre ellos, así como de los análisis avanzados de los materiales. Seguidamente, se confirma su pertenencia al llamado “Gótico Internacional”, muy frecuente en Valencia durante el final del XIV y las dos primeras décadas del XV. El epígrafe cuarto de la investigación: “La ruta trasatlántica”, aborda el recorrido del retablo, sus distintos propietarios, las sucesivas transacciones y los precios abonados. Por último: “Alianzas y rivalidades”, acomete un cuidadoso análisis, y, síntesis, a modo de conclusión, concretándose que la escena central del retablo: la Ascensión, se halla atribuida a Gherardo Starnina, pintor documentado en Valencia entre 1395 y 1401; el resto de las tablas se ha considerado que fueron realizadas por Miquel Alcanys. Posiblemente —se apunta—, Starnina y Nicolau compitieron por un floreciente mercado. Terminando el trabajo con una amplísima bibliografía.

Nos hallamos ante un libro sumamente relevante, para comprender, con una claridad mayor, aspectos de gran interés: la gran importancia de las transacciones comerciales durante la Baja Edad Media y el primer Renacimiento; los orígenes de los pigmentos y del resto de los materiales, la existencia de artistas transeúntes, que intercomunicaban los procedimientos y los estilos, y la gran relevancia de Valencia, como núcleo importante de la creación artística en el ámbito Mediterráneo.

Manuel Muñoz Ibáñez

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos



BALSALOBRE, JUANA MARÍA (COMISARIA DEL 175 ANIVERSARIO Y DE LA MUESTRA)

175 Aniversario del Teatro Principal de Alicante [Catálogo de la exposición en la Sala de Exposiciones de La Lonja del Pescado de Alicante, (del 28 de enero al 18 de abril de 2022)]

Alicante, Ayuntamiento de Alicante, Archivo Municipal, 2022

Edición en castellano y en valenciano. Catálogo digital

ISBN: 978-84-87367-98-4

DL: A117-2022

La magnífica exposición que tuvo lugar de enero a abril de 2022 en Alicante para conmemorar los 175 años de existencia del Teatro Principal constituyó un importante hito en la historia de la ciudad, al tiempo que celebraba la trayectoria de uno de sus pilares culturales de mayor relevancia. comisariada por la historiadora Juana María Balsalobre, el catálogo de la misma fue editado ese mismo año y está actualmente disponible en formato PDF a través de las páginas web del Ayuntamiento de Alicante y de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes de la Universidad de Alicante. Dicho catálogo constituye un extraordinario documento que recoge una vasta pero cuidada selección de materiales que ilustran de manera prolija y amena el dilatado recorrido del Teatro Principal y su papel en el panorama cultural de la ciudad de Alicante. Organizado en seis secciones, las 252 páginas del volumen recogen una gran cantidad de documentos visuales, desde anuncios a fotografías que reflejan elocuentemente no solo la historia de un teatro, sino también la de su ciudad, Alicante, y por extensión, la de la España de los siglos XIX al XXI. El volumen ilustra además la evolución del género teatral a lo largo de dicho período y de las fluctuaciones en los gustos del público. Como sabemos, la popularidad de este género ha varia-

do enormemente a lo largo del tiempo, habiéndose visto mermada de manera notable a partir de la segunda mitad del siglo XX. Desde entonces hasta la actualidad, el modelo de consumo de entretenimiento visual y las preferencias del público se han visto transformados profundamente. Sin embargo, este catálogo deja constancia de que el teatro sobrevive y de que sigue siendo una valiosa opción de ocio y cultura merecedora con creces del apoyo estatal para que el Principal continúe siendo un espacio de encuentro y creatividad.

A lo largo de las seis secciones mencionadas, el catálogo recoge el contenido de la exposición, recorriendo la vida del teatro desde 1847, año de su inauguración, y detallando las diferentes actividades que se han desarrollado en el mismo. De especial interés y belleza son las fotografías de representaciones teatrales de los inicios del Principal y de los numerosos intérpretes que han desfilado por el escenario a lo largo de sus 175 años. Resulta fascinante comprobar cómo las figuras más sobresalientes de nuestra historia dramática -demasiadas para mencionarlas a todas aquí- han pasado por Alicante. El catálogo está documentado de manera exhaustiva y brillante por la comisaría de la exposición, Juana María Balsalobre, que deja constancia en la introducción del largo

proceso que su labor ha supuesto, para al mismo tiempo expresar su disfrute del mismo: "Lo realmente apasionante ha sido durante casi dos años poder releer, reencontrar, bucear de nuevo, en los archivos, investigar, encontrar y descubrir. Y contar con una documentación extensa, tan importante que, lo difícil, ha sido la selección". Se destacan en este volumen las principales fuentes de información sobre la historia del Principal, como es el caso del Archivo Familia Portes. Es una excelente noticia que exista abundante documentación sobre un elemento tan significativo para la historia de una ciudad como Alicante, que desgraciadamente no siempre ha priorizado lo cultural como una de sus señas de identidad. La exposición y el catálogo que aquí reseñamos son por tanto motivo de celebración, por cuanto confirman que la cultura sigue viva en Alicante y el Principal sigue siendo un referente para sus ciudadanos. En este sentido, Balsalobre ha elaborado un catálogo que pasa a sumarse a la abundante documentación ya existente para ser una ineludible aportación al mismo, dado que aglutina, recopila, selecciona, ordena y analiza con ojo experto el material hasta ahora existente. Balsalobre combina en estas páginas la información de archivo, con planos, fotografías, carteles y textos legales, entre

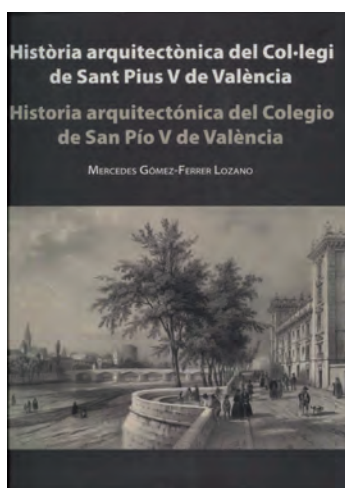
otros muchos documentos, con el testimonio de numerosos individuos ligados de un modo u otro a la vida cultural de la ciudad. Cada una de estas voces aporta su mirada personal narrando brevemente sus recuerdos del Principal, conformándose con todas ellas un mosaico de visiones sobre el Teatro Principal que revela que no estamos solo ante la efeméride de un edificio, sino que el Principal es ante todo un histórico nexo de unión de los alicantinos y alicantinas con su ciudad, construido desde el recuerdo de experiencias a menudo formativas para muchos de nosotros y que nos acompañarán de por vida. Ese es sin duda el poder del teatro, y de ahí que debamos celebrar el espacio físico que hace todo ello posible, siendo el punto de encuentro entre el arte y la ciudad, el pasado y el presente, el yo y el nosotros. Resultan destacables sobre todo los

materiales que se incluyen en la sección 4 del catálogo, que recoge específicamente los elementos que formaron parte de la exposición física. Organizados a su vez en las secciones Publicidad, Historia, Arquitectura y Ciudad, Diarios de actuaciones, Investigaciones y Publicaciones, conforman el núcleo del volumen y constituyen una fuente una información de valía incuestionable tanto para investigadores del tema como para el público en general. El catálogo, de cuidado diseño, posee un gran atractivo visual al incluir gran cantidad de fotografías en color que perfilan la historia visual del Principal desde sus inicios hasta la mencionada exposición. Anuncios en la prensa local, posters promocionales y fotografías retratan de manera elocuente la trayectoria del Teatro Principal, haciendo de este catálogo un poderoso recordatorio visual de la im-

portancia del arte y la cultura como elementos centrales en la identidad de una ciudad y en el sentimiento colectivo de pertenencia a ella para sus ciudadanos. Ser alicantino supone haber disfrutado del Teatro Principal en alguna ocasión, y de ser consciente de su valor simbólico como corazón de la cultura de la ciudad. En suma, el buen hacer de Juana María Balsobre ha dado como fruto un volumen esencial sobre la historia de nuestro teatro y sobre la historia cultural de la ciudad de Alicante. No cabe duda de que futuros estudios sobre el tema encontrarán en el presente trabajo una valiosa fuente de información, de utilidad tanto para investigadores como para el público interesado.

Maria Paz Moreno

University of Cincinnati



GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES

Historia arquitectónica del Colegio de San Pío V de Valencia

Valencia, Generalitat Valenciana (Ediciones Trea, S.L.), 2022

Formato de 27 x 24 x 1,8 cm

245 páginas de texto acompañadas de numerosas ilustraciones en color y blanco y negro de elementos arquitectónicos, detalles de secciones, plantas y alzados, y gráficos.

Edición en castellano y valenciano en rústica

ISBN: 978-84-19525-26-0

DL: AS 02982-2022

El Colegio Seminario de San Pío V, erigido sobre la margen izquierda del cauce del río Turia en la ciudad de Valencia, como bien define la autora en los prolegómenos del libro que reseñamos, es un edificio que ha recorrido un largo camino en sus tres largos siglos de existencia hasta llegar a la situación que actualmente presenta: la de ser centro de formación de sacerdotes, hospital

militar, y museo de bellas artes, función ésta que desempeña desde 1946.

Las enunciadas son las funciones circunscritas a la historia de la arquitectura de esta edificación modal del barroco clasicista y a las vicisitudes por las que ha transitado, que es objeto de estudio monográfico por parte de la doctora Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, catedrática de Historia del Arte de la Univer-

sitat de València-Estudi General, especializada en Historia de la Arquitectura en la Edad Moderna (las formas estructurales del Renacimiento y del Barroco), al que ha dedicado tiempo y trabajo tras detenidas "miradas" a la fábrica del recinto colegial, ayudada de la precisa documentación exhumada por la investigadora (expedientes, informes técnicos, memorias descriptivas), etc., no siempre

de fácil localización, principalmente extraída de los Archivos: General de la Corona de Aragón (Barcelona), Real Colegio del Corpus Christi (El Patriarca, Valencia), General de la Administración del Estado (Alcalá de Henares), General Militar (Madrid), Histórico Nacional (id.), Cartográfico y de Estudios Geográficos del Centro Geográfico del Ejército (id.), del Reino de Valencia e Intermedio Militar Centro de Valencia.

El conjunto monumental en su distribución consta de tres edificaciones, a sabiendas de que, la falta de espacios en las trazas iniciales, iban a lastrar la construcción por la estrechez del solar sobre un terreno irregular, particularmente para la erección de la capilla.

El *colegio* propiamente dicho, dispuesto en torno de las galerías claustrales de un patio casi cuadrado, muy sobrio, semejante al del Monasterio de El Puig, con las celdas de colegiales y padres, cuya crujía sur recayente al río incorpora la fachada principal con ventanas enrejadas, flanqueada en los extremos por dos robustas torres, ornamentadas en los paramentos con aparejo de almohadillado que dibuja puntas de diamante.

La amplia *iglesia* o capilla, de planta poligonal con deambulatorio perimetral abierto, con arcos al centro en el que se sitúan tribunas, ceñida por una cúpula octogonal de teja vidriada en azul cobalto, con fachada de dos cuerpos rematada por un frontón curvo, y un medallón en el centro en altorrelieve con la imagen del titular, san Pío V, obra del escultor Luis Domingo.

Y unas sencillas *casas de servidumbre*, delimitadas por la Vuelta del Ruisenior, levantadas sobre el corral que se hallaba anejo a la iglesia, de tres plantas, la

principal provista de sencillos balconillos ferrados, decorados en la solería con azulejos valencianos del siglo XVIII; unas dependencias que sirvieron en tiempos en que el colegio fue hospital militar, de salas de enfermos y almacenes de intendencia.

El exhaustivo estudio acometido por la profesora Gómez-Ferrer Lozano corresponde a un encargo recibido de la gerencia de Infraestructuras y Equipamientos del Ministerio de Cultura y ha sido realizado con motivo de las obras de la quinta fase llevadas a cabo en la edificación (2014-2017), sede de la segunda pinacoteca de España, y trabajo que se ha complementado con otras investigaciones sumarias.

La indagación y el análisis de fuentes documentales y gráficas (planos, secciones, fotografías), sobre todo procedentes del AIMCV, han posibilitado a la autora un recorrido por la historia de la fábrica del inmueble, partiendo de la fundación inicial, a indicaciones y auspiciada por fray Juan Tomás de Rocaberti, arzobispo de Valencia, como colegio-convento de Clérigos Regulares Menores -una orden creada por el papa Pío V para instruir al clero secular en seminarios diocesanos-, de la mano del acreditado arquitecto Juan Bta. Pérez Castiel (Cascante, Teruel, 1641-Valencia, 1717), maestro mayor de la catedral de Valencia, que inició la fábrica del colegio en el año 1683 y concluyó en torno de 1710, en un proceso constructivo muy complicado por dificultades varias (pleitos, discusiones), además de los problemas de financiación tras el fallecimiento del fundador, el paréntesis de la Guerra de Sucesión, los cambios en el proyecto de la capilla aneja levantada entre 1728 y 1744 en el flanco oeste siguiendo

trazas del sobrino de Pérez, Juan Bautista Mínguez, “que inauguraba un moderno planteamiento en la adopción de la planta octogonal y en la concreción de sus alzados” (pp. 66-68), o la lenta conclusión del proyecto definitivo -las casas de servidumbre colindantes, que se construyeron entre 1758 y 1759-, a lo que habría que añadir las destrucciones causadas por la Guerra de la Independencia y el intento de convertirlo en residencia de José I Bonaparte, al buscársele un albergue digno al tras la demolición del contiguo Palacio Real anejo, idea que fue desechada¹; el haber servido de Academia Militar de Cadetes entre 1815 y 1820, episodio tras el cual regresará la comunidad religiosa a ocupar el colegio; para abandonarlo nuevamente tras el proceso desamortizador de 1835, con la consecuente pérdida de función original, “al que sigue un período de dudas e incertidumbre sobre el uso que podría darse al Colegio San Pío V” (p. 106); aspectos ampliamente tratados por Mercedes Gómez-Ferrer en los dos primeros epígrafes del volumen. Significación especial adquiere, siguiendo una secuenciación cronológica, el apartado tercero que viene dedicado al cometido que cumplió el inmueble como Hospital Militar y Parque de Sanidad, en el período comprendido de 1842 a 1941, tras la adquisición por el ramo de Guerra del gran conjunto colegial y la adaptación del edificio a su nueva función sanitaria, con la consiguiente adecuación de los espacios para servicios médicos, enfermería y cuerpo de guardia; época en la que el espacio que ocupaba era insuficiente y precisaba de una ampliación que nunca llegaría tras los intentos fallidos de 1869 y 1884, mientras que durante el primer

1 Véase sobre el particular el estudio de GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: *El Real de Valencia. Historia de un palacio desaparecido*. Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo, 2012.

tercio del siglo siguiente se procedió al derribo parcial en 1925, por problemas estructurales (fisuras y grietas en arcos y bóvedas), de la cúpula y campanile anejo, que afectaría gravemente a la fisonomía del conjunto, pese a contar con la firme oposición de los informes emitidos el año anterior por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, la Asociación de Arquitectos de Valencia y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, favorables a su conservación, añadiendo que el edificio podría servir de museo de la ciudad -quizá una premonición que luego se haría realidad-; de lo cual se hizo eco la prensa valenciana².

A partir de la última fecha anotada -1941- y tras una centuria dedicado a centro sanitario, el inmueble volvería a cambiar de uso, mediante la permuta acordada entre el Ministerio de Educación y el Ministerio del Ejército, por el que el edificio quedaba adscrito al primer organismo, para convertirse tras su transformación en sede del Museo de Bellas Artes de Valencia con las adaptaciones y obras requeridas (adecuación de espacios para exposición de fondos artísticos en las galerías claustrales, construcción de nuevas salas y ampliaciones, limpieza de fachada y torres) según proyectos³ y trazas de los archi-

tectos Ricardo Macarrón (1942), Francisco Mora Berenguer (1945 y 1947) y Francisco Javier Goerlich Lleó (1948), en un estudio que se interrumpe en la década de los años sesenta del pasado siglo XX, pues a partir de ese momento -como bien refiere la autora del libro- se corresponde con un período, el actual, considerablemente analizado y divulgado por la historiografía artística valenciana.

Cierra el volumen un amplio aparato documental inédito, que ha permitido a la autora cubrir lagunas que la historiografía anterior desconocía, e incluye, entre otras aportaciones, planimetría del edificio en la época que fue Hospital Militar y fotografías de instantes anteriores al derribo parcial de la cúpula del templo en 1925 que amenazaba ruina, acompañando finalmente un amplio repertorio bibliográfico especializado, que incluye diversos ensayos previos de la investigadora,

En síntesis, esta importante publicación de la Dra. Mercedes Gómez-Ferrer, que ve la luz en letra impresa durante el curso académico que finaliza, presenta un recorrido cronológico y de análisis constructivo y arquitectónico del Colegio-Seminario de San Pío V, que lo sitúa entre las construcciones clasicistas barrocas

más interesantes de la Valencia de su tiempo.

El memorialista desea dejar constancia que la obra que comentamos fue presentada en sociedad el pasado día 8 de junio de 2023, en una mesa redonda celebrada en el salón de actos del Museo de Bellas Artes de Valencia, compuesta por el Dr. Pablo González Tornel, director de la pinacoteca; la Dra. Yolanda Gil Saura, directora del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València; y la Dra. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano.

Solo nos queda por añadir que el 1 de marzo de 1962 el viejo Colegio de San Pío V, convertido ya en museo, fue declarado monumento histórico-artístico de carácter nacional, y desde 1986 -como es bien conocido- se ha procedido a su ampliación, con la creación de nuevas dependencias y la reconstrucción de la iglesia entre 1992 y 1994, convertida en espacio vertebrador del Museo, que da acceso a la colección permanente, a las salas de exposiciones temporales, al claustro colegial y otros ámbitos de servicio.

Francisco Javier Delicado Martínez

Departamento de Historia del Arte
Universitat de València

2 "Gobierno Civil. El templo de San Pío V". *Diario de Valencia*. Valencia, martes 23 de diciembre de 1924. Núm. 4.667, pp. 1 y 3; "El lunes se reúne la Junta Provincial de Monumentos para tratar del derribo de la iglesia de San Pío V". *Diario Las Provincias*. Valencia, domingo 21 de diciembre de 1924, p. 1

3 Durante los años de la autarquía franquista existió el descabellado plan de construir una residencia para el Jefe del Estado, en los anejos Jardines del Real de Valencia, que conectaría con el edificio de San Pío V, según consta en un proyecto del arquitecto Luis Albert (1954), que es dado a conocer por Mercedes Gómez-Ferrer (p. 200).



Portada: *Mappa di Milano*
(G. Jaén 4.4.2018)



Contraportada: *Amb Raquel i Quico a Barcelona. 60 anys* (G. Jaén, 23/26.05.2012)

Este libro es el resultado de una larga, exhaustiva y fructífera investigación llevada a cabo entre los años 2014 y 2023 por los profesores Gaspar Jaén de la Universitat d'Alacant y Marco Luccini del Politécnico de Milán, y cuya colaboración se ha visto reflejada en otras publicaciones y artículos científicos.

El eje narrativo tiene como “desarrollo argumental” (por usar el término de los autores) la arquitectura moderna residencial en las ciudades de Barcelona y

JAÉN I URBAN, GASPAR/ LUCCHINI, MARCO

Barcelona / Milán: Arquitecturas modernas en contacto (del Fascismo a la democracia)

Tomàs Llorens: Preámbulo: “La modernidad en la cultura catalana: caracteres domésticos y saltos en la vanguardia” (1979, pp. 11-16); “Epílogo: las dos líneas” (2015, pp. 697-698)

Publicacions de l'Universitat d'Alacant, Sant Vicent del Raspeig, 2023

Formato de 24 x 17 cm

743 páginas con numerosas ilustraciones

Edición en castellano en rústica

ISBN: 978-84-9717-813-6

DL: A 54-2023

Milán. Con un enfoque poliédrico esta trama se entretreje con la urdimbre que forman las historias culturales, políticas, sociales y las trayectorias personales de los arquitectos y escritores implicados, así como las interpretaciones, críticas, análisis y argumentos relativos a estos episodios planteados por los estudios posteriores y profusamente desplegados en unas bien documentadas y larguísimas notas y comentarios. Se percibe una cierta voluntad de inventario general que agote el tema abordado. Un enfoque característico de las investigaciones del profesor Jaén como en las publicadas sobre su ciudad Elx. Pero ya sabemos que en historiografía nada es definitivo.

Aunque el periodo abarcado se refiere de forma concreta a las décadas centrales del siglo XX, desde la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial hasta la década de 1970 (del Fascismo a la democracia como expresamente señala el título), el estudio alarga su mirada a los años anteriores (la II República española y los años prebélicos en Milán) y a la década del posfranquismo y la transición con el protagonismo de las llamadas escuelas de Barcelona y Milán, cuando cristalizó el modelo que condujo a la Barcelona Olímpica, mientras se desarrollaban, paralelamente, los procesos urbanísticos de desindustrialización de Milán.

Son conocidos los frecuentes encuentros e intercambios entre los profesionales de la arquitectura y el diseño de ambas ciudades, desde las visitas de arquitectos catalanes a la Trienal 1936 hasta los viajes y las conferencias impartidas en Barcelona por destacados arquitectos milaneses en 1949 lo que significó un punto de confluencia preñado de relevantes consecuencias que fructificaron en las décadas siguientes analizadas en esta investigación. Lógicamente este trabajo parte y se hace eco de estos contactos entre Barcelona y Milán, en lo que a la arquitectura moderna se refiere, y recoge un exhaustivo análisis crítico de las aportaciones existentes en esta materia que le sirven al discurso para ir hilvanando, ampliando o cuestionando las reflexiones conocidas por un lado y, por el otro, aportando nuevas interpretaciones, completando o revisando sus significados “con el fin de actualizar su sentido” (p. 18).

La “afinidad” (por usar el término del arquitecto Correa, p. 349) de ambas ciudades se basa en su gran relevancia cultural y económica, que, sin embargo, se ve con frecuencia relegada porque ninguna de ellas es capital estatal ni tiene el poder político que se encuentra en Madrid y Roma respectivamente. Esto hace que las referencias constantes a lo que ocurre en esas capitales nacionales

sean inevitables aunque a veces parecen sobrevaloradas dado que no siempre resulta evidente su encaje o relación con el hilo conductor de la narración. Este carácter de “capitalidad moral contrapuesta a la capitalidad política” (p. 263) no es algo circunstancial o anecdótico sino un rasgo característico que deja su huella en “aspectos comunes del *genius loci* de ambas ciudades” (p. 695) y confiere a sus respectivas arquitecturas unos rasgos específicos. Tiene, además, sus consecuencias. Por ejemplo, es casi irrelevante la promoción pública de edificios estatales oficiales y representativos y, por el contrario, tiene un marcado protagonismo la promoción inmobiliaria y el sector constructivo privado volcado, en gran medida, en la arquitectura residencial que asume, de este modo, un valor prioritario, especialmente en las reconstrucciones posbélicas en las tramas consolidadas tanto en Barcelona como en Milán (p. 513). De aquí, el interés por cuestiones disciplinares y constructivas que aparecen como una constante, y que se plasman en la práctica profesional y las posturas teóricas que la sustentan. La cuestión del “realismo” de Rogers y Bohigas, la idea de “continuità” como emblema de la recuperación posbélica de la revista *Casabella* y la continuidad del racionalismo tanto de la escuela de Milán como del Grup R buscando su conexión con el GATCPAC republicano son algunos de los aspectos elocuentes de esa sintonía mutua (p. 546). Algo que aflora también, de manera paradigmática, en las revistas de arquitectura que se publicaban tanto en Barcelona como en Milán o en las Trienales de esta última ciudad “uno de los estribos más consistentes del puente ideológico” (p. 395) entre ambas ciudades según Bohigas (p. 395) donde, en determinados momen-

tos, tuvieron relevancia los arquitectos catalanes participantes, como Coderch y Valls en la IX Trienal de 1951 (p. 409). De este modo se van conformando las resonancias mutuas, las aproximaciones y los paralelismos que vamos encontrando a lo largo de todo el periodo analizado protagonizados por algunos de los arquitectos más destacados de la época: Sartoris, Ponti, Coderch, Rogers, Gregotti, Bohigas, Correa... Tanto los arquitectos catalanes como los lombardos tienen “un mismo tipo de diálogo proyectual con el contexto”. Todos ellos “le hablan a la ciudad en la misma lengua” (p. 696). En definitiva, la tesis que el libro despliega es ese cruce bidireccional de intercambios: “Si Milán influye en Barcelona, también Barcelona influyó en Milán” (p. 695).

Establecidas de manera firme las semejanzas y concomitancias entre Barcelona y Milán, se hace inevitable como contrapunto mencionar las diferencias. Algo que solo queda apuntado entre líneas en el texto. Por ejemplo, el modo en que en ambas ciudades los procesos de requalificación espacial y territorial tras la desindustrialización de finales del s. XX se manifiestan con resultados distintos debido al carácter costero de Barcelona frente al emplazamiento de Milán en medio de la *Pianura Padana*.

Tomando perspectiva y más allá de su aportación al tema estudiado, los nexos entre la cultura arquitectónica de Milán, capital de Lombardía y Barcelona, capital de Catalunya, encuentran un significado de más envergadura al contextualizarlos sobre un escenario de referencia más amplio que permite intuir otras muchas derivaciones. Por ejemplo las relaciones entre la cultura mediterránea y la arquitectura moderna que han proliferado durante las últimas décadas en diferentes trabajos e investigaciones.

Es en esta línea interpretativa de ampliación del foco donde las reflexiones de Tomàs Llorens que encabezan y cierran la publicación nos aportan claves fundamentales que dan una mayor profundidad a la comprensión del texto. Entendemos así que lo sucedido en esas ciudades y esos territorios es un ejemplo concreto del proceso de transformación metropolitana más global y de mayor calado en todos los países de nuestro entorno económico y cultural. Una deriva eufemísticamente conocida como “expansión infinita de la economía de mercado” pero que, según Llorens, los historiadores llaman “simplemente destrucción” (p. 698). Así pues, esta investigación nos aporta una detallada aproximación a cómo esa destrucción del “frágil territorio” (p. 18) se ha ido produciendo de un modo concreto a lo largo del s. XX en dos casos paralelos y significativos: Barcelona y Milán.

El interés del contenido del libro se incrementa por la calidad literaria del texto, preciso y cuidado, redactado por Gaspar Jaén (en la versión castellana publicada), que a su condición de arquitecto e investigador añade su sensibilidad de dibujante y poeta. El resultado es una exquisita publicación con una maquetación sobria y funcional (tal vez algo densa), con imágenes oportunas y rigurosamente seleccionadas y un discurso claro, instructivo, interesante y ameno. Cualidades que, lamentablemente, no son frecuentes en los escritos de arquitectura que últimamente proliferan en revistas y publicaciones, y que, en esta ocasión, aportan un aliciente más a su lectura.

Juan Calduch
Doctor Arquitecto



MIRALLES BOFARULL, FRANCESC
Rosa Torres. La construcció d'un llenguatge

Col·lecció "Vides d'Art", nº 2

València, Institució Alfons el Magnànim. Centre Valencià d'Estudis i Investigació, 2022

Formato: 24 x 17,6 cm

221 páginas con numerosas ilustraciones en color y en blanco y negro.

Edición en castellano en tapa dura o cartóné

ISBN: 978-84-7822-931-4

D.L: V-1374-2022

Sinopsis de la biografía. "Este es un ensayo biográfico en torno a Rosa Torres (València, 1948), la reconocida artista, que no quería ser artista, la pintora que abandonó Nueva York, donde presentaba una muestra y disfrutaba de una beca Fulbright, en los tiempos en que la capital americana era el sueño de todos los futuros artistas. Esta es la historia de una artista, que recibe un pedido de una gran galería, cuando todavía no había pintado ninguna obra. Rosa Torres, en sus inicios, creó un zoo de hipopótamos, rinocerontes y felinos, que se confundían y camuflaban con las hierbas de su entorno. Creó unos paisajes tan conceptuales que los árboles eran conformados por palabras. Rosa Torres, intensificando el trabajo en su estudio, nos fue introduciendo en unos jardines medio vividos y medio soñados, donde estalla el color. Ella se adentra en los bosques, que nos devuelve en la más pura esencia suya. La artista que no quería ser artista extrae colores y paisajes nuevos, creando un lenguaje diferente, una nueva sinfonía. Los lectores verán, en el decurso de la biografía, cómo una artista comprometida crea un nuevo lenguaje, cómo lo construye y desarrolla, y cómo lo deconstruye, para convertirse, paso a paso, en una de las

paisajistas más destacadas de nuestro arte contemporáneo".

La Institució Alfons el Magnànim ha publicado la biografía literaria *Rosa Torres. La construcció d'un llenguatge*, escrita por el crítico Francesc Miralles. Este trabajo ha aparecido en la colección dirigida por el también escritor y profesor Martí Domínguez (Universitat de València). El cuidado diseño de la colección y la maquetación de la misma ha estado a cargo del diseñador valenciano Eugenio Simó. Quizás tampoco esté de más recordar cómo en el año 2005 ya la IAM le publicó, asimismo, a Francesc Miralles otra monografía dedicada también a Rosa Torres, con talante menos biográfico y con un proyecto editorial más histórico y teórico; de unas 150 páginas, en la Colección *Itineraris*, con un amplio prólogo del profesor R. de la Calle, director de aquella colección.

Se trata, ésta que ahora reseñamos, de una biografía ilustrada, en color y blanco y negro, con decenas de fotografías de obras seleccionadas, muy significativamente, de la amplia trayectoria artística de Rosa Torres. Con esta biografía, Miralles se adentra en el periplo vital y artístico de la conocida pintora, con un ensayo, quizás alejado de los patrones y guiones descriptivos, que se repiten

en los diccionarios de artistas y en las enciclopedias al uso, para explorar y transmitir la más pura esencialidad de esta creadora y de su obra, siempre tan singular, mostrando una artista de itinerario comprometido, que crea una nueva "poética", destacada y diferente, en el panorama estético contemporáneo.

De hecho, el libro se inicia, narrativamente, con el descubrimiento y la denuncia de la falsificación (efectiva y real) de numerosas obras de la artista valenciana, utilizadas por parte de una conocida clínica estética española. Y, a su vez, concluye dicha biografía, en un juego cíclico, con el capítulo quince del volumen, justamente refiriéndose al intenso e impactante acto, habido el 11 de noviembre de 2020, en el Centro de Carme de Cultura Contemporànea de València, después del juicio oral del caso, en el que Rosa Torres pisó, rasgó y fue destruyendo las trescientas obras plagiadas, a la vez que invitaba, a todos los presentes, a continuar la destrucción performativa, allí colectivamente celebrada y documentada, debidamente, en los medios, a pesar de la pandemia, entonces imperante.

Francesc Miralles, con un estudiado recorrido biográfico y reiterados y fluidos diálogos, cargados de fuerza poética,

va recorriendo sus series pictóricas y descubriendo sus claves compositivas, sus estrategias y deconstrucciones formales, señalando al lector cómo “Rosa Torres nos introduce en unos jardines medio vividos y medio soñados, donde estalla, a cada paso, el color, a la vez que se adentra en bosques intensamente visuales, que nos devuelven las más puras esencias suyas. En realidad, ella, que no quería ser artista, extrae colores y paisajes nuevos, creando un estratégico y sugerente lenguaje, junto a nuevas sinfonías perceptivas”.

Por descontado que, en ese estratégico *juego del d’après*, que ha continuado llevando a cabo Rosa Torres, en todas las etapas y series, sus imágenes nos hablan de sí mismas y de su origen iconográfico, tanto como lo hacen respecto de su trayectoria histórica y de sus correlativas metamorfosis. Pero también se abren a un dilatado horizonte de sentido, a un mundo de significados compartidos, que ya les es, sin duda, absolutamente propio e inseparable. En realidad, reconozcámoslo, las percibimos como *imágenes* plásticas, pero las interpretamos como *figuras* sobreterminadas de sentido, donde precisamente se asientan y articulan, incluso,

los *mitos*, que van desfilando por sus trabajos.

Sin embargo, tanto sus paisajes mitológicos, como aquellos otros paisajes imaginarios —dado que viajan conjuntamente por nuestra memoria, a través de la historia de las imágenes—, quizás a fuerza de transformarse en seriadas metamorfosis, no hacen sino potenciar, cada vez más, su reforzada y sagaz *autoconsciencia*. Diríase que se saben --con holgura-- protagonistas de estos viajes —siempre de ida y vuelta— por el interminable horizonte de sus vivaces representaciones.

De hecho, la colección *Vides d’Art* —tal como nos indica explícitamente la IAM— tiene como objetivo estratégico interesar a la ciudadanía, con biografías de artistas valencianos, de una manera ensayista y literaria, más que dirigidas a expertos y/o especialistas sagaces.

Sin duda, Rosa Torres (València, 1948) es una de las personalidades más innovadoras y sugestivas de la plástica valenciana actual, reconocida internacionalmente y con obra representada, en museos y colecciones de prestigio. Forma, además, parte de una generación de pintoras y grabadoras que de-

cidieron, en buena medida, el distanciamiento con todo aquello que les habían enseñado oficialmente. En concreto, Rosa Torres colaboró, en sus inicios, con el Equipo Crónica. Su producción artística ha ido, desde entonces, evolucionando hasta lograr una propuesta estética —personal y meditada— que destaca resolutivamente, por la simplificación de las formas, las composiciones vivaces y el color.

Por su parte, el autor de la biografía que comentamos, Francesc Miralles Bofarull (Tarragona, 1940) es un conocido crítico e historiador del arte. Fue profesor de la Universitat de Barcelona y director de la Escuela Massana. Ha publicado críticas artísticas, entre otros medios, en la revista *Destino* y en el diario *La Vanguardia*. Es estudioso y seguidor del arte contemporáneo y autor de numerosos estudios monográficos, comisariando, asimismo, numerosas exposiciones.

Román de la Calle

Universitat de València & Real Academia de Bellas Artes de San Carlos



MOLLÀ REVERT, XAVIER *720 retrats*

Edit: XMR, Valencia, 2023

Obra en 3 volúmenes, con un total de 1.524 páginas

Proemios respectivos:

Volumen I de Ximo Urenya

Volumen II de Román de la Calle

Volumen III de Enric Mira

Los textos que comentan los retratos son, todos, de Xavier Mollà

Proyecto editorial financiado por micromecenazgo. Tirada numerada y firmada por el autor, de 350 libros, encuadernados en tapa dura, con caja para los tres volúmenes

ISBN de la obra completa: 978-84-126788-0-2

El proyecto, que sustenta la presente investigación creativa, está centrado directa y monográficamente en torno a un tema relevante: *el retrato fotográfico*. De hecho, recorre, selecciona y recopila el extenso trabajo personal, llevado a cabo, por parte de su autor, Mollà Revert, a lo largo de más de treinta años, dedicados a la realización operativa y didáctica de cuanto, en sí mismo, implica el bagaje de la creatividad específica, propia de los cuidados retratos fotográficos, desarrollados en su estudio.

El seguimiento, por nuestra parte, desde hace algún tiempo, de la fructífera trayectoria fotográfica de Xavier Mollà (Ontinyent / València, 1962) nos ha permitido, precisamente, respaldar, incluso, con nuestra directa colaboración crítico-literaria, algunos de sus trabajos previos, participando, en algunas de sus respectivas publicaciones, con determinados estudios personales —por ejemplo, entre ellos, el proyecto *La circumstància de Carrícola* (2012) o la galardonada propuesta *Unànime: Cocina y Fotografía* (2029)— al igual que también hemos aceptado intervenir, en esta actual coyuntura, prologando el segundo de los volúmenes de sus retratos.

Hagamos una pausa, para matizar que el concepto de retrato, al que se refiere vi-

vencialmente el autor, nos lo resume, con directa habilidad, él mismo, en breves, pero descriptivas y sugerentes, palabras:

“Para mí el acto de retratar a una persona es una muestra de evidente responsabilidad. Justamente ha sido, siempre, el retrato el motor de mi trayectoria fotográfica. De hecho, mi estilo de retrato es muy simple. Blanco y negro. Los / las modelos, preferiblemente van, además, vestidos de negro y el fondo situacional también es del mismo color. Esta es, esencialmente, la base esquemática de mis retratos.

A lo largo de estos años he empleado el retrato para hacer varios proyectos fotográficos y, además, he ido fotografiando, preferentemente, a gente de mi alrededor. Me gusta retratar a las personas con las cuales he tenido una estrecha relación familiar, de amistad o de estricto paisanaje y/o dilatada convivencia”.

Cuando, en el año 2022, Xavier Mollà cumplía sesenta años, pensó que estaría bien celebrar, tal acontecimiento biográfico, presentando esta amplia y

recopilatoria edición, en torno al retrato. En realidad, se trata de un libro —mejor dicho, de tres libros— de unas quinientas páginas cada volumen. En total, unas mil quinientas páginas, conteniendo exactamente *setecientos veinte retratos*, como documentos, testimonialmente vitales.

El estratégico secreto de tan enigmática cantidad no es sino el estricto resultado de multiplicar los 60 años vividos por 12 meses, resultado que da, además, un significativo título al citado proyecto editorial: *720 retratos*.

Para poder llevar a cabo esta tarea, le ha sido necesaria la creación funcional de un micromecenazgo, donde han participado cerca de 300 eficaces y decididos mecenas. Por otra parte, el orden de presentación de las imágenes, en los tres volúmenes, viene dado, estrictamente, por la determinante fecha de la realización de los correspondientes retratos: Así el primero lo es de inicios de 1990 y el último de febrero del año 2023.

La imponente obra conjunta se presentaba, oficialmente, en público, en la ciudad de Ontinyent, el 21 de abril del 2023, en un acto interdisciplinar y masivo, organizado por el Institut d'Estudis de la Vall d'Albaida (IEVA).

Una vez más —moviéndose entre la in-

vestigación reiterada, la creatividad exhibida y el magisterio de taller—, la persistencia autoeditora de Xavier Mollà Revert ha vuelto a sorprendernos, al planificar y poner en marcha, dentro de su horizonte fotográfico, un reto más, propiciando así el incremento de su ya amplia biblioteca personal, configurada, cíclicamente, a base de valiosos *fotolibros* y ediciones de artista. En ella va implementando el fondo de sus cuidadas ediciones, centradas, mayoritariamente, de forma monográfica, en *books* de singular alcance documental y rotundidad fotográficos.

Si Xavier Mollà se mueve, por vocación resolutive y dilatada dedicación, en un universo propio de imágenes fotográficas, vinculadas, desde diferentes perspectivas, al seductor, plural y complejo país, que compartimos, por mi parte, debo confesar que ha sido, ni más ni menos, en el siempre sugerente engranaje, propio del mundo de las palabras, donde, una y otra vez, desde hace décadas, he acabado por remansar mis inquietudes de investigación estética, como crítico de arte y profesor de filosofía, aplicada, básicamente, en torno al hecho artístico.

En realidad, imágenes y palabras, con resuelta asiduidad, se han correlacionado, de forma interdisciplinar, ayudando a potenciar, en ese resolutive engranaje de variados intercambios e hibridaciones, los poliédricos diálogos mantenidos entre la zigzagueante historia de las artes visuales y la no menos compleja diacronía literaria. Pues bien, las imágenes que Xavier Mollà ha ido recopilando, día tras día —en un participativo juego de memoria visual, identitaria, testimonial y colectiva, a manera de extraño sumatorio de homenajes, citas, recordatorios e inabarcable mapa creciente de rostros, miradas, al fin y al cabo, gestadas / registradas en el silencio de su estudio— son tanto, a mi modo de ver, encriptados relatos vitales, cargados de una singular potencialidad descriptiva / narrativa, que necesitan, de algún modo, ser interpretados reflexivamente

por el contemplador, como también, en paralelo, se trata de retratos de autor, que comportan la genuina identidad, retenida y nombrada de sujetos concretos, (des) contextualizados, junto a su normalizada / documental función psicosocial (*jus imaginum*), como capacidad representativa de la realidad, hecha historia, nunca ajena, asimismo, a sus correspondientes ecos genealógicos.

Por eso, la evidente responsabilidad que la redacción de un texto-reseña, para los volúmenes, que recopilan los *720 retratos de autor* seleccionados, implica —como los que precisamente Xavier Mollà viene ejecutando, desde hace años, con suma maestría y sólido ejercicio creativo— no ha hecho sino lanzarme, de manera inmisericorde, a hurgar en los ya lejanos conocimientos que, en torno a esas fundamentales relaciones clásicas, entre visualidad y escritura, el contexto histórico de los griegos supo aportarnos, con abierta sagacidad, y que, en cierta manera, condicionó mi propia formación, a la hora de aproximarme al enigmático mundo del quehacer artístico y, también, como es lógico, al dominio de la hermenéutica fotográfica.

De hecho, siempre he pensado que los retratos, en cuanto cargados de profundas capacidades comunicativas, necesitan, a su vez, no solo ser observados / contemplados, sino que, además, en la medida que, interrogativamente, nos “dan que hablar”, exigen y requieren ser descritos e interpretados, quizás, incluso, como codialogantes compañeros de viaje, inscritos en las experiencias de nuestra memoria...

Si en algún “género” estilístico intermedial se halla, por definición, plenamente implicado el íntimo y continuado diálogo entre las imágenes y las palabras, sin duda alguna, ese concreto dominio podría ser, fácilmente, identificado con la histórica y sugerente actividad educativa de la *ekphrasis*.

Es bien sabido que la descripción literaria

de las imágenes --que tal es el núcleo caracterizador de la citada “ekphrasis”-- formaba históricamente parte relevante del conjunto de los ejercicios prácticos programados por la educación retórica griega (los “progymnasmata”) e incluso se la aceptaba como demostración o exhibición reglada del adecuado magisterio y de la plena cualificación profesional del rétor: la “epídeixis” como ostentación y alarde del dominio del lenguaje, así como de su eficacia descriptiva, frente a las imágenes.

¿Hasta qué extremo es posible seguir propiciando hoy, educativamente, tales miradas estimativas, basadas en pormenorizados juegos descriptivos, desde y en la globalidad del hecho artístico contemporáneo y, más en particular, en relación a los dominios de la experiencia estética de la fotografía?

En consecuencia, la descripción ekfrástica de una imagen fotográfica, aunque pueda funcionar con total autonomía, como texto, siempre arrastra esa silenciosa conciencia de saberse vicaria, concededora de su íntima y secreta heteronomía, porque las palabras —como un eco— activan la potencial resonancia de las imágenes vividas en la inmediatez.

Para poner a punto estas reflexiones, como barandilla oportuna a los retratos de Xavier Mollà, nos atrevemos a diferenciar, incluso, operativamente, en el ejercicio ekfrástico que sugerimos poner en marcha, arriesgadamente, como tarea compartida con el lector, ante los retratos de Xavier Mollà, varias posibles tipologías de ekphrasis: (a) comenzaríamos por una *ekphrasis descriptivo-interpretativa*, pegada directamente a la graduada epidermis de sus contrastados retratos, con fuerte carga referencial, precisa y detallada, pero abierta a los diferenciados juegos narrativos, que preanuncian y generan toda una diversidad de textos; para seguir, luego, (b) con el desarrollo de una *ekphrasis atributiva*, no menos sugerente, conectada a sus fuentes, en-

lazándose, consensuadamente, desde el posible título, con el autor y su estilo, con las claves estructurales del género arbitrado y con la suma de intertextualidades disponibles; (c) por último, potenciando el panorama expandido de tales correlaciones, se apuntala, además, complementariamente, una *ekphrasis asociativa*, cargada de solventes recursos disponibles, de alcance teórico, histórico e intermedial, buscando el reto de una fundamentación textual, girando

planetariamente, en torno a la fotografía. Incluso, me atrevería a decir, para cerrar esta reseña, que, cámara en ristre, el propio Xavier Mollà, cuando se fija en un detalle del cuerpo humano, cuando descubre un fragmento de pintura, que considera significativo, al escuchar una melodía obsesivamente, mientras trabaja o quiere enfatizar la alargada sombra arquitectónica, de un contrastado rincón urbano... no hace, por cierto, sino ejercitar –incluso sin saberlo– las secretas

posibilidades referenciales, descriptivas o hermenéuticas de una cadena de ekphrasis intermediales, que respiran por sus poros creativos, a cada instante, desde la fotografía, como palanca de invasión generalizada.

Román de la Calle.

Universitat de València & Real Academia de Bellas Artes de San Carlos



PEÑÍN IBÁÑEZ, ALBERTO

La Gandía moderna. Una guía de arquitectura

Muro (Alicante), Gráficas Papermuro S.L., 2022 (2.ª edición)

(Fichas catalográficas elaboradas por Blanca Peñín y Ana Caballer)

Formato: 28,8 x 21 x 1,9 cm, con 213 páginas de texto acompañadas de numerosas ilustraciones en color y blanco y negro, con reproducciones de planos de localización, plantas, alzados y secciones de las edificaciones descritas

Edición en rústica en castellano acompañada de un sumario resumido en inglés

ISBN: 978-84-09-47259-8

DL: V-2415-215

Conforma el presente libro la segunda edición, corregida y aumentada por el autor, de la obra del mismo título que ya publicara en 2015, en la que recoge el estudio sobre la Arquitectura Moderna en Gandía, y que, a modo de “guía ilustrada de arquitectura” y con carácter descriptivo y divulgativo, recomienda al ciudadano, convecino o forastero que se allega a la ciudad, a través de los diversos capítulos e itinerarios tratados en la obra y dentro del marco de los cuatro planes urbanísticos llevados a cabo desde 1880 en la población, haciendo referencia, en las visitas y recorridos propuestos, a los

espacios públicos (paseos, plazas, glorietas...) y edificaciones más singulares de la urbe (cinematógrafos, colegios públicos, edificios financieros, teatros, residencias sanitarias, hoteles, chalets, apartamentos...), planificados en zona del Ensanche desde 1881 -año mágico tras el derribo de las murallas¹, hasta la actualidad.

El objetivo de la publicación, con una estructura que facilita la consulta para el gran público, es de carácter orientativo y su finalidad reside en el hecho de transmitir “una mirada general e iniciática” de contemplación y admiración, sobre

aquellas edificaciones singulares de la Arquitectura Moderna, existentes en ciudad y puerto.

El arquitecto y profesor Alberto Peñín, tras muchos años de ejercicio profesional en Gandía, de investigación y divulgación sobre arquitectura e historia local, con un lenguaje llano abre el diálogo, y nos introduce y parte en su ensayo, en el capítulo introductorio del libro que comentamos, denso y enjundioso, de aquella Gandía agrícola de últimas décadas del siglo XIX -como él cita-, que evolucionará hacia el desarrollismo comercial e industrial, sobre todo por la importancia que adquiere

¹ PEÑÍN, A.: *La Gandía Moderna: una guía de arquitectura*. Valencia, EdictOràlia Llibres i Publicacions, 2022, p. 11, nota 3.

el puerto de Gandía desde el año 1893, sobrevenido tras establecerse el conocido como “tren de los ingleses”, línea de ferrocarril de vía estrecha hasta Alcoy, costeada por la empresa constructora de capital británico Lucian Ravel y C^a, y que estuvo en funcionamiento hasta 1969, siendo los primeros industriales de esta ciudad del interior alicantino los que descubren la playa (El Grao de Gandía), en “ese largo viaje a la modernidad”, intitula el autor.

Gran importancia adquiere en este relato el capítulo segundo del volumen, que el profesional del arte de la escuadra y el cartabón dedica al análisis de los cuatro planes urbanísticos habidos: el Plan de 1880, donde aborda el Ensanche Sur de la ciudad, con el proyecto del paseo de las Germanías y la plaza del Prado, en el que cobra protagonismo el Ensanche oeste; los planes de 1929, considerado el de mayor trascendencia, y 1952, donde la ciudad moderna planea su futuro; el plan de 1969, de carácter expansionista, donde el municipio apuesta por el desarrollo y el progreso; y los planes de los años 80, propios del periodo de la Transición, hacia la democracia donde Gandía repiensa la ciudad heredada

El epígrafe siguiente de esta Guía de Arquitectura Moderna está reservado a visitas recomendadas por el autor sobre Gandía y puerto de playa, entre las que figuran los siguientes itinerarios:

a) Un primer recorrido atiende a la “Gandía ciudad: desde el paseo de las Germanías a la cooperativa Borja”, en el que se pasa revista, entre otros espacios públicos y edificios educativos y de finanzas, a la plaza del Tirant, la pasarela atirantada, la Guardería Upi, la Casa de Cultura, la plaza del rey don Jaime y la Caja de Ahorros (actual CaixaBank).

b) El segundo itinerario transcurre des-

de la “Clínica Mut a la plaza de las Escuelas Pías”, donde destaca el Instituto de Bachillerato Ausiàs March, el edificio de Uixán (de diez plantas, considerado el primer rascacielos construido en esta hábitat, influido por los edificios de Gutiérrez Soto), el parc Sant Pere (planeado en 1975 y conocido como “l’Alqueria Nova”), el Centro de Salud de Beniopa, el grupo de viviendas Porta -que de por sí constituye un barrio dormitorio- y las Escuelas Primarias de las Escuelas Pías, proyectadas por los arquitectos Alberto Peñín y Guillermo Stuyck.

c) El tercer trayecto parte desde el Hospital de Sant Marc hasta el Centro Salut de Corea, en una ruta que incluye el edificio de la Barcelonesa con miradores de doble altura y detalles clásicos y de art déco, la gasolinera Tasa del arquitecto Alfonso Fungairiño, la casa de los González, la nueva Estación pasante del Ferrocarril y el emblemático chalet París periurbano y con jardín, representativo del inicio de la modernidad en Gandía.

d) El cuarto itinerario está dedicado al Grau-Playa en el que el visitante podrá admirar los edificios fronterizos de la plaza de la Marina, la nueva Lonja de Pescadores obra del arquitecto municipal José Santatecla, los Tinglados en el Muelle sur, la iglesia parroquial de san Nicolás (1962) -de diseño posconciliar, considerado el edificio más importante de la arquitectura moderna en Gandía-Grao, obra del arquitecto Eduardo Torroja y del ingeniero Gonzalo Echegaray-, el campus gandiense de la Universidad Politécnica de Valencia, el Hotel Bayrén -todo un referente en el turismo desde 1959, en primera línea de playa- y los Apartamentos Casa del Mar.

Y e) el quinto recorrido gira detenida visita a la Colonia Ducal emplazada en el paseo de Neptuno; continúa con el bloque cur-

vo de los Apartamentos Tropicana en el paseo Marítimo, de gran impacto visual; le siguen los grupos de apartamentos de Las Arenas y Manila, este último con dos torres de 16 y 11 plantas, con terrazas contrapeadas que les proporcionan una cierta singularidad; el hotel Tres Delfines, transformado luego en un conjunto residencial de 72 apartamentos, de gran versatilidad por su estructura metálica; y el chalet Martí Navarro, una edificación unifamiliar aislada, con bloques de dos alturas y acabado de ladrillo visto, de gran interés arquitectónico y protegida por un denso arbolado.

La obra, fruto de varios años de trabajo e investigación, de pulso a pie de calle y de recopilación de planimetría de plantas, secciones y alzados, concluye con una bibliografía selecta y específica acerca de la historia de la construcción de esa Gandía que despertó hacia la modernidad; una “guía de arquitectura formalizada como manual y cuaderno de viaje” (p. 71)², de un gran atractivo para el usuario en sus páginas, de cuidado diseño, fácil manejo y cómoda lectura de sus 53 fichas catalográficas descriptivas, que nos presenta una decena de obras singulares en cada uno de los cinco itinerarios de paseo propuestos por el profesor Alberto Peñín, que bien merece ser conocida por el lector interesado, estudioso o erudito, y que pueden cubrirse en un tiempo no superior a una jornada, .

En síntesis, una obra de referencia sobre una urbe que pasó de tener 8.000 habitantes en 1882 a alcanzar los 80.000 moradores en 1990, en ese camino hacia la Arquitectura Moderna y el despertar a la modernidad.

Francisco Javier Delicado Martínez

Departamento de Historia del Arte

Universitat de València

2 Recuérdese al efecto el formato que presentan las *Guías de Arquitectura* dedicadas a Valencia, Alicante, Castellón, Elche, Alcoy y Altea, no mucho tiempo atrás editadas, algunas impulsadas por los Colegios de Arquitectos en sus respectivas demarcaciones territoriales.



VARELA BOTELLA, SANTIAGO / VARELA RIZO, SANTIAGO *José Cort Botí. Arquitecturas. 1926-1931*

Vinalopó; Alicante, CEL, Centre d'Estudis Locals del Vinalopó,
con la colaboración del Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante, 2023
Formato: 26 x 18,5 cm

164 páginas

Edición en castellano, con ilustraciones con dibujos de planos y fotografías. Rústica
ISBN: 978-84-09-48458-4

Ecós de modernidad

Santiago Varela Botella y Santiago Varela Rizo son arquitectos y autores ambos de la publicación *José Cort Botí. Arquitecturas. 1926-1931*; obra recién editada por CEL, Centre d'Estudis Locals del Vinalopó, con la colaboración del Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante, entre otros. Impreso en formato DIN A 4, consta de 161 páginas y se ilustra con numerosas imágenes con dibujos de planos del arquitecto y fotografías de edificios por él construidos. Comprende la obra de José Cort Botí, alcoyano (1895-1961) que proyectó durante su permanencia en la Oficina de Catastro en Alicante, destinadas a ser edificadas en las poblaciones de Alicante, Elche y Elda durante los seis años acotados en el título.

El libro fue prologado por Andrés Martínez Medida, también arquitecto, quién contextualiza el momento profesional y las inquietudes de numerosos profesionales cien años atrás. Interesados y protagonistas en la renovación estilística y formal que se estaba llevando a cabo en Europa. También en España, en especial inmersos en cuestiones relacionadas con la vivienda mínima y la arquitectura llamada mediterránea.

En cuanto al libro el texto queda articulado en cuatro partes de variada extensión cada una de ellas. La primera

contiene generalidades, con las que se sitúa el momento de la arquitectura aquella tercera década del novecientos, en particular la española.

La segunda parte se refiere a las actuaciones realizadas en Elche y Elda. Subdivida, a su vez, en otras tantas partes. Comprende los edificios colectivos, las viviendas familiares y aquellos destinados a usos industriales, en especial estos últimos promovidos por clientes eldenses. Y considerar el proyecto para D. Antonio Bru construido en Elche que todavía existe, como en Elda El Almar en parcela ajardinada, propiedad que fue de D. Enrique Puigcerver Fogietti.

Los proyectos y realizaciones en Alicante comprenden la parte tercera. Es numéricamente la más extensa, destinada a vivienda familiar, contemplan soluciones construidas en parcelas urbanas que comprendían más de una planta superpuesta. Recordemos el desaparecido *hotel Mariluz* de propietario desconocido. Es aquí, en estos momentos, cuando José Cort acometió dos de los proyectos con temática de la mayor actualidad durante aquellos años. Tal fue su participación en el concurso cuya temática era la vivienda mínima. También la formalización de una casa resuelta mediante parámetros estilísticos asociados a la vivienda mediterránea.

Ambos trabajos fueron publicados en la Revista Arquitectura.

Por último, la cuarta parte comprende varios subapartados. Uno trata de las convenientes conclusiones. Al que siguen otros dos apartados. Donde queda recogida la cronología de los proyectos realizados durante esos seis años. Y mediante orden alfabético el que comprende el nombre de los promotores y su ubicación en la geografía local.

En los proyectos de aquellos años Cort desarrolló un dibujo de grafismo muy singular y personal. Por otra parte, las soluciones formales evidencian notable influencia procedente del Art Deco. Aunque también en las propuestas para viviendas familiares los recursos quedan asociados a la arquitectura moderna. Estos fueron los volúmenes sencillos, prismas en general; superficies planas, recurso a las terminaciones cromáticas blancas y destaca la ausencia de ornamentación.

Como los autores ponen de manifiesto en el libro, si limitado en número fue el trabajo de José Cort durante esos años, muy escasas son las obras que se conservan en la actualidad.

Emilio Vicedo Ortiz

Arquitecto. Presidente del CTAA





NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS CIENTÍFICOS EN LA REVISTA “ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO”

1. ENFOQUE Y ALCANCE

Archivo de Arte Valenciano es una revista científica fundada en 1915 centrada en el Patrimonio Cultural que se publica en soporte papel y electrónico, y es editada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, con una periodicidad anual. Su objetivo es la publicación de textos inéditos producto de investigaciones realizadas por estudiosos interesados en las Bellas Artes, en su más amplio sentido, para divulgar el patrimonio y enriquecer el bagaje científico en las diversas áreas de la Academia. Está dirigida principalmente a la comunidad científica y universitaria de ámbito nacional e internacional, además de a los profesionales del Arte en general.

2. SECCIONES

Archivo de Arte Valenciano publica artículos de investigación agrupados en cuatro secciones:

Histórica.

Contemporánea.

In Extenso, que trata sobre una materia histórica o contemporánea determinada, y puede incorporar uno o varios trabajos sobre una misma materia. Esta sección es optativa.

Reseñas de libros y otras ediciones, que versarán sobre las mismas materias que hayan sido editadas durante el año en curso e ingresadas en la Institución. Las reseñas de libros serán supervisadas por el Consejo de Redacción.

3. EVALUACIÓN POR PARES

Archivo de Arte Valenciano acusará recibo de los originales enviados por los autores.

La revista se rige por el sistema de evaluación anónima externa de los artículos, según el sistema de pares y doble ciego, en el que participarán dos revisores externos. En el caso de necesitar un tercero se recurrirá a él. El nombre de los evaluadores externos será confidencial y elegido por el Consejo de Redacción de la revista.

Con el fin de mantener el anonimato de los trabajos para su evaluación por pares ciegos, no deberá de figurar en los mismos el nombre o nombres de el/la/los/las autor/a/es/as. Para su correcta identificación, los trabajos se acompañarán de un archivo aparte, en el que figure el nombre del autor, lugar de trabajo o profesión y dirección electrónica. Además, en el mismo documento se hará constar el conocimiento y aceptación de las normas de la revista, así como el compromiso de que el artículo es inédito y no ha sido simultáneamente enviado a otras publicaciones. También se indicará que se cuenta con la autorización correspondiente para la reproducción de las imágenes insertadas en el texto, y que admite que la publicación supone la cesión de derechos de autor a favor de la Academia, a los efectos de su reproducción electrónica.

4. NORMAS DE EVALUACIÓN

Los textos deberán ser inéditos y no presentados para tal fin en ningún otro medio de difusión.

Los trabajos remitidos podrán estar redactados en castellano o valenciano, aunque el Consejo de Redacción contempla la posibilidad de aceptar excepcionalmente trabajos en otros idiomas.

El autor podrá presentar un único trabajo, permitiéndose, asimismo, que participe en otro trabajo como coautor siempre y cuando no sea el primer firmante de este último.

El número máximo de autores por artículo será de cuatro.

El Consejo de Redacción podrá rechazar un artículo sin necesidad de proceder a su evaluación cuando considere que éste no se ajusta a las normas formales y de contenido de la revista.

5. PROCESO DE EVALUACIÓN

Una vez seleccionados los artículos que cumplen las normas formales y de contenido, el Consejo de Redacción remitirá los originales a los evaluadores externos, que serán investigadores de reconocido prestigio, especialistas en la materia. En ningún momento se conocerá la autoría de los artículos ni el nombre de los evaluadores externos durante el proceso de evaluación. Sin embargo, podrá publicar la relación de los evaluadores externos que han colaborado con la revista en años precedentes, siempre y cuando se autorice por parte de los mismos.

Finalmente, será el Consejo de Redacción quien decida la publicación o no del artículo, apoyándose en los informes externos.

Se comunicará a los autores la aceptación o no del artículo.

En cada trabajo publicado se indicarán las fechas de recepción y aprobación del mismo.

6. FORMATO Y EXTENSIÓN

El trabajo se presentará únicamente pendrive, CD, email o Wetransfer, utilizando el programa Word. La redacción de los artículos no excederá de 20 páginas sin imágenes (las cuales se presentarán numeradas), con un máximo de 53.000 caracteres (con espacios). La redacción deberá de ir acompañada de un resumen en castellano e inglés con una extensión aproximada de diez líneas cada uno de ellos (los resúmenes que tengan una extensión notablemente inferior no serán aceptados). Éste, que antecederá al texto, deberá de orientar sobre la temática tratada en el artículo e incluir los descriptores necesarios (hasta cinco palabras separadas por una barra). La bibliografía estará incluida en el cómputo total de hojas /caracteres.

Se recomienda que el título no exceda las 30 palabras incluidas las palabras vacías (artículos, determinantes, preposiciones, etc.), y deberá reflejar de forma clara y directa el contenido del trabajo. Las ilustraciones admitidas no serán más de ocho, de óptima calidad, nítidas y contrastadas y se incluirán en el texto. Éstas, se acompañarán de un pie de imagen con información relativa al título o contenido de la misma, así como el autor de la fotografía o procedencia. Las imágenes, además de estar insertas en el texto, deberán de presentarse en un documento aparte para facilitar la labor de maquetación, con una resolución mínima de 300 dpi. y 15 cm. de lado.

Los trabajos del capítulo *In extenso* tendrán una extensión de entre 30 y 60 páginas y un máximo de 160.000 caracteres (con espacios). El límite de ilustraciones será de 18 y las especificaciones de paginación, formato, soporte, normas tipográficas de presentación de los textos, resolución y características técnicas de las imágenes, serán las mismas que para el resto de los artículos.

La entrega de originales se realizará antes del 15 de mayo del año 2024.

7. NORMAS TIPOGRÁFICAS DE PRESENTACIÓN DE LOS TEXTOS

Los textos emplearán la tipografía Times New Roman o Arial de tamaño 12, e interlineado 1'5, para los resúmenes el cuerpo de la fuente será 10'5 y el tamaño 8 para las notas a pie de página. Las partes del texto que tengan que imprimirse en cursiva deberán ir de esta manera e incluirá títulos de obras de arte, títulos de publicaciones y palabras en otros idiomas diferentes al de la redacción. La bibliografía adoptará el cuerpo de letra 10, e irá ordenada alfabética o cronológicamente al final del texto según la norma (ISO 690:1987/ 690-2):

Monografías:

APELLIDOS, Nombre. Título. Lugar de publicación: Editorial o Institución, AÑO, p. de la contribución/pp. rango de páginas de la contribución.

BUCHÓN, A. M^a. *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006, p. 18.

LOZANO AGUILAR, A. (ed.) *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis*. Valencia: Ediciones de la mirada, 1999.

Capítulos de libros:

APELLIDOS, Nombre. «Título del capítulo». En: APELLIDOS, Inicial del director (dir.) o coordinador (coord.) o comisario (com.) o primer firmante *et al.* *Título de la publicación*. Lugar de publicación: Editorial o Institución, AÑO, pp. inicial-final.

BONET SOLVES, V. E. “El arte de pintar con la luz: Un americano en París”. En: ORTIZ VILLET, Áurea (ed.). *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*. Valencia: MuVIM, 2007, pp. 53-67.

Artículos de revistas:

APELLIDOS, Nombre. «Título del artículo». *Título de Revista*, AÑO, vol., n.º, pp. inicial- final.

CAMÓN AZNAR, J. “Dibujos de Goya del Museo Lázaro Galdiano”. *Goya*, 1954, n.º 1, pp. 9-14.

Catálogos de exposiciones:

APELLIDOS, Nombre del director (dir.) o coordinador (coord.) o comisario (com.) o primer firmante *et al.* *Título de la publicación*. (Celebrado en lugar y fecha de realización). Lugar de publicación: Editorial o Institución, AÑO.

Ejemplo:

BÉRCEZ GÓMEZ, Joaquín (com.). *Manuel Tolsá: desde la mirada fotográfica de Joaquín Bérce*. (Exposición celebrada en Valencia, MuVIM, de enero a abril de 2022). Valencia: MuVIM, 2022.

Actas de congresos:

APELLIDO(S), Nombre. “Título de la ponencia/comunicación”. En: *Título de la obra completa*. (Celebrado en lugar y fecha de realización). Lugar: editorial, año de publicación, pp. inicial-final.

YARZA LUACES, Joaquín. “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano”. En: *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*. (Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte). Murcia: Universidad de Murcia, 1988, pp. 15-47.

Fuentes audiovisuales:

Películas:

APELLIDOS, Nombre. *Título*. [Designación del medio]. Lugar de publicación: Editorial, año.

CLOUZOT, Henry-Georges. *El misterio Picasso (Le Mystere Picasso)*. [película]. Francia: [s.n], 1956.

CROSLAND, Alan (director); HOLLINGSHEAD Gordon (ayudante de dirección); WARNER, Jack (productor); RAPHAELSON Samson; COHN Alfred A. (guionistas); SILVERS Louis (música); MOHR Hal (fotografía); JOLSON, Al; MCAVOY, May; OLAND, Warner (protagonistas). *The jazz Singer*. [película]. EE.UU: Warner Bross, 1927.

Partituras:

APELLIDOS, Nombre. *Título*. Lugar de publicación: Editorial, año.

CLIMENT, José. *Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760). Sonatas*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1977.

REGGER, Max (Prólogo de BEYER, Franz). *Drei suiten viola solo op. 131 d.* Munich: Urtext, 1991.

Fonografía:

En función del tipo de música, elegir el método más apropiado que aporte mayor información al lector.

Autor, agrupación, director, solistas, otros intérpretes. Título. Casa discográfica, lugar: editor, número de registro y año.

CAGE, John (autor); BERMAN, Boris (piano). *Music for prepared piano vol.2*. Ontario: Naxos, CD, 8554562, 2001.

MISÓN, Luis; ROSALES Antonio; ESTEVE Pablo; DE LASERNA Blas; DEL MORAL, Pablo (autores); Ensemble Elyma; GARRIDO, Gabriel (director); LAVILLA, Cecilia (soprano); PITARCH, Olga (soprano); PARRON, Salvador (tenor). *El maestro de baile y otras tonadillas*. Francia: Harmonia Mundi, CD, K 617151, 2003.

VIVES RAMIRO, José M^a (autor de la reconstrucción); Cor de la Generalitat Valenciana, Collegium Instrumentale, PERALES, Francesc (director). *Alacant sacro-musical. La Llum de les Imatges. La Faç de l'Eternitat 2006*, CD 1 *Salm 50 "Miserere", Miquel CREVEA i CORTES*. Valencia: Tabalet Estudis – Generalitat Valenciana, 989 CD 1, 2006.

Monografías en línea:

AUTOR PRINCIPAL. Título [en línea]. Autores secundarios. Edición. Lugar de publicación: Editor, fecha de publicación [fecha de actualización o revisión]. [Fecha de consulta día mes año]. Descripción física. Serie. Número normalizado (ISBN, DOI...). Disponibilidad y acceso.

MURIS, Johannes de. *Libellus cantus mensurabili* [en línea]. Bloomington Indiana: University — Thesaurus musicarum latinorum, [fecha de consulta 20 enero 2013]. Disponible en: http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/MURLIBF_MFAB1119.html

Artículos de revistas electrónicas:

APELLIDO(S), Nombre. "Título del artículo". Título de la revista en cursiva. Año del fascículo en que está incluido el artículo, volumen y/o número del fascículo en que está incluido el artículo, primera y última páginas del artículo. [Fecha de consulta: día mes año]. ISSN. Disponibilidad y acceso.

Navarro-Rico CE. "Com fa faena de fusta. El retablo renacentista del gremio de carpinteros de Valencia". *Archivo Español de Arte* [en línea]. 2021, vol. 94, (376), p. 335-350 [fecha de consulta 25 febrero 2021] Disponible en: <https://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/1168>.

Documentos de archivo:

Año, mes en letra día. Ciudad.

Regesta.

Archivo, sección, carpeta, legajo, signatura.

Ejemplo:

1844, mayo 8. Valencia

Informe de la Real Academia sobre templos y edificios que pertenecieron a las comunidades religiosas valencianas desamortizadas.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (ARASC), Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia. Años 1837-1872, Leg. 141-1/44.

8. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DE LAS IMÁGENES ILUSTRATIVAS DE LOS TEXTOS

Las imágenes que ilustren los artículos remitidos a la revista para su publicación deberán mantener las siguientes características:

- No podrán enviarse imágenes incrustadas en documentos de Word, ni Power-Point ni Excel; sino como archivos independientes, con su correspondiente numeración.
- Las imágenes que se envíen digitalizadas deberán tener formato .tif o .jpg, con una resolución mínima de 300 dpi y con un tamaño mínimo entre 10 y 15 cm de ancho.
- Pueden ser remitidas en color o en blanco y negro, según el criterio del autor.

9. OTRAS DISPOSICIONES

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos comunicará al autor la recepción del original y la decisión por consenso del Consejo de Redacción sobre los trabajos recibidos, bien sea la aceptación –condicionada ésta a las posibles sugerencias– o la devolución de los trabajos emitidos.

Es condición para la publicación que el autor o autores ceda(n) expresamente y por escrito a la Real Academia, en exclusiva, los derechos de reproducción de sus trabajos.

Si la Real Academia recibiera un número elevado de artículos y éstos fueran evaluados favorablemente por los evaluadores externos y aprobados por el Consejo de Redacción, la Institución podrá publicar los trabajos el año siguiente tras propuesta a los autores.

La remisión de los trabajos supone la aceptación implícita de todas las disposiciones expuestas.

En caso de posibles discrepancias en la interpretación de la presente normativa se adoptará la “Guía de buenas prácticas de las publicaciones periódicas y unitarias de la Agencia Estatal del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)”.

Dirigir la correspondencia a:

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Servicio de Publicaciones (A.A.V.)
C/. San Pío V, nº 9 – 46010 Valencia (España)
publicaciones@realacademiasancarlos.com

Política de acceso abierto.

Archivo de Arte Valenciano ofrece acceso gratuito a todos los contenidos de la edición electrónica, puede consultarse en la página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, <http://www.realacademiasancarlos.com/> y está presente en los siguientes índices, bases de datos y repositorios: *SCOPUS* (Elsevier B.V., NL). *Bibliography of the History of Art* (Getty Research Institute-INIST-CNRS, Ovid, USA); *CIRC*; *DIALNET*; *DICE*; *FRANCIS* (CNRS-INIST, FR); *IBA* (International Bibliography of Art); *ISOC-Arte* (CSIC, SPA); *Latindex*; *MLAR*; *REBIUN*; *Regesta Imperii*; *Riu-Net* (Repositorio Institucional de la Universitat Politècnica de València); *RODERIC* (Repositori d'Objectes Digitals per a l'Ensenyament la Recerca i la Cultura).

La publicación no tiene ningún coste para los autores.

Intercambios

Archivo de Arte Valenciano mantiene intercambio con otros centros e instituciones de ámbito nacional e internacional. Si desea establecer intercambio puede hacerlo a través de:

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Archivo -Biblioteca

C/ San Pío V, nº 9
46010, Valencia, España
Tfno.: 963690338

Correo electrónico: biblioteca@realacademiasancarlos.com



CONSEJO DE REDACCIÓN DE ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Manuel Muñoz Ibáñez, Doctor en Medicina (Universitat de València) y en Filosofía, director de la Revista.

Álvaro Gómez-Ferrer Bayo, Doctor Arquitecto (Escuela Superior de Arquitectura de Madrid) y miembro de honor de ICOMOS.

Pilar Roig Picazo, Catedrática de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Universidad Politécnica de Valencia).

Francisco Taberner Pastor, Doctor arquitecto (Universidad Politécnica de Valencia).

Joaquín Bérchez Gómez, Catedrático en Historia del Arte (Universitat de València).

José María Vives Ramiro, Doctor en Filosofía y Letras (Universidad Autónoma de Barcelona). Catedrático de Musicología.

Arturo Zaragozá Catalán, Doctor Arquitecto, miembro del ICOMOS y de la Academia del Patal.

Alberto Peñín Ibáñez, Doctor Arquitecto (Escuela Superior de Arquitectura de Madrid).

Francisco Javier Delicado Martínez, Doctor en Historia del Arte (Universitat de València), coordinador de la Revista.



CONSEJO CIENTÍFICO ASESOR

Pavel Stepáneck (Universidad Palackého de Olomouc, República Checa)

Jaime Siles Ruiz (Universitat de València)

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)

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)

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

C/ San Pío V, 9 · 46010 Valencia
Tel.: 963 690 338
<http://www.realacademiasancarlos.com>
academia@realacademiasancarlos.com

Información: info@realacademiasancarlos.com
Biblioteca y archivo: biblioteca@realacademiasancarlos.com
Publicaciones: publicaciones@realacademiasancarlos.com
Prensa: prensa@realacademiasancarlos.com

Esta publicación se edita con la colaboración
de las siguientes instituciones:



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS VALENCIA



Academia asociada al:



Instituciones colaboradoras:



PRESENTACIÓN

Manuel Muñoz Ibáñez

I.- SECCIÓN HISTÓRICA

*Toponimia de la Valencia musulmana.
La ciudad al sur de la puerta de la Xerea*

Concepción López González

*Una relectura en clave sociocultural de la
Portada del Palau de la catedral de Valencia*

Emilio Jesús Díaz García

*Noticias documentales sobre custodias valencianas
de los siglos XIV y XV*

Reyes Candela Garrigós

*Vera Icon de Cristo atribuida al Maestro
de Perea. Nuevas aportaciones en torno al
descubrimiento de una obra bifaz*

**Candelaria Belenguer-Salvador /
Roger Carrasquer-Colecha**

*El ofici de violer en la Valencia del siglo XVI:
posible autoría de la vibuela Guadalupe*

Inmaculada Sanchis Devís

*El arquitecto barroco alicantino Vicente Soler Verdú
(1652-1706/1709)*

Joaquín Sáez Vidal

*Los hermanos Guilló y la iglesia de los Santos Juanes de
Valencia: el contrato de 23 de septiembre de 1693*

Gaetano Giannotta

Giovanni Battista Piranesi, arquitecto
Juan Calduch

*Nuevas aportaciones documentales sobre
el escultor y académico valenciano José Esteve Bonet
(1741-1802)*

Fernando Pingarrón-Esaín

*Addicions a l'obra de l'arquitecte Vicente Gascó
i del mestre pedrapiquer Diego Cubillas: Begís,
Vila-real, Gaibiel, Navaixes i Oriola*

Joan Damià Bautista i Garcia

*El maestro tallista y pintor dorador
Isidro Carpena (Yecla, 1750-1820).
Nuevos documentos*

**Francisco Javier Delicado Martínez /
Francisco José Carpena Chinchilla**

II.- SECCIÓN CONTEMPORÁNEA

*La intervención del arquitecto
Joan Guardiola Martínez en el
Teatro Serrano de Sueca: una obra significativa
del Art Déco valenciano*

**Pablo Cisneros Álvarez /
David Miguel Navarro Catalán /
Rubén Gregori Bou /
Isabel Fernández del Moral Martínez**

*El papel del pianista alicantino
Gonzalo Soriano y del director del British Council
Walter Starkie en la difusión de la obra
de Federico Mompou durante la década de 1940*
Isabel Seva Merín

*Infierno de Dante de
Mariano Benlliure: crónica de
una adquisición (1957)*
Jorge Chenovart González

*Apuntes sobre la ideología política del pintor
Francisco Pérez Pizarro
(1911-1964)*
Miguel Cereceda Sánchez

*El dibujo como pensamiento arquitectónico
en los proyectos urbanos de Román Jiménez Iranzo*
**Antonio Lozano Peris /
José María Lozano Velasco**

*Molina Ciges, medio siglo construyendo e
interpretando imágenes pictóricas*
Román de la Calle

El Museu Parroquial de Montesa
Josep Cerdà i Ballester

*Fet ací, fet per mestres. Dissenyar records i exposar
art al Museu d'Informàtica de la Universitat
Politécnica de València*
**Ricard Huerta /
Ramona Rodríguez-López**

III.- IN EXTENSO

*La colección de estampas de Jacques Lipchitz
(1891-1973) de la Real Academia de Bellas Artes
de San Carlos de Valencia*

**Manuel Muñoz Ibáñez /
Antonio Tomás Sanmartín /
Julia Herrero-Borgoñón Lorente**

IV.- RECENSIONES DE LIBROS

Coordinadas por Javier Delicado

