

XC

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

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



Valencia 2009

Edita

Real Academia de Bellas Artes
de San Carlos. Valencia

© de los textos, los autores

ISSN: 0211-5808

Déposito legal: V-710-1999

Diseño y maquetación

Estudio Paco Bascuñán
Poeta Monmeneu 18 bj · 46009 Valencia (España)
Tel. 963 406 508
E-mail: lupe@pacobascunan.com

Imprime:

Gráficas Marí Montañana, s.l.
Santo Cáliz, 7 · 46001 Valencia (España)
Tel. 963 912 304 / Fax 963 920 639
E-mail: imprenta@marimontanyana.es

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

Índice

PRESENTACIÓN

Román de la Calle 5

I.- SECCIÓN HISTÓRICA

Música y arquitectura: La acústica en los espacios sacros de la Comunidad Valenciana

Álvaro Romero Moreno y Román de la Calle..... 11

Les celles de les cartoixes de Valldecrist i Aracrist

Josep Marí Gómez Lozano y Albert Ferrer Orts 33

La capilla funeraria de Joan de Vich en València (1494-1495). La participación de Joan Corbera, García de Vargas y Pablo Forment

Mercedes Gómez-Ferrer Lozano y Juan Corbalán de Celis 43

A propósito de las tablas juanescas de la vida de Santo Domingo en el Museo de Bellas Artes de València, obras de Gaspar Requena, el Joven

Lorenzo Hernández Guardiola 55

Consideraciones sobre la imagen de Leonardo

Teresa Garbí 63

Una nueva pintura de Agustín Gasull: La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo de Guzmán

Eduardo Morales Solchaga 69

L'Ermita del Calvari de Montesa.

El Procés de conservació i restauració

Josep Cerdá i Ballester, Joan Carles Gomis Corell, Vicent Guerola Blay 77

El tema iconográfico de la muerte de la Virgen y su proyección tardía en dos interesantes pinturas del Museo de Bellas Artes de València

Miguel Ángel Catalá Gorgues 91

La Iglesia mayor de Santiago apóstol de Jumilla: espacio arquitectónico, patrimonio artístico y liturgia (I)

Francisco Javier Delicado Martínez 103

Los santuarios de las artes de la Academia de San Carlos de México: Primer Museo de América

Elizabeth Fuentes Rojas 129

El retrat de Vicente M^a Rodrigo i Ros, cavaller de Montesa i acadèmic de Sant Carles

Josep Cerdá i Ballester 141

II.- SECCIÓN CONTEMPORÁNEA

Nuevos enfoques frente a viejos retos:

Manuales de oficios en la construcción

Ángela Molada Gómez 151

El escultor Juan Vancell Puigercós

José Luís Melendreras Gimeno 169

El maestro de obras Manuel Piñón y su

“Manual de Cerámica”

Ana María Reig Ferrer 183

El código oculto en la obra artística de Max Aub

María de los Ángeles Valls Vicente 199

Olivier Messiaen y el sonido-color

Trinidad Lull Naya 213

Juan de Ribera Berenguer. Pintura expresiva y paisaje urbano

Román de la Calle 223

Los dominios del silencio.

Aproximación a la pintura última del artista Antoni Miró

Josep Sou 239

Características estilísticas y musicales de Aleluya:

Primera marcha cristiana de la historia de la música de Moros y Cristianos

Ana María Botella Nicolás 249

Un siglo de escultura valenciana, 1909-2009.

En memoria del Centenario de la Exposición Regional

Helena de las Heras Esteban 259

Una iconografía singular de la Inmaculada Concepción:

la Virgen Milagrosa

Asunción Alejos Morán 273

Una mirada particular

José Ramón Cancer 281

III.- DOSSIER. La Facultad de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia - Universidad Politécnica de Valencia

Presentación

José Luis Cueto Lominchar 299

Planes de estudio y convergencia europea.

Un reto para la docencia

Antonio Cucala y Marina Pastor 305

El Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos: hacia un adecuado perfil profesional

Mercedes Sánchez Pons y María Victoria Vivancos Ramón 317

Los retos tecnológicos

Apariencia manual de lo tecnológico

Nuria Rodríguez Calatayud 327

Animación, arte y tecnología: La polinización recíproca

Sara Álvarez Sarrat 333

Lo inter-activo, un reto convertido en acuerdo (un presente indispensable)

Moisés Mañas Carbonell 341

Los retos de la investigación

Reflexionar desde la complejidad: investigación y actividad artística

Paula Santiago y David Pérez 345

El reconocimiento de la actividad artística como investigación en Bellas Artes

Elías M. Pérez García 355

V.- RECENSIONES DE LIBROS

Coordinadas por Javier Delicado 365

Presentación

Román de la Calle

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

De nuevo acudimos a la cita anual con nuestros lectores y nuevamente también hemos asumido, una vez más, el esfuerzo de coronar con éxito la aventura que, como es sabido, siempre implica la publicación de una revista especializada, de alcance académico y miras definitivamente universitarias.

Esto es así, sobre todo, en una época de evidente crisis económica, como en la que vivimos en la actualidad, de manera generalizada, cargada de intensos efectos sociales, políticos y psicológicos. Una crisis que nos coloca, de hecho –a las instituciones históricas, celosas de nuestra autonomía– contra las cuerdas, frente a la serie de restricciones encadenadas que sufrimos, una tras otra, en nuestros menguados presupuestos. Por otro lado, tales mermas desmesuradas de nuestras fuentes de financiación no siempre se hallan comparativamente justificadas, frente a determinados eventos y huidas espectaculares hacia adelante, que ciertos organismos institucionales promueven, a todas luces temerariamente. Pero el magisterio de la historia nos ha enseñado, en este sentido, a resistir estoicamente, tal como narran los archivos y demuestra la memoria de nuestras instituciones. Por eso podemos encajar colectivamente determinados reveses y sabemos calibrar incluso las posibilidades de nuestras resistencias, en cada coyuntura.

Archivo de Arte Valenciano alcanza, con esta entrega, relativa al año 2009, su número XC. Y, una vez más, queremos seguir perfeccionando los rasgos de sus perfiles específicos, como publicación periódica de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, tras los 94 años transcurridos desde su primera aparición en el año 1915.

Desde un principio –fruto de las inquietudes de aquellos inicios del siglo XX, tras la aventura de la Exposición Regional de 1909, en los cuales Valencia hacía lo posible por asomarse a la modernidad– **Archivo de Arte Valenciano** fue proyectada, desde la Real Academia, para cubrir un importante hueco, como revista de investigación. Tenían claro los fundadores que la publicación, incluso con sus iniciales limitaciones, debía centrarse, de forma prioritaria, en el estudio de la historia del arte valenciano, en el sentido más extenso de la expresión, referido tanto a sus protagonistas y a sus diversas aportaciones creativas, como a su fuerte radicación en el país y a sus consiguientes experiencias interpretativas y estéticas.

Ya en el número anterior, el LXXXIX, tomamos la decisión, muy meditada, de remodelar oportunamente el diseño de la revista, después de tan dilatada trayectoria. Y la experiencia no sólo fue satisfactoria, sino plenamente acertada, a juzgar por los resultados, gracias a las aportaciones del Académico correspondiente electo Francisco Bascuñán –y su equipo de trabajo– que supo materializar los deseos que le expresamos en la Junta de Gobierno de la Real Academia, respecto a la revisión gráfica de la publicación, siempre al hilo de las exigencias planteadas por el diseño en el nuevo siglo XXI.

Lamentablemente, a finales del mes de septiembre de 2009, fallecía de forma repentina Francisco Bascuñán, justo cuando redactaba su discurso de recepción en la Real Academia y asimismo tenía encomendada, de acuerdo con la maquetación aprobada, la responsabilidad del diseño continuado de la revista. Sirvan, pues, estas líneas para expresar nuestras condolencias a sus allegados y amigos, a la vez que ratificamos nuestra plena confianza en su equipo de trabajo para seguir colaborando con nosotros.

En este nuevo volumen hemos querido dar un paso más en la autonomía de contenidos de **Archivo de Arte Valenciano**, aligerando sus apartados de la obligación de recoger el pulso cotidiano de la vida de la Real Academia de Bellas Artes. De hecho, ya iniciamos este nuevo rumbo en el volumen anterior, cuando generamos, junto a la revista, por estudiada escisión, la edición independiente de un **Anuario de la Real Academia**, de menor formato y cuidado diseño, tipo cuaderno, encargada también tanto su maqueta inicial como su composición gráfica posterior al citado Estudio Bascuñán.

Concretamente el **Anuario** tenía como misión el asumir y dar a conocer las numerosas actividades institucionales llevadas a cabo, durante el curso académico, por nuestra entidad. También la experiencia fue acogida con satisfacción, hasta el extremo de ampliar ahora sus cometidos, recogiendo en sus páginas además los diversos tipos de discursos académicos pronunciados durante el año, así como el listado de las publicaciones incorporadas –por intercambio, adquisición o donación– a los fondos bibliográficos y hemerográficos de la Real Academia.

En realidad, hemos tratado de diferenciar claramente ambas publicaciones: por una parte, **Archivo** como revista de investigación en la que no sólo se recogen los trabajos de los señores académicos, sino que se abre asimismo al mundo universitario y profesional, siempre que sus contenidos se centren en el arte valenciano y su historia y mantengan el listón de calidad exigido; por otro lado, el **Anuario** como vehículo impreso de las actividades e incidencias propias de la acción académica durante el curso anterior.

Así el eje vertebrador del **Anuario 2009** es ni más ni menos el curso precedente, distendido entre los meses de noviembre del 2008 y junio de 2009, lo cual permite ciertamente llevar a cabo una cómoda recopilación de todos los datos, referencias y materiales pertinentes en la memoria académica. Tal decisión, aprobada colegiadamente, fija ya de forma definitiva

las secciones de **Archivo de Arte Valenciano** en cuatro apartados: (a) la Sección Histórica, que aglutina las aportaciones diacrónicas, desde los orígenes al siglo XVIII, (b) la Sección Contemporánea, que recoge los estudios del XIX a la actualidad, (c) el Dossier monográfico, variable en cada entrega y (d) finalmente las Recensiones de libros, considerados relevantes en las diferentes especialidades de nuestras secciones, editados durante el citado periodo.

Debemos reconocer, con satisfacción, la gran acogida y solicitud que **Archivo** despierta en los investigadores, a juzgar por la cantidad de originales que se nos remiten, frente a los cuales el Consejo de redacción debe emplearse con dedicación y empeño. En el presente volumen se ofrece al lector un conjunto total de veintinueve trabajos, a través de las tres secciones que el índice subraya. Así en la Sección Histórica se aglutinan once investigaciones que versan sobre pintura, arquitectura y museografía, mientras que la Sección Contemporánea recoge, por su parte, otras diez aportaciones, repartidas entre pintura, escultura, música, arquitectura, artes y oficios y fotografía. En esta ocasión, el Dossier de siete ensayos ha sido dedicado a la Facultad de Bellas Artes de San Carlos –entidad adscrita a la valenciana Universidad Politécnica–, cuyos orígenes como Escuela de Bellas Artes estuvieron directamente conectados con esta Real Academia de San Carlos, ya desde la segunda mitad del siglo XVIII.

No en vano uno de los objetivos básicos de la creación histórica de la Real Academia en Valencia, en el contexto ilustrado, consistió en poner en marcha esforzadamente, con el respaldo municipal y el “placet” real, este tipo de enseñanzas, primero desde la breve Academia de Santa Bárbara y luego en la de San Carlos, cuya pervivencia en estos dos siglos y medio, que estamos a punto de celebrar, justifica y ampara nuestros mejores esfuerzos de superación. De ahí que planificáramos con el presente equipo decanal de la Facultad, encabezado por el profesor José Luis Cueto Lominchar, este proyecto común, consistente en siete trabajos, transformado en oportuno dossier para la revista, propiciando públicamente con ello, si cabe, la optimación de nuestras mutuas relaciones de estrecha colaboración actuales. Esta parte monográfica, de temática variable, según las circunstancias, quiere compensar, en cierto modo, el tono poliédrico y plural que la publicación ha mantenido siempre desde sus orígenes, marcando un carácter y perfil singulares en cada una de sus entregas. Asimismo, las recensiones de libros nunca han dejado de aportar a las revistas especializadas un importante capítulo de actualización estimativa e información respecto de las producciones relacionadas con las diferentes áreas de interés de la historia del arte y de la estética.

Sin duda, es muy comprensible la prioridad concedida a las publicaciones, por parte de la Real Academia de Bellas Artes, una vez escindida oficialmente su existencia de la docencia reglada y de la gestión directa del museo. Tareas ambas –dado su carácter de entidad fundadora de las mismas en Valencia– que ocuparon su trayectoria durante cerca de dos siglos. La investigación y la difusión de sus trabajos son, junto a la conservación de su patrimonio

artístico, archivístico y bibliográfico, tareas ineludibles suyas, además de la promoción de actividades culturales en la sociedad valenciana. Por eso la aparición anual, en paralelo, de **Archivo de Arte Valenciano** y del **Anuario de la Real Academia** fija dos hitos destacados de su tarea, sin olvidar con igual interés la existencia de las colecciones de libros que la Real Academia asimismo sostiene, como son “Investigacions & Documents” y “Donaciones”.

No serían posibles estas iniciativas de edición, que comentamos y de las que nos mostramos francamente orgullosos, sin el respaldo concreto y la generosidad mostrada periódicamente por determinadas instituciones. Así ha venido sucediendo, de hecho, con mayor o menor fortuna, según las circunstancias históricas, durante décadas. Por eso se incluyen determinados logos e imágenes institucionales en estas publicaciones, como puntual y explícito reconocimiento a las entidades colaboradoras, locales y nacionales que se mantienen a nuestro lado. Esperamos que, a pesar de las agudas y extremosas situaciones que la crisis presente nos plantea, podamos seguir manteniendo estas intervenciones culturales, por nuestra parte, al menos con cierta efectividad cualitativa, aunque haya que asumir, en contrapartida, determinadas restricciones en la cuantificación de las mismas.

No podemos cerrar igualmente estas últimas referencias de agradecimiento sin subrayar nuestro reconocimiento a quienes personalmente colaboran, año tras año, con nosotros, bien sea como autores de los trabajos de investigación que se publican, o bien como asesores o coordinadores del conjunto de las gestiones pertinentes que la Academia lleva a cabo, gracias a los miembros de la Junta de Gobierno, al Consejo Asesor y al Comité Científico. Especial mención cabe hacer de las múltiples tareas que la Secretaría de Presidencia ejercita para preparar la edición de *Archivo de Arte Valenciano*. A todas estas personas e instituciones reiteramos sinceramente, una vez más, nuestra gratitud.

Valencia, otoño del 2009

*I. - Sección
Histórica*



Música y arquitectura:

La acústica en los espacios sacros de la Comunitat Valenciana

Álvaro Romero Moreno

Asesor técnico docente del Instituto Superior
de Enseñanzas Artísticas (ISEACV)

Román de la Calle

Universitat de València – Estudi General

RESUMEN

La evolución histórica de las iglesias lleva asociada su propia identidad acústica de forma inherente. Un estudio estructural de las iglesias de la Comunitat Valenciana, desde las paleocristianas hasta las más recientes, aporta información sobre sus condiciones acústicas que influyen sobre la música que sonaba en ellas en cada época. Existe una estrecha relación entre la música sacra y los espacios arquitectónicos para los cuales fue pensada y creada. Los maestros de capilla de forma consciente o tal vez inconsciente realizaban sus composiciones considerando la identidad sonora propia de las iglesias para las que trabajaban, es decir, las condiciones acústicas presentes en cada espacio sacro influyen en el resultado sonoro final. El estudio de la música sacra no debe olvidar las variaciones acústicas que se han ido produciendo a lo largo de la propia historia de la arquitectura eclesial y que han influido en su propio desarrollo. En los últimos años se está produciendo un gran interés hacia la recuperación de esta música sacra por parte de grupos especializados de corte historicista que no deben obviar la estrecha relación que guardan la música y la arquitectura.

Palabras clave: Arquitectura eclesiástica / Condiciones acústicas / Música sacra / Comunitat Valenciana

ABSTRACT

The acoustic identity cannot be detached from the historical evolution of the churches. A structural survey of the Valencian churches, from primitive churches ones until nowadays, gives us information about their acoustic conditions and the influence upon the music of each time. There is a closed relationship between sacred music and architectural space for which music was imagined and created. The chapel masters, consciously or unconsciously, made their compositions taking into consideration the sonorous identity of the churches: the final sound-result is directly related to the acoustic conditions of each sacred space. The sacred music research ought not to forget the acoustic variations that have occurred in the history of ecclesiastical architecture. In the latest years there has been an increasingly interest in taking up sacred music by specialized researchers that never have to forget the closed relationship between music and architecture.

Key words: Architecture of the church / Acoustic conditions / Sacred music / Region of València (Comunitat Valenciana)

Para existir, la música precisa de un espacio en donde ubicarse y expandirse. Si el espacio es cerrado la música interacciona con las distintas superficies, materiales y volúmenes. El espacio le sirve de recipiente, de recinto cuyas limitaciones imponen unas determinadas características a la propia música, configurándola y moldeándola según sus detalles, caprichos y particularidades. Del mismo modo el espacio arquitectónico precisa del sonido para poder ser totalmente percibido, dotándole de una mayor dimensionalidad que la puramente visual. Así es que cada espacio posee su propia identidad acústica. Tal como afirma Ernts Toch, la música no llena el espacio, lo crea. Arte temporal que proporciona información del espacio arquitectónico, de su tamaño y de sus materiales constituyentes. Tanto la música como la arquitectura son manifestaciones artísticas del ser humano que guardan una estrecha e intensa relación. Además definen las características culturales e históricas de un tiempo y un espacio determinados. En la música occidental es indudable la relación existente entre las obras musicales y los lugares destinados a su interpretación y audición.

Los recintos sacros han sido unos de los primeros espacios cerrados destinados a la audición musical. Espacios para presenciar los actos litúrgicos y lugares de reunión de la asamblea de fieles para oír la palabra de Dios pronunciada por el celebrante. Así pues la música sacra ocupa un lugar destacado entre las formas de arte al servicio del culto. *«En efecto, el canto fue utilizado desde el principio por las primeras comunidades cristianas. La acción litúrgica reviste*

*una forma más noble cuando los oficios se celebran solemnemente con canto, que expresa la dimensión alegre de la celebración. El pueblo valenciano ha tenido siempre una gran sensibilidad musical, y ello se ha beneficiado de centros de culto con capacidad económica para mantener buenas capillas de música y atraer a los mejores talentos musicales de cada época»*¹. Además ya existe la preocupación por lograr un espacio que gozase de unas buenas condiciones acústicas para hacer inteligible el sermón desde las primeras basílicas cristianas. Posteriormente algunas órdenes mendicantes fundadas en el siglo XIII, como los franciscanos y dominicos, así como los jesuitas y los movimientos reformistas católicos, plasmados en el concilio de Trento de mediados del siglo XVI, se ocuparon de la buena audición de la palabra divina².

Cada espacio eclesial tiene sus propias características, aun perteneciendo a un mismo estilo arquitectónico las particularidades son determinantes para la calidad acústica de una iglesia. Al realizar un recorrido, aún a rasgos generales, de la evolución de las condiciones acústicas de las iglesias presentes en la Comunitat Valenciana, no puede ser ignorada la música que estas iglesias albergaron en su interior en cada época. Así, la estrecha relación entre música y arquitectura queda claramente demostrada cuando se escucha una pieza musical interpretada en un espacio equivocado. Se puede suponer por tanto la existencia de una auténtica complicidad entre el compositor, es decir, entre el maestro de capilla y la iglesia o espacio sacro para el que compone. La influencia de la arquitectura, y por tanto de su

¹ SANCHO ANDREU, Jaime: "La Iglesia local y el Obispo", en *La Luz de la Imágenes. II Áreas expositivas y análisis de obras*. Vol. II. Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 1999, p. 249.

² SENDRA SALAS, Juan J. y NAVARRO CASAS, Jaime: *La evolución de las condiciones acústicas en las iglesias: del paleocristiano al tardobarroco*. Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, servicio publicaciones Universidad de Sevilla, 1998, p. 10.

acústica, afecta tanto a la composición como a la interpretación, siendo una parte importante en el resultado sonoro de la obra musical. Los maestros de capilla y compositores sacros, de forma consciente o inconsciente han tenido en cuenta las condiciones acústicas de estos espacios en donde se iba a interpretar su música. Queda claro que diferentes necesidades acústicas llevaron a diferentes formas de construir, de ahí la elevación del órgano o del orador³, en el presbiterio o en los ambores, o la construcción de coros cerrados para mejorar las primeras reflexiones, por ejemplo. Desde los primeros tiempos, la acústica de los edificios de piedra ha marcado el desarrollo de la música occidental de la misma manera que las necesidades acústicas de la música también han condicionado las formas arquitectónicas.

1. LAS BASÍLICAS PALEOCRISTIANAS

Tras el edicto de Milán promulgado por el emperador Constantino en el año 313, aumenta el número de fieles y se empiezan a construir iglesias cristianas. Los primeros testimonios de espacios sacros cristianos en tierras valencianas se remontan a comienzos del siglo IV. Valencia es la primera ciudad de la actual Comunitat Valenciana en entrar documentalmente en la

«historia cristiana con el acontecimiento del martirio del diácono San Vicente a comienzos del siglo IV. Esto es así porque durante los tres primeros siglos de la era cristiana no tenemos datos de vida cristiana no sólo en la ciudad de Valencia y sus alrededores sino también en las otras ciudades del territorio desde la desembocadura del Ebro hasta el sur de la actual provincia de Alicante,...»⁴. Se han encontrado restos de basílicas paleocristianas en las diferentes ubicaciones que habrían ostentado el rango episcopal en época visigoda, construcciones casi todas ellas de modestas dimensiones, como son los casos de la basílica de Elche, del siglo VI que es la más antigua conocida, de once por ocho metros o la basílica del interior de la ermita de *San Feliu* de Xàtiva, de seis por seis metros, además de las basílicas ubicadas en las ciudades de Denia, Elda y de la basílica sepulcral de *San Vicente de la Roqueta* apéndice de la Catedral visigoda o *Seu* paleocristiana situada en la zona de la Almoina, edificio éste de grandes dimensiones y de planta basilical, sede episcopal de la ciudad de Valencia, todas ellas de entre los siglos VI y VII, siglos del florecimiento de la iglesia hispano-visigoda⁵. En estas primeras iglesias paleocristianas la principal preocupación era la enseñanza de la religión, por tanto la transmisión del mensaje hablado, mediante la palabra divina y la música a través del canto⁶. Se adopta como modelo la basílica romana que

³ «...en todas las épocas y para diferentes religiones se observa la idea común de elevar al orador sobre el auditorio, con la finalidad de permitir una mejora en la transmisión del mensaje oral, tan importante en este tipo de recintos, así como permitir una mejor visión tanto por parte del orador como del auditorio». RECUECRO, Manuel y GIL, Constantino: *Acústica Arquitectónica*. Madrid, E.U. Ingenieros Técnicos Telecomunicaciones, U.P.M., 1993, p. 751.

⁴ SANCHO ANDREU, Jaime: “De los inicios a la reconquista cristiana”, en *La Luz de la Imágenes. I La Iglesia Valenciana en su historia*. Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 1999, p. 21.

⁵ SORIANO SÁNCHEZ, Rafael: “El primitivo cristianismo valenciano. La evidencia arqueológica”, en *La Luz de la Imágenes. II Áreas expositivas y análisis de obras*. Vol. I. Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 1999, pp. 25-29; LLOBREGAT, Enric: “Dels orígens fins a la fi de l'arquitectura gòtica” en LLOBREGAT, Enric e YVARS, J.F: *Història de l'art al País Valencià*. Vol I, nº 10. Valencia, Biblioteca d'estudis i investigació Tres i Quatre, Ed. Eliseu Climent, 1986, pp. 69-72; SANCHO ANDREU, Jaime: *op. cit.*, pp. 25-26.

⁶ Recreación que hace Jaime Sancho de una celebración en el interior de una basílica paleocristiana un día en que el pueblo ha sido convocado: «Los fieles van entrando por el fondo cuando el coro ha comenzado ya el canto del *Matutinum*: himno, antifonas y responsorios van siendo concluidos con las oraciones festivas... Terminado este oficio de la liturgia de las Horas de comienzo la Misa con el canto del Gloria y su oración. El celebrante saluda a la asamblea y da comienzo la liturgia de la Palabra con sus tres lecturas (si es la fiesta de un mártir la asamblea escuchará de pie la lectura de su pasión y todos cantarán las *Benediciones*); después de la *homilía* resuena el *Aleluya* como aclamación final a la palabra de Dios. Es el momento de la liturgia eucarística... Se van intercalando oraciones propias de esa fiesta..., le sigue el *Sanctus* y la consagración... Se acerca la comunión y todos recitan el *Credo*...; el celebrante entona el *Padre Nuestro* y el pueblo aclama con su *Amen* cada frase; se pronuncia sobre los fieles una triple bendición;... todos comulgan,... y la despedida de la asamblea... La celebración ha terminado y los fieles comienzan a salir mientras que el clero, detrás de las cancelas, sigue cantando las horas menores. Es fiesta y en la Iglesia ha resonado un cántico nuevo». Más adelante hablando de las enseñanzas en las escuelas monásticas o episcopales para adscribirse al clero: «En estas escuelas se comenzaba por aprender de memoria a cantar los ciento cincuenta salmos y luego se alternaban los estudios de gramática, canónicos, bíblicos y teológicos». SANCHO ANDREU, Jaime: *op. cit.*, pp. 32 y 35.

se ajustaba muy bien, también desde el punto de vista acústico, a estos fines apostólicos. El sistema estructural de la basílica es adintelado, de planta rectangular, normalmente de una o tres naves, la central más alta, separadas por columnas, con el altar al fondo bajo el arco que da acceso al ábside abovedado, lugar reservado a los presbíteros. Los muros de mampostería ordinaria, que en algunos casos carecían de revestimientos, sujetos por verdugadas de ladrillo ofrecían superficies rugosas y discontinuas que producían mayor difusión en la reflexión sonora. Los techos eran de madera, planos y artesonados, con casetones y no excesivamente altos. Estos techos artesonados de madera que formaban una cámara de aire con la techumbre exterior a dos aguas de la nave central o las techumbre cobertizo en las naves laterales se comportaban como una membrana elástica que absorbía el campo sonoro y producían unas reflexiones de tipo difuso, factores altamente deseables desde el punto de vista acústico. Así la ausencia de grandes paños de muros ciegos y desnudos, junto con los casetones de madera del techo y las modestas y equilibradas dimensiones proporcionaban unas buenas condiciones acústicas y un poder difusor del sonido para frecuencias medias, favoreciendo la inteligibilidad de la palabra hablada y del canto. Las iglesias paleocristianas de mayores dimensiones poseen importantes volúmenes acoplados al principal y cabida para un mayor número de fieles, lo que hace que se incremente la absorción sonora. También se podían colocar cortinajes entre la nave principal y las laterales⁷. Todo ello hacía que el comportamiento acústico de estas primeras iglesias cristianas fuera excelente para esos volúmenes, tanto para la música como para la palabra.

2. LAS IGLESIAS MEDIEVALES

Las Comunitat Valenciana no va a sufrir el retroceso que se va a producir, desde el punto

de vista acústico, en el momento en que se dejan de construir iglesias paleocristianas, con un alto porcentaje de madera en su estructura, y se inicia la era de las iglesias románicas primero, de estructura pétreo de mayor perdurabilidad frente a incendios y catástrofes, y las altas y luminosas catedrales góticas después, ya que entre los siglos VIII al XIII se va a producir un paréntesis con la dominación musulmana. Iniciada entre los años 711 y 715, se hará con el control de la Hispania visigoda, instalando un nuevo régimen político-religioso. Se produce así una rápida islamización perdiéndose progresivamente el culto cristiano del que no se vuelven a tener noticias hasta la llegada de la reconquista, con las tropas del Cid Campeador primero, entrando en Valencia en el año 1094 y definitivamente con la entrada en Valencia de las tropas del rey *Jaume I el Conqueridor* en el año 1238, que consolidará el cristianismo en tierras valencianas, unificándolo y organizándolo en torno a las diócesis de Tortosa, Valencia, Segorbe y Orihuela. Es a partir de este momento que se va a producir un gran auge en la construcción eclesial. «Cuando el rey *Jaume I* creaba en el siglo XIII el reino cristiano de Valencia, cuya ciudad conquista en 1238, la necesidad de dar cobijo a los nuevos colonos cristianos hace que durante muchos años se desarrolle una gran actividad constructiva destinada a proveer de iglesias las tierras conquistadas»⁸.

Dos van a ser los modelos constructivos que se adopten en la Comunitat Valenciana a partir del siglo XIII, modelos que «tienen un origen común con el último románico de Lleida y con las adaptaciones de los esquemas de la orden del Cister realizadas en el siglo XIII por dominicos y franciscanos»⁹. La orden monástica del Cister, con el modelo de cristiano propuesto por su *ora et labora* benedictino, difunde en el área mediterránea estas dos soluciones constructivas, basadas en una arquitectura desornamentada y que van a marcar pautas para las construcciones religiosas cristinas posteriores a la conquista¹⁰. Por un lado las denominadas

⁷ SENDRA SALAS, Juan J. y NAVARRO CASAS, Jaime: *op. cit.*, pp. 14-17.

⁸ GRACIA, Carmen: *Història de l'Art Valencià*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim – IVEL, 1995, p. 30.

⁹ GRACIA, Carmen: *op. cit.*, p. 31.

¹⁰ SERRA DESFILIS, Amadeo. “La aportación de los órdenes religiosos”, En *La Luz de la Imágenes. II Áreas expositivas y análisis de obra*. Vol. I. Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 1999, pp. 81-82.

iglesias de Reconquista, construcciones con la cubierta de madera sobre arcos diafragma, y por otro lado las iglesias uninave o también denominadas parroquiales, construcciones con bóveda de crucería.

El modelo de iglesia de Reconquista que se establece en la Comunitat Valenciana no va a emplear las directrices constructivas de las iglesias medievales. Las iglesias románicas «de arquitectura sólida, maciza, con pocos y pequeños huecos, muy poco ornamentadas»¹¹, con grandes paños de muros de piedra, de sillería, desnudos, lo que supone altos coeficientes de reflexión que aumentan la reverberación y disminuyen la inteligibilidad, producen un ambiente acústico resonante propicio para el canto gregoriano, con la prolongación de las notas del canto debido a las largas reflexiones y a los altos tiempos de reverberación¹². En tierras valencianas las denominadas iglesias de Reconquista emplearán los materiales y la mano de obra locales, construyéndose iglesias de mampostería, ladrillo y madera. Estas iglesias, no emplean la bóveda de cañón de piedra de las iglesias medievales, de estructura abovedada, que presentaban problemas de focalización, debido a la altura y al radio de curvatura de las superficies que son reflectantes, sino que cubren solamente de piedra el ábside y al igual que las basílicas cristianas los techos se construyen de madera, siendo por tanto absorbentes, elásticos y difusores del sonido. Estas iglesias de Reconquista presentan un buen comportamiento acústico pues son pequeñas construcciones de una sola nave con cabecera cuadrada, con cubierta o techo de madera a dos aguas soportado por una serie de arcos apuntados o arcos diafragmáticos que se suceden



Fig. 1.- Sagunt. Iglesia del Salvador. (Foto Josep R. Gil-Tàrraga)

a lo largo de la nave. En estas iglesias se gana a modo de capillas interiores el espacio albergado entre los contrafuertes y muros de cerramiento, mejorando su capacidad y su acústica, debido al efecto resonador y difusor de estas capillas que crean discontinuidades en los muros, lo que hace que disminuyan los tiempos de reverberación. Las iglesias de *San Feliu* de Xàtiva, *El Salvador* de Sagunt [Fig. 1.] con una cabecera cubierta con bóveda de crucería que cierra el ábside, o la iglesia de *La Sang* en Lliria son ejemplos de estas iglesias de Reconquista o de arco diafragmático.

¹¹ SENDRA SALAS, Juan J. y NAVARRO CASAS, Jaime: *op. cit.*, p. 18.

¹² Se produce una plenitud sonora y una audición de armónicos no presentes en la melodía que se superpone y produce una armonía, antes de nacer la polifonía. El propio espacio eclesial proporciona una melodía acústica a los cantos litúrgicos por medio de la reverberación. Este canto gregoriano, escrito para estas iglesias y catedrales medievales que poseen altos tiempos de reverberación, con la consiguiente permanencia de las notas suspendidas en el aire que se superponen, crea un clima especial de recogimiento. No se obtiene el mismo resultado ni estética ni auditivamente al escuchar ese mismo canto gregoriano en un espacio pequeño, no reverberante, con moqueta y cortinas que producen mucha absorción, perdiéndose la riqueza espectral originada por la superposición de la melodía desplazada en el tiempo, pero casi simultánea en el espacio. Además, la introducción del órgano en la iglesia hacia el siglo X, empleado tanto en las escuelas de canto así como en determinados actos litúrgicos, no hace sino potenciar esta dilatación sonora en el tiempo y el espacio más allá de los dominios de la voz humana.



Fig. 2.- Valencia. Iglesia de San Juan del Hospital (Foto Josep R. Gil-Tàrrega)

Este tipo de construcción se mantiene durante todo el siglo XIV y dada su eficacia utilitaria se mantiene en la arquitectura religiosa rural hasta el siglo XVII¹³.

Este modelo constructivo será empleado por las órdenes religiosas que se establecen en tierras valencianas, como es el caso de la primitiva iglesia de *San Juan* en la cartuja de Portacoeli de Serra¹⁴, de planta rectangular con arcos diafragma y techumbre de madera. Las órdenes mendicantes abren sus pequeñas y modestas iglesias monacales

a los fieles para adoctrinarlos. En general, en los monasterios, las iglesias cuentan con una nave muy pequeña y un largo presbiterio, dada la importancia que tenía la música religiosa, para albergar los enormes coros que se encargaban de realizar los cantos. Así es que a finales de la Edad Media, las órdenes mendicantes, interesadas por una mejor inteligibilidad de la palabra, construyen iglesias destinadas a la liturgia y la predicación, con el púlpito más cerca de los fieles y el empleo de las lenguas vulgares¹⁵.

¹³ GRACIA, Carmen: *op. cit.*, pp. 31-33; LLOBREGAT, Enric: “L’arquitectura gòtica fins al segle XV”, en LLOBREGAT, Enric e YVARS, J.F: “Història de l’Art... Vol. I, *op. cit.*, pp.103-104, 124-126 y 149-150.

¹⁴ Primera cartuja en tierras valencianas fundada en 1274 por *Pere Albalat*, obispo confesor de *Jaume I*.

¹⁵ «Los dominicos limitan el tamaño de las iglesias y la altura de la nave para que no sea excesiva. Los franciscanos incidieron en el modelo de iglesia de nave única, más diáfana, no permitían iglesias abovedadas excepto en el presbiterio, con techos de madera sobre arcos transversales que favorecían la inteligibilidad. Las órdenes mendicantes bispanas, emplean usualmente la planta de cruz latina, con una única nave con capillas laterales a ambos lados entre contrafuertes, cubiertas de crucerías o con armaduras de madera y ábside poligonal», SENDRA SALAS, Juan J. y NAVARRO CASAS, Jaime: *op. cit.*, pp. 28-29.

También influirá el espíritu cisterciense en las construcciones de los órdenes militares asentadas en tierras valencianas a partir del siglo XIII. Estas órdenes construirán iglesias y hospitales desplegando en algunas zonas una importante actividad religiosa. Estas iglesias inician un modelo constructivo que caracteriza el gótico mediterráneo cisterciense, que emplea la misma tecnología constructiva que el Gótico del norte de Francia, pero con una idea filosófica diferente, más introspectiva y austera. Mientras que las catedrales góticas del norte de Francia, son de grandes dimensiones, lo que hizo que se agravaran los problemas acústicos debido a las grandes dimensiones, en la Comunitat Valenciana se construyen iglesias de menores dimensiones, de una sola nave cubiertas con bóveda de crucería o de cañón, también denominadas de tipo parroquial. Es el caso de la iglesia de *San Juan del Hospital* [Fig. 2.] de Valencia que se construye entre 1238 y 1261. En ella se introducen notables variaciones arquitectónicas que se desarrollarán a lo largo de los siglos XIV y XV. Es un edificio de una sola nave, planta rectangular alargada y cubierta por bóveda de crucería, tal y como se hacía en Europa desde el siglo XII¹⁶. Por un lado se produce un empobrecimiento de las condiciones acústicas al no emplear techos de madera, por temor a incendios, al aumentar tanto la altura como la profundidad de la nave en relación a su anchura y al aumentar las superficies pétreas reflectantes de muros y bóvedas que permiten la aparición de ecos y una elevada reverberación¹⁷. Sin embargo se consiguen mejoras acústicas con la construcción de capillas laterales de media altura entre contrafuertes que permiten la colocación de ventanas y vidrieras en la parte superior para iluminar la nave, que permitían una mayor difusión y absorción sonora.

Desde el punto de vista acústico, la construcción de capillas laterales aumentan la absorción sonora por aumento de la ornamentación, además de poseer un efecto resonador que amortigua el sonido, disminuyendo el tiempo de reverberación y mejorando la difusión sonora, sobretodo para frecuencias graves, sonidos con longitudes de onda del orden del tamaño de las capillas. También las vidrieras aumentarán la superficie de absorción, disminuyendo el tiempo de reverberación para bajas frecuencias, comportándose como masas vibrantes, que mejoran la acústica frente a las paredes muy gruesas y sin ventanas del románico¹⁸. Aunque la única absorción sonora de cierta entidad va a ser la originada por el aumento de fieles, situados de pie en las celebraciones litúrgicas¹⁹. Con este aumento de la absorción, disminuye el tiempo de reverberación para frecuencias medias y altas, aumentando su inteligibilidad y mejorando desde el punto de vista acústico. Aun así, los problemas acústicos persisten por el predominio de ecos y los altos tiempos de reverberación, sobretodo en los sonidos agudos, que dificultan la audición de las sutilezas polifónicas propias de la época.

Iglesias que también pertenecen a esta tipología son las de *San Nicolás*, *San Juan del Mercado*, *San Esteban*, *San Martín* y *San Agustín* de Valencia, decoradas en el siglo XVII con ornamentación barroca que desfigura y oculta la estructura gótica original, *El Salvador* de Burriana, *San Nicolás* de Morella, *San Pedro* de Segorbe y el monasterio de Benifassà, y ya del siglo XIV la iglesia de las *Santas Justa y Rufina* de Orihuela. Incluso esta fórmula constructiva de templos uninave con contrafuertes internos y bóveda perdura hasta el siglo XVI con más de sesenta ejemplos de estas iglesias dispersas a lo largo de la Comunitat Valenciana. Se construye la *Seu* gótica

¹⁶ GRACIA, Carmen: *op. cit.*, pp. 33-34; LLOBREGAT, Enric e YVARS, J.F: *op. cit.*, p. 129.

¹⁷ SENDRA SALAS, Juan J. y NAVARRO CASAS, Jaime: *op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁸ RECUERO, Manuel y GIL, Constantino: *Acústica Arquitectónica*. Madrid, E.U. de Ingenieros Técnicos de Telecomunicaciones, U.P.M., 1993, pp. 754-755.

¹⁹ Los bancos en las iglesias los introdujo el protestantismo, con servicios litúrgicos largos, y posteriormente los incorporaría la iglesia católica. SENDRA SALAS, Juan J. y NAVARRO CASAS, Jaime: *op. cit.*, pp. 24-25.



Fig. 3.- Valencia. Catedral gótica. (Foto Josep R. Gil-Tàrrega)



Fig. 4.- Valencia. Iglesia de Santa Catalina. (Foto Josep R. Gil-Tàrrega)

de Valencia [Fig. 3.] con deambulatorio y capillas que servirá como modelo, aunque con menor frecuencia, de iglesias de tipo parroquial con tres naves y bóveda de crucería. Construcciones que imitan a la propia *Seu* o catedral valentina son, la iglesia de *Santa Catalina* [Fig. 4.] y la del convento de *Santo Domingo* de Valencia; otros ejemplos con cabecera compuesta de tres capillas independientes los encontramos en la Catedral de Orihuela y en las iglesias del Puig, *La Asunción* de Biar y *Santa María* de Morella²⁰. El espacio interior de estas iglesias adopta forma de paralelepípedo y permite reunir un número elevado de fieles en un espacio unitario y con buena visibilidad, lo que aumenta la absorción mejorando las condiciones acústicas, además se llenaban los muros de retablos de madera,

tapices y paños, decoración ornamental que eliminaban reflexiones indeseadas, absorbiendo y difundiendo el sonido. El presbiterio se eleva mediante tres o cuatro escalones para mejorar la visibilidad, pero sobretodo la acústica. También favorece la absorción sonora la introducción de mobiliario, así como la sillería del coro y del clero. En muchas iglesias, como la Catedral de Valencia, se llega a construir un coro en medio de la nave central, para uso exclusivo del clero y de los monjes, con su propio cerramiento e interior de madera fundamentalmente, creándose una iglesia dentro de la iglesia²¹. El coro continuará siendo un volumen cerrado hasta el concilio de Trento en el que se pretende un mayor acercamiento visual y auditivo entre el celebrante y los fieles.

²⁰ GRACIA, Carmen: *op. cit.*, pp. 34-38; LLOBREGAT, Enric: “L’arquitectura gòtica fins al segle XV... *op. cit.*, pp. 105-106 y 129-142.

²¹ Los bancos en las iglesias los introdujo el protestantismo, con servicios litúrgicos largos, y posteriormente los incorporaría la iglesia católica. SENDRA SALAS, Juan J. y NAVARRO CASAS, Jaime: *op. cit.*, pp. 21-25.

Aunque en las iglesias medievales el discurso hablado había dejado de ser primordial, pues las celebraciones eran en latín y en ellas los fieles no participaban litúrgicamente, sí que se recomendaba que las lecturas litúrgicas y las homilias se realizaran en las lenguas vernáculas, lo que implica la búsqueda de una buena inteligibilidad de la palabra. Se realizaban dos lecturas, la epístola y el evangelio, con el celebrante vuelto de espaldas a los fieles o en los ambores, y entre las lecturas se cantaba el salmo responsorial interpretado por el cantor solista y de la *schola cantorum*²². «Aparte de la música estrictamente litúrgica, que seguía los cánones europeos del canto gregoriano, se sabe que en la Edad Media los templos valencianos eran lugares donde se representaban gran número de dramatizaciones religiosas, de cuya música, transmitida generalmente por tradición oral, no han quedado apenas testimonios, salvo en el drama litúrgico del *Misteri d'Elx*. Además un caso especial de voluntad y acercamiento a la comprensión del pueblo eran las llamadas epístolas farcides, textos latinos intercalados con trozos o explicaciones en lengua vernácula y con una música adecuada para ellos»²³. Además la actividad musical en las iglesias cristianas del antiguo Reino de Valencia presentaba usos análogos a los de otras iglesias peninsulares, como la práctica de la música polifónica. En tierras valencianas, ya desde mediados del siglo XIII se conoce la actividad musical en la Catedral de Valencia, que fundó una escuela de canto en 1351 en manos de Jaume Vidal, incluso anterior a esto aparece la figura del chantre Pedro Domingo en 1240. «La documentación de mediados del siglo XIV, conservada en la Catedral de Valencia, muestra una actividad musical importante, tanto en el aspecto monódico como en el polifónico. Los escolares o *deputats* y el clero que prestaba sus servicios en la catedral recibían una formación musical notable»²⁴. La novedad más importante

del siglo XIV, en cuanto a música religiosa, fue la introducción de las misas polifónicas, preponderándose la polifonía sobre el canto llano, así, durante el siglo XV se consolidan las formas musicales religiosas más representativas, como son la misa y el motete, que coexisten junto con el canto gregoriano.

3. IGLESIAS RENACENTISTAS E IGLESIAS JESUÍTICAS

En el año 1429 el clérigo valenciano Alfonso de Borja párroco de *San Nicolás y consejero del rey Alfons el Magnànim* es nombrado obispo de Valencia, iniciándose así el sorprendente encumbramiento de la familia Borja que marca uno de los periodos más brillantes de la Iglesia valenciana, de finales del siglo XIV hasta los primeros años del siglo XVI, periodo que ha recibido la denominación del Siglo de Oro de la Iglesia valenciana con un esplendor flamígero, intenso pero efímero. En el tránsito de los siglos XV al XVI se sucedieron en Valencia hechos de gran trascendencia que le otorgaron un protagonismo y una sólida presencia en el panorama internacional. En este tiempo se crea la diócesis de Orihuela y la de Segorbe se independiza de Albarracín y el arte religioso y las edificaciones sacras se desarrollan con fuerza ensayando los nuevos ideales estéticos renacentistas que vienen de Italia²⁵. Los Borja potenciaron una intensa relación entre Roma y Valencia favoreciendo en gran medida la introducción de los primeros aires del Renacimiento en la península hispana. La fecha de 1472 en la que el cardenal Rodrigo Borja, después papa Alejandro VI, trajo a Valencia a los pintores italianos, Francesco Pagano de Nápoles y Paolo de San Leocadio de Reggio Emilia, para la decoración al fresco de la capilla mayor de la Catedral de Valencia, actualmente restaurados, supone el comienzo de un nuevo período, abierto a los cambios más novedosos

²² SENDRA SALAS, Juan J. y NAVARRO CASAS, Jaime: *op. cit.*, p. 20.

²³ SANCHO ANDREU, Jaime: "La Iglesia local y el Obispo", en *La Luz de la Imágenes. II Áreas expositivas y análisis de obras*. Vol. II. Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 1999, p. 249.

²⁴ ROS PÉREZ, Vicente: "Juglares, trovadores y ministriles. La música en las cortes" en BADENES MASÓ, Gonzalo (director) *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Prensa Alicantina S.A. Prensa Valenciana S.A., 1992, p. 94.

²⁵ NAVARRO SORNÍ, Miguel: "El tiempo de los Borja, Siglo de Oro de la Iglesia valenciana", en *La Luz de la Imágenes. I La Iglesia Valenciana en su historia*. Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 1999, p. 125.

del renacimiento temprano. Casos de este renacimiento inicial de principios del siglo XV se puede apreciar en iglesias del gótico tardío como la parroquia de Biar, *La Asunción* de Andilla, *Santa María* de Ontinyent, la parroquia de Utiel, la colegiata de Gandia, *Santiago* y *Santa María* de Villena. Iglesias que asumen el sentido espacial y la estructura de los templos renacentistas, adoptando el diseño medieval, bien con la iglesia de una sola nave o de tres. Este tipo de iglesia de nave única con capillas laterales y bóveda con arcos cruzados responde al modelo canónico que persistirá a lo largo del siglo XVI y perdurará hasta el XVII. Uno de los modelos más antiguos es la iglesia parroquial de *Sant Jaume* de Alzira, construida entre 1550 y 1582, de amplia nave central cubierta por un sistema de arcos cruzados y con dos naves laterales. Similares son los casos de las iglesias de Castalla y *Sant Vicent Màrtir* de Guadassuar. También de 1582 es la iglesia parroquial de Vinaròs de nave única de siete tramos con siete capillas laterales a ambos lados con la conocida cubierta gótica²⁶. En todas ellas supone un beneficio acústico que las capillas laterales funcionen como espacios acoplados que disminuyen el tiempo de reverberación, sobre todo a bajas frecuencias, al difractar el sonido.

También poseen este beneficio acústico el interior de aquellos templos valencianos en donde mejor se aprecia el pleno estilo renacentista, como es el caso de la iglesia del convento de *Santo Domingo* de Orihuela, la renovación de la cabecera de la iglesia parroquial de *San Martín* de Valencia, la iglesia de *Santiago* de Orihuela y la parroquia de *San Martín* de Callosa de Segura, todas ellas construcciones de finales del siglo XVI²⁷. Iglesias en las que reaparecen los órdenes clásicos y la idea de proporción modular, con una mayor horizontalidad y unas proporciones más armoniosas, mejorando desde el punto de

vista acústico, frente a la verticalidad del gótico. Construcciones provistas de techo y bóveda de cañón con casetones que difunden el sonido y disminuyen la formación de ecos y focalizaciones, pilastras difusoras en vez de columnas, crucero con cúpula, naves laterales abovedadas, con ricas ornamentaciones, difusoras de sonidos agudos, ventanas y capillas laterales, como volúmenes acoplados que aumentan la absorción y difracción sonora, disminuyendo los tiempos de reverberación, sobretodo a bajas frecuencias. Es en esta época en la que se inicia la costumbre de vestir y adornar los interiores de las iglesias y catedrales con alfombras, extensos tapices y colgaduras de tela, terciopelo y damascos que cubrían gran parte de las paredes, a veces desde el suelo hasta la línea de la cornisa, material absorbente que disminuye los tiempos de reverberación. Esta costumbre de revestir el interior de los templos alcanza su máximo esplendor en los dos siglos del Barroco²⁸. Si a todo ello añadimos el efecto del público, el tiempo de reverberación disminuye notablemente. Todo ello hace que las condiciones acústicas mejoren notablemente comparadas con las iglesias medievales. La iglesia del convento de *Santo Domingo* de Orihuela es una de las obras más significativas del renacimiento español, de una sola nave de seis tramos, dos para el coro, a los pies, capillas entre contrafuertes, semicolumnas empotradas, bóveda de crucería y ábside avenerado precedido por tramo de bóveda de cañón con casetones, lo que hace que el sonido se difracte y difunda evitando focalizaciones indeseadas. Esta fórmula compositiva tendrá una gran fortuna en iglesias valencianas del siglo siguiente, como *Santa Úrsula* en Valencia, *San Martín* en Segorbe o *Santo Tomás de Aquino* en Castellón. *San Martín* de Callosa de Segura es una obra antológica del arte levantino del pleno Renacimiento, ejemplo limpio y pulcro de

²⁶ SEBASTIAN, Santiago: "Arquitectura i decoració del segle XVI", en: LLOBREGAT, Enric e YVARS, J.F: *Història de l'art al País Valencià*. Vol. II, nº II Biblioteca d'estudis i investigació Tres i Quatre, Ed. Eliseu Climent, 1988, pp. 21-24 y 39-41.

²⁷ BÉRCHEZ, Joaquín y JARQUE, Francesc: *Arquitectura Renacentista – Valenciana (1500-1570)*. Valencia, Edita Bancaixa Obra Social, 1994, pp. 48-60.

²⁸ SENDRA SALAS, Juan J. y NAVARRO CASAS, Jaime: *op. cit.*, pp. 25-27.

templo renacentista columnario. Iglesia de planta salón de tres naves de igual altura y de cuatro tramos, con bóvedas elevadas sobre grandes columnas de porte clásico, presbiterio semicircular y cúpula sobre tambor inmediata al presbiterio que añade una dilatación espacial²⁹.

Cuando se producen las reformas religiosas, se tiende de nuevo a la simplicidad, al sentido común y a la racionalidad, fuera del ámbito de los que sería una preocupación por recuperar los ideales clásicos del primer Renacimiento³⁰. Mientras en la reforma protestante todo gira alrededor de la palabra, es decir predomina el sentido auditivo tanto para la palabra como para oír música, en la reforma católica la palabra va acompañada del gesto ritual, resultando esencial, tanto el sentido de la vista como el del oído. Será en la segunda mitad del siglo XVI cuando se produce el cambio sustancial sobre la consideración del problema acústico en las iglesias, condicionado por las determinaciones del Concilio de Trento (1545-1563) motor de la reforma católica y que afectó a la marcha de la iglesia católica durante cuatro siglos. En él tuvo un papel muy activo la Compañía de Jesús que San Ignacio de Loyola había fundado en 1540. El Concilio de Trento concedió una gran importancia a la predicación como instrumento al servicio de la Contrarreforma, buscando un diseño acústico efectivo. El teólogo Carlo Borromeo, siguiendo los preceptos del Concilio de Trento escribió en 1577 un libro en el que formulaba las nuevas necesidades de la iglesia. En este libro ordenaba que toda iglesia, catedral, colegiata o parroquia se construyese con planta de cruz latina³¹. En el último cuarto del siglo XVI se dará una gran actividad en Valencia gracias a la figura del patriarca, Juan de Ribera

que llega como Arzobispo de Valencia en 1569 con poco más de 35 años y que regirá la archidiócesis durante más de 40 años hasta su muerte en 1611³². En ese dilatado período se desarrolló ampliamente en Valencia el espíritu de la Contrarreforma, en el que el patriarca Ribera llevó a cabo profundos cambios. Es uno de los casos más elocuentes del contrarreformismo en España, no en vano ha sido cualificado como el Borromeo español. Dotó a la archidiócesis de ochenta y tres conventos e impulsó la erección de multitud de parroquias, aunque su actividad se centra fundamentalmente en la fundación del colegio del *Corpus Christi* o del *Patriarca* destinado a imponer el nuevo dogma católico y todo el rigor litúrgico, el decoro y piadoso orden que el arzobispo Ribera alentó con su actitud y celo, quedan reflejados en él. «*Ribera estaba en estrecho contacto con los centros contrarreformistas de Roma y Milán, así como con la corte de El Escorial. Estos contactos determinaron las características formales del edificio del Colegio*»³³, construido entre 1586 y 1610, que en sí mismo es elemento suficiente para entender lo que significó la contrarreforma, con el cambio de sensibilidad religiosa y social en Valencia.

Los jesuitas sostenían que las iglesias debían adaptarse a su finalidad sacra y de culto, retomando las consideraciones propuestas en el siglo XIII por las órdenes mendicantes. Las construcciones jesuitas, destinadas fundamentalmente a la predicación, presentan un amplio espacio de nave única, dos filas de capillas laterales, una cubierta a base de techo plano de madera y un área destinada al altar mayor, constituido generalmente por una capilla más importante cubierta con bóveda. Estas iglesias jesuitas ofrecen unas buenas

²⁹ BÉRCHEZ, Joaquín y JARQUE, Francesc: *op. cit.*, pp. 66-80; BENITO DOMENECH, Ferran y BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín : “Presència del Renaixement en l’Arquitectura Valenciana”, en AGUILERA CERNI, Vicente. (director y coordinador) *Història de l’Art Valencià*. Tomo III. *El Renaixement*. Valencia, Ed. Biblioteca Valenciana, CEV s.a., 1989, pp. 140-152.

³⁰ SENDRA SALAS, Juan J. y NAVARRO CASAS, Jaime: *op. cit.*, pp. 48-49.

³¹ SENDRA SALAS, Juan J. y NAVARRO CASAS, Jaime: *op. cit.*, pp. 51-52.

³² BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael: “La Contrarreforma”, en *La Luz de la Imágenes. I La Iglesia Valenciana en su historia*. Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 1999, p. 204.

³³ GRACIA, Carmen: *op. cit.*, pp. 216-217.



Fig. 5.- Valencia. Iglesia de Santa Catalina. (Foto Josep R. Gil-Tàrrega)

condiciones acústicas. La iglesia del Colegio del *Patriarca* [Fig. 5.], con proporciones propias de una parroquia se concibe como una capilla sin acceso directo desde la calle, con forma de cruz latina, majestuosa cúpula sobre el crucero cubierta en el exterior con teja vidriada azul. Así se iniciaba una solución constructiva y estética que pronto se haría habitual entre las iglesias valencianas. La iglesia del *Patriarca* sigue por una parte las tradiciones locales del esquema espacial del gótico, aunque con la introducción de la cúpula³⁴. Con una sola y espaciosa nave desde donde los fieles pueden seguir la misa celebrada en el altar mayor. También se instalan capillas laterales entre los contrafuertes con sus propios altares, con pilastras compuestas y toscanas, y cubierta con bóveda de crucería decorada al igual

que los muros. Las capillas laterales se comunican entre ellas, hecho que no ocurre en las iglesias góticas valencianas y que caracteriza las iglesias jesuíticas³⁵. Sobre la influencia favorable de estas capillas laterales, conectadas por un pasillo y que en el siglo XVII se abrirán a la nave central, en las condiciones acústicas de las iglesias, «habría que añadir los efectos positivos de la reducción del coro o su ubicación en una tribuna o tarima elevada al pie de las iglesias jesuíticas, y la adopción de presbiterios planos, en vez de ábsides semicirculares»³⁶. El grado y la forma de ocupación de las iglesias por los fieles, también influye notablemente en sus condiciones acústicas. En esta época no se habían introducido los bancos en las iglesias, eso fue una decisión de la reforma protestante, y la iglesia católica los incorporaría más adelante. Este mobiliario de bancos y tribunas o galerías de madera, van a tener una repercusión positiva en las condiciones acústicas, aumenta la difusión y la absorción sonora de la iglesia y disminuye los tiempos de reverberación y mejora la inteligibilidad, aunque con la introducción de los bancos cabían menos fieles en el interior de las iglesias.

A partir del Renacimiento la música litúrgica se libera del exclusivo estilo gregoriano y se desarrolla con gran creatividad conforme a las formas de la polifonía. A partir de entonces adquieren gran importancia las capillas musicales de las catedrales y colegiadas, lo mismo que las parroquias más importantes y las instituciones como el Colegio del *Corpus Christi*³⁷. A partir de este momento comienzan a enriquecerse los archivos musicales y se conocen el nombre de los maestros de capilla y los compositores que nacieron en tierras valencianas o vinieron aquí para ejercer su maestría. «Durante los siglos XVI, XVII y XVIII la Iglesia será el principal eje de la vida musical valenciana a través de sus capillas de musicales, dirigidas por los maestros de capilla y compuestas de

³⁴ SEBASTIAN, Santiago: *op. cit.*, pp. 41-42.

³⁵ GRACIA, Carmen: *op. cit.*, pp. 220 y 240.

³⁶ SENDRA SALAS, Juan J. y NAVARRO CASAS, Jaime: *op. cit.*, pp. 51-70.

³⁷ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: «Contrarreforma y Barroco», en *La Luz de la Imágenes. II Áreas expositivas y análisis de obras*. Vol. II. Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 1999, pp. 13-16.

organistas, infantillos, cantores e instrumentistas o ministriles»³⁸. No se puede obviar la importancia de que el mantenimiento del latín como única lengua litúrgica facilitaba la circulación de textos, y así, hasta hoy en día, cada movimiento nuevo de música religiosa ha encontrado su eco en compositores valencianos, de modo que se puede hablar de una escuela con características propias dentro de la historia europea de la música sacra. La organización de las capillas musicales durante el Renacimiento giraba básicamente en torno a las figuras del maestro de capilla, el organista y un grupo de cantores. La capilla de música estaba formada por los cantores que formaban el coro y más tarde también instrumentistas, al servicio de un cabildo. El principal responsable es el maestro de capilla, y de él depende el complejo funcionamiento de la capilla musical, desde la composición de música religiosa para el culto divino hasta su interpretación, pasando por la enseñanza a los infantillos o niños cantores y la dirección del coro. El segundo cargo en importancia después del maestro de capilla corresponde al organista, que debía dominar el instrumento, componer para él, improvisar y acompañar las intervenciones de la capilla musical³⁹.

La inteligibilidad del texto, también en la música, fue para la reforma católica un objetivo fundamental. Se propone un canto polifónico homofónico, y si es contrapuntístico el texto debe ser claramente inteligible. La música religiosa católica adquirirá un protagonismo especial como el complemento necesario de los textos sagrados. La polifonía litúrgica española de esta época se caracterizó por la sencillez, el silabismo, la claridad del texto, la escasez de elementos profanos que se mantuvo durante el siglo siguiente. Aun cuando tiene antecedentes importantes, la poli-

fonía renacentista valenciana sobre todo a finales del siglo XVI surge con toda su pujanza en las obras de Juan Ginés Pérez de la Parra, Ambrosio Cotes, Jerónimo Felipe y Juan Bautista Comes creador del nuevo género musical del villancico e introductor en Valencia del género multicoral o policoralidad, con la colocación perfectamente indicada en sus obras de los distintos coros en lugares muy lejanos unos de otros. La colocación de órganos en sitios distintos servía de apoyo a estos coros. Mediante la instalación por separado de los coros, se abre acústicamente el espacio, además la diferencia de composición de los coros, también con instrumentos, produjo muchos timbres nuevos. «*Se buscaba una nueva sonoridad en base a un procedimiento acústico, consistente en colocar a los diversos coros en distintas posiciones, lo que producía un efecto equivalente a la estereofonía, efecto que se perdería si el sonido viniese de una misma dirección*»⁴⁰. Ginés Pérez de la Parra, maestro de capilla de las catedrales de Valencia y Orihuela, compuso una música renacentista y devota, enmarcada en la más genuina tradición musical hispana. Durante esta época se desarrolla una actividad musical notable en tanto en las catedrales de Valencia, Segorbe y Orihuela, como en la colegiata de Xàtiva, la basílica de Morella, así como numerosas parroquias como *San Nicolás* de Valencia, *Santiago* y *Santo Domingo* de Orihuela que contaban con órganos⁴¹.

4. LAS IGLESIAS BARROCAS DEL SIGLO XVII

El Barroco de los siglos XVII y XVIII puede considerarse uno de los periodos más fecundos de la producción artística española, y por tanto de la de la Comunitat Valenciana. Las yeserías, las aplicaciones de madera doradas, los retablos, los órganos, canceles y demás mobiliario que

³⁸ PALACIOS GAROZ, José Luis: “El Villancico valenciano: Francisco Morera”, en *Música, Estética y Patrimonio. II Jornadas Nacionales*. Xàtiva, Edita Exc. Ajuntament de Xàtiva, 2003, p. 61.

³⁹ MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música Española: siglo XVIII*. Madrid, Alianza Música, 2001, pp. 23-27.

⁴⁰ LÓPEZ GARCÍA, J. L.: *Conjunto Coral*. Murcia, Artes Gráficas Mariano BO, 1986, p. 72.

⁴¹ CLIMENT BARBER, José: “Las capillas musicales. La transición al barroco” en: BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.): *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Prensa Alicantina S.A. Prensa Valenciana S.A., 1992, pp. 141-180; ROS PÉREZ, Vicente: “El Renacimiento”, en BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.): *op. cit.*, pp. 121-133.

llegarán a poseer las iglesias barrocas españolas, forman un conjunto muy vistoso y ornamentado, con una repercusión positiva en las condiciones acústicas de las iglesias, al aumentar su grado de difusión sonora, principalmente para sonidos agudos y en menor medida para los de frecuencias medias. En el Barroco se dará la expresión triunfante de la Contrarreforma. En el siglo XVII las iglesias más grandes suelen derivar del esquema tradicional de la basílica, mientras que las más pequeñas y las capillas muestran soluciones de planta central. Las aspiraciones centrales propias del Renacimiento y las necesidades litúrgicas expresadas en el Concilio de Trento, producirán una evolución hacia dos tipos fundamentales de arquitectura

En el siglo XVII, en la Comunitat Valenciana, se opta por iglesias con planta de cruz latina con una gran cúpula en el crucero y una sola nave espaciosa que permitía congregar a un gran número de fieles que podían seguir la celebración de la misa y las predicaciones sin la molestia de los pilares. Además siguiendo las directrices trentinas, se distribuyen una serie de pequeñas capillas laterales comunicadas entre ellas a lo largo de la nave⁴³. Capítulo también importante en la arquitectura constituye la remodelación interior de iglesias góticas, que se revistieron con el festivo lenguaje del Barroco para enmascarar su fábrica y decorar sus arcos, muros y pilastras con ornamentos de hojas, ramos, frutas y angelillos entrelazándose en sus

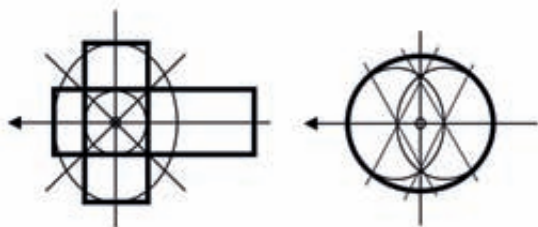


Fig. 6.- Plantas eclesiales barrocas

sacra barroca: la iglesia longitudinal centralizada y la iglesia de planta central alargada⁴² [Fig. 6.]. También la iglesia barroca valenciana construirá estos dos tipos fundamentales de templo, concebidos para ser espacios congregacionales que permitan participar a un gran número de fieles en las funciones litúrgicas, como son ejemplos la iglesia del monasterio de *San Miguel de los Reyes* o la *Colegiata de Xàtiva* de planta longitudinal centralizada y la *Basílica de la Mare de Déu dels Desemparats*, de planta central alargada.



Fig. 7.- Valencia. Planta de la Basílica de la Virgen de los Desamparados

adornos. Las bóvedas de crucería se cubren de estucos, las paredes se cubrieron con placas de mármol o se decoraron con pintura o escayola. Además se comunican las capillas laterales góticas. Las primeras décadas del siglo XVII caracterizan a la arquitectura eclesial valenciana por la prolongada supervivencia de unas formas decorativas y unas soluciones espaciales directamente heredadas de la centuria anterior. Edificaciones como la iglesia del monasterio de *San Miguel de los Reyes* ajustada a la severidad

⁴² SENDRA SALAS, Juan J. y NAVARRO CASAS, Jaime: *op. cit.*, pp. 81-83.

⁴³ GRACIA, Carmen: *op. cit.*, pp. 239-240.

escorialense o la ya citada del *Patriarca*, de cierta *impregnación barroca con arcos adheridos a la bóveda de cañón con planos fajados y cúpula con elevado tambor sobre pechinas, la Colegiata de Xàtiva o San Nicolás de Alicante*⁴⁴. Aun así, el Barroco valenciano mantuvo siempre alguna cosa de la tradicional sobriedad arquitectónica propia y no se llegó a los excesos ornamentales de Castilla o Andalucía. Desde el punto de vista acústico, las iglesias barrocas suponen una clara mejora, debido fundamentalmente a su ornamentación. Esto se advierte principalmente para los sonidos agudos. Molduras, pilastras, entablamentos, cornisas, columnas, capiteles, todos adornados con ovas, guirnaldas o contarios contribuyen a una mayor difusión de los sonidos de altas frecuencias. Las capillas laterales adquieren mayor presencia en este tipo de plantas, produciendo también una mayor difusión de los sonidos graves. «*El dinamismo propio del interior de estas iglesias da lugar a la alternancia de formas cóncavas y convexas, que contribuyen a la difusión del sonido a medias y bajas frecuencias y eliminan los efectos focalizadores de las formas cóncavas*»⁴⁵. Todo ello no podía tener sino efectos beneficiosos para las condiciones acústicas.

Este tipo de decoración se adentró en el siglo XVIII y supuso la modernización de los templos de antigua fábrica. La acústica de estas iglesias mejorará al aumentar la absorción, y el grado de difusión sonora. Un buen ejemplo de ello es la decoración barroca de la capilla mayor de la Catedral de Valencia. Para las grandes celebraciones litúrgicas de los siglos XVII y XVIII se ornamentaban las iglesias con túmulos, abundancia de tapices y colgaduras, terciopelos y damascos, además de la profusa decoración general, unido a la gran cantidad de personas, que a su vez iban vestidas con

amplias y pesadas telas, aumentando la absorción sonora de las iglesias, disminuyendo ecos y altas reverberaciones, mejorando las condiciones acústicas propias para la interpretación musical y coral del Barroco⁴⁶. Pero los primeros ejemplos del Barroco arquitectónico local se dará en las últimas décadas del siglo XVII, con la Basílica de la Mare de Déu dels Desemparats, el colegio de San Pío V instituido en 1683 e imitando al colegio del Patriarca o la iglesia arciprestal de Santa María de Elche⁴⁷, templo concebido como escenario para la representación del Misteri, iniciada en 1672 y constituida por una nave de cuatro tramos con capillas profundas laterales comunicadas entre sí con tribunas sobre ellas, cabecera semicircular con girola y balcones o tribunas sobre los arcos, que continúan las tribunas de la nave.

En lo que concierne a las plantas de las iglesias construidas en el siglo XVII, como ya se ha visto, se repite la estructura de los templos medievales o se emplea el esquema de cruz latina renacentista sin apenas innovaciones. La *Basílica de la Mare de Déu dels Desemparats* [Fig. 7.] construida entre 1652 y 1667, ejemplifica por primera vez en Valencia un planteamiento íntegramente Barroco y lleno de dinamismo, consistente en la inscripción de un recinto de planta oval rodeada de capillas laterales, cubierto de cúpula, dentro de los dos tercios de un rectángulo, el cual engloba a su vez las dos capillas laterales y los accesos⁴⁸. «*El hecho de ser un templo de cofradía lo libera de las exigencias convencionales de las iglesias destinadas a celebraciones de misas y sermones, para las cuales se imponía el modelo jesuítico con planta de cruz latina. Interesaba un espacio que acogiera un gran número de fieles, evitando todo tipo de ángulos que impidieran la visibilidad*»⁴⁹. La planta

44 CATALÀ, Miquel Àngel: “Arquitectura i escultura del segle XVII”, en LLOBREGAT, Enric e YVARS, J.F: *Història de l’art al País Valencià*. Volumen II, nº 11 Biblioteca d’estudis i investigació Tres i Quatre, Ed. Eliseu Climent, 1988, pp. 112-114.

45 SENDRA SALAS, Juan J. y NAVARRO CASAS, Jaime: *op. cit.*, p. 83.

46 SENDRA SALAS, Juan J. y NAVARRO CASAS, Jaime: *op. cit.*, p. 91-92.

47 ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: “Manierisme, Barroc, Rococó. Arquitectura i urbanisme”, en AGUILERA CERNI, Vicente (dir. y coord.): *Història de l’Art Valencià. Del Manierisme a l’Art Modern*. Vol. IV. Valencia, Biblioteca Valenciana, consorci d’editors valencians s.a., 1989, pp. 49-64.

48 CATALÀ, Miquel Àngel: *op. cit.*, pp. 134-135.

49 GRACIA, Carmen: *op. cit.*, p. 245.



Fig. 8.- Valencia. Iglesia de Santo Tomás. (Foto Josep R. Gil-Tàrrega)



Fig. 9.- Valencia. Iglesia del Temple. (Foto Josep R. Gil-Tàrrega)

oval rodeada de capillas es una invención típica barroca, donde el énfasis dinámico y la sucesión indefinida de un espacio no limitado por ángulos o aristas están plenamente resueltos.

El siglo XVII se caracteriza por una intensa vida musical sacra en las iglesias españolas en general y valencianas en particular. El uso de varios coros e instrumentos, por lo general de viento, fue una constante en este siglo en la mayoría de iglesias importantes. Tras el Concilio de Trento, la música propia y natural de la liturgia, misa y oficio divino, era el canto llano, y como lengua obligatoria el latín. Sobre el soporte del canto llano, la polifonía vocal y la música instrumental se acoplaban a un movimiento imparable en el que todos los textos eran cantados en medio de una asombrosa puesta en escena con solemnes ceremonias y rica vestimenta. Todos los maestros de capilla de las iglesias estaban obligados a componer música para el culto divino, bien fuesen obras de circunstancias como los oratorios, villancicos o cantadas, bien obras litúrgicas

propriadamente dichas. La institución musical más importante del siglo XVII en Valencia fue la Catedral de Valencia, con maestros de capilla de la talla de Juan Bautista Comes y Antonio Teodoro Ortells en el cambio de siglo, organistas como Juan Bautista Cabanilles gran figura del cambio de siglo. A la capilla catedralicia se le sumó, a inicios de siglo XVII, la del colegio del *Patriarca*, con aproximadamente cincuenta miembros. En ella ejercieron su magisterio Juan Bautista Comes y Antonio Teodoro Ortells. A estas capillas musicales se les unieron otras de las principales instituciones parroquiales de la ciudad de Valencia, como la de las iglesias de los *Santos Juanes* y *San Martín*. A lo largo del siglo XVII se crearán las capillas musicales de *San Esteban*, *San Vicente Ferrer* y *San Andrés* de Valencia, de la colegiata de *Santa María* de Xàtiva, de la colegiata de Gandia, de las iglesias de *Sant Jaume* de Algemesí, *Santa María* de Lliria, de las iglesias de Cullera, de Ontinyent y de Sueca en donde ejerció como organista Juan Bautista Comes. Las instituciones musicales

religiosas más destacadas de la provincia de Castellón fueron la Catedral de Segorbe y las colegiadas de Morella y *Santa María* de Castellón. En la provincia de Alicante se mantuvieron activas durante el Barroco varias instituciones religiosas como la Catedral de Orihuela, que contó como maestros de capilla con Ginés Pérez de la Parra, Ambrosio Cotes y el organista Francisco Cabo. Las colegiadas de *San Nicolás* de Alicante y *Santa María* de Elche y las parroquias de Alcoi y *Santa María* en Alicante⁵⁰.

5. LAS IGLESIAS BARROCAS DEL SIGLO XVIII

El siglo XVIII en la Comunitat Valenciana se caracteriza por el gran número de iglesias de barrios y pueblos que se construyen. Esta eclosión de arquitectura religiosa es comparable a la del siglo XIV por la gran cantidad de construcciones. En el Barroco valenciano del siglo XVIII se van a dar fundamentalmente tres corrientes diferentes. Por un lado los continuadores setecentistas del barroco decorativo, iglesia de *San Pío V*, de planta centralizada y muy poca decoración. Por otro lado el Barroco italianizante y cosmopolita que se introduce en Valencia con la remodelación de la iglesia de los *Santos Juanes* de 1693 a 1702. Y la tercera vertiente barroca será la que desembocará en el clasicismo arquitectónico valenciano, es decir, en el academicismo de finales de siglo, a pesar de conservar claros matices barrocos en el pormenor decorativo o en los retablos, con dos obras destacadas, por un lado la magna iglesia de la *Congregación del Oratorio de San Felipe Neri* o iglesia de *Santo Tomás* [Fig. 8.], construida en Valencia entre 1725 y 1736, de planta de cruz latina de tres tramos, bóveda de cañón con lunetos, capillas laterales decoradas con azulejos con cúpulas y linternas que dan luminosidad interior y comunicadas

entre sí, amplio y espacioso crucero ligeramente resaltado con cúpula de esbelto tambor octogonal por el exterior pero circular por el interior y presbiterio de cabecera recta con retablo de madera tallada, suponiendo una alternativa definitiva a los intentos iniciados por la tradición local desde mitad del siglo XVII con una perfecta articulación clásica del alzado interior. La otra es la del convento de *San Sebastián* conocida como la iglesia del *Temple* [Fig. 9.] perteneciente a la orden de Montesa construida en Valencia entre 1725 y 1739, con un alzado que busca una mayor luminosidad y distinción escenográfica al iluminar cenitalmente con linternas de media naranja las capillas laterales y emplear un esbelto tambor octogonal⁵¹. Además esta estructura se acompaña de un estudiado diseño de arcos y pilastras clasicistas y decoraciones con telas en los muros de las capillas, factores que favorecen la difusión y absorción sonora. La iglesia de Foios, construida entre 1730 y 1737, es otro ejemplo de este modelo que responde a la tipología característica del siglo XVIII procedente de la iglesia jesuítica. Compuesta de «nave central cubierta de bóveda de cañón y lunetos con capillas laterales comunicadas entre ellas y crucero cerrado por una cúpula sobre el tambor que deja un amplio cuerpo de ventanas que iluminan el interior de la nave, con presbiterio de cabecera recta con dependencias laterales. La novedad que aporta y que luego se convertirá en uso frecuente es la utilización del ladrillo para los muros interiores del templo», lo que permite una mayor difusión sonora. En las tres corrientes favorecen las condiciones acústicas los escultóricos retablos que absorben, reflejan y difunden el sonido emitido desde el presbiterio fundamentalmente. Además, como ya se ha comentado, la arquitectura efímera que es una de las expresiones más representativas del Barroco valenciano y una de las más influyentes,

⁵⁰ CLIMENT BARBER, José: “Las capillas musicales. La transición al barroco. Los polifonistas del siglo XVII”, en BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.): *op. cit.*, pp. 141-180; ROS PÉREZ, Vicente: “El órgano y los organistas del siglo XVII”, en BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.): *op. cit.*, pp. 181-200; MARTÍN MORENO, Antonio: *op. cit.*, pp. 164-182.

⁵¹ BÉRCHEZ, Joaquín: “L’època barroca en l’arquitectura del segle XVIII”, en LLOBREGAT, Enric e YVARS, J.F. *Història de l’art al País Valencià...* Volumen II... *op. cit.*, pp. 232-233 y pp. 238-240.

introduciendo innovaciones y ensayando formas perpetuadas después en obra definitiva⁵², aumentarán la difusión para las reflexiones sonora. Altares, arcos conmemorativos y túmulos o piras funerarias modifican la acústica al introducir mobiliario y ornamentación, beneficiándola en estos grandes espacios.

Con el cambio de dinastía y sobretodo con la creación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia se imponía un gusto por el arte francés, en esencia opuesto al que podría considerarse como la tradición artística valenciana. Hasta el siglo XVIII el arte valenciano se había caracterizado por un cierto grado de severidad, realismo e incluso de naturalismo anteclásico. A partir de este momento se acentúan algunos rasgos de barroquismo y movimiento sin precedentes en el arte del siglo XVII⁵³. En la segunda mitad del siglo XVIII la práctica de la arquitectura estuvo cada vez más controlada por la Academia de Bellas Artes de San Carlos, fundada en 1768. La vida religiosa se resintió gravemente por la expulsión de los Jesuitas en 1767, pero se benefició de la obra cultural y educativa de otras órdenes como los Escolapios y los Oratorianos de San Felipe Neri. De este periodo de arquitectura académica es la iglesia parroquial de la *Natividad de la Virgen María* de Turís, de 1767 a 1777, continuadora en cuanto a planimetría de la iglesia vigente en tierras valencianas desde principio de siglo XVIII y perfeccionada durante la primera mitad de siglo⁵⁴. Otros ejemplos de templos parroquiales de este época son las iglesias de las poblaciones Ribarroja de 1785, Pedralba de 1786, Cheste hacia 1784, Sot de Ferrer de 1777, Paterna de 1782, *Santa Ana* de Borbotó de 1786, *San Juan*

Bautista de Callosa d'En Sarrià de 1786, o la iglesia de Gestalgar de 1780 con entablamentos rectos, lunetos semicirculares y casetones en el intradós de la bóveda del presbiterio, modelo seguido por la mayoría de ellas⁵⁵.

También de esta época academicista son dos de los ejemplos clasicistas más excitantemente evocadores del esplendor de la arquitectura romana en Valencia. Son templos centralizados circulares presididos por una enorme cúpula. La capilla de *Nuestra Señora del Carmen*, por un lado, construida entre 1774 a 1783, de forma ovalada articulada sobre doce columnas semientregadas, alzadas sobre pedestales, hornacinas con estatuas decorando los entrepáños, poderoso entablamento que sostiene la cúpula decorada con casetones octogonales adornados con florones y rematada por linterna sobre reducido tambor con óculos, así como riquísimo esplendor decorativo con lujo de mármoles, estucos y dorados⁵⁶. Tanto los casetones como las hornacinas con estatuas y la restante ornamentación hacen que mejoren las condiciones acústicas de la capilla, por su efecto difusor sonoro. La iglesia rotonda de las *Escuelas Pías* [Fig. 10.], también construida en Valencia entre 1767 y 1773 es el otro ejemplo, «con planta decagonal inscrita en un círculo de 24 '35 metros de diámetro, con diez manchones de sección trapezoidal y otros diez espacios radiales»⁵⁷, inspirada en el templo de Minerva Médica y espacio interior inspirado en el Panteón de Roma, con aspecto de rotunda próxima a los modelos de la Roma clásica. El primer cuerpo con capillas perimetrales cerradas en sus frentes por arcos sobre columnas, en el segundo cuerpo pilastras pareadas y tribunas. El espacio se cierra con una cúpula de media naranja con linterna cenital. Cabe señalar

⁵² BÉRCHEZ, Joaquín: *op. cit.*, pp. 240-241.

⁵³ GRACIA, Carmen: *op. cit.*, pp. 293-305.

⁵⁴ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*. Valencia, Ed. Federico Doménech S.A., 1987, pp. 20-22.

⁵⁵ BÉRCHEZ, Joaquín. “L'època barroca en l'arquitectura del segle XVIII... *op. cit.*, pp. 232-233 y pp. 241-246.

⁵⁶ VILLAPLANA ZURITA, David: “Del Barroco al Neoclasicismo. Capilla de Nuestra Señora del Carmen”, en *La Luz de la Imágenes. II Áreas expositivas y análisis de obras*. Vol. II. Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 1999, pp. 150-153.

⁵⁷ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia... op. cit.*, p. 49.

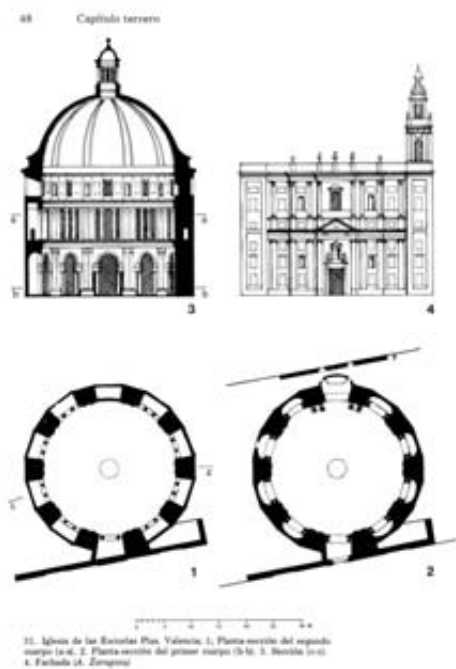


Fig. 10.- Valencia. Iglesia de las Escuelas Pías, en Bérchez, Los comienzos de la arquitectura... *op. cit.*, p. 48.



Fig. 11.- Valencia. Capilla catedralicia tras la reforma academicista. (Foto Josep R. Gil-Tàrrega)

que en fechas posteriores a su construcción la iglesia fue el marco arquitectónico preferido por las instituciones valencianas para celebrar exequias fúnebres con motivo del fallecimiento de personas regias o ilustres, en donde catafalcos, pebeteros dorados, jeroglíficos, doseles y negros terciopelos, cobraban una especial solemnidad sepulcral dentro del espacio circular del templo⁵⁸, lo que no hace sino mejorar la acústica de la iglesia, evitando reflexiones indeseadas y aumentando la absorción sonora.

Las remodelaciones academicistas de las catedrales de Segorbe y Valencia, suponen dos claros ejemplos de esta nueva arquitectura neoclásica, propias de la sensibilidad ilustrada arraigada en la sociedad valenciana de este

periodo. En la remodelación de la Catedral de Segorbe, de 1791, se desarrolla una peculiar emulación del espacio basilical sobre columnas con acentos clasicistas, donde la amplia y rectilínea nave adquiere absoluto protagonismo, todo ello rematado con un amplio hemiciclo⁵⁹. Se adapta el tipo basilical paleocristiano a las necesidades de la sociedad del momento, para propiciar la participación de la congregación de fieles en los oficios religiosos. La remodelación clasicista de la Catedral de Valencia [Fig. 11.], acaecida entre los años 1774 y 1825, constituye todo un episodio de amplia significación en la arquitectura y arte del siglo XVIII. La reforma constituyó una empresa dilatada en el tiempo⁶⁰. Se actuó lentamente sobre la estructura gótica

⁵⁸ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia...* *op. cit.*, pp. 51-69.

⁵⁹ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: "Neoclassicisme, Academicisme i Romanticisme", en AGUILERA CERNI, Vicente (director i coordinador): *Història de l'Art Valencià. Del Manierisme a l'Art Modern*. Vol. IV. Valencia, Biblioteca Valenciana, CEV s.a., 1989, pp. 248-249 y 254.

⁶⁰ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia...* *op. cit.*, pp. 98-99.

de la catedral para transferirle un léxico clásico a base de añadidos de ladrillos, piedras, jaspes y, sobre todo estuco, material que funciona como una membrana acústica elástica que amortigua las vibraciones, disminuyendo así los tiempos de reverberación y mejorando el comportamiento acústico de la catedral, al reducir su volumen y aumentar la absorción sonora.

Una profusa actividad musical sacra se dio durante el siglo XVIII en tierras valencianas. La Catedral y el colegio del *Corpus Christi* de Valencia siguen siendo los dos centros principales de la actividad musical, en los que prestan sus servicios importantes maestros de capilla y organistas. De la catedral de Valencia destacan figuras como Antonio Teodoro Ortells, Pedro Rabassa, José Pradas, que también ejerció su magisterio en las iglesias de *Sant Jaume* de Algemesí y en *Santa María* de Castellón, y Pascual Fuentes. Maestros de capilla con una extraordinaria producción musical compuesta por obras en latín y en castellano, villancicos policorales con intervención de instrumentos, como el arpa, el órgano, clarines, chirimías, oboes, trompas y violines, cantadas con recitados y arias, oratorios, tonadillas, seguidillas y minuetos. De los organistas de la catedral destacan Juan Bautista Cabanilles, que se inicia en la iglesia de *Sant Jaume* de su pueblo natal Algemesí, autor culmen del siglo XVII, Francisco Morera, también organista del colegio del *Corpus Christi* o el *Patriarca* y de *Santa María* de Castellón, Vicente Rodríguez Monllor, Manuel Narro, también organista en el *Patriarca* y Rafael Inglés. Aunque el siglo XVII es el periodo de esplendor del colegio del *Corpus Christi*, durante el siglo XVIII acoge a buenos maestros como Máximo Ríos que compuso treinta y cuatro obras policorales, algunas con acompañamiento de violines y Pedro

Vidal, maestro de capilla también en Algemesí, entre otros. También las catedrales de Segorbe y de Orihuela con figuras como Matías Navarro que también trabajó el policoralismo en Orihuela⁶¹. Esta intensa actividad musical centrada en torno a la Catedral y al colegio del *Patriarca* se completa con la representación de oratorios en la *Congregación del Oratorio de San Felipe Neri* o iglesia de *Santo Tomás*. Valencia alumbró el oratorio musical en la Península Ibérica, confirmándose su práctica en el ámbito hispánico ya en los albores del siglo XVIII. La congregación de San Felipe Neri «*queda establecida en tierras valencianas en 1648, si bien desde 1645 ya se hacían algunas prácticas devocionales en la iglesia de San Juan del Hospital*»⁶². Antonio Teodoro Ortells, Pedro Martínez de Orgambide, Pedro Rabassa, Pedro Vidal, Francisco Hernández de Illana o Francisco Sarrió maestro de capilla de la iglesia de *San Martín* componen oratorios desde los primeros años del siglo XVIII⁶³.

6. LAS IGLESIAS DE LOS SIGLOS XIX Y XX

La Guerra de la Independencia señaló el comienzo del siglo XIX, muy conflictivo para la Iglesia valenciana, que padeció la persecución y la extinción de las órdenes religiosas, que resurgieron muy mermadas, así como las consecuencias de las leyes desamortizadoras (1834 y 1837) que supusieron la total desaparición de las órdenes monásticas masculinas. Tras la desamortización de Mendizábal, la construcción arquitectónica religiosa cesa, así como la actividad musical sufre también una importante crisis asociada a los recortes económicos eclesiásticos. Grandes monasterios sufrieron una ruina de la que sólo algunos se han recuperado recientemente⁶⁴.

⁶¹ CLIMENT BARBER, José: “Música vocal religiosa del siglo XVIII”, en: BADENES MASÓ, Gonzalo (director): *op. cit.*, pp. 201-220; MARTÍN MORENO, Antonio: *op. cit.*, pp. 164-182.

⁶² FERRER, M^a Teresa y SANZ, Rosa: “Valencia: cuna del oratorio musical español: nuevas aportaciones para la investigación del género”, en *Música, Estética y Patrimonio. II Jornadas Nacionales*. Xàtiva, Edita Exc. Ajuntament de Xàtiva, 2003, p. 129.

⁶³ MARTÍN MORENO, Antonio: *op. cit.*, pp. 182-183.

⁶⁴ LEÓN NAVARRO, Vicente y LA PARRA LÓPEZ, Emilio: “Iglesia y sociedad en el siglo XIX”, en *La Luz de las Imágenes. I La Iglesia Valentina en su historia*. Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 1999, pp. 261-264.

A mediados de siglo se inició la recuperación de la vida religiosa con la construcción del nuevo Seminario Metropolitano de la Inmaculada de Valencia. La vida religiosa en Valencia en el primer tercio del siglo XX estuvo marcada, como en toda España, por las crisis políticas y la agitación social. Después de la Guerra Civil, las diócesis valencianas emprendieron un arduo trabajo de reconstrucción material y espiritual. A la edificación de nuevos Seminarios se unió la creación de parroquias que atendiesen el rápido crecimiento de las ciudades⁶⁵.

Hasta el siglo XVIII los compositores escribían música para determinados tipos de construcciones como las catedrales góticas o las iglesias barrocas, y muchas veces para construcciones concretas dentro de éstas. La música, por tanto, se adaptaba a una acústica dada y además las construcciones eran contemporáneas a la música y por tanto de similar estilo. Pero a partir del siglo XIX los compositores empezaron a liberarse de las iglesias y de su mecenazgo, de modo que de música escrita para una arquitectura y para una acústica preestablecida, la música empezó a independizarse del lugar. La música religiosa del siglo XIX en la Comunitat Valenciana no presenta un carácter unitario. De inicios de siglo hasta 1935 se continúa con las tradiciones musicales anteriores con mayor libertad musical. En la tercera década del siglo XIX en la Catedral de Valencia se escuchaba música solemne con una elevada frecuencia. La Catedral seguía siendo el gran centro musical sacro de la Comunitat Valenciana y su director de coro tenía señaladas 58 festividades con misa a doce voces⁶⁶. La etapa de 1835 a 1851 supone los años de mayor decadencia, debido a la desamortización de los bienes eclesiásticos

y a los perjuicios que causó el concordato de 1851, con el consiguiente empobrecimiento de las capillas musicales. A partir de los años cincuenta surge un deseo de renovación y estudio de obras religiosas de épocas anteriores. Maestros de la Catedral de Valencia de esta época fueron José Pons, Francisco Andreví y Francisco Cabo que también ejerció su magisterio en la Catedral de Orihuela y en la iglesia de *Santa Catalina* de Valencia. También destaca Pascual Pérez Gascón, organista de la catedral de Valencia y de la iglesia de *Santo Tomás*. En Alicante destacó la actividad de la capilla musical de *San Nicolás*⁶⁷. La música religiosa en el cambio de siglo, es decir, en la transición del siglo XIX al siglo XX lucha contra la italianización de la música, creándose unos moldes y características propias. Destacan las figuras de Vicente Ripollés que fue maestro coral de la catedral de Valencia, y la de los organistas de la *Colegiata* de Xàtiva, Francisco Tito, organista también de la Catedral de Valencia y Álvaro Marzal, organista de la iglesia de los *Santos Juanes*⁶⁸.

Tras el paréntesis republicano, el nuevo régimen político estimula la creación de iglesias y colegios religiosos. La nueva arquitectura religiosa cuenta entre 1936 y 1945 con algunos edificios realmente singulares como el Palacio Arzobispal y el Seminario de Moncada, de ladrillo, de proporciones y sobriedad escurialenses con grandes superficies de muro e hileras de ventanas simétricas⁶⁹. Estas dos últimas obras ofrecen adaptaciones y simplificaciones de estilos suficientemente universales y reconocibles. El arte del pasado se convierte en un campo inagotable de sugerencias, del cual se podían extraer ideas susceptibles de ser reutilizadas, así la iglesia del Seminario de Moncada es del

⁶⁵ CÁRCEL ORTÍ, Vicente: “La Iglesia contemporánea en la Comunidad Valenciana”, en *La Luz de la Imágenes. I La Iglesia Valenciana en su historia*. Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 1999, pp. 307-310.

⁶⁶ CLIMENT BARBER, José: “La Capilla Musical de la Catedral de Valencia”, en *Anuario Musical*, XXXVII, 1983, pp. 55-69.

⁶⁷ GALBIS LÓPEZ, Vicente: “La música instrumental y vocal de la primera mitad del siglo XIX”, en BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.): *op. cit.*, pp. 269-271.

⁶⁸ GALIANO ARLANDIS, Ana: “La transición del siglo XIX al XX”, en BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.): *op. cit.*, pp. 337-339.

⁶⁹ GRACIA, Carmen: *op. cit.*, p. 422.

tipo basilical paleocristiano. Ya en la segunda mitad del siglo XX se construyen iglesias como la de *San Nicolás* en la misma dársena del puerto de Gandía o la iglesia de *Las Aduanas* de Xàbia, muy original de planta y compostura interior y exterior, resuelto con estructura de hormigón armado, en la que se establecen diversas texturas en las superficies del interior y exterior, edificio de una nave única en la cual el autor introduce paramentos innovadores en la morfología de la arquitectura religiosa, también en el tratamiento y control de la luz en el interior; pero sobre todo en lo que es concerniente a la propuesta espacial en relación a las propuestas litúrgicas y su implantación en la trama urbana. La construcción de estos edificios se deben situar en la renovación arquitectónica que se deriva del Concilio Vaticano II, dando en su momento origen a intensos debates profesionales y por resultado la construcción de edificios con nuevas propuestas que se desvinculaban de estériles manierismos, en este sentido cabe entender la presencia de estas parroquias en su concreto entorno urbano. En las últimas décadas del siglo XX o bien se construyen nuevos templos en tierras valencianas que promueven y acogen la creatividad del arte contemporáneo, como son ejemplos las iglesias de *San Bartolomé Apóstol*, *Santa Cecilia* y *San Ignacio de Loyola* de Valencia, entre otras, o bien se repristinan iglesias anteriores. Pero si por algo se caracteriza el último tercio del siglo XX es por la introducción de equipos electroacústicos en las iglesias. La instalación de megafonía, con altavoces y micrófonos favorece la inteligibilidad de la palabra.

7. CONSIDERACIONES FINALES

Para concluir parece lógico pensar que las obras musicales se componían e interpretaban, de forma consciente o no, teniendo en cuenta las condiciones acústicas de los espacios en que iban a ser interpretadas. Si se pretenden lograr unos resultados más fidedignos, de mayor autenticidad, en las investigaciones, interpretaciones y grabaciones musicales de corte historicista llevadas a cabo por grupos especializados, sería conveniente tener en cuenta estas consideraciones. La mayoría de pueblos y ciudades de la Comunitat Valenciana poseen una o más iglesias, capillas, catedrales, monasterios o conventos, que han sido objeto de modificaciones en su interior, bien sea por el mobiliario, por la ornamentación o por reformas estructurales y que han variado sus condiciones acústicas. Así, cuando son empleadas como auditorios musicales sería conveniente considerar estos factores, para que los resultados finales no difieran de los originales, pues las condiciones acústicas de las iglesias en la actualidad han variado en el mayor número de casos, debido a las reformas arquitectónicas, a los cambios en el mobiliario y la decoración, así como por las diferencias en la posición de los celebrantes, de los músicos y de la audiencia. Si se considera, por ejemplo, que un tapiz estuvo colgado de una de las paredes de una iglesia durante cincuenta años, tiempo inestimable para la historia del arte, no debería pasar inadvertido para el estudio de las condiciones acústicas del recinto, pues puede suponer toda la vida profesional de un maestro de capilla.



Les cel·les de les cartoixes de Valldecríst i Aracristi

Josep-Marí Gómez Lozano

Universitat Politècnica de València¹

Albert Ferrer Orts

Universitat de València

RESUMEN

Entre las interrelaciones y transfrecias estilísticas que hubo entre las cartujas de Valldecríst y *Ara Christi* destaca la referida a las celdas, el espacio por antonomasia de la vida eremítica.

Las celdas del cenobio de l'Horta se hicieron a semejanza de las del monasterio del Alto Palancia y gracias a esta relación hoy es posible suponer, a pesar de su lamentable estado de abandono como eran las celdas de la casa de Valldecríst a partir de las de *Ara Christi*.

ABSTRACT

In istethical relation and communication that existed between Valldecríst and the Ara Christi charterhouses especially the living quarters in which the space is isolated from normal living conditions.

The Ara Christi cells were similar to monastery of Valldecríst and thanks to this relationship now its possible to infer the late cells in spite of its pitiful state of destruction.

¹ Membre del Grup de Recerca Consolidat de la Generalitat de Catalunya (2009-2013): "Art i cultura d'Època Moderna", núm. d'expedient 2009 SGR 354.

Un cas interessant des del punt de vista de les interrelacions entre les cartoixes valencianes el representen els models que, en determinats moments dels seus respectius processos constructius, circularen i que foren emprats quasi mimèticament en alguns àmbits cenobials.

S'han referit, per exemple, les indubtables connexions entre les novetats estructurals i decoratives de l'església major d'Aracristi (construïda i decorada entre 1621-ca. 1642) i les del temple de Nostra Senyora dels Àngels de Valdecríst (renovada entre 1634-1665), particularment en la seua cúpula, el reraltar i l'ornamentació esgrafiada de què féu gala². Tanmateix, ni aquestes foren les úniques transferències estilístiques que, particularment en el segle XVII, tingueren lloc entre la noudata fundació de l'Horta i la de l'Alt Palància ni ho foren sempre en la mateixa direcció.

Planificada de nova planta entre 1619 i 1621 pel carmelità fra Gaspar de Sanmartí, la cartoixa del Puig assolí durant el llarg període en què s'edificà (principalment entre 1621-1682) uns pressupostos estètics i espacials substancialment diversos dels que havien anat configurant centúries enrere els cenobis de Portaceli (1272) i Valdecríst (1385)³. Els tres segles de diferència que hi ha entre la casa de Serra i la d'Aracristi (1585), o les dues que la separen de la de la Vall de Cànoves expliquen fàcilment eixa distància

no solament en l'estil i en l'estructura sinó en els materials utilitzats, les tècniques aplicades i, sobretot, en una major perfecció cenobítica d'acord amb l'evolució i maduresa del fenomen cartoixà arreu del continent⁴.

A més, cal no oblidar que la fundació de l'Horta nasqué de la ferma voluntat del RVP Dom Francesc Almenar (prior de la mateixa entre 1615-1624) que s'inspirara en el traçat de la casa d'on era profés: Aula Dei (Saragossa), construïda gràcies al recolzament i patronatge del bisbe Ferran d'Aragó en el darrer terç del cinc-cents⁵. Així s'explica la monumentalitat del complex del Puig i la seua simetria, estranya en la cartoixa de la vall de Lullén i més temperada en la d'Altura.

Grosso modo, eixe és el plantejament que ens proposem per tal d'encarar com eren les cel·les que envoltaven el claustre major o del cementeri de Valdecríst, avui gairebé enrunades, i com s'inspiraren en elles les d'Aracristi, molt malmeses les que hi resten tot i que encara hi són en peu la del prior (la primera que es construï) i la següent (possiblement la del pare procurador)⁶; les quals escandalitzaren els pares visitadors per la seua excessiva ampul·lositat; però sobretot les dues darreres cel·les de la part de llevant i que limiten amb l'esplèndida torre que les tanca pel nord. Són, al remat, els únics dos testimonis que

² Vegeu al respecte Gómez Lozano, J. M., *La Cartuja de Vall de Crist y su Iglesia Mayor. Aproximación a su Reconstrucción Gráfica*, Analecta Cartusiana, 177, 2 vols., Salzburg, 2003.

³ Vegeu Barlés Bágüena, E., "Ara Christi (El Puig, Valencia) y sus relaciones con otras cartujas de la Provincia Cartujana de Cataluña", *Actas del Congreso internacional sobre las cartujas valencianas*, tom 2, Analecta Cartusiana, 208 bis, Salzburg, 2004, ps. 113-142 i Ferrer Orts, A., *La cartoixa d'Ara Christi (1585-1660)*, Analecta Cartusiana, 197, 2 vols., Salzburg, 2004 i, del mateix autor, "Els artífexs de la Cartoixa d'Ara Christi (1661-1682). Darreres dades i reflexions", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXX, 2004, ps. 215-226.

⁴ Barlés Bágüena, E., *Art. cit.*, ps. 113-142.

⁵ Bosqued Fajardo, J. R., *La cartuja de Aula Dei de Zaragoza (ventanas al cielo...)*, Saragossa, 1986 i Ferrer Orts, A., "Una descripció seicentista de la cartuja de Aula Dei (Zaragoza)", *Analecta Cartusiana*, 193, Salzburg, 2002, ps. 1-31.

⁶ A hores d'escriure aquest treball, les cel·les esmentades han estat profundament renovades i, en el cas de la del prior, en particular, alterada en el seu volum per a disposar-les com un petit hotel. Ambdues han perdut, en conseqüència, l'estructura i l'ornamentació originals.



Fig. 1.- La cartoixa de Valldecrist el 1718, pintura a l'oli anònima de la col·lecció de la Grande Chartreuse, clixé Musée dauphinois, Grenoble



Fig. 2.- La cartoixa d'Ara Christi segons una pintura a l'oli anònima del segle XVIII, collection of the Abbey of Klosterneuburg G.472

no han estat modificats des que foren erigits i que ens serveixen, alhora, per saber com eren la resta dels habitatges on romanien els monjos del Puig i, en conseqüència, els dels pares d'Altura, en les quals s'inspiraren.

IMPORTÀNCIA DE LES CEL·LES EN L'ORDE CARTOIXÀ

De les tres zones o àmbits en què es divideix la vida cartoixana, és a dir la part eremítica, la cenobítica i la procura o conreria, la primera és la que ens ocupa en aquest estudi. No debades, els monjos propiament dits o pares feien la major part de la seua vida, en trobar-se precisament al voltant del gran claustre (conegut també con el del cementeri) les cel·les on s'ocupaven de resar, realitzar diverses labors no productives (escriure, llegir, orar, cuidar d'un hort o jardí annex...) i menjar en soledat, excepte una vegada a la setmana que es feia en comunitat i les festivitats més assenyalades.

És el gran claustre (a Valldecrist i Aracristi situat a l'esquena de l'església) el que dona sentit a l'aïllament del religiós cartoixà i on es desenvolupa majorment la seua activitat, combinada o, si se vol, interrompuda per les variades celebracions litúrgiques que es celebraven diàriament col·lectivament.

Fuster Serra ha estudiat aquesta tipologia cartoixana en el seu conjunt, arribant a la conclusió que aquests habitatges podien oscil·lar entre 12 i 36, depenent del cenobi en qüestió, de la quantitat de claustres de què disponien i de la seua antiguitat⁷ (el gran claustre de Valldecrist arribà a tindre'n 24, mentre que el d'Aracristi suposem que al voltant de 26, encara que algunes d'elles desplaçades d'aquest pati).

Aquest assenyat autor refereix que *“En la Cartuja la celda reemplaza los lugares regulares donde pasan su vida los cenobitas, siendo para el cartujo sucesivamente la iglesia donde reza, el claustro donde lee y escribe, la cocina, el refectorio, el dormitorio y la enfermería, por lo que después de la misa conventual cada eremita se lleva el agua bendita a su celda y hace lo propio en ella (Costumbres, VII,8)... De acuerdo con estas ideas, la celda del cartujo consiste en una casita, regularmente de dos plantas, donde el monje pasa la mayor parte de su vida y donde se han de encontrar los espacios adecuados a las distintas funciones que ha de cumplir.”*⁸

Probablement inspirades en les cel·les de la Gran Cartoixa (Saint-Pierre de Chartreuse, prop de Grenoble), la casa matriu de l'Orde, aquests habitatges s'estengueren amb algunes variacions per les distintes fundacions europees, bé és cert que obeïnt a les peculiars condicions geològiques

⁷ Fuster Serra, F., *Cartuja de Portaceli. Historia, vida, arquitectura y arte*, Col. Estudis, 5, Ajuntament de València, València, 2003, p. 82.

⁸ Fuster Serra, F., *op. cit.*, ps. 82-83.

en què s'ubicaren i la cronologia en què foren construïdes.

El principal investigador del cenobi de la serra Calderona continua referint sobre l'esquema de cella de la Grande Chartreuse: “Sobre la puerta de entrada... una letra señalaba a cada celda... En el piso bajo hay una pequeña galería para los paseos del religioso cuando el mal tiempo le impide salir al jardín. Una sala grande, dividida en dos partes, comprende la leñera y el taller, donde hay un torno, un banco de carpintero y las herramientas necesarias para el trabajo manual. En el piso de arriba hay dos piezas fundamentales, la antecámara o ‘Ave María’ y el ‘cubículum’, donde el monje pasa la mayor parte de su tiempo. La

Tenim, per conseguint, un espai que, amb les variacions que veurem a continuació en les cel·les de Valldecríst i Aracristi, simplifica les dependències cenobítiques en concentrar de forma independentitzada i individualitzada molts dels aspectes sobre els que giravolta la quotidianitat del monjo, inclusivament un diàfan hort o jardí i l'abastiment d'aigua corrent que li facilita la neteja¹⁰.

LES CEL·LES DE LES CARTOIXES DE VALLDECRIST I ARACRISTI

Com s'ha esmentat adés, l'estat lamentable de conservació en què es troben les cel·les de



Fig. 3.- Planta de la cartoixa de Valldecríst en estat actual (E. Martín)



Fig. 4.- Planta de la cartoixa d'Aracristi abans de les intervencions actuals (J. Hernández)

antecámara servía al principio como cocina, donde los padres se preparaban las legumbres los días que no eran de abstinencia a pan y agua, ni domingos... Abolida la costumbre de cocinar, el padre recibe la comida, previamente preparada en la cocina conventual, a través de una ventanilla con un torno que da al claustro”. Per a finalitzar incidint en que “El ‘cubículum’ es la pieza fundamental de la celda, pues sirve a la vez de dormitorio, oratorio, comedor, biblioteca y gabinete de estudio...”⁹.

Valldecríst (extensible a la major part del cenobi), així com l'abundant vegetació que ha anat poblant-les al llarg del temps, no permetia una còmoda lectura de la seua forma i estructura interna. Les excavacions arqueològiques s'han concentrat generalment en les zones nobles de la cartoixa i han retardat involuntàriament el coneixement d'aquests espais. Tanmateix, l'estudi de la documentació relativa al procés constructiu d'Aracristi i la conservació d'algunes cel·les,

⁹ Fuster Serra, F., *op. cit.*, p. 83.

¹⁰ Fuster Serra, F., *op. cit.*, p. 84.

com s’ha comentat, ha permès no solament estudiar-les i datar-les amb precisió, sinó que –en al·ludir-se a la seua inspiració en les del cenobi d’Altura– ha possibilitat mesurar-les, fotografiar-les amb detall i sobretot l’alçament de plànols i dibuixos que poden extrapolar-se perfectament on ja no hi són.

Les cel·les de la casa del Puig consta que començaren a partir de 1630, ja que en 1632 restava quasi conculsa l’obra pètria del claustre major, executada per Tomàs Mellado des de 1624 i Gaspar Sancho, visurada per Martí d’Orinda. Però tenim constància que aquests habitacles reberen

Valldecríst per copiar les seues cel·les). En el seu primigeni bastiment hi participaren els mestres d’obres i pedrapiquers Antoni Badenes, Pallarés, Pau, Jaume Rebull, Doménec Redolat, mossén Guillem Roca, Gaspar Sancho i el fuster Joan Baptista Vergara¹¹.

Entre 1630-1633 s’alçà la cel·la del prior, la qual és de considerables dimensions i enllaça els àmbits eremític i cenobític amb el de la conreria. Juntament amb la del pare procurador, una mica més modesta en la seua volumetria, reberen la reprovació dels visitadors, circumstància que féu que les cel·les nascudes a partir d’aquestes dues primeres adaptaren com a model les de Valldecríst, com ja s’ha comentat, a partir de març de 1633¹².

Les cel·les de les cases d’Altura i El Puig, a l’igual que les de les cartoixes més significatives de la província cartoixana catalana (*Scala Dei* i Montalegre a Catalunya, *Aula Dei* a Aragó i Valldemossa a Balears) a excepció de Portaceli per la seua peculiar topografia¹³, ofereixen una distribució sensiblement diferent al model de la Grande Chartreuse presentat abans que correspon al prototip de cel·la de les cases més importants i millor conservades de la província cartoixana de Castella (El Paular, Miraflores, Las Cuevas o Jerez).

Efectivament, mentre que a l’esquema representat per la cel·la de la casa matriu de Grenoble els espais es distribueixen compensats en dos nivells: planta baixa i superior; el model que presenten les cases cartoixanes de Catalunya, l’esquema del qual correspon aproximadament al del plànol de la Chartreuse de Clarmont (o



Fig. 5.- Planta i seccions de la cel·la de Valldecríst amb la distribució hipotètica dels seus espais i funcions (J.M. Gómez)

un fort impuls a partir de 1633 (amb els traçats de Sanmartí i Orinda, i el vist-i-plau de fra Antoni Ortiz, els quals degueren personar-se en

¹¹ Ferrer Orts, A., *op. cit.*, tom I, ps. 139-140.

¹² Ferrer Orts, A., *op. cit.*, tom I, p. 214. Cfr. en l'Arxiu del Regne de València, Clero, llibre núm. 2.951, fol. 54 r.: "... y [fra Antoni Ortiz i Martí d'Orinda] resolgueren que totes les cel·les foren de la llargaria de les de Valldecríst; perquè esta que estava ja forjada [la del costat de la prioral] tenia 14 palms més de llargaria que aquelles, y com que son tan grans, religioses y habitables parexia cosa superflua fer tan gran gasto, en perjuy de la pobra casa y escandol dels seglars, y axí feu la traça Martí Dorinda, y ara que em recorde fr. Gaspar Semartí carmelita, també. Y quedà açò asentat per de así avant..."

¹³ El cas de Portaceli, l'única excepció del conjunt, pot explicar-se en termes generals per la seua particular situació sobre una vessant muntanyosa, el que ha condicionat considerablement la seua ordenació constructiva per tal d'adaptar-la a l'irregular superfície del terreny. Per aquest motiu hi podem trobar quatre cel·les d'una sola planta (cinc si comptem la recaent als peus de l'església, la planta superior de la qual s'utilitza actualment de biblioteca) i la resta (atorze) de dues plantes amb una distribució equiparable a la proposada (Grande Chartreuse).

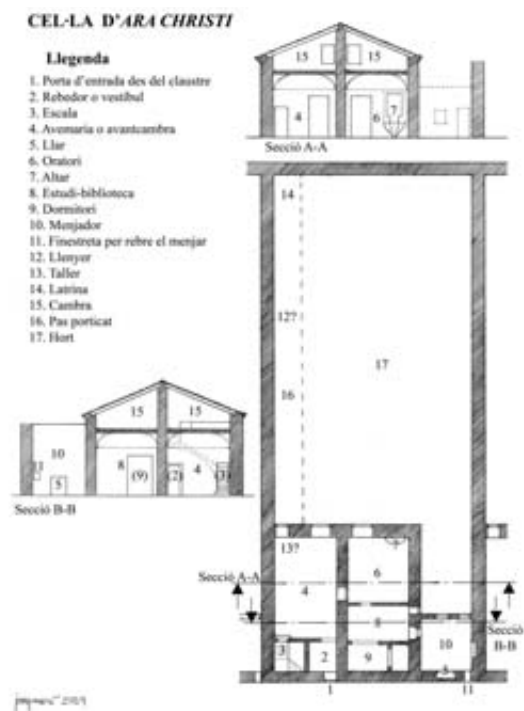


Fig. 6.- Planta i seccions de la cel·la d'Ara Christi amb la distribució hipotètica dels seus espais i funcions (J.M. Gómez)

Clermont) que Viollet-le-Duc sembla que dissenyà com a projecte de reconstrucció de la Charreure de Port saint Marie¹⁴ a mitjans del segle XIX, situa tots els espais importants únicament en la planta baixa.

La distribució de funcions i llocs en aquest nou esquema de cel·la –que és el model corresponent a les cartoixes de l'Alt Palància i de l'Horta– és la següent: només travessar la porta d'accés des del claustre major apareix una estança petita i estreta que fa de vestibul o rebedor. Prop d'aquesta ombrívola entrada o bé directament articulada amb ella se situa l'escala d'accés a la planta superior o cambra; escala que en alguns casos no és visible com en Aracristi, puix que resta oculta per un envà i tancat el seu accés per

una porta des del vestibul, o bé des de l'avemària o avantcambra (*Ara Christi*). Des del rebedor s'entra a l'*Ave Maria*, que generalment és la sala més gran i serveix de distribuïdora a la resta de peces de la cel·la. L'avantcambra, que de vegades com és el cas de Valldecris, disposa d'un calefactor o xemeneia adossat a la paret per a escalfar-la, no sols dóna accés a l'hort sinó també al *cubiculum*, tot i que aquest, com ocorre en la cartoixa del Puig, no sempre conté tots els seus espais propis al voltant d'una estança (dormitori, oratori, estudi-biblioteca i menjador). En efecte, aquest darrer lloc, de variada ubicació, que sol estar constituït per una simple taula que es desplega sobre la paret i es recolza en un únic peu amb una cadira, en Aracristi se situa en una altra cambra separada i annexa a les dues sales que conformen la cel·la pròpiament dita. La situació del menjador en la cartoixa d'Altura (com la de la major part dels altres espais de la cel·la fins que no es realitzi una excavació completa en tota la seua superfície) ens és desconeguda, encara que sembla plausible emplaçar-la junt a la finestreta o torn de recepció del menjar.

El dormitori, pel contrari, està ubicat en un racó i generalment tancat per envans per tal d'aïllar-lo de les altres peces. L'oratori i l'escriptori-biblioteca, que també tenen una col·locació molt variable, en la cartoixa de l'Horta sembla que estan comunicats entre si donant el primer d'ells a la testera del jardí junt a la seua porta d'eixida.

Els llocs destinats a magatzemar la llenya i al taller de treballs manuals, que en aquest esquema tenen una localització normalment exterior i annexa al que és la cel·la, especialment el primer, ens resulten desconeguts en les cartoixes de la vall de Cànova i del Puig, tot i que és probable que el llenyer es trobe també a l'exterior, en el corredor que va des de la porta d'eixida a l'hort (des de l'avantcambra) fins al mur perimetral que tanca el jardí on se situa la latrina (*Ara Christi*) o la bassa d'aigua corrent (Valldecris). Aquest pas

¹⁴ La cartoixa de Port Saint Marie es troba situada a alguns kilòmetres a l'oest de la Cadena del Puei Domat i vora el riu Siula (*Sioule*), al departament francès de Puèi de Doma (*Puy-de-Dôme*), dins de la regió occitana de l'Alvèrnia i prop de la ciutat de Clermont (Clermont)-Ferrand de la qual ha pres el nom. Fundada el 1219 i tancada el 1790, actualment és una completa ruïna. El projecte ideal que el gran arquitecte i teòric francès Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc realitzà el 1858 no es portà mai a terme.



Fig. 7.- Fragment del llenç de mur septentrional del claustre major de Valldecrist amb la testera, finestres i portes d'accés a les celles que hi recauen



Fig. 8.- Testera recaent al l'hort d'una cel·la d'*Ara Christi* amb distribució de portes i finestres i restes de cubrició del pas porticat que anava a la latrina

porticat té a més la funció de servir de passeig al monjo quan és impossible eixir a l'hort a causa del mal oratge.

El fet de tenir una distribució descompensada amb tots els espais significatius situats en planta baixa (en la casa de l'Alt Palància i en la de l'Horta estan repartits en dues grans sales separades pel mur de càrrega central i comunicades entre si a través d'una porta), no ens ha de fer creure que aquesta ordenació és poc lògica o angoixant puix que disposen d'un espai raonable en amplària i un més que excel·lent en alçada, amb una altura aproximada de 4 metres (4,3 m. en Valldecríst i 4'1 m. en Aracristi).

Com ocorre amb la major part de dades referents a la cartoixa d'Altura, també desconeixem la data exacta de construcció de les seues cel·les, però sembla evident que hagueren de fer-se en distints períodes de temps seguint l'impuls de les obres del claustre major, la construcció del qual s'allargà al voltant de tres quarts de centúria i finalitzà cap al començament de l'últim quart del segle XV. En aquest sentit, resulta eloqüent una cita el RVP Dom Joaquim Alfaura, principal cronista de Valldecríst: "*La Reina Doña María de Luna hizo levantar doce celdas por su parte.*"¹⁵ Aquestes cel·les, que corresponen a dos llenços del gran claustre, hagueren de construir-se en els primers

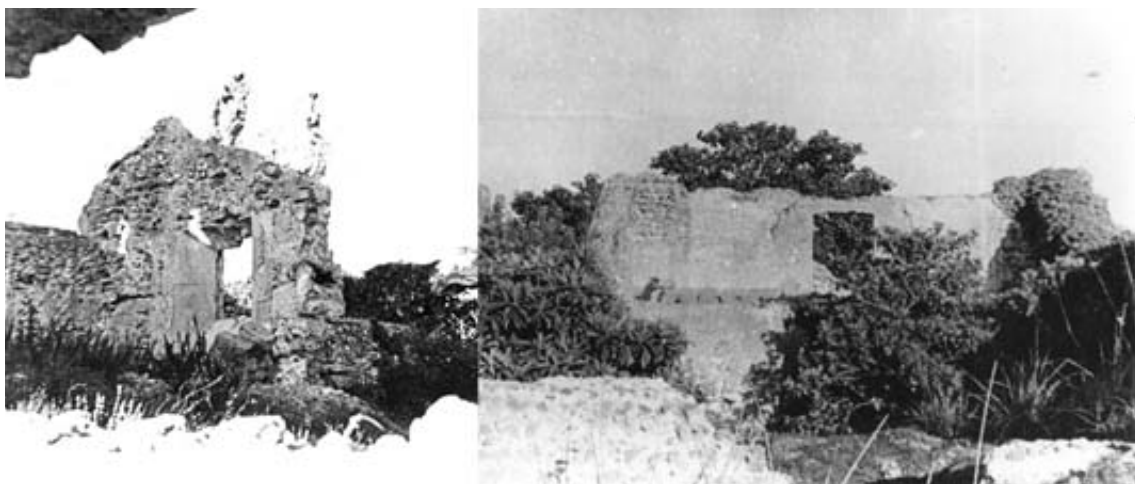


Fig. 9.- Restes de la testera recaent a l'hort d'una cel·la de Valldecríst amb el finestral d'il·luminació de la sala central i distribuïdora sencer (esquerra), i ruïnes d'una altra cel·la de la mateixa cartoixa amb el mur de càrrega central i porta de comunicació de la cambra en bon estat de conservació (dreta). Fotografies de la dècada dels cinquanta del segle XX

Finalment, el pis o planta superior, que —com ja s'ha dit anteriorment— només serveix de cambra i pot utilitzar-se alhora com a graner, assecador, mirador, lloc per a guardar eines o utensilis, etc., presenta una gran diferència d'altures entre els murs exteriors i el central (que a més fa de carener), amb més d'un metre i mig de desnivell en les dues cartoixes valencianes.

anys del segle XV, poc després de la coronació de Martí l'Humà com a rei del casal d'Aragó (1399), i un d'ells probablement era el que fou nomenat "llenç dels pares antics"¹⁶, segurament el primer en construir-se, i que podem situar al costat sud o dret segons s'entra al claustre.

Respecte als mestres pedrapiquers que dirigiren el treball de les cel·les de Valldecríst

¹⁵ Alfaura, Joaquín, *Historia o Anales de la Real Cartuja de Valdecristo. Fundación de los muy altos Reyes de Aragón, D. Pedro IV y D. Martín su hijo*, còpia de 1741 d'un manuscrit de 1658, llibre I, cap. catorzé, punt. 122.

¹⁶ Alfaura, J., *op. cit.*, llibre I, cap. vinté, punt 172: "*Hízose hacer un quarto junto a la celda del Padre Don Bonifacio Ferrer, que era la primera del lienzo que ahora llamamos de los Padres Antiguos*".



Fig. 10.- Porta d'eixida a l'hort d'una cel·la de Valldecrist. Visió des de dins de la cel·la (esquerra) i des de l'hort (dreta)

podem suposar que foren els mateixos que ho feren alhora en el claustre i l'església major: Miquel Garcia (actiu en la cartoixa d'Altura entre 1395 i 1435) i Pere Balaguer (mestre major de les obres com a mínim des del 6 de febrer de 1398¹⁷). Res no sabem dels altres mestres que hagueren de continuar l'obra del gran claustre durant la meitat de la centúria i el tercer quart del segle XV i que –és de suposar– conforme l'alçaven li anaven incorporant noves cel·les.

Sobre la cel·la del prior o prioral no existeixen referències concretes de l'època gòtica quan

s'hagué de construir, desconeixent fins i tot el seu emplaçament. Les úniques dades conegudes són ja del segle XVII, període en què hi tingueren lloc profundes transformacions durant el priorat del pare Dom Joaquim Alfaura (1622-1666). Aquestes reformes, com apunten Enrique Martín i M^a José Santolaya en el seu *Estudio Previo de la Cartuja de Val de Cristo*¹⁸ pogueren arribar fins i tot a canviar el seu emplaçament.

La cel·la prioral moderna era molt major i més cuidada que la resta de cel·les¹⁹. Només la casa, que tenia dos pisos, ocupava la mateixa superfície

¹⁷ Serra Desfilis, Amadeo i Miquel Juan, Matilde, "La capilla de san Martín en la cartuja de Valldecrist, arquitectura símbolo y devoción", *La Cartuja de Valldecrist (1405-2005) VI Centenario del Inicio de la Obra Mayor*, Fundación Mutua Segorbina, Instituto Cultura Alto Palancia y Analecta Cartusiana, La Vilavella (Castelló), 2008, p. 324.

¹⁸ Martín Gimeno, Enrique i Santolaya Ochando, M^a José, *Estudio Previo de la Cartuja de Val de Cristo*, 1985, "Parte II: Estudio histórico-constructivo de los edificios que constituían el conjunto monástico", Servei de Patrimoni Artístic Immoible, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, p. 107.

¹⁹ "A parte de las habitaciones destinadas al padre Prior, considerado como un monje cualquiera, había una sala biblioteca, un oratorio más amplio, una salita de recepciones y otras piezas accesorias y necesarias para las funciones del gobierno del Monasterio. Todo con una mayor y más esmerada ornamentación." Simón Aznar, Vicente, *Historia de la Cartuja de Val de Cristo*, Segorbe, ed. Fundación Bancaja, 1998, p. 358.



Fig. II.- Panoràmica des del claustre major de les restes de dues celles d'Aracristi amb visió de la seua estructura, espais i obertures

que la casa i hort junts d'un pare, i el seu jardí, que era bastant més gran que l'habitable i segons sembla s'hi accedia baixant unes escales puix que es trobava en un nivell inferior, s'estenia fora dels límits del quadrat que constituïa el conjunt de l'àrea eremítica.

Situada en el cantó sud-oest d'aquest conjunt, la seua posició privilegiada gràcies a la porta de comunicació instal·lada al final del denominat corredor porticat oriental li permetia estar en contacte directe amb la zona cenobítica.

Finalment, afegirem que per les descripcions i notícies existents sobre la prioral, especialment les aportades pel germà Vivas²⁰, se sap que contenia varies pintures i tenia una llibreria. A més a més, algunes dades pareixen indicar que en l'últim període de vida del monestir (1800) es construï un atri en la seua entrada, a continuació o formant part de l'esmentat corredor porticat oriental.



²⁰ “...un Cuadro que pintó antes y representa la Cena de Cristo nuestro Bien con sus Discípulos, que está actualmente en la Celda Prioral sobre la Puerta de la Librería.” I també: “en la Celda Prioral hay algunas [pintures] de primor, como son el Tránsito de nuestro Santo Patriarca, un Ángel Custodio, un Salvador, que es de un Monge de Escala Dey.” Vivas, Joaquín, *Fundación de la Real Cartuja de Val de Cristo por los magníficos y piadosísimos Reyes D. Pedro IV, sus hijos D. Juan y D. Martín, Doña María de Luna y D. Martín Rey de Sicilia, hijo de estos Reyes*, manuscrit de l'any 1775, respectivament p. 72 i 84.

La capilla funeraria de Joan de Vich en Valencia (1494-95)

La participación de Joan Corbera, García de Vargas y Pablo Forment.

Mercedes Gómez-Ferrer
Universitat de València
Juan Corbalán de Celis

RESUMEN

En el artículo se presentan noticias documentales inéditas sobre la construcción y ornamentación de la capilla funeraria del noble Joan de Vich en el monasterio de San Vicente de Valencia a partir de 1494. Se trata de una capilla, actualmente desaparecida, contratada con los canteros Joan Corbera y García de Vargas, del cual se realiza un perfil de su actividad arquitectónica. La capilla se completaba con un retablo encargado al escultor Pablo Forment, una gran clave realizada también por él y pintada por Pere Cabanes. Otro miembro de la familia Cabanes, el pintor Martí Cabanes actuaba como testigo en la capitulación del retablo de Forment y puesto que el contrato de pintura no ha sido localizado se establece la hipótesis de que hubiera podido ser realizado por el obrador de los Cabanes. Los detalles iconográficos del retablo se conocen a partir del testamento de Joan de Vich quien explicita los motivos pictóricos. La capilla finalizaba con la colocación de la reja encargada a Joan Pons Aloy.

ABSTRACT

We give documentary evidences about the construction and decoration in 1494-1495 of the funerary chapel of the nobleman Joan de Vich in the monastery of San Vicente in Valencia. This chapel, which no longer stands, was charged to the master masons Joan Corbera and García de Vargas, from whom a biography is given. The chapel was decorated with a retablo built by the sculptor Pablo Forment. He also provided the chapel with a wooden key painted by Pere Cabanes. Another member of the Cabanes family, the painter Marti Cabanes witnessed at the sign of the contract with Forment. This allows us to stablish the hypothesis of the Cabanes family as possible painters of the retablo. The details of the painting were provided in the testament of Joan de Vich. The chapel was finished after a grille was settled by Joan Pons Aloy.

EL PERSONAJE: JOAN DE VICH

A primeros de febrero de 1492 moría en Valencia mosén Joan de Vich, segundo hijo del que había sido camarero mayor de Alfonso V, Guillen de Vich y de Beatriz de Corbera. Este matrimonio tuvo dos hijos varones Luis¹ y Joan –el personaje que nos ocupa– y al menos dos hijas, Yolant que contraería matrimonio con Pere de Castellví², e Isabel que lo haría con Guillen Ramón Pujades³. Al parecer debió tener también otra hija casada con un Soler⁴.

Casado Joan, en marzo de 1460, con Beatriz de Esplugues, tuvo a su vez tres hijos, Guillen Ramón, Antonio, y Miquel Jerónimo. De ellos, Guillen Ramon acabaría aquejado de demencia por una enfermedad mental, agravada con los años.

Joan de Vich era señor de Xeresa y Alcodar y vivía en la parroquia de San Martín de Valencia⁵, junto a la casa de su hermano Luis, que posteriormente se convertiría en la conocida como casa del embajador Vich, cuando Jerónimo de Vich la transforma a su regreso de la embajada en Italia.

La primera en hacer testamento fue la esposa de Joan de Vich, Beatriz de Esplugues quien el 3 de abril de 1486, lo hacía nombrando albacea a su hermano Pere de Esplugues. Elegía sepultura en la iglesia parroquial de San Martín, en la capilla de San Pedro y San Pablo, donde estaban enterrados sus padres. Dejaba heredero de todos sus bienes a su hijo Guillen Ramón. Se encontraban presentes, entre otros, mosén Luis Figuerola, caballero y el maestro de escuela Luis Navarro⁶. Fallecía ese mismo día, publicándose el testamento en casa del reverendo mosén Joan Roiç de Corella.

Tres años después, el viernes primero de mayo de 1489, testaba Joan de Vich nombrando por albaceas entre otros a su cuñado Guillen Ramón Pujades, caballero, y a su sobrino Guillen Ramón Soler. Elegía sepultura en la iglesia del monasterio de San Vicente, en una capilla que pensaba hacer en dicho monasterio⁷. Mientras ésta se construía mandaba que lo enterrasen dentro de dicha iglesia, a la parte donde estaba la puerta del cementerio, junto a la pared del

¹ Luis de Vich, fallecido en 1476, como primogénito de la casa, había heredado el oficio de mestre racional, junto con la baronía de la Vall de Gallinera y Ebo. Fueron los padres de Jerónimo de Vich y Vallterra, embajador. Sobre las relaciones familiares de los Vich ver, Joan Brines y Carme Pérez, “A l’ombra de la monarquia. Splendor i ocàs de la família Vic” *Saitabi*, 51-52, (2001-2002), pp. 285-313

² Yolant había fallecido antes del 21 de febrero de 1474, fecha en la que su marido Pere de Castellví dictaba su testamento. Archivo Protocolos Patriarca de Valencia, (APPV) sig: 22549, notario Francesc Pintor

³ El 15 de junio de 1482 testaba Guillen Ramón Pujades, señor de Pedreguer, Matoses, Monterroy, Benimazmir y Piles. Estaba casado con Yolant de Vich. APPV, sig: 6415, notario Antonio Barreda.

⁴ En su testamento dejaba diversos legados a sus sobrinos Guillen Ramón de Soler, Galceran de Soler, arcediano, Marti Ponç de Soler, Miquel Joan de Soler, y Perot de Soler.

⁵ En 1484 en la venta de un censal que realiza junto con su cuñada Damiata de Vallterra y su sobrino Jerónimo de Vich figura como señor de Xeresa y Alcodar. Como garantía del censal se ponía una de las casas que dicho Joan de Vich tenía en la parroquia de San Martín, junto a la de su hermano Luis, casa que Jerónimo a su vuelta de Italia transformaría en la conocida “casa del embajador Vich”.

⁶ Luis Figuerola, hijo de Joan Figuerola y Joana Xarch, estaba casado en segundas nupcias con Dalfina Corella, hermana de Joan Roiç de Corella. Vivía este matrimonio en dicha parroquia de San Martín, en la calle que llamaban de *mosén Corella*, esquina a la calle llamada de la Virgen María de Gracia, lindante con el convento de San Agustín.

⁷ Los Vich tenían su sepultura en la iglesia mayor de Gandía, y sería en 1476 cuando el mestre racional Luis de Vich dejaba mandado que lo enterrasen en la Capilla que estaba construyendo en la iglesia del monasterio de la Virgen María de la Murta. A primeros de septiembre de 1477 su viuda Damiata de Vallterra encargaba al maestro Joan Aloy la realización de unas rejas para el cierre de dicha capilla.

presbiterio. Una vez muriese, su cuerpo debería ser llevado por la noche desde su casa al monasterio, portado por doce pobres siendo acompañado por la cofradía de la Virgen María de la Seo hasta el portal de San Vicente, y de allí en adelante por los capellanes de la parroquia, con la cruz mayor.

Tras dejar diferentes cantidades a sus numerosos sobrinos Soler y a Joanot, hijo de su hermano Luis, legaba 1.000 sueldos anuales de renta a su hijo Miquel Jerónim, dejando a su primogénito Guillen Ramón tan solo un ducado por legítima y por cualquier derecho que le pudiese corresponder, mandando que se le pagase la dote que su madre le había aportado al tiempo de su matrimonio. Nombraba heredero universal a su segundo hijo Antonio. Fallecería casi tres años después de redactado su testamento, el 5 de febrero de 1492.

LA MANDA TESTAMENTARIA DE SU CAPILLA

Después de arreglar los asuntos del alma, dejar diferentes legados a su familia y amigos, y dar la libertad a sus esclavos intentado con esto acumular méritos para el tránsito a la otra vida, atraído por el afán de dejar tras de sí una memoria perdurable, que no solo hiciera patente su piedad, sino también su generosidad y el poder económico de su linaje, procede a dejar bien especificado como había de ser ese recinto en el que reposarían eternamente sus restos. No se olvidó de ordenar la celebración de sufragios y oficios divinos en su memoria y en la de los difuntos de su familia, con la voluntad de que se celebraran a perpetuidad, instituyendo para ello el correspondiente beneficio para que su beneficiado cada año, el día de difuntos, acudiera a su sepultura, y adornándola con sus señales y estandartes celebrara su aniversario.

Joan de Vich explicitaba las características concretas de la capilla que debía ser construida así como su retablo y el ajuar litúrgico preciso para las celebraciones. Exponía que la capilla

debía ser construida con cruceros y con un arco de piedra donde se deberían colocar las armas de los Vich y pavimentada con rajoletes de Manises, separada del resto de la iglesia por una reja. Posteriormente precisaba con todo detalle las características del retablo que debía presidir la capilla, con mención expresa de la iconografía completa del mismo, que por tanto no quedaba al arbitrio de sus albaceas testamentarios ni del posible artista.

La capilla, una vez finalizada, debía estar adornada por un retablo dedicado a la Piedad, con cuatro casas a los lados con un misterio en cada una, y quizá una punta con la crucifixión, (hay parte del texto roto), y unas polseras a cada lado de esta espiga con la salutación de la Virgen María en la derecha y el ángel Gabriel a la izquierda. Detallaba incluso los guardapolvos del resto del retablo con tres imágenes en cada uno de los lados, San Miguel, San Juan Evangelista y San Pedro, en uno y en el otro el Buen Ladrón, la Magdalena y el ángel Custodio. El banco debía tener pintados San Pablo, San Antonio, San Francisco, Santa Bárbara, Santa María Egipciaca y Santa Catalina. A esto se añadían los ornamentos y piezas litúrgicas –cáliz, portapaz, casullas etc– precisas para su buen funcionamiento, también clarísimamente señalados.⁸

LA CONSTRUCCIÓN DE LA CAPILLA. LA PARTICIPACIÓN DE JOAN CORBERA Y GARCÍA DE VARGAS.

Como preveía ya Joan de Vich en su testamento, no pudo realizar la capilla en vida, y finalmente el contrato para su construcción se escribe el 25 de febrero de 1494, dos años después de su fallecimiento y casi cinco años más tarde de la redacción del testamento. Se trataba de una capilla que se debía construir en la iglesia del monasterio de san Vicente, extramuros de la ciudad de Valencia. Capilla que como tantas otras, se perdería con las transformaciones sufridas por este edificio en el curso de su historia y que por tanto resulta imposible estudiar, puesto que la

⁸ Ver apéndice documental, documento n.º1

iglesia del monasterio fue totalmente transformada a mediados del siglo XVII, el resto de capillas correrían la misma suerte a partir del siglo XVIII, puesto que muchas de ellas amenazaban ruina.

Sus albaceas procedieron a cumplir su voluntad encargando la obra a los maestros García de Toledo y Joan Corbera. Estos se comprometían a realizar la capilla de la misma forma que tenía la capilla del maestro Climent de la catedral de Valencia, elegida como modelo constructivo, con sus arcos principales y sus cruceros y cubierta enteramente de piedra. Ya entonces, era muy frecuente el cierre de las capillas con plementos de ladrillo, pero en este caso se especifica el material enteramente realizado en piedra. La capilla debía tener un arco principal abierto hacia la iglesia donde se debían colocar las armas de los Vich y también un portalito como de sacristía con una ventana que permitiera la entrada de la luz del sol naciente. La pintura posterior de cuatro señales y una clave quizá nos permita intuir una bóveda de cinco claves en su cubrición. Uno de los problemas planteados por la construcción de la capilla era la apertura del arco hacia la iglesia y el refuerzo de la pared de la misma, por lo que se preveía un gran arco que estaría la mitad hacia la iglesia y la otra mitad hacia el cementerio debido al extraordinario grosor del muro.⁹

En los meses siguientes fueron frecuentes las épocas por pagos a los maestros que debían cobrar hasta un total de 115 libras por la obra y por la provisión de materiales para la capilla, que debió quedar terminada en breve plazo.¹⁰

En este caso, ante la dificultad real de estudiar las características arquitectónicas de la capilla, que por lo que se desprende del docu-

mento debían corresponder totalmente a un modelo de crucería gótica bastante tradicional, la capilla nos interesa porque nos sitúa de nuevo ante importantes maestros del medio valenciano a fines del siglo XV. Por un lado, el más conocido y claramente documentado Joan Corbera; pero por otro, el maestro García de Toledo o García de Vargas¹¹, cuya trayectoria sólo muy recientemente se ha empezado a clarificar a pesar de haber sido uno de los escasísimos maestros que tenían este privilegiado título en el estricto gremio de canteros controlado por el aún entonces activo, maestro Pere Compte. La trayectoria de Joan Corbera no hace sino afianzarse con el cada vez mayor número de obras que se le pueden adjudicar, convirtiéndolo en el más claro sucesor de su maestro Pere Compte y en uno de los que perpetúan la tradición de la cantería valenciana hasta bien entrado el siglo XVI.

Por el contrario, la personalidad de García de Vargas lejos de conocerse con exactitud, era mucho más difusa y de ahí la importancia de esta obra para poder contribuir a aclararla. Su biografía¹², solo hasta ahora sucintamente esbozada, nos apunta a un maestro de mayor envergadura de la que hasta no hace mucho se había sospechado. Oriundo de Bargas (Vargas), una pequeña población distante 9 km de la ciudad de Toledo, estaba ya presente en Valencia en 1472 cuando se publican las constituciones del gremio de canteros, figurando como uno de los tres maestros junto a Francesc Baldomar y Pere Compte. En Valencia transcurrió buena parte de su trayectoria puesto que muere en la ciudad, en su casa de la parroquia de santa Cruz, a primeros de diciembre de 1503¹³.

⁹ Ver apéndice documental, documento n°2

¹⁰ Las épocas y compras de materiales se suceden a lo largo de los meses siguientes. El 25 de febrero de 1494 hay pagos a los proveedores de piedra Pere Vilanova, Miguel Alcany, y Marti de Vallpueda, que se repiten el 3 y 26 de marzo del mismo año. También se documentan los trabajos y la entrega de materiales de Alfonso de Vezarit, Joan Viscaino, Pere Viscaino y Mateu March, el 19 de abril de 1494. Las entregas de piedra se repiten en junio, julio, agosto, septiembre etc

¹¹ En la documentación aparece indistintamente como García de Toledo, García de Vargas, García de Toledo y de Vargas, García de Vargas alias de Toledo y García de Toledo alias de Vargas.

¹² Una primera aproximación a la figura de este maestro en Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, Mercedes, *Pere Compte arquitecto*, Valencia, 2007

¹³ Testamento hasta ahora inédito en APPV, sig: 11272, notario: Albert, redactado el 12 de noviembre de 1503. Nombra albacea a mestre Marti de Vallpueda, pedrapiquer. Quiere ser enterrado en la capilla de Santa Lucía, en el vaso dels pedrapiquers. Lega 3 castellanos de oro a Joan Francesch, pedrapiquer, y a su mujer, por los buenos servicios que le han hecho y le hacen, y toda la herramienta que tiene de su oficio. Herederos sus hijos Joanot y Miquel Joan. Nombra curador de ellos a mestre Pedro de Vilanova, pedrapiquer. Se publicó el 18/12/1503, décimo día de su muerte.

Uno de los primeros datos hasta ahora inéditos lo mencionan cobrando por las armas esculpidas para la sepultura de Pere Pugeriol en marzo de 1476¹⁴. Más que por este dato nos interesa por el hecho de que se le reconoce como maestro de las obras de la Santísima Trinidad. Este apelativo nos revela que García de Toledo trabajaba en el convento de la Trinidad, aunque no podemos aventurar el alcance de su intervención. Las extraordinarias piezas estereotómicas del monasterio de la Trinidad de Valencia lo sitúan en el entorno inmediato de los grandes maestros Francesc Baldomar y Pere Compte, y lo hacen acreedor de los saberes propios de la arquitectura valenciana de la piedra en estos años del último cuarto del siglo XV. Es significativo, que esta referencia se produzca tan sólo unos meses antes del fallecimiento de Francesc Baldomar.

En 1479, García de Vargas se encargaba de la construcción de la capilla del magnífico Jordi Joan en la iglesia de san Juan del Hospital. Igual que en la capilla de Joan de Vich, el maestro debía realizar los arcos cruceros y formeros, una clave y la bóveda y en los arranques situar la señal o escudo de los Joan por un precio bastante similar de 95 libras. En este caso, la capilla existe intacta y nos puede servir de ejemplo para imaginar cómo sería la contratada por Joan de Vich. Algunos sutiles elementos como la clave acampanada o los enjarjes entrecruzados recuerdan obras del entorno de Pere Compte, cuyo dominio en la Valencia de la época fue aplastante. Un año más tarde, en 1480 el mismo García de Vargas estaba obrando para la familia Joan en su palacio particular.

Posteriormente continuaría su relación con destacados nobles valencianos realizando también obras en el palacio de los Dixer situado en la

parroquia de San Lorenzo en 1484. Construye la escalera de piedra para el estudio de su casa, repara la escalera mayor y el portal de la calle¹⁵.

Prácticamente no lo volvíamos a encontrar documentado hasta 1492 trabajando en el forrado de sillares de piedra de la fachada del palacio del duque de Gandía en Valencia, obra igualmente controlada por el omnipresente Pere Compte.

Los datos sobre la capilla de Joan de Vich realizada en colaboración con el más conocido y claramente documentado Joan Corbera lo sitúan por tanto, en la élite de los trabajos de cantería del último cuarto del siglo XV en la ciudad de Valencia.

EL RETABLO DE LA CAPILLA, OBRA DE PAU FORMENT.

Las obras arquitectónicas de la capilla se debieron suceder con bastante agilidad y en agosto de 1495 se estaba en disposición de contratar el retablo de madera que acogería todo el programa pictórico redactado por el propio Joan de Vich en sus disposiciones testamentarias. La descripción de la estructura de madera responde exactamente al número de compartimentos y casas mencionados en el testamento por lo que podemos imaginar que éste también se cumpliría para la pintura.

Las noticias al respecto del retablo son bastante desiguales. Por un lado, conocemos al destacado autor de la estructura de madera, el carpintero y escultor Pablo Forment, pero por otro, no podemos concluir con seguridad sobre el autor de las pinturas.

El retablo de buena madera debía tener un espacio para la escena central y dos casas a cada lado, la espiga en la parte superior y el banco, con seis espacios. Además sus correspondientes guardapolvos. El total del retablo era de 20 palmos

¹⁴ APPV, notario: Pla, sig: 15545, Aportación documental inédita hasta la fecha lo situaba el 22 de marzo de 1476, como Garcias de Toledo, lapicida, magister operis Santissima Trinitat, reconociendo a Pere Beneyto, notario, albacea del honorable Pere Pugeriol, de casa del señor rey, escribano, el pago de 31s 6d del precio de una lapida o losa de 9 palmos de larga y 3 de ancha para poner sobre el túmulo o fosa de dicho difunto, que él ha picado, y puesto el signo de dicho Pere Pugeriol.

¹⁵ Dato documental inédito hasta la fecha en APPV, sig: 26969, notario: Beneyto, donde el 29 de abril de 1484 García de Vargas, pedrapiquer, confiesa recibir de doña Aldonça Dixer, mujer del noble don Pere Dixer, 6 libras por la escalera de piedra para el estudio de su casa, en la parroquia de San Lorenzo, y por adobar la escalera mayor y hacer un pilar, y adobar el portal de la calle. (Siguen pagos a Marti de Toro, yesero, Luis Cirera, albañil, por jornales, Joan Albice, albañil, por arreglar la naya.)

de altura, el máximo que permitía la capilla. El banco del retablo debía tener sus pilares transfloridos y revestidos y chambranas por encima de cada casa, con una moldura por la parte inferior que lo recorriera todo, siguiendo el modelo del retablo de la Magdalena, aunque con más decoraciones, ya que se indicaba que por lo menos debía tener tantas como el de la Trinidad.

Así mismo, Pau Forment debía ejecutar una clave de madera con las armas de los Vich y ocho rayos, cuatro pequeños y cuatro grandes, hasta alcanzar un total de más de 6 palmos de anchura cuya pintura se encarga a Pere Cabanes.

La descripción del retablo nos presenta una estructura bastante austera en toda la parte superior reservándose la decoración más rica de doseletes y pináculos calados y decorados exclusivamente a la zona de la predela, suponiendo la presencia del tipo valenciano de grandes guardapolvos sobresalientes. Esta solución en retablos posteriores se traslada a todo el conjunto, como se podía observar en el retablo de la colegiata de Gandía.

Además, esta noticia afianza la figura de Pau Forment dedicado especialmente a la realización de retablos y claves de madera. Se trata de una noticia importante porque no son muchos los contratos publicados de Pau Forment y sirve para reforzar su figura en el entramado de la carpintería valenciana. Se trata de uno de los primeros documentos de contrato de retablo completo, anterior a las obras de Gandía (1500), de la Puridad, (h.1500) o de san Nicolás (1503). También precede a los encargos de 1496 para la casa de la diputación de Valencia, donde fundamentalmente realizó las claves de madera de la capilla, entre otras obras. A pesar de ello, pertenece a una época ya madura dentro de su trayectoria, porque ya habían transcurrido bastantes años desde su examen en el gremio de carpinteros en 1469. Desde esa fecha, coincidente con su participación en la reconstrucción del altar mayor

de la catedral tras el incendio, y la de 1477 en que entrega un escritorio para el Hospital de Inocentes, no existía noticia documental alguna¹⁶. Quizá para esta obra ya pudo contar con la colaboración de sus hijos Onofre y Damián, aunque en el contrato figura exclusivamente su nombre, como cabeza del taller. La mención de los retablos de la Magdalena y la Trinidad, como elemento comparativo, quizá permite también atribuir a este maestro algunos retablos que pertenecerían a las iglesias de estos conventos, aunque no podemos confirmarlo con total seguridad. No hay indicación alguna de que sean obra suya aunque la forma en que está redactado el documento induce a establecer la hipótesis de que sí pudieran serlo. En cualquier caso, como de la mayor parte de los retablos valencianos, no tenemos resto alguno para poder compararlos.

El carpintero Pau Forment una vez acabado el retablo debía colocarlo en la capilla para comprobar su adecuación a la misma y luego debía desmontarlo para entregárselo al pintor. Las capitulaciones de la pintura para este retablo no han sido halladas y tan sólo disponemos del nombre del también conocidísimo pintor Pere Cabanes que dora y colorea las armas ejecutadas por Forment para esta capilla. La estrechísima vinculación entre Pere Cabanes y Pau Forment se pone de manifiesto en varias obras compartidas así como en los lazos de amistad que se pueden intuir del testamento de este último, en el que Cabanes actúa como testigo¹⁷.

A este nombre se suma, el de su familiar, el pintor Martí Cabanes que firma como testigo de la capitulación del retablo de Pau Forment. La extensa familia de los Cabanes complica la identificación de sus miembros por lo que cualquier dato de cronología es importante para su clarificación. De hecho, las últimas aportaciones sobre la familia, documentaban a Martí Cabanes a partir de 1514 y hasta 1530 fecha de su fallecimiento y presuponían que pudo ser hijo de Pere

¹⁶ Gómez-Ferrer, M., *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*, Valencia, 1997, p. 324

¹⁷ Souto Silva, A., "Nuevas aportaciones documentales sobre el origen de Damián Forment. Su vinculación familiar con el Bajo Aragón y posibles circunstancias de su traslado de Valencia a Zaragoza" *Boletín Camón Aznar*, LII, 1993, pp. 5-131. Además de las citadas en este texto, el escritorio entregado por Forment para el Hospital de Inocentes, fue pintado también por Pere Cabanes.

Cabanes. Su obra más importante consistía en haber colaborado con Pere Cabanes y con Nicolas Falcó en la realización del retablo de Bo-cairent en 1515¹⁸.

Lo cierto es que este documento de 1495 adelanta en casi 10 años esta cronología, volviendo por tanto a necesitar un replanteamiento. Si en esta fecha de 1495 ya era pintor, no se puede identificar con el hijo menor de edad que acompaña al carpintero Onofre Forment en 1509 a colocar un retablo pintado por Pere Cabanes en Adzeneta del Maestrat. Podríamos por tanto volver a reconsiderar la idea de que hubiera sido el hermano menor de Pere Cabanes y por tanto, colaborador de su taller.

Por tanto, la hipótesis más verosímil es que la pintura del retablo de la capilla de Joan de Vich hubiera podido ser realizada por el taller de los Cabanes, y que en principio siguieran las disposiciones testamentarias en los motivos pictóricos empleados.

Por último, el 12 de septiembre de 1495 se capitulaba también la gran reja que debía cerrar la capilla con el reputado maestro de rejas, Joan Pons Aloy por el precio de 75 libras. Con este cerramiento, colocado en la capilla a finales de agosto de 1496, se culminaba la obra de la capilla funeraria de Joan de Vich en el monasterio de San Vicente de Valencia.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento n° 1:

Extracto del testamento de Joan de Vich
1 de mayo de 1489
APPV, Sig: 20450, notario: Bertomeu de Carries

Mes avant com yo dessus haia dispost e orde-nat que si yo en ma vida no havia feta e obrada una capella dins la sglesia del dit monastir de Sent Vicent, en lo loch on yo he elegit mia sepul-tura con ni en quina manera apres obte meu se deu fer e obrar. Pero ço vull, man e ordene que

si yo en ma vida no havia feta fer e obrar la dita capella que apres obte meu en lo dir loch per mi dessus designat de mos bens sia feta e obrada la dita capella ab crueres y ab lo arch davant de pedra. E que en la clau e en les altres parts con-genes e conderents sien aposades les armes de Vich, e que sia pahimentada de rajoleta de Ma-nizes. E dins aquella sia construhit e fet un vas ab vora de pedra. E que sia fet un altar de pedra gentil ab son retaule sots invocacio de la Pietat de nostre Senyor, tenint la mare de Deu son fill en les faldes com fon davallat de la Creu. E en los altres quatre cases del retaule que en cascuna li sia pintat un misteri de la [] polsera que sta [] pintat lo sanct Crucifixi, e en la part dreta la verge Maria, e en l'altra part lo angel Grabriel ab la Salutacio. Apres en les altres polseres dels costats tres himatgets en cascuna polsera, ço es, en la una polsera sanct Miquel, Sanct Joan evan-geliste e sanct Pere, e en l'altra lo sanct ladre, sancta Maria Magdalena e l'algel custodi. E en lo banch del dit retaule sien pintadas sanct Pau, sanct Anthoni, sanct Francesch, sancta Barbera, sancta Maria Egepciaqua e sancta Catherina.

Documento n° 2:

Capitulaciones con los maestros Joan Corbera y García de Vargas para la construcción de la capilla 25 de febrero de 1494
APPV, 13867, Notario: Andreu

Die XXV mensis februaryi anno MCCCCLXXXIII
Nos Guillermus Raymundus Pujades miles civi-tatis Valencie habitator testamentarius tutor et curator magnifici Anthoni de Vich donicelli filii et universalis heredis magnifici Joannis de Vich quondam militis dicte civitatis ac manumisora una cum magnificis Guillermo Raymundo de Soler donicello et Petro Valtanell legum doctor ultime voluntatis dicte magnifici Joannis de Vich que-madmodum de dicta hereditate tutela et cura ac manumisoria constat cum ultimo dicti Joannis de Vich testamento in posse honorabile et discreti

¹⁸ Framis, Maite, “Los Cabanes. Más de un siglo de vínculos familiares y laborales entre los pintores de la ciudad de Valencia (1422-1576)” *De pintura Valenciana, 1400-1600*, Alicante, 2006, pp. 149-210

Bartholome de Carries notario acto die prima mensis Madi anno a Nativitate Domino Millesimo Quadragesimo octogésimo nono et post dortum dicti testatoris publicato die octava mensis februaryi anni a Nativitate domini Millesimi quadragesimi nonagesimi secundi, Guillermus Raymundus de Soler donicello et Petrus Valtanell legum doctor habitatore dicte civitatis manumissore et executores dictus Guillermus Raymundo Pujades in dicti ultimo testamento dicti domini Joannis de Vich quondam in dicto testamento constituut eius nos dictis nominibus ex una et Garcias de Toledo et Joannes Corbera lapiscide dicte civitatis Valencie ex altera partibus gratis dictis nominibus nos dicte partes pacto speciali solemnii stipulatione huiusde interveniente ad invicem et vicisim facimus trahimus inhimus pasticimur stipulantis atque finimus inter nos dictas partes ad invicem et vicisim presentes et acceptantes condiciones provisiones et stipulaciones in posse notario subscripti lecta et firmata tenoris seguentes:

En lo nom de deu e de la gloriosa Verge Maria capitols fets e fermats entre los magnífichs mosen Guillem Ramon Pujades cavaller tudor e curador del magnífich Juan de Vich menor fill e hereu del magnífich mosen Joan de Vich e en Guillermo Ramon de Soler donzell e micer Pere Valtanell doctor en cascun dret marmessors del ultim testament del dit mosen Johan de Vich de una part e los honrats mestre Garcia de Toledo e mestre Johan Corbera pedrapiques en e sobre una capella faedora en la sglesia del glorios Sanct Vicent fora los murs de Valencia se son convenyuts en la forma seguent:

E primeramente es concordat que los dits mestres pedrapiquers obraran la dita capella de principals, vases e socaves? e cruers segons sta obrada la capella de mestre Climent construhida en la Seu de Valencia sense formes chambrana de la altitut de la capella que esta en la dita esglesia de sent Vicent al costat de la capella que sa de obrar. La qual capella de haver de tou vint y dos palms e de ample dihuyt palms en la qual capella a de haver un portalet de secrestia e una finestra sobre lo portal e o alla hon millor si ara e done mes llum dela secrestia vers sol hixent que tingua la finestra de ample dos palms de lum e de

alt quatre palms e lo portalet de la finestra tres palms de ample e set palms de peu dret.

Item es concordat que les dits magnífichs tudor e curador e marmessors a ses depeses faran e labraran los fonaments necesaris fins a cara de terra

Item es concordat axi mateix que los dits magnífichs tudor e curador e marmessors faran portar e pagaran la pedra necessaria axi per a les vases sotanes principal cruers claus e cantons en tal manera que los dits mestres sols y haien a metre les mans azi en lo derrocar de la paret de la esglesia com en lo paredar e cloure la dita capella

Item es concordat que los sobre dits marmessors donaran e faran portar tota la fusta necessaria per a fer los bastiments neecesaris per al derrocar e fer la dita capella ab cordes Claus cabaços e quinals per al pugar de la dita pedra e altres pertrets necesaris per a la dita obra en tal manera que sols axi com dit es los dits mestres pedrapiquers no sien tengurs sino de derocar de les parets com del obrar e paredar les pedres neecessaies per a la dita obra de la capella

Item es concordat que sobre lo principal de la dita capella se fara un arch per sostenir la paret de la esglesia lo qual arch sea de fer en aquesta manera la meytat vers la esglesia e altra meytat vers lo fosar e perquant la paret es molt grossa e los volsors per fer la obra molt alts seria molt gran fatiga e perill

Item es concordat que los dits mestres pedrapiquers prometen de aci a la festa de sent Johan de juny primer vinent haver obrada ab tot efecte eacabada de pedra axi los principals com dels cruers e la cloenda de pedra e aquella paredada e les parets repicades ali hon será menester e les juntes de les pedres ab tota sa perfectio sots pena de cinchcents sous

Item es concordat e ordenat que tant quant tota lo cobrir de la dita capella vinga a carrech dels dits magnífichs marmessors e no dels dits mestres pedrapiquers

Ítem es ordenat per maior declaracio que sols los dits mestres son tenguts e obliguats derrocar la part de la esglesia e fer los dits archs e lo principal e cruers e cloure de pedra e paredar e de tot lo que sia necessaria fer de mans en axi que no an de posar los dits mestres nenguns pertrets

ne despeses algunes sino los moços o companyes que será necesaries per a tot

Item es concordat pactat e avengut entre les dites parts que los dits mestres pedrapiquers sien tenguts e obligats fer e obrar la bocha del vas de la dita capella ab sa losa de pedra nova de una peça de pedra gran nova per al altar e los graons de la capella e altar a di que stiga ben acabada la dita capella a coneguda dels dits mestres e de les parts e axi mateix sia feta una finestra de pedra per a les ampolletes

Item es concordat que en satisfaccio e paga de les mans e dels treballs dels dits mestres pedrapiquers axi de derrocar com del obrar e paredar seson convenguts per preu de cent quinze lliures pagadores en aquesta manera ço es la terça part de present e altra terça part paredats que sien los capitells del principal e altra terça part acabada que sia de paredar de tot lo ques mester fer de pedra als dits mestres pedrapiquers que sería a cascuna terça trenta huyt lliures sis sous vint diners

Item es concodat que los presents capitols sien executoris ab submissio e renunciacio de for largament ordenador etc...

Testes huius rei sunt quo ad firmas ómnium predictorum partes discretum Guillermmum Raymundum Pujades...

Documento n° 3:

Capitulaciones con el carpintero Pau Forment para la realización de la estructura de madera del retablo de la capilla

7 de agosto de 1495

APPv, 13868, Andreu

Die VII mensis augusti anno a nativitate Domini MCCCCLXXXV

Nos Guillermus Raymundus Puiades, miles, civitatis Valencie habitator, testamentarius tutor et curador magnifici Anthonii de Vich, domicelli, filii et universalis heredis magnifici Joannis de Vich quondam, militis, dicte civitatis habitatoris, ac manumisora unacum magnificis Guillermo Raymundo de Soler, donicello et Petro Valtanell, legum doctore ultime voluntatis dicto magnifici Joannis de Vich quondam quem ad modum de

dicte hereditate, tutela et cura ac manumisoria constat ultimo dicti Joannis de Vich testamento in pose honorabili et discreti Bartholomei de Carries, notarii, acto die prima mensis madii anno a nativitate Domini millesimo quadringentesimo octogesimo nono, et post obitum dicti testatoris publicato die octava mensis februaryi anni a nativitate Domini millesimo quadringentesimi nonagesimi secundo, Guillermus Raymundus de Soler, domicellus et Petrus Valtanell, legum doctor habitatores dicte civitatis, manumisores et executores unacum dicto Guillermo Raymundo Puiades, ultimi testamenti dicti domini Joannis de Vich, quondam un in dicto testamento continetur, onnes nos dictis nomibus ex una, et Paulus Forment fusteribus dicte civitatis vicinus partibus ex altera, nos dicte partes pacto speciali solemnii stipulacione ...

Capitols fets e fermats per e entre los magnífichs mossén Guillem Ramón de Soler, donzell e mucer Pere Valtanell doctor en leys e mossén Guillem Ramón Puiades, cavaller, marmessors y execudors del ultim testament del magnífich mossén Joan de Vich, quondam, cavaller, de una part, e lo honrat en Pau Forment, fuster, de la ciutat de Valencia sobre lo retaule de fusta te a fer per obs de la capella per los dits marmessors obrada en lo monestir de Sanct Vicent, fora los murs de la dita ciutat, del modo e forma seguent.

Primo sia tengut y obligat lo dit Pau Forment de fer de sa fusta hun retaule bo e ben obrat, lo qual haia de tenir sis spays, ço es, lo espay den mig principal e dos cases a cascun costat, e la spiga e banch ab cases, ab son entaulament ab sis tubes e ab pilars tresfloris e revestits, e en lo banch del dit retaule ha de haver sis spays, lo qual dit banch ha de esser ab chambranes e entaulament baix per la copada, e sia lo dit banch obrat segons lo banch del retaule de Senta Magdalena, ab que sia quipus relevada en la ecclesia del monestir de la Trinitat e axi com sta aquell banch.

Item axi mateix sia tengut e obligat lo dit en Pau Forment de fer les polseres del dit retaule de dos palms de amplaria, e les polseres dels costats del dit retaule haien ha tenir tres spays, e en les altres haia en cascuna hun spay, lo qual dit retaule ab les polseres haia de tenir

la altaria, ab les polseres e banch, vint palms de tota altaria, en manera que prenga tot lo spay que comportar pora la lum de la finestra de la capella, e tant complit com puga star e tant bo com lo puga fer.

Item sia tengut lo dit en Pau Forment, ultra lo dit retaule fer una clau de fust ab senyal de Vich obrat, ab huit raigs, ço es, quatre grans e quatre chichs, obrat de fullatges, los quals tingent los quatre raigs grans sis palms de raig a raig, mesurant per creu. E mes sia tengut fer quatre senyals de Vich rebanats ab un bocell entorn, los quals haia de posar en sos lochs lo dit mestre a ses despeses.

Item sia tengut lo dir en Pau Forment fer lo dit retaule de bona fusta, neta e gentil, e ben obrat e acabat. E lo qual sia tengut de pararlo loch hon te star en la dita capella nova que es obrada per los dits marmessors dins la dita sglesia del benaventurat Sant Vicent, fora la dita ciutat, e dexarlo parat per alguns dies per mirarlo si estarà be, e apres desapararlo per donarlo al pintor en la dita sglesia de Sent Vicent, lo qual haia a esser acabat e posat en la dita capella de aci a quinze de octubre primer vinent.

Item los dits marmessors per salari e treballs de fer lo dit retaule e clau e senyals e posar aquell e aquelles en sos lochs, prometen e sien tenguts donar e pagar al dit en Pau Forment denou llibres, les quals li sien tenguts donar e pagar per bestreta tan tost e sis llibres quant lo dit retaule será mes de mig obrat, ab la qual e senyals posats, e les restants set llibres haien a esser pagades acabat e posat lo dit retaule en la dita capella en lo loch on aquell deu star, tota exceptió apart posada.

Los quals capitols volen les dites parts sien executoris ab totes aquelles penes, submissions e variacions de juhi e tales jurades de no pledegar e impenar penes e juraments e obligacions de bens e altres.....

Testes huius rei sunt quod ad firmas Petri Valtanell et Paulus Forment Petrus Vallmaseda vicinus Valenciae et Joannes Palau vicinus ville Algezire, et firme dicti Guillermi Raymundi de Soiler qui X die mensis septembris dicti annii absente dicto Pauli Forment premisit stipulant juravit et obligant fuit, testes magnifici Guiller-

mus Raymundus Almenara, miles, et Enricus Sagra, miles, habitatis dicte civitatis...

Demun vero die VIII mensis augusti anni nativitati Domini millesimi quadringentesimi nonagesii sexti de voluntate dicti Petri Valtanell et dicti Pauli Forment que confesi fuerunt seu mutuo tenere et esse contentos et satisfactos fuit predictum capitulatum instrumentum lineatum taliter et caetera actum etc. Valentie, etc. Presentibus venerabili Ludovico Çaburgada, presbitero et Martino Cabanes, pictore, habitatis Valentie.

Documento n° 4:

Capitulaciones con el maestro rejero Joan Pons Aloy para la realización de la reja de la capilla. APPV, 13868, Andreu 12 de septiembre de 1495

Capitols fets e fermats entre los magnificos mosen Guillem Ramon Soler donzell e micer Pere Valtanell doctor en leys e mosen Guillem Ramon Pujades cavaller habitants de la ciudad de Valencia marmessors e execudors del ultim testament del magnific mosen Joan de Vich cavaller de una part e lo honorable mestre Johan Pons Aloy mestre de rexats de la dita ciutat e na Beatriu sa muller de la part altra sobre les rexes lo dit mestre Johan Aloy te a fer en la capella novament obrada per los dits marmessors per a la dita marmesoria en la esglesia del benaventurat sanct Vicent fora la present ciutat los quals son del tenor seguent

Primerament es estat pactat concordar e avengut entre los dits magnificos marmessors e lo dit mestre Joan Aloy que lo dit mestre Johan Aloy sia tengut y obligat fer un reixat gran per a la dita capella del dit mosen Joan de Vich en lo qual reixat haia XXVIII rexes sens los pilars del portal e quatre traveses e faxes e en aquelles haia XIII carts ab sos poms e lo qual reixat sia mes alt hun forch fins a la faxa dalt que no lo reixat que est en la capella de frare Bernat en la dita esglesia de Sant Vicent segons sta la mostra que lo dit mestre Aloy ha fet e millor si fer millor se pora

Ites es pactat e concordat entre les dites parts que lo dit mestre Joan Aloy sia tengut fer les

dites vint y quatre vergues mes altes hun forch de aquella gruixa que son les vergues del dit reixat de frare Bernat e de aquella spesaria e com mes groses no menys primes e en lo qual reixat complidament hi entrara les dites vint y quatre vergues en lo dit enfront ço es dotze en cascun quarter ames sia tengut de fer dos pilars de ferro ab ses chapas de ferro poch mes groses que no los pilars del dit reixat de frare Bernat e que los dits pilars stigues ab ses chapas e unes revestits e dos bestions molt de bona manera millor que no los que son obrats en la capell del tresorer.

Item es concordat que lo dit mestre Johan Aloy sia tengut y obligat obrar quatre travesers per al dit reixat per a la faxa dalt la qual sia de amplaria de hun gran forch be complit que pase hun dit ans mes que menys obrada de la manera que esta obra la dita mostra ha fet lo dit mestre Johan Aloy e altres dos vergues grosses e bones per a la faxa altra que sta a mig reixat on ve la tancadura la qual faixa haia de amplaria mig palm ben complit e de la dita manera de la mostra les quals quatre traveses sien mes groses que no les de la capella de dit frare Bernat e molt bones y de bon ferro

Item es concordat que lo dit mestre Johan Aloy sia tengut fer lo dit portal de la dita capella de la forma e manera del portal del dit reixat de la capella de frare Bernat e que tinga cinch palms de amplaria be complits e que en lo dit portal haia ses portes ab sa faxa si e segons stara l'altra ab son pany e clau e tancadura de loba e sia ben acabat e obrat segons se pertany e lo dit mestre sabra fer

Item es concordat entre les dites parts que lo dit mestre Johan Aloy sia tengut y obligat damunt lo dit reixat haia a obrar quatorze poms redons e bells ab sos carts de altaria de dos palms y mig ben complits ab ses puntes entre pom e

pom amples e belles segons lo de frare Bernard mes bell un poch e axi com la mostra e sobre lo portal un pom gran de aresta ab son cart molt bell millor que lo de frare bernad e ab cinch corrioles entre les que tenen a servir per a empaliar e a la lantia

Item es concordat entre les dites parts que lo dit reixat sia ben obrat e de XXIIII rexes o vergues de altaria un bon forch mes altres que les del reixat de frare Bernard davall la faixa e ab sos pilars e ortes e quatre traveses e quatorze carts e lo principal pom davant la porta e ses punctes e faxes com dit es e pany e clau e loba haia a fer plantat per lo dit maestre e en lo grau de baix a ses despeses excepto una rova de plom per a plantar les vergues de aci per tot lo mes de deembre primer vinent

Item es concordat que los dits magnifics marmesors sien tenguts y obligats pagar al dit mestre Johan aloy per lo preu del reixat e sos treballs setanta cinch lliures moneda reals pagadores ço es vint lliures per fer e plantar lo portal y traveses. Vint lliures quant les verguesfaxes e poms seran acabats e les restants trenta cinch lliures quant lo dit reixat sera acabat de fer e plantar e stara en orde que res no y mancara a fer ferreny. Los quals capitols que sien executats ... etc

Testes huius res sunt que ad firmas dictorum Guillelmi Raymundi de Soler et Petri Valtanell et Johani Aloy magnifici Berengarius Marti de Turribus civis et discretus Joannes Romeu notarius civitatis Valencie et firme icte Beatricis que dicta die absentibus per dictis manumisoribus subscriptorum stipulate formavo juravit pmissit et cerciori facta renunciavit sunt testes venerabile Petrus Fores presbiter diocesis dertusensis et Joannes Vernias studens habitatoribus in civitate Valencie.



*A propósito de las tablas juanescas de la vida de Santo Domingo en el Museo de Bellas Artes de Valencia, obras de Gaspar Requena.**

Lorenzo Hernández Guardiola
Académico Correspondiente

RESUMEN

Gaspar Requena es un pintor valenciano del Renacimiento prácticamente recién descubierto, que se ha identificado con el Maestro de Montesa. Pintor asociado al gran Juan de Juanes, a él hay que atribuir las magníficas tablas sobre la vida de Santo Domingo que guarda el Museo de Bellas Artes de Valencia, que en esta ocasión relacionamos con un documento en el que Gaspar Requena aparece como autor del retablo mayor de la iglesia de los dominicos de Luchente, que debió pintar hacia 1559.

ABSTRACT

Gaspar Requena is a recently discovered Valencian painter of the Renaissance times who has been identified with the Maestro de Montesa. Requena, who has been associated with the great Juan de Juanes, was the author of the magnificent altarpieces about Santo Domingo's life which are in the Fine Arts Museum of Valencia. On this occasion we related these altarpieces with a document in which Gaspar Requena appears as the author of major altarpiece of the Dominican Church in Luchente, which was painter around 1559.

* Este artículo se entregó a esta revista en mayo de 2009.

Hasta el momento, la historiografía del Arte Valenciano ha querido ver dos pintores homónimos que trabajan a lo largo del siglo XVI, Gaspar Requena El Viejo y su supuesto hijo Gaspar Requena El Joven¹, cuando en realidad ambos, su cronología y producción, podrían perfectamente encajar en la trayectoria de un único pintor, muy documentado en el momento y con abundante obra atribuida: Gaspar Requena. Éste ha sido identificado con el denominado Maestro juanesco de Montesa², así bautizado el año 2000³, cuando en realidad ya había sido denominado en fechas anteriores por Cebrián i Molina como el Maestro de la Merced⁴.

Al maestro juanesco de Montesa, así llamado por el retablo de San Fabián, San Sebastián y San Roque de la iglesia parroquial de Montesa⁵, (habría que matizar que son de su mano sus tablas principales, ya que las que se muestran en las polseras son de su taller) se le han atribuido –y con razón– una serie de obras que se fechan o deben fecharse en los años 50 y 60 del siglo XVI. Valenciano de formación, tal vez discípulo y maestro asociado con Juan de Juanes, dejó el peso de su obra identificada y conservada en la

ciudad de Xàtiva y municipios cercanos (Bocairent, Montesa, Vallada, etc.) por lo que hemos de suponer (y así fue) que, en algún momento de su vida, debió de residir en la zona.

Este maestro, como ya hemos adelantado, ha sido identificado recientemente por Mariano González Baldoví con el pintor Gaspar Requena, al comparar un dibujo documentado suyo, conservado en Xàtiva, con la producción del hasta el momento anónimo pintor. El documento y el dibujo fueron dados a conocer en el año 2000 por el cronista setabense Agustí Ventura y Conejero: el 3 de agosto de 1560 se pagaron seis sueldos al maestro Gaspar Requena “per pintar ...dos àngels ab un vesser e un Sant Crucifici” en la segunda página del *Libro de la Lumenaria del Ssm^o*, (Archivo de la Colegiata de Xàtiva) donde se conserva⁶. González Baldoví, en 2007 hizo suyo este descubrimiento, aunque fechando el dibujo en 1561 y sin citar al cronista autor del hallazgo⁷.

Del análisis estilístico del mencionado dibujo, este investigador infiere, con razón, que Gaspar Requena debió ser el autor de seis tablas localizadas en la misma ciudad (Lapidación de Santa Bárbara, Flagelación de Santa Bárbara y

¹ Véase BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, 1980.ID. “Vicente Requena ‘el Viejo’, colaborador de Joan de Joanes en las tablas de San Esteban del Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, VII, 19 (enero-abril, 1986), pp. 13-29

² GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano: “Artistas y clientes en Xàtiva, 1550-1707”, pp.537-571, en *Libro de estudios*, Exposició La Llum de les Imatges, Xàtiva, 2007, p. 545.

³ BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, cat. de la exp. Valencia, Museo de Bellas Artes, del 31 de enero al 26 de marzo de 2000, p.39

⁴ CEBRIÁN I MOLINA, Joseph Lluís: “Difusió del patrimoni històric i artístic”. *Papers de la Costera*. Xàtiva, núms.7 y 8. Maig, 1992, pp. 177-188.

⁵ BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, op.cit., p.39

⁶ ”DATES fetes per mi Onofre Cebrià e altres clavaris del veneradíssim los Preciós de Jesucrist per tot l'any 1560:

Primo a 3 d'agost, 10 sous a mestre Joan Ivars llibrer, per lo preu del present llibre...e 6 sous a mestre Gaspar Requena per pintar la segona carta del dit llibre dos àngels ab un vesser e un Sant Crucifici”. Véase: VENTURA I CONEJERO, Agustí : *La confraria de la Minerva. Una història dels cambregars i del Corpus*. Xàtiva, 2000. p.44

⁷ GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano: “Artistas y clientes en Xàtiva, 1550-1707”, op. cit. p. 545.

Flagelación de Cristo en el Museo de l'Almodí, y Santos Desposorios, Huida a Egipto y Oración en el Huerto, en el Museo de la Colegiata), así como del retablo de San Fabián, San Sebastián y San Roque de la parroquial de Montesa (que daba nombre al anónimo maestro). Todas estas obras, a su vez –insiste González Baldoví– están muy cercanas a las cuatro que representan asuntos de la vida de Santo Domingo, conservadas en el museo de Bellas Artes de Valencia. “aunque estas últimas son de mejor dibujo y de figuras más esbeltas”⁸, tablas que el mismo Fernando Benito fue el primero en considerar, junto a otras, como trabajos del Maestro juanesco de Montesa⁹. La producción de este pintor Gaspar Requena ha sido recientemente ampliada con un “San Vicente Ferrer” en Teulada¹⁰, las tablas de San Fabián y San Roque de la parroquial de Vallada, un San Joaquín –desaparecido– del Calvario alto

de Xàtiva y “probablemente” el retablo de almas de la parroquial de Agullent¹¹, este último, sin duda, también suyo.

Se le pueden adscribir otras más, caso de una “Cena” en el Museo de Bellas Artes de Valencia, un díptico con profetas, Ecce Homo y Flagelación en colección privada de Madrid, el retablo de San Jaime del museo parroquial de Bocairent, obras ya advertidas por el mismo Fernando Benito¹²; Muerte de la Virgen en colección particular de la capital de España¹³, así como una tabla de las Misas de San Gregorio en Gorga, la Dormición de la Virgen del Instituto Luis Vives de Valencia¹⁴; algunas tablas en la ermita de San Sebastián de Vallada; el retablo de la Inmaculada en la Merced y Santa Tecla de Xàtiva¹⁵; el retablo del Calvario en Santa Catalina de Valencia; la Muerte de la Virgen, tabla incompleta, en la parroquia de Santa María Magdalena en l'Olleria;

⁸ *Id. ibid.*

⁹ BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Joan de Joanes*, op. cit. p.39 Junto a éstas, Benito considera de la misma mano las seis tablas mencionadas conservadas en los museos de Xàtiva, el retablo de Santiago Apóstol del Museo parroquial de Bocairent y las puertas bifaces de altar con un “Ecce homo” y “Cristo a la columna” por un lado, y los profetas “Ezequiel”, “David”, “Isaías” y “Jeremías” por el otro, en colección particular de Madrid.

¹⁰ Esta obra de Teulada fue adjudicada por mi mismo al autor de los pasajes de la vida de Santo Domingo que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia, objetos de este estudio, esto es al Maestro de Montesa, ahora Gaspar Requena. Vid. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: “Sobre Jerónimo de Córdoba (1537-1601)”. *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, Zaragoza, 2000, LXXXII, p. 289. ID “Una tabla atribuible a Cristóbal Llorens I, en la colección de la Diputación de Alicante”. *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 2001, p.108. Estas publicaciones no se recogieron al tratarse del Maestro de Montesa en la reciente exposición de la Luz de las Imágenes en Xàtiva, donde se citaba el San Vicente Ferrer de Teulada como obra de este último. Véase FERRER ORTS, Albert y AGUILAR DÍAZ, Carmen: “Retablo de San Sebastián”, ficha 168 del cat.exp. *Lux Mundi*. La Llum de les Imatges. Xàtiva, abril –diciembre 2007, p.556. Véase también LÓPEZ AZORIN, María José: “San Vicente Ferrer” en La Llum de les Imatges, *La Faz de la Eternidad*, cat.exp. Alicante, 2006-2007. Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, n° 55, p.244-245.

¹¹ FERRER ORTS, Albert y AGUILAR DÍAZ, Carmen, *op.cit. ut supra*, p. 556.

¹² BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Joan de Joanes*, op. cit., p.39. Las puertas pintadas con los profetas, la Flagelación y el Ecce Homo de colección particular de Madrid fueron atribuidas previamente a Cristóbal Llorens, cuando se creía a éste el autor de las tablas de la vida de Santo Domingo del Museo de Valencia, que nos ocupan. Véase. DÍAZ PADRÓN, Matías y PADRÓN MÉRIDA, Aída: “Pintura valenciana del siglo XVI: aportaciones y precisiones”. *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1987, n° 238, p. 130.

¹³ Esta obra, por la misma razón que las anteriores, ha sido también asignada a Cristóbal Llorens por I. Mateo y ha de ser restituida al Maestro de Montesa / Gaspar Requena. Véase MATEO, Isabel: “Varia de pintura española del Renacimiento”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1993, LXX, p. 361.

¹⁴ También atribuidas con anterioridad a Cristóbal Llorens, han de ser asignadas a partir de ahora al Maestro de Montesa/ Gaspar Requena. Véase: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: *Pintura gótica y renacentista valenciana (nuevos estudios y atribuciones)*. Alicante Instituto de Estudios Alicantinos, 1983, p. 61. La tabla de Gorga, que en principio no consideré de Cristóbal Llorens en esta publicación, la tuve como obra suya o de su hermano Onofre años más tarde. Véase HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: “Catálogo obra pictórica”, en *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*, cat. de la exp. Alicante, Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, octubre-diciembre, 1990, pp. 198-199.

¹⁵ CEBRIÁ, Joseph Lluis: “El retaule de la Purísima de l'esglesia de la Mercé de Xàtiva”. www.lamercedxativa.org.

la tabla de la Coronación de la Virgen y Santos de la Abadía de Monserrat, etc.¹⁶.

Otro argumento que permite identificar al Maestro de Montesa con Gaspar Requena, son las mencionadas tablas de asunto dominico localizadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia, que creemos procedentes de un conjunto documentado de este último artista, cuya noticia fue publicada por la Dra. Mercedes Gómez-Ferrer. En ella se dice que Gaspar Requena pintó y doró el altar mayor (esto es, el retablo) de la iglesia del convento dominico del Corpus Christi de Luchente hacia 1559¹⁷. Se trata de la resolución de un litigio sobre esta obra de 7 de mayo de 1565, en la que se advierte que el pintor, en esta última fecha, es habitador en Valencia pero residente en Xàtiva (*pictor civitatis Valencie habitatori in civitati Xative pro nunch residenti*).¹⁸

A este conjunto debe aludir Sanchis Sivera cuando afirma que se conservaba en 1922 en la iglesia conventual de los dominicos de Luchente “el retablo, que es de traza del Renacimiento, y que costearon los duques de Mandas, que habían heredado de la familia de Maza la baronía de Luchente y el patrono del convento”¹⁹. Hay que entender que se conservaría su estructura tectónica, sin las tablas, que llevarían ya varios años en los almacenes del Museo del Carmen, hoy en el de Bellas Artes de Valencia, tras la exclaustración del siglo XIX. Hay tradición que en la iglesia del convento se localizaba en su día un retablo de Juan de Juanes.

Las tablas del museo proceden de los “dominicos partido de Xàtiva”, como se advierte en su catálogo manuscrito de 1847, donde se hace referencia al origen y autoría de las mismas, e

¹⁶ Muchas de estas obras están recogidas en trabajos de Albert Ferrer Orts y Carmen Aguilar, algunos en prensa en mayo de 2009. Véase: Ferrer Orts, A.- Aguilar Díaz, C. “Els Requena i el retaule de Sant Jaume de Bocairent”, *Festes de Sant Blai*, Bocairent, 2009, pp. 132-133; “Los Requena, una enigmática familia de pintores del Renacimiento. A propósito de Gaspar Requena *el Joven*”, *Archivo Español de Arte*, en prensa; “Noves pintures atribuïbles a Gaspar Requena *el Jove* (ca. 1530-ca. 1603) i el seu taller”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, en prensa; “Més obres de Gaspar Requena *el Jove* i el seu actiu taller a la Costera”, *Ars Longa*, Valencia, n° 17,2008; “Una detallada descripció del Retaule de l’Ermita del Calvari Alt de Xàtiva per Elías Tormo”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 2008, pp. 45-51, e “Influjos joanescos en el taller de los Requena”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, en prensa.

¹⁷ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. Valencia, Albatros, 1998, p. 350. Agradezco a Mercedes Gómez-Ferrer, tan eficiente en los estudios del arte valenciano, la transcripción y envío de este documento.

¹⁸ Archivo Protocolos Patriarca de Valencia, APPV, Signatura: 11694. Notario : Joan Bellot

7 de mayo de 1565

Sit omnibus notum Benedictus de Alava donicellis civitatis valencie habitator tanquem procurator generalis et eo nomine ad modum illustre don Franciscus de Mendoza et de Maça relicte ab modum illustrisimo Petro Maça olim nominato don Baltasar de Ladro quondam domine vilarum et baroniarum de Moxent, Luchent, Novelda et aliarum vilarum et baroniarum (etc) pro solvendis et paccandis vobis honorabile Gasparis Requena pictori civitatis Valencie habitatori in civitate Xative pro nunch residenti octo mille solidis monete regaliū Valencie ex illis novem mille solios dicte monete per dictam principalem meam dicto nomine vobis debitis et quos vobis dari et solvi debentur dicto nomine per lo pintar y daurar altaris maioris monesteri et conventus Sacratissimi corporis domini Nostri Jesuchristi ville de Luchent quod vos tenemini pintar y daurar vestris expensis et quod dicto nomine et principalem dicto nomine (quemado) expensis facere ad quod quidem altare faciendum dicti domina et principalis mea dicto nomine fuit condemnata per spectabilem gubernatorem presenti civitatis et regni Valencie die vicésimo primo mensis aprilis anno quingentésimo quinquagesimo nono...

Dicto die

Sit omnibus notum ego Gaspar Requena pictor civitatis Valencie habitator gratis et scienter confiteor et in veritate recognosco vobis dominum illustrisime Franciscus de Mendoza et de Maça relicte ab modum illustris don Petro Maça olim don Baltasar de Ladro quondam domino villarum et baroniarum de Moxent, Luchent, Novelda et aliarum vilarum et baroniarum administrari persone status et bonorum illustris don Petri Maça filii vestri ac dicti que viri vestri dominum dictarum vilarum et baroniarum ac totius datus status de Maça licet absenti ut presenti et vestris que per manus magnifice Benedicti de Alava procuratoris vestri dedistis et solvistis michi ego que a vobis habui et recepi mee omni mode voluntati realiter numerando quinquaginta libras monete regaliū Valencie ad complementum illorum novem mille solidorum dicte monete regaliū Valencie et quod vos dicto nomine michi dare et solvere tenemini per lo pintar e daurar altaris maioris ecclesie monasterii Sacratissime Corporis Domini Nostri Jesuchristi ville de Luchent cum de reliquis octo mille solidis dictus Benedictus de Alava procurator vester miche cessionem fecit contra arrendatores fructum et emolumentum dicte ville de Luchent cum instrumento recepto die presente ad quod quidem altari faciendum vos dicto nomine fuistis condempnati per spectabilem gubernatorem presentis civitates et regni Valencie die vicésimo primero mensis aprilis anno millesimi quingentessimi noni pro ut dicta condempnatione continentur et qui bec est rei veritas ...

¹⁹ SANCHIS SIVERA, José: *Nomenclator geográfico-ecclesiástico de los pueblos de la Diócesis de Valencia*. Valencia, 1922, p. 275.

ingresaron en el ex convento del Carmen tras la desamortización²⁰, desmintiendo así a Vilanova y Pizcueta que las creía originarias del convento de dominicos de Valencia, atribuyéndolas a Cristóbal Llorens, filiación que se recogía en el citado manuscrito de 1847²¹ y en parte a Elías Tormo quien afirmaba que venían del convento de San Onofre de Xàtiva, manteniendo las misma atribución para tres de ellas²². Ambos autores, al ratificar la paternidad consignada en el mencionado catálogo —que las tablas eran originales de Cristóbal Llorens— son los responsables de que la obra del Maestro de Montesa/Gaspar Requena haya sido adjudicada en alguna ocasión al primero, dificultando a su vez el conocimiento de la producción de este último

En la zona de Xàtiva sólo existía, antes de la desamortización un gran convento de dominicos: el del Corpus Christi de Luchente²³. El convento de San Onofre —de donde dice Tormo que procedían las tablas que nos ocupan— era de alcantarinos y fue fundado en 1579, mucho después de la fecha en la que se debieron llevar a cabo las mismas (hacia 1559) y por lo que difícilmente pudo albergar en su día un retablo de iconografía dominica (aunque quizá de forma pasajera, tras la exclaustación). En la ciudad de Xàtiva también funcionaban otros dos convento dominicos, del que podrían ser originarias, pero en este caso el catálogo de 1847 hubiera reseñado con exactitud que las mismas venían de uno de estos dos cenobios de la *ciudad* y no de su *partido*. Con todo,

la presencia documentada de Gaspar Requena en Xàtiva y en la cercana Luchente, entre 1559 y 1565, autor de estilo idéntico al Maestro de Montesa como advierte González Baldoví y es fácilmente comprobable, obligan a pensar que las tablas del museo procedían de Luchente, de un gran conjunto por sus medidas y de una gran iglesia cenobial como la de este último lugar, llevado a cabo por 1559, como advierte la documentación que hemos aportado. No se harían muchos retablos mayores en torno a esta fecha en conventos dominicos de la zona de Xàtiva. Las características de la obra implicaría la obligación de su autor a residir en lugar cercano (Xàtiva) o en la misma Luchente. Con ocasión de pintar este conjunto, Gaspar Requena llevaría a cabo con toda seguridad el de Montesa, fechado en este último año.

Las obras que se le atribuyen en la zona, advierten de un taller muy activo, abierto sin duda en la ciudad de Xàtiva en esos años, donde Gaspar Requena atendió numerosos encargos y donde hubo de trabajar con taller o colaboradores para llevar a cabo lo que presuponemos una ingente producción.

Este Gaspar Requena, presente en Xàtiva entre 1559 y 1565, ha de ser el mismo pintor homónimo que en 1540 contrata, junto a Pedro Rubiales, el retablo de Santa Úrsula y de las vírgenes del convento de la Puridad, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia. El estilo presente en las tablas de este conjunto es afín al que practicaba

²⁰ Óleos sobre tabla :»Ordalía en Fanjeaux ante Santo Domingo» (191 x 181,5 cm); «Aprobación por Honorio III de la orden dominica» (196 x 180 x 12 cm);»Visión de Santo Domingo de San Pedro y San Pablo» (191,5 x 175,5 cm); «Aparición de la Virgen a San Reginaldo», no «La Virgen entregando el hábito a Santo Domingo enfermo» (191 x 181 cm). Vid. *CATÁLOGO de los cuadros que existen en el Museo de pinturas establecido en el edificio del exconvento del Carmen de esta ciudad con expresión de la clase de pintura, asuntos que representan, autores, escuelas, tamaños, estado de conservación, procedencia y demás observaciones generales*. Mss. 1847. Núms. 179, 178, 183 y 184, donde se recogen con título descriptivos de las escenas.

²¹ VILANOVA, F.: «Un notario-pintor. Cristóbal Llorens». Rev. *El Archivo*, Valencia, 1892.

²² TORMO, Elías: *Valencia: Los Museos*. Madrid, 1932; p. 63 (núm. 653), p. 61 (núm. 488), p. 63 (núm. 653 y 654)

²³ El *partido de Xativa*, en el momento de la exclaustación de Mendizábal lo integraban en total 23 conventos y monasterios de religiosos y 5 de religiosas de las poblaciones de Albaida. L'Olleria, Ayora, Villanueva de Castellón, Llutxent, Gandia, Rugat, Moixent, Benigàmin, Enguera y Xàtiva. Albergaban conventos de dominicos: Albaida(1538), Ollería (fundado en 1579), Villanueva de Castellón (fundado en 1590), Llutxent (1422), Ayora (1561) y Xàtiva (el de dominicos del siglo XIV y el de dominicas fundado en 1520). En principio las mencionadas tablas podrían proceder de los conventos de Albaida, Llutxent y Xàtiva ya que la fundación del resto de ellos son posteriores a la fecha de las tablas del Museo, en torno a 1559. Sobre la relación de estos conventos, Véase RAMÍREZ, Germán: «De la Guerra de Sucesión a la recuperación de la colegial (1700-1909). Entre ilustración y Liberalismo: la Iglesia de Xàtiva en la encrucijada revolucionaria», pp. 145 - 191, en *Libro de estudios* de exp. La Luz de las Imágenes, Xàtiva 2007, p. 189, nota 60.



Fig.1.- Gaspar Requena . *Ordalía en Fanjeaux*. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig.2.- Gaspar Requena . *Aprobación por Honorio III de la orden dominica*. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Juanes por la misma época, aunque con prototipos más personales, ignorando cuál fue la participación en el mismo de Pedro Rubiales, cuya obra conservada en Italia nada tiene que ver con lo que aquí se aprecia. Si Gaspar Requena tiene en 1540 capacidad para contratar, habría nacido unos veinticinco años antes como mínimo, esto es hacia 1515, en data cercana a la del nacimiento del pintor de los Salvadores.

Gaspar Requena es el pintor domiciliado en la parroquial de San Martín de Valencia en 1547, fecha en la que paga en la tacha real la cantidad de diez sueldos, al frente de un taller, la misma cantidad que abona Juanes en la misma data, ambos menos que Joan Cardona y Nofre Falcó²⁴. Trabaja como maestro autónomo, independiente de Juanes.

Aunque no es nuestra intención abordar una biografía exhaustiva del Maestro de Montesa/ Gaspar Requena, que mantiene en algunos estudios el calificativo de *El Joven*²⁵, éste ha de ser el que casa en 1555 con Úrsula Feliu. Según

el Barón de Alcahalí tuvo con ella cinco hijos, bautizando al primero, Vicente, el 7 de abril de 1556 en la parroquial de San Martín y al último, Francés Joan, el 20 de noviembre de 1565²⁶. Por el contexto en que da la noticia el mencionado investigador, todos ellos serían bautizados en la mencionada parroquia (el “primero” y el “último”), lugar donde residía el pintor, documentado en dicha parroquia en la tacha de 1547. Por noticias recientes, sabemos que Gaspar Requena bautizó a otras dos hijas suyas cuando residía en Xàtiva: Isabel Joan en 1559 y Ana Dorotea en 1562²⁷. Aún hay más: en 1573 Gaspar Requena tenía otra hija casada, Jerónima Eugenia, que la había tenido con Isabel Ju. Romera²⁸. Esta hija más que natural, nacida fuera del matrimonio, como cree Benito, debió ser de la primera esposa del pintor, Isabel, que fallecería antes de 1555, año en que contrae nuevas nupcias con Úrsula Feliu. Gaspar Requena e Isabel Juan Romera constan casados en 1550²⁹, el primero como

²⁴ FALOMIR, Miguel: *La Pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1994, p. 100.

²⁵ Así se le ha denominado recientemente. Vid. nota II.

²⁶ ALCAHALÍ, El Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897, pp. 254-255.

²⁷ Véase GONZALEZ BALDOVÍ, Mariano: “Artistas y clientes en Xàtiva, 1550 –1707”, *op. cit.*, p. 545.

²⁸ BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, 1980, p. 120.

²⁹ PÉREZ BURCHÉS, Inmaculada: “Aportación documental al retablo mayor de la iglesia de la Natividad de La Font de la Figuera de Joan de Joanes”. *Ars Longa*, Valencia, núm. 17, 2008, p. 31.



Fig.3.- Gaspar Requena . *Visión de Santo Domingo de San Pedro y San Pablo*. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig.4.- Gaspar Requena . *Aparición de la Virgen a San Reginaldo*. Museo de Bellas Artes de Valencia.

asociado con Juan de Juanes en la pintura del retablo de La Font de la Figuera, concluido en junio de ese año³⁰.

Con todos estos datos recopilamos: Gaspar Requena está desde 1555 hasta 1559 (fecha esta última de los retablos de Montesa y Luchente) en Valencia. Desde esta última data y hasta abril de 1565 debió residir en Xàtiva. En noviembre de este año se halla de nuevo en Valencia (bautizo de Francesc Joan en San Martín), donde se le documenta en años posteriores trabajando para el Patriarca Ribera y para la ciudad de Valencia³¹, en ocasiones en contacto con Juan de Juanes, su amigo como veremos.

El Vicente Requena bautizado en San Martín el 7 de abril de 1556 lo hace el Barón de Alcalí hijo también de Vicente Requena, “afamat pintor”, bautizado en la misma parroquia y en la

misma fecha, sin duda confundiéndolo con Gaspar Requena. Vicente Requena, “afamat pintor” ha dado lugar a la creación de un inexistente pintor “Vicente Requena el Viejo”, elaboración ficticia de Fernando Benito, al que le atribuye la tabla de la Ordenación de San Esteban del Museo del Prado (según creíble tradición –del Padre Vitoria– obra de Onofre Falcó) y otras obras en Valencia³². No hay ningún pintor documentado como Vicente Requena en las décadas de los años 50 y 60 del siglo XVI; luego el “afamat pintor” ha de referirse a nuestro Gaspar Requena. Éste ha de ser, por otro lado, al que se nombra como *magnífico* en 1580 tras la muerte de Juanes en Bocairente, como procurador suyo³³, lo que implica un gran nivel de confianza y amistad entre ellos.

³⁰ Dicho día. (16 junio 1550) D. D. Joannes Martí, bayle de dho lugar, Miguel Fabregat, Pedro Linyana, Bartolome Benito, Jurados de dha villa de Fuente la Higuera, en su nombre propio pagan al honorable Joannes Maçip y Gaspar Requena pintores de Valencia, vecinos ahora de Fuente la Higuera, 300 libras por el precio de pintar y dorar el retablo del altar mayor de la iglesia de dicho lugar. (...) testigos, Francisco Vila, presbítero rector de dha villa y Jeronimo Plá presbítero de dha iglesia. Dicho día (16 de junio de 1550). D. Joannes Marti pagan a Gaspar Requena y Joannes Masip, pintores de valencia habitantes ahora en Fuente la Higuera. 300 sueldos en censal a cuenta de 200 libras y nos obligamos con ambos a pagarlo el año próximo. (APPV. **Jaume Rois**, n° 27472, 16 de junio de 1550). Agradecemos el conocimiento de esta importante noticia a María José López Azorín, historiadora del Arte valenciano y excelente documentalista, miembro de un equipo (con Carmen Aguilar y Albert Ferrer) que está preparando, bajo mi coordinación, una monografía sobre Gaspar Requena.

³¹ BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Pinturas y Pintores...*, *op. cit.*, pp. 120-124.

³² ID.: “Vicente Requena ‘el Viejo’, colaborador de Joan de Joanes en las tablas de San Esteban del Museo del Prado”, *op. cit.*, pp. 13-29.

³³ ARQUES JOVER, Fr. Agustín: *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, auténticos*. Estudio, transcripción y notas a cargo de Inmaculada Vidal Bernabé y Lorenzo Hernández Guardiola. Alcoy, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1982, p. 138.

Las tablas con escenas de la vida de Santo Domingo de Gaspar Requena, que guarda el museo de Bellas Artes de Valencia (Figs, 1, 2, 3 y 4), ya las trabajé en su día, aunque atribuyéndolas a Cristóbal Llorens, con motivo de la catalogación de los fondos del Museo durante 1995 y 1996, a cuyas fichas me remito, que deben localizarse en la mencionada institución³⁴. Añado ahora que su componente juanesco es total y las referencias a la tradición de la pintura flamenca y al romanesismo nórdico coetáneo son evidentes. Gaspar

Requena gusta de gran riqueza en los detalles –túnicas, mantos, etc– y del empleo de un paisaje juanesco, con fondos de ruinas clásicas, evidentemente de receta, en ocasiones sugeridas, abreviadas. Como pintor en la línea de Juan de Juanes, debió de gozar de popularidad en el ambiente valenciano, ya imbuido seguramente del espíritu de la Contrarreforma. Repite modelos y composiciones con frecuencia, que resuelve con un marcado dibujo y un colorido rico según los encargos.



³⁴ Recientemente estas tablas se han vuelto estudiar con motivo de la exposición *Lux Mundi*, organizada en Xàtiva por la fundación La Luz de las Imágenes. Véase: AGUILAR DÍAZ, Carmen y FERRER ORTS, Albert: “Aparición de la Virgen a Santo Domingo entregándole el hábito; Santo Domingo entre San Pedro y San Pablo; Aprobación por Honorio III de la orden Dominica y Ordealía en Fanjeaux”, núm. 170, cat de la exposición. Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 558- 560. La iconografía de la tabla de la “Aparición de la Virgen a Santo Domingo entregándole el hábito” se ajusta mejor a la “Aparición de la Virgen a San Reginaldo” quien enfermo de muerte en el lecho y tras la plegaria de Santo Domingo, recibió la visita de la Virgen y bellísimas doncellas, quien lo sanó y le entregó el hábito de los dominicos (Véase VORÁGINE, Santiago de la: *La Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, cap. CXIII).

Consideraciones sobre la imagen de Leonardo

Teresa Garbí

Escritora

RESUMEN

La verdadera identidad de la imagen de Leonardo da Vinci es uno de los temas más controvertidos de la Historia del Arte. Hasta ahora se han hecho cuatro propuestas: podría ser un hombre joven a la derecha de la *Adoración de los Reyes Magos*, el hombre vitrubiano, el perfil de Melzi y el autorretrato de Turín. La autora recoge estas opiniones y argumenta que Leonardo podría ser el joven de un cuadro muy conocido –atribuido a Jacopo de Barbari–, en donde Luca Pacioli enseña su lección de Euclides. Además del hecho de que Leonardo y Pacioli fueron amigos y colaboraron en el libro *De divina Proportione*, basa su conclusión en varios argumentos, especialmente en una interpretación de la inscripción IACO. BAR. VIGENNIS P.

ABSTRACT

The true identity of Leonardo da Vinci's image is one of the most controversial issues of the History of Art. Since now four hypotheses have been proposed: he should be a young man on the right side of the Adoration of the Three Wise Men, the Vitruvian Man, the face by Melzi, and the picture of Torino. The author considers them and argues that Leonardo could be the young man of a well known picture –attributed to Jacopo di Barbari– where Luca Pacioli teaches his lecture of Euclides. Besides the fact that Leonardo and Pacioli were friends and both have collaborated in the book De Divina Proportione, her conclusion is supported by several arguments, especially by an interpretation of the inscription IACO. BAR. VIGENNIS P.

Desde hace años he trabajado en mi libro *Leonardo da Vinci: Obstinado rigor*. He recorrido los lugares en donde vivió el maestro: Florencia, Milán, Roma, Venecia. Difícilmente conseguía saber algo más. Llegué a la conclusión de que a Leonardo lo rodeaba una espesa bruma con la que él mismo se había protegido. Además, lo que se decía sobre su físico y su carácter era absolutamente contradictorio. Elaboré un listado: Leonardo era alto y bajo; sin barba y con largas barbas; de gran inteligencia y de inteligencia poco profunda; trabajador infatigable y perezoso; bueno y malo; tímido y extravertido; fuerte y enclenque; hipersensible y gélido; escribió más que ningún otro artista de su época y no dejó rastro de sí mismo.

Por no haber, no había un retrato suyo definitivamente aceptado. El dibujo a sanguina de Turín muestra a un personaje mítico, con la mirada perdida, un viejo milenarista. Tampoco cuadra con las referencias al atractivo que, según se ha repetido, Leonardo mantuvo hasta edad avanzada.

Existen referencias respecto a la apariencia física de Leonardo y en todas se alude a su belleza. Vasari¹ dice que aparte de “la belleza del cuerpo, nunca suficientemente alabada, poseía una gracia más que infinita en cualquiera de sus actos”. “Con el esplendor de su aspecto, que era bellísimo, serenaba todo espíritu triste, y con sus palabras trastornaba toda intención obstinada”, añade (p. 319).

Fritjof Capra considera que en Vasari puede haber cierta tendencia a la exageración pero, insiste, “su descripción encuentra eco en muchas referencias de la época” [...] “La belleza física de Leonardo en su juventud y en la edad madura tuvieron que ser excepcionales, pues todos los comentaristas de la época la mencionan”. No sólo se refiere a su belleza, sino a su elegancia y refinamiento².

Eugenio Muntz, uno de los clásicos estudiosos de Leonardo, se queja de que “ningún trabajo crítico ha sido emprendido hasta aquí sobre la iconografía de Leonardo” y se basa en los esbozos trazados por Vasari, Lomazzo y el Anónimo Gaddiano³.

Claro que Leonardo es, sin duda, “uno de los individuos más misteriosos de entre los grandes del Renacimiento” [...] del que, según Frank Zöllner, tenemos dos modelos: “anciano de largas barbas del *Autorretrato* de Turín y de un dibujo de Melzi y la imagen de belleza juvenil que el propio artista dibujó a menudo y que en andrógina variante adorna el sello de la Academia Leonardo da Vinci”.⁴

Kenneth Clark alude a las referencias que presentan a Leonardo como “un hombre delicado, cuidadoso en el vestir, reservado y misterioso en sus maneras”.⁵

Más o menos se habían aceptado cuatro imágenes: el joven que mira fuera del cuadro, a la

¹ *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabué a nuestros tiempos (Antología)*; Estudio, selección y traducción de M. Teresa Méndez Baiges y Juan M^a Montijano García, Tecnos, Madrid, 1998, p. 309 y ss.

² *La ciencia de Leonardo*, Anagrama, Barcelona, 2008, p. 40-41.

³ *Leonardo da Vinci. El sabio, el artista, el pensador*, Círculo Latino, Barcelona, 2005, p. 448. Al final del libro de Carlo Vecce, *Leonardo*, se incluyen, en apéndice, las descripciones de Jovio, Vasari, Lomazzo y el Anónimo Gaddiano. Acento, Madrid, 2003, p. 359-395. Véase, además, el interés que existe en la red a propósito del enigmático retrato de Pacioli y el desconocido (www.ritrattopacioli.it).

⁴ *Leonardo da Vinci. Obra pictórica completa y obra gráfica*, Taschen, Colonia, p. 8. Gombrich (“Las cabezas grotescas”, en *El legado de Apeles*, Alianza Forma, Madrid, 1993) dice que “probablemente el “verdadero aspecto” de Leonardo no se resuelva nunca [...] La cabeza de Turín no es necesariamente un autorretrato, puede ser otra encarnación del tipo favorito de Leonardo”, p.143.

⁵ *Leonardo da Vinci*, Alianza Forma, Madrid, 2000, p. 35. Según Clark Leonardo sabía combinar la elegancia con la austeridad (p. 68).

derecha, en la *Adoración de los Magos*; el hombre vitrubiano; el perfil de Melzi (figura 5) y el dibujo de Turín. También se ha tenido en consideración un retrato de San Jerónimo del altar de Ospedaletto Lodigiano, de Giovanni Pietro Rizzoli, *Giampetrino*, discípulo milanés (figura 3). Asimismo existe un boceto que se conserva en Winsord, muy parecido al anterior (figura 2 y 6). También se alude al Heráclito de Bramante, que se conserva en la galería Brera.⁶

A medida que avanzaba en la redacción de mi libro, *Leonardo da Vinci: Obstinado rigor*, aunque no tenía un interés especial por saber cómo era Leonardo –al contrario, uno de los atractivos mayores del personaje creo que es su misterio, su ambigüedad–, naturalmente, iba haciéndome una idea física de Leonardo por lo que había

momento en que imparte su lección euclidiana, cuando precisamente Leonardo estaba ilustrando el libro común, *La Divina Proporción*, era el propio Leonardo y tal vez pintado por él mismo –al menos la figura geométrica–, o en su taller.

Algunos dicen que el desconocido es Guidobaldo da Montefeltro (1472-1508) –se alude a esta circunstancia en el inventario del Palacio Ducal de Urbino, del siglo XVII–, y otros, que se puede tratar de Dürero –lo mencionamos en la nota 6– o del supuesto pintor del doble retrato: Jacopo de Barbari (1440-1515). ¿Y por qué no podría ser Galeazzo Sanseverino (-1521), yerno de Ludovico el Moro, de quien no se conoce su apariencia?

Junto a Pacioli está ese hombre bien parecido, bien iluminado, de unos treinta y tantos,



Fig. 1.- Esta imagen es la del desconocido del retrato de Luca Pacioli. Detalle. Museo di Capodimonte. Nápoles.

Fig. 2.- Boceto hallado en los cuadernos de Leonardo, reproducido especularmente. Windsor.

Fig. 3.- Retrato de San Jerónimo del altar de Ospedaletto Lodigiano, de Giovanni Pietro Rizzoli, Giampetrino, discípulo milanés de Leonardo.

leído sobre él. Sin barba, durante gran parte de su vida; elegante y atractivo, arrogante, incluso. De pronto, me llamó la atención el retrato de Luca Pacioli con un desconocido (Figuras 1 y 7), que conocía muy bien. Lo curioso es que nadie se hubiera dado cuenta de que casi la única persona que podía acompañar a Pacioli en el

cuarenta años bien llevados, mirando fijamente al espectador, no sin cierta ironía. ¿Podía un mecenas mirar así, directamente, como auténtico protagonista de la ceremonia que se escenifica en el espacio del cuadro? Habitualmente, solían ser más comedidos: aparecían a un lado de la escena, implicados en ella, pero de perfil. Los mecenas

⁶ Véanse las pormenorizadas noticias que da Charles Nicholl en su libro: *Leonardo da Vinci. El vuelo de la mente*, Taurus, 2005, p. 94, 144, 275, 297, 348, 360, 507, 553, 564. Aunque Muntz no reconoce ninguna obra auténtica de Giampetrino (p. 458), Nicholl tiene en consideración tanto el dibujo de Windsor como el San Jerónimo al que aludimos arriba (p. 507). En un reciente estudio de Carlos Alberto Cardona (Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2006) se alude a la opinión de Mackinnon, N. (1993). Según éste el desconocido del cuadro sería Alberto Dürero.

no tienen mucho qué decir a un espectador. Leonardo sí que puede decir y por eso mira directamente, como suele ocurrir en un autorretrato en el que a ningún pintor se le ocurre ocultar la mirada o posar de medio perfil o de perfil, incluso. La imagen que aparece en este cuadro no tiene nada que ver con el supuesto autorretrato de Turín que, según algunos, Leonardo lo habría dibujado cuando pintaba la *Última Cena*, en 1495, es decir, en la misma fecha del retrato de Luca Pacioli y el desconocido. Sería un esbozo de alguno de los apóstoles que iban a aparecer en la Cena. Clark opina que “este autorretrato nada revela sobre la personalidad del artista” (p. 134).

Si el cuadro se había pintado en 1495, Pacioli tenía más de cincuenta años y Leonardo,

Leonardo. Las figuras geométricas, dicen, podría haberlas pintado el propio Leonardo, por su perfección, y porque, por entonces, ya lo hemos dicho, Leonardo estaría trabajando en las ilustraciones del libro citado de Pacioli, *De Divina Proportione*. La edición recoge un tratado para construir un alfabeto basado en el cuadrado y en el círculo, obra de Leonardo. Las letras que aparecen en el cuadro son del mismo tipo.

¿Se limitó Leonardo a ilustrar el libro o ayudó a Pacioli en su redacción? El humanista francés Geofroy Tory –véase la edición de *La Divina proporción* de Akal, p. 17–, ya en 1529, apunta que fue él quien inspiró a Pacioli. Acusa a éste de robar a Leonardo. No es nada nuevo. Pacioli ya había dado muestras de entrar a saco en los

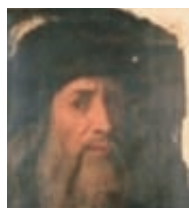


Fig. 4.- Retrato que ahora se expone en el Museo delle Antiche Genti de Lucania (Baglio di Basilicata).

Fig. 5.- Perfil de Leonardo, de su discípulo Francesco Melzi. Castillo de Windsor. Biblioteca Real.

Fig. 6.- Boceto hallado en los cuadernos de Leonardo. Windsor.

Fig. 7.- Retrato completo de Luca Pacioli con el, hasta ahora, desconocido. Museo di Capodimonte. Nápoles.

cuarenta y tres. Si nos fijamos con atención, ninguno de los dos hombres parece tener esa edad. ¿Y si el cuadro se hubiese pintado antes? Una mosca impide ver la fecha con claridad. Si Leonardo pintó la *Última Cena* basándose en un octaedro inserto en un círculo y es una demostración de las teorías euclidianas, tal vez Pacioli y Leonardo se conocían de antes y el retrato es, también, anterior.

Algunos críticos se asombran de la perfección formal del cuadro y sospechan que no puede ser de Jacopo de Barbari, amigo, también, de Pacioli y matemático. Se cree pudo salir del taller de

conocimientos de los demás al traducir del latín a Piero Della Francesca, su maestro, y publicarlo a su nombre.

También parece que los trabajos de Leonardo sobre movimiento y percusión fueron aprovechados por Pacioli en un tratado que no llegó a publicar: *De viribus quantitatis*. Un opúsculo sobre prestidigitación que se incluye en él pertenece a Leonardo. Al fin y al cabo, en la corte de Milán también se encargaba de organizar diversiones y festejos. En algunos aspectos hallamos al maestro vinculado a la tradición medieval en cuanto a la semejanza entre ciencia y alquimia y prácticas

esotéricas⁷. Pero también en lo que el medioevo había heredado de la Antigüedad: la proporción áurea, el Hermes Trismegisto, laberintos y mandalas, ritual dionisiaco.

Pero volvamos a nuestro retrato: el desconocido podía ser Leonardo y, por tanto, intenté descifrar la inscripción:

IACO. BAR VIGENNIS P. 149¿?

Vigennis, en latín, equivale a Viceni (veinte). Los críticos no entienden cómo Jacopo Barbari (1440-1515) podía tener veinte años al pintar este doble retrato. Si además de ser un pintor modesto, hubiera pintado semejante cuadro a los veinte años, habría sido increíble.

Pero Viceni me sugiere, por supuesto, Vinci. ¿Qué ocurre con IACO. BAR.¿?

IACO: no me recuerda a Jacopo, sino a Iaco, otro nombre de Dioniso. En cuanto a BAR no lo relaciono con Barbari, desde luego, sino con Bartolomé, el *alter ego* de Marsias, el despellejado, cuya piel utilizó Miguel Ángel como fondo para su retrato en el *Juicio Final* de la Capilla Sixtina.

Marsias (San Bartolomé), el acompañante de Dioniso. Pero BAR también podría ser el sobrenombre familiar de Luca Bartolomé Pacioli, Barbaglia. ¿Se habían identificado con Dioniso y Marsias Leonardo y Pacioli? No lo sé. Tampoco he escrito el libro para descifrar este enigma. El proceso se ha desarrollado al revés: el libro me ha llevado al retrato. La propuesta de interpretación del cuadro de Pacioli es un esfuerzo de creación también. La solución podría ser más fácil: Vinci pintó (hay una P.) a Luca Bar. (Barbaglia) Pacioli, cuyas letras se encuentran también en IACO. Y en cuanto a Leonardo, como escribió él mismo, *continuará* siempre: aparecerán más cuadernos y quizá algún retrato olvidado. Precisamente ahora se expone uno, descubierto recientemente, en el

Museo delle Antiche Genti de Lucania (figura 4).

Desde mis conocimientos de pintura puedo decir que el retrato de Luca Pacioli y –posiblemente– de Leonardo es un cuadro de buena factura, complejo y muy elaborado. Ilustra las teorías de *La Divina Proporción*. Es una obra inquietante con la prodigiosa figura del rombicuboctaedro medio llena de agua que refleja algo que queda fuera de campo; con la mesa llena de objetos que significan, que están colocados para que alguien los lea. En el dibujo de la pizarra hay una V, pero no es la única.

Tanto las letras de la firma como las que aparecen en el libro, están dibujadas según el tratado de Leonardo, antes mencionado, incluido en el libro de Pacioli, *La Divina Proporción*⁸.

Mi precario bagaje científico y la carencia de referencias esotéricas más profundas me impiden descifrar otros mensajes. Indudablemente, habría que intentar ponerse a la altura del maestro, algo realmente difícil.

BIBLIOGRAFÍA

BRAMLY, Serge, *Léonard de Vinci*, JC Lattès, 1995.

BRION, Marcel, *Leonardo da Vinci. La encarnación del genio*, Vergara, Barcelona, 2002.

CAPRA, Fritjof, *La ciencia de Leonardo*, Anagrama, Barcelona, 2008.

CARDONA, Carlos Alberto, *La geometría de Alberto Durero. Estudio y modelación de sus construcciones*, Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2006.

CLARK, Kenneth, *Leonardo da Vinci*, Alianza Forma, Madrid, 2000.

⁷ Para más información sobre este tema véase *La pensée ésotérique de Léonard de Vinci*, de Paul Vulliaud, París, 1945. En este libro se dan algunas claves sobre el significado de las plantas y animales que aparecen en los cuadros de Leonardo. Resultan interesantes sus reflexiones sobre las resonancias andróginas de la “ancolie”. Véase, también, “Leonardo y los magos: polémica y rivalidad”, en *Nuevas visiones de viejos maestros*, Debate, Madrid, 2000. Como dice este mismo autor, en “El método de elaborar composiciones de Leonardo” (*Norma y Forma*, Alianza Forma, Madrid, 1985), “Nuestra distinción entre “arte” y “ciencia” le habría resultado ininteligible a Leonardo”. El arte exigía una intensificación pareja de la ciencia (p. 149).

⁸ En *El código secreto*, de Priya Hemenway, cuyo título no recuerda en nada al original, *Divine Proportion in Art, Nature, and Science*, se dedican unas páginas a la relación entre Leonardo y Pacioli y su colaboración científica. Barcelona, p. 105-110. Véase también la edición de *La Divina Proporción* de Akal, Madrid, 1991.

- GOMBRICH, E. H., “El método de elaborar composiciones de Leonardo”, en *Noma y Forma*, Alianza Forma, Madrid, 1985.
- “Leonardo y los magos”, en *Nuevas visiones de viejos maestros. Estudios sobre el Arte del Renacimiento*, Debate, Madrid, 2000.
- “Las cabezas grotescas”, en *El legado de Apeles*, Alianza Forma, Madrid, 1993.
- HEMENWAY, Priya, *El código secreto*, Evergreen, Barcelona, 2005.
- MUNZ, Eugenio, *Leonardo da Vinci. El sabio, el artista, el pensador*, Círculo Latino, Barcelona, 2005.
- NICHOLL, Charles, *Leonardo. El vuelo de la mente*, Taurus, Madrid, 2005.
- PACIOLI, Luca, *La divina Proporción*, Akal, Madrid, 1991.
- VECCE, Carlo, *Leonardo*, Acento, Madrid, 2003.
- VULLIAUD, Paul, *La pensée ésotérique de Léonard de Vinci*, Paris, 1945.
- WHITE, Michael, *Leonardo. El primer científico*, De Bolsillo, Barcelona, 2003.
- ZÖLLNER, Frank, *Leonardo da Vinci. Obra pictórica completa y obra gráfica*, Taschen, Colonia, 2003.



Una nueva pintura de Agustín Gasull: La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo de Guzmán

Eduardo Morales Solchaga

Doctor en Historia del Arte.

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra.

RESUMEN

En este artículo se da cuenta de una obra inédita del pintor valenciano Agustín Gasull. Formado en Roma, en el círculo de Carlo Maratta, director de la Academia de San Lucas de la Ciudad Eterna. Posteriormente regresó a su ciudad natal, donde todavía hoy se conservan algunas obras de entidad. El lienzo, rubricado por el pintor, y conservado hoy en el palacio arzobispal de Pamplona, representa a la Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo de Guzmán. También se apuntan algunas fuentes, literarias y gráficas, en las que se inspira la escena. Además de ello se ofrece una trayectoria biográfica, bibliográfica y artística del citado pintor.

ABSTRACT

This article talks about an unpublished painting by Agustín Gasull. Born in Valencia, he travelled to Rome where he joined the circle of Carlo Maratta, director of St. Luke Art Academy. When he completed his formation, he returned to his home town, where only a few paintings of his hand have survived until nowadays. The canvas, signed by Gasull and preserved inside the archbishop's palace in Pamplona, represents the Virgin Mary, with the infant Christ in her lap, handing over the rosary to Saint. Dominic of Guzmán, who kneels before her. It also gives notices about the graphical and literary fonts in which the scene is inspired. Moreover a biographical, bibliographical and an artistic panorama of the valencian master is offered.

1. APROXIMACIÓN BIBLIOGRÁFICA, BIOGRÁFICA Y ARTÍSTICA

La figura de Agustín Gasull ha pasado prácticamente desapercibida para la historiografía del barroco valenciano, lo que en gran parte ha sido motivado por el hecho de que, hasta ahora, sólo se conservaban un puñado de obras suyas, con el agravante de que dos de ellas se modificaron sustancialmente en el siglo XVIII. El hallazgo de un lienzo rubricado por dicho pintor en las dependencias del palacio arzobispal de Pamplona ha motivado, en gran medida, la redacción de este modesto estudio.

Las únicas referencias al pintor, contenidas en la brillante monografía de la pintura barroca de Pérez Sánchez¹, provienen de la Historia del Arte Valenciano, coordinada por Vicente Aguilera Cerni², y de un artículo publicado en Archivo de Arte Valenciano, a cargo de Fernando Benito Doménech³. Poco tiempo después se publicó una semblanza general sobre el mismo, con objeto de la celebración del Primer Congreso de Arte Valenciano⁴. También se exhibieron y estudiaron tres dibujos de su mano en una exposición celebrada en el Museo San Piu V de Valencia⁵.

Según lo dispuesto en las citadas obras, sustentadas principalmente en la *Biografía pictórica*

*valentina*⁶, Agustín Gasull debió de nacer en la propia ciudad de Valencia, donde iniciaría su formación pictórica en un taller local, para más tarde viajar a Roma, donde tomó contacto con el taller de Carlo Maratta⁷, uno de los más afamados artífices de la pintura barroca triunfalista del país transalpino, que en aquellos momentos regentaba la Academia de San Lucas de Roma. Esta afirmación puede corroborarse a juzgar por sus interpretaciones compositivas y pictóricas, claramente italianizantes y por el hecho de que otros pintores valencianos de su generación, como Vicente Giner, Vicente Vitoria y, probablemente, Vicente Salvador Gómez, viajaron a Italia, siguiendo los pasos del malogrado Miguel March⁸. Tras dicha estancia regresó a su ciudad natal, donde ejecutaría diferentes pinturas, de las cuales sólo unas pocas han llegado hasta nuestros días.

Poco o nada más se sabe de su trayectoria vital, cuya finalización ha generado cierta controversia, apostando Orellana por principios del siglo XVIII, y prolongándola Doménech hasta la segunda mitad del dicho siglo.

Por lo que a su obra pictórica se refiere, solamente se conservan res lienzos en su Valencia natal, dos de ellos muy reformados. Estos últimos, de gran tamaño, se encuentran actualmente

¹ PÉREZ SANCHEZ, A.E., *Pintura Barroca en España*, Madrid, Cátedra, 1992, p

² AGUILERA CERNI, V. (coord.), *Historia del Arte Valenciano*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 1989, vol. IV, pp. 154, 157 y 158.

³ BENITO DOMENECH, F., “Sobre Agustín Gasull, José Vergara y una traza de la antigua iglesia de la Compañía de Valencia” en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 63 (1982), pp. 66 - 68.

⁴ BOSCH VILA, M., “El cambio de estilo en la pintura valenciana a finales del siglo XVII: Agustín Gasull” en *Actas del Primer Congreso de Arte Valenciano*, Valencia, Consellería de Cultura, 1992, pp. 413 - 415.

⁵ ESPINÓS DÍAS, A., *Dibujos valencianos del siglo XVII*, Valencia, Museu Sant Piu V, 1994, pp. 190 - 195.

⁶ ORELLANA, M.A., *Biografía pictórica valentina*, Madrid, Gráficas Marinas, 1930.

⁷ BÉNEZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1999, vol. V, p. 897.

⁸ Pese a su corta trayectoria vital (1633- 1670) se mostró como uno de los mayores representantes de la pintura barroca valenciana. Comenzó su formación con su padre, Esteban March, “March de las batallas”, discípulo de Pedro Orrente y notable marinista. Tras ello marchó a Nápoles, recibiendo de primera mano la herencia del también valenciano José de Ribera.

en depósito en la Audiencia Territorial de dicha ciudad. Sólo uno está firmado, y ambos se encuentran sensiblemente reformados, fruto de la labor del pintor José de Vergara, a finales del siglo XVIII, que aprovechó la parte superior de los lienzos y ejecutó la inferior, orientando su temática hacia la fundación de la Orden de Carlos III en el primer caso, y hacia la presentación del infante don Carlos a la Inmaculada en el segundo. Nos encontramos ante unas iconografías claramente alteradas, aunque gracias a los inventarios de piezas, han podido reconstruirse con una alta fidelidad. Las iconografías originales, ejecutadas por Agustín Gasull, demostrarían, según Orellana, cómo Vicente Joanes pintó la Inmaculada Concepción, según los dictámenes del Padre Alberro, su confesor. Muy probablemente, uno de ellos mostraría el momento de la aparición de la Virgen al dicho jesuita, y el otro, el pintor ejecutando en su estudio la susodicha imagen.

También se tiene constancia de su trabajo en un lienzo de “San Abdón y Senén”, propiedad de su cofradía homónima en la ermita de Santa Lucía. En él aparecen representados como príncipes persas y portando sus coronas de martirio, con especial tratamiento en sus rostros y miradas, todo ello enmarcado en un paisaje evocador y marcado por la luz, apreciándose entre ellos la escena de su martirio y creando una perspectiva de fondo⁹. La última obra conservada de Agustín Gasull¹⁰, es el “Martirio de Santa Inés”, ubicada en el presbiterio de la parroquia de San Andrés de Valencia, rubricada por el pintor a comienzos del siglo XVIII, concretamente en 1710, que incluye figuras en escorzo y ángeles en actitudes plenamente barrocas, de clara inspiración en la escuela romana de Carlo Maratta.

Existieron también pinturas de su mano en la iglesia de los Santos Juanes o de San Juan del

mercado de Valencia. De todos modos, bien por su sustitución o por los fatídicos efectos de la Guerra Civil, no se ha conservado muestra alguna. A saber eran: el lienzo titular del retablo de la capilla de San José, que fue sustituido por otro de Vicente López, el desaparecido lienzo de la Virgen de la Esperanza, en su capilla homónima y los lienzos de San Andrés y San Esteban, ubicados en la capilla de San Antonio de Padua, anteriormente dedicada a esta doble advocación¹¹.

Por último, destacan otras pinturas suyas, documentadas por Orellana¹², bien descontextualizadas, bien desaparecidas, que se ubicaron en diferentes casas conventuales valencianas como la de San Juan de Ribera, donde pintó el altar de Santa Rosa de Viterbo; en San Felipe Apóstol, la titular del retablo de Santa Teresa; La Corona y Zaidía, con sendos cuadros de los desposorios de Santa Gertrudis con Jesucristo; y, finalmente, en la iglesia del convento de San Agustín, ejecutó un “altarito de credencia”. También menciona un lienzo de la Virgen, que se encontraba en la casa del regidor de Valencia, D. Benito Escuder, probablemente a causa de su estancia en Italia. A su vez hay indicios de que el Louvre, como depositario de los bienes del antiguo Museo Español, conservó una pintura de su mano, que fue vendida, junto al resto de la colección en una subasta realizada en Londres en 1853¹³.

Por lo que a dibujos respecta, se han identificado tres, dos preservados en el fondo del Museo del Prado, y uno en manos particulares: Una adoración de los magos, inspirada en composiciones italianas, realizada para el colegio de la Compañía de Tarragona, y firmada el 15 de noviembre de 1689; otro, conservado en colección particular, preparatorio de una pintura con la iconografía de la Virgen comulgando de manos

⁹ BOSCH VILA, M., *op. cit.*, p. 414.

¹⁰ AGUILERA CERNI, V. (coord.), *op. cit.*, p. 158.

¹¹ VILAPLANA, D., *Arte e historia de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, pp. 113-114.

¹² ORELLANA, M.A., *op. cit.*, p. 339.

¹³ “En París, en el Museo Español, se conserva una pintura de Cristo apareciéndose a las santas mujeres” en BARÓN DE ALCAHALÍ, *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, Valencia, Imprenta de Francisco Doménech, 1897, p. 135. El número de inventario del mismo era el 97, LACLOTTE, M. & CUZIN, J., *El Louvre. La pintura europea*, Madrid, Aguilar, 1989, p. 227.

de Cristo; y por último, unos diseños decorativos, configurados a base de águilas y mascarones, custodiados en el Museo del Prado. En ellos se combinan los modelos italianizantes con la técnica más puramente valenciana: el empleo de la pluma de trazos entrecortados, combinada con la aguada sepia y azul¹⁴.

2. UN LIENZO INÉDITO DE AGUSTÍN GASULL

La escena representa la entrega del Rosario a Santo Domingo por parte de la Virgen María, un episodio legendario, que arrancó en la Edad Media y se prolongó durante la Modernidad, gracias a sus más importantes biógrafos, como Jacobo

de Nuestra Señora de la Povilla, enseñándole el modo de rezar el Rosario y animándole a predicarlo por el Orbe. El sustrato histórico, y marco de esta posible aparición los relata el propio Esteban de Salgnac: “...El día de la Asunción de María del año del Señor 1217, les reunió en Prulla, y desde allí los envió a diversas provincias, después de la alocución a muchas personas, que se habían congregado de diferentes lugares, pues Prulla era desde tiempos antiguos un lugar de devoción a la Santísima Virgen”¹⁵. Tras ello logró reconvertir al catolicismo a multitud de herejes, aunque no pudo evitar el fatal desenlace de la Cruzada declarada por el Santo Padre. Santo Domingo enseñó a las tropas cristianas el modo de rezar el Rosario, lo que contribuyó a la



Fig. 1.- Santo Domingo recibiendo el Santo Rosario. Palacio Arzobispal. Pamplona.

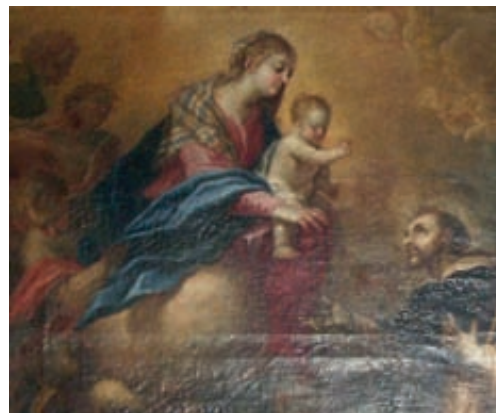


Fig. 2.- Detalle del grupo central

de la Vorágine, Esteban de Salgnac y Vicente de Beauvais. Todo comenzó con su ofrecimiento al Papa Inocencio III, para evangelizar a la zona del Sudeste de Francia, en el Languedoc, donde imperaba la herejía albigense. Tras unos primeros momentos en que su predicación resultó estéril, Santo Domingo de Guzmán se refugió en una cueva donde practicaba la oración y se penitenciaba. Desesperado, se encomendó a la Virgen, quien se le apareció mientras oraba en la Ermita

victoria militar en la trascendente batalla de Muret. Como signo de gratitud, Simón de Monfort, general de las tropas y amigo del propio Santo Domingo Guzmán, mando edificar la primera capilla dedicada a la Virgen del Rosario.

Otras corrientes encuentran su origen en Alano Della Rupe, quien a mediados del siglo XV, narró una visión que había tenido, en la que la Virgen entregaba el rosario a Santo Domingo, mientras se lo mandaba propagar por todo

¹⁴ ESPINÓS DÍAZ, A., *op. cit.*, p. 28.

¹⁵ Citado en ITURGÁIZ, D., *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán*, Burgos, Aldecoa, 1992, p. 177.

el mundo. Todo ello contribuyó a que se fuera difundiendo la iconografía que nos atañe, a través de la orden de los predicadores, y de las múltiples asociaciones pías y cofradías que se fueron creando en su seno en torno al rezo del santo Rosario, hecho que experimentó un auge sin precedentes durante el pontificado de San Pío V, dominico, que fomentó su culto a raíz de la victoria de Lepanto, a la que vinculó el salterio mariano. La iconografía del lienzo responde a una de las más difundidas durante el periodo barroco, si bien existieron otras que lo vincularon a Santa Catalina de Siena, al propio beato Alano Della Rupe o incluso a San Francisco de Asís, como receptores conjuntos del santo rosario¹⁶.

Gasull retrata en un primer plano a Santo Domingo arrodillado, en el momento de recibir el Rosario de manos de la Virgen María, que se aposenta triunfante sobre una nube, sustentada por ángeles en inverosímiles posiciones, lo que configura un precioso rompimiento de Gloria. Sobre su regazo, el niño Jesús bendice al santo fundador con la diestra. La representación de Santo Domingo es muy rica en cuanto a iconografía se refiere. En primer lugar, empuña un bordón, al igual que otros santos de la Iglesia tradicionalmente caracterizados como peregrinos, hecho bastante singular, ya que, después del Renacimiento, desaparece casi totalmente¹⁷. El hecho de que lo represente con un coronamiento en forma de “D”, concuerda claramente con la reliquia conservada en el convento de Santo Domingo de Bolonia, cuya inscripción reza “de ferula sancti Dominici patriarchae”¹⁸.

A sus pies, se aprecia un libro, que, amén de consolidarse en un atributo intelectual, alude a la condición de fundador de una orden religiosa. Estamos, por tanto, ante una materialización de su labor legislatora, la regla de los predicadores. Tampoco hay que dejar de lado otras



Fig. 3.- Detalle arquitectónico, evocando la basílica de San Juan de Letrán

interpretaciones, que lo ligan al estudio, a la teología y a la Ciencia, ya que el saber y la lectura fueron también pilares fundamentales de la vida de Santo Domingo. Junto al libro, se sitúa un lirio, que se identifica como un símbolo de virtud y virginidad, que se repite tanto en otros dominicos (Santo Tomás, San Vicente Ferrer, Santa Inés...), como en santos ajenos a dicha orden, emulando todos ellos a la Virgen María.

Tampoco hay que olvidar otro atributo inseparable del santo fundador, un can con una antorcha encendida en sus fauces, que según diferentes biógrafos como Jordán de Sajonia y Pedro Ferrando, alude a un sueño que tuvo su madre, la beata Juana de Aza, cuando estaba en estado, en el que daba a luz a dicho perro. Con

¹⁶ PAYO HERNANZA, R. J., “La imagen al servicio de la palabra: iconografía de Santo Domingo de Guzmán, de la Edad Media al Barroco” en *Santo Domingo de Guzmán, el burgalés más universal*, Burgos, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 30-35.

¹⁷ ITURGÁIZ, D., *op. cit.*, p. 123.

¹⁸ VICAIRE, M-H., *Historia de Santo Domingo*, Barcelona, Juan Flors, 1964, p. 174. Otro vestigio del citado bastón se conserva en el monasterio de Santa María la Real de las Dueñas (Zamora).



Fig. 4.- S Santo Domingo recibiendo el Santo Rosario. Claudio Coello (1685)

esta imagen alegórica se prefiguraba que Domingo sería predicador insigne, y que de sus labios brotaría el fuego de la palabra, con la que encendería al mundo. Su predicación sería un constante ladrido, para despertar a las almas dormidas en el pecado, y ahuyentar a los lobos, símbolo de la herejía¹⁹. Al igual que siglos después San Ignacio de Loyola, Santo Domingo hace suyo el “ignem veni mittere in terram” del Señor, configurándose ambos santos fundadores en difusores del Catolicismo. Amén de dichas interpretaciones, tampoco hay que olvidar que dicho símbolo contiene un significado encriptado en su versión latina “domini canis”, configurando un acróstico del nombre de la orden de los predicadores²⁰.

Toda la escena se enmarca en un fondo paisajístico, dominado por la vegetación, únicamente mermada por la aparición, en el margen superior derecho, de una imponente basílica, que bien puede hacer referencia a la fundación de Simón de Monfort, anteriormente descrita. También puede obedecer a criterios compositivos, muy ejercitados en la tendencia clasicista romana, liderada por su maestro, Carlo Maratta. Otra posible interpretación es que se trate de una evocación del sueño de Inocencio III, en el que Santo Domingo y San Francisco de Asís sustentaron la basílica de San Juan de Letrán, configurándose sus fundaciones en protectoras del Catolicismo frente a la herejía. De hecho el Papa se mostró muy favorable con ambas fundaciones, si bien la dominicana fue confirmada por su sucesor en 1216. De este episodio surgieron iconografías muy interesantes, como la del abrazo entre San Francisco de Asís y Santo Domingo, que a su vez habían soñado el mismo pasaje. De todos modos no siempre se les representa conjuntamente y en ocasiones aparecen por separado sustentando la citada basílica²¹. Sea como fuere, el estilo triunfalista del cuadro, caracterizado por una luz

tenue y tonalidades claras, bebe directamente de su etapa de perfeccionamiento en el taller romano, cuyas formas se adaptan claramente a la composición, configurada en torno a la Apoteosis, que se encuadra en un marco paisajístico.

El lienzo está firmado en su parte inferior izquierda “A. Gaçull. P.”, lo que identifica claramente a su ejecutor. Se sabe que en otros casos, como el del cuadro del regidor valenciano anteriormente descrito, latinizaba su firma, a causa, claro está, de su segura presencia en Roma²². De hecho en los dibujos conservados de su mano, anteriormente mencionados, firmó como “Agustín Gasull Pictor Inv. et Pinxit”, “Agustinus Gaçull” y “Agustín Gasull fct. V^a”, respectivamente.

La iconografía empleada por el valenciano es quizás la más difundida del santo fundador, lo que hace que casi todos los pintores de entidad,

Fig. 5.- Firma de Agustín Gasull

desde la Edad Media, hasta finales de la Modernidad, cuentan entre sus obras con alguna pintura que la refleje, hecho que manifiesta una mayor incidencia en los territorios españoles. Aun así, el cuadro que aquí se estudia destaca principalmente por dos motivos: el primero, que integra a práctica totalidad de los atributos relacionados con el santo burgalés; el segundo por consolidarse en una composición original, marcada por la horizontalidad en contraposición con los esquemas

¹⁹ ITURGÁIZ, D., *op. cit.*, p. 105.

²⁰ Hecho muy común en las representaciones artísticas. Así, por ejemplo, Santa Inés se acompaña de un cordero, cuya versión latina “agnus” hace un guiño al nombre latino de la santa “Agnese”.

²¹ GIORGI, R., *Santos*, Madrid, Electa, 2005, p. 105.

²² ORELLANA, M.A., *op. cit.*, p.339.

más difundidos, con un carácter esencialmente vertical. Entre el amplio elenco de representaciones conservadas, no se ha encontrado ninguna que la inspire ni que la emule. Tampoco parece que un grabado fuera su fuente de inspiración, por lo que es más probable que se trate de una creación *ex novo* del propio Gasull. De todos modos, un dibujo de Claudio Coello de hacia 1685, conservado en el British Museum, presenta ciertas analogías con la pintura estudiada, sobre todo en el grupo central, aunque simplemente se trata

de un razonable parecido, no determinante en la composición que nos atañe²³.

El cuadro, hoy en día se encuentra en las dependencias del Palacio Arzobispal de Pamplona, aunque probablemente formaría parte del ajuar del convento de dominicos, ubicados en la capital desde el Medioevo, y desamortizados en el siglo XIX²⁴. Con esta pequeña aportación se pretende honrar a tan insigne pintor valenciano, que, poco a poco, mediante pequeños pero firmes pasos, va saliendo del anonimato.



²³ SULLIVAN, E.J., *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, Nerea, 1989, pp. 268 - 269.

²⁴ MUTILOA POZA, J. M^a, *Desamortización eclesiástica en Navarra*, Pamplona, EUNSA, 1972, p. 383.

L'Ermita del Calvari de Montesa. El Procés de conservació i restauració

Josep Cerdà i Ballester

Historiador

Joan Carles Gomis Corell

Institut Superior d'Ensenyances Artístiques de la CV

Vicente Guerola Blay

Universitat Politècnica de València

RESUM

El present article estudia l'ermita del Calvari de Montesa (la Costera) a partir dels testimonis documentals coneguts fins ara. També s'hi explica el procés de conservació i restauració a què ha estat sotmesa, amb la finalitat de recuperar-ne la fesomia corresponent a l'estil artístic propi del moment de la construcció, ja que algunes intervencions anteriors i el deteriorament produït pel pas del temps havien causat importants desperfectes a l'edifici.

Paraules clau: Montesa, arquitectura, calvari, ermita, conservació, restauració, proporcions, geometria, aritmètica, tractat

RESUMEN

Este artículo estudia la ermita del Calvario de Montesa (la Costera) a partir de los testimonios documentales conocidos hasta ahora. También se explica todo el proceso de conservación y restauración a que ha sido sometida para recuperar la finosomía correspondiente al estilo artístico propio del momento de su construcción, ya que algunas intervenciones anteriores y el deterioro producido por el paso del tiempo habían causado daños importantes en el edificio.

Palabras clave: Montesa, arquitectura, calvario, ermita, conservación, restauración, proporciones, geometría, aritmética, tratado

ABSTRACT

This article shows a study of an important Montesa's (La Costera) building: the Calvary's hermitage, using the documentary testimonies that we know until now. Moreover, this text explains the conservation and restoration process this construction has been submitted. The reason of these works has been restoring the hermitage to the artistic style she showed at the moment she was built. Some previous interventions and damages caused by the passage of time had caused important problems in the building.

Keywords: Montesa, architecture, Calvary, hermitage, conservation, proportions, restoration, geometry, arithmetic, treatise

Degut a les dificultats que suposava el pelegrinatge als Sants Llocs de Jerusalem, a partir de la quinzena centúria anaren sorgint a Europa els primers calvaris amb llurs corresponents viacrucis¹. A les terres valencianes, aquesta pràctica piadosa, encara que amb antecedents al segle XVII, començà a arrelar a partir de la centúria següent, majoritàriament entre les classes populars. Aquests calvaris reproduïen a nivell local el camí que Jesús va fer des del palau de Pilat fins al Gòlgota. D'aquesta forma, els cristians que no podien pelegrinar a Terra Santa, tenien a casa seua la *via sacra*. El camí del calvari s'acompanyava de les catorze estacions, en les quals el creient podia detindre's per tal de reflexionar i pregar. Aquestes estacions solien ésser o bé senzilles creus de fusta o les més freqüents capelletes d'obra, normalment ornades amb plafons ceràmics que representaven les distintes escenes de la Passió, des de la condemna de Jesús per Pilat fins a la col·locació del seu cos al sepulcre.² El camí acabava sovint en una ermita presidida per una imatge de Crist crucificat.

Aquesta pràctica devocional, promoguda fonamentalment pels franciscans, acabà consolidant-se gràcies també al recolzament del papat. El 1727 i el 1729, Benet XIII va concedir algunes indulgències a tots aquells que realitzaren el viacrucis. Poc després, el 1731, Climent XII va aprovar tots els calvaris assenyalats fins al moment pels franciscans, i va reservar a dit orde religiosos, previa autorització dels ordinaris diocesans, l'erecció dels que novament es feren. Amb aquell

reconeixement papal, tots els qui realitzaren el viacrucis rebrien les mateixes indulgències que els qui visitaven els Sants Llocs de Jerusalem.³

I. EL CALVARI DE MONTESA. ANTECEDENTS HISTÒRICS I REFERÈNCIES DOCUMENTALS

A Montesa, la devoció al Crist del Calvari es materialitza actualment amb la celebració del viacrucis el Divendres Sant i amb la processó que de la seua imatge es realitza durant les festes patronals, documentada per primera vegada l'any 1926.⁴ L'ermita on es venera la imatge és, però, més antiga, de la divuitena centúria. Està junt al barranc de la Font Santa, als peus de la muntanya on es situa una altra ermita, la de la Santa Creu. Modernament, aquesta imatge ha estat venerada també sots la invocació de Crist de la Bona mort, encara que el nom històric n'és el primer, com constata el fet que la partida del terme de Montesa on està situada l'ermita es conega tradicionalment amb el topònim del *Calvari*.

Cap document dels coneguts fins ara dona notícia concreta de la data de construcció d'aquesta ermita. La primera referència documental sobre un calvari i la corresponent ermita a Montesa es remunta al 1748. En aquell any, els veïns del poble, degut als devastadors efectes produïts pels teratrèmols del 23 de març i del 2 d'abril, es veren obligats a abandonar llurs cases, de manera que, a les cròniques redactades amb motiu d'aquella catàstrofe consta:

¹ SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1985, pàg. 330.

² El nombre d'estacions, encara que en un principi va ser de setze –aparició de Crist a la Magdalena, la 15na, i l'Ascensió de Crist, la 16na–, acabà consolidant-se en torn a les catorze. Els esdeveniments representats a la 1a, 2na, 5na, 8na, 10na, 11na, 12na, 13na i 14na estan narrats als Evangelis. La 4a i la 6na es basen en els apòcrifs. La 3a, 7na i 9na, és a dir, les tres caigudes, començaren a venerar-se a Europa a la quinzena centúria i, a Jerusalem, a la dissetena. *Vid.* SOLER, Abel *et alii*: *El mirador de la Vall. Patrimoni historicoartístic i tradició artesanal d'Atzeneta d'Albaida*, Atzeneta d'Albaida, Ajuntament, 2002, pàg. 120.

³ GIL SAURA, Yolanda: *Arquitectura barroca en Castellón*, Castelló, Diputació Provincial de Castelló, 2004, pàgs. 131-134.

⁴ CERDÀ I BALLESTER, Josep: “Notes referents a les festes patronals de Montesa”, *Festes Patronals 1991 de la Vila de Montesa*, Montesa, Comissió de Festes, 1991, pàg. 21-26, disponible també a la direcció d'internet www.museumontesa.com

[...] Alcanzó gran parte de este estrago a la villa de Montesa, dexándola tan derruida que aunque se ven algunas casas en pie, no es posible habitarlas; perecieron quatro vecinos y un albañil [...] los demás dispersos por los campos, se han acogido al abrigo de unos árboles y de unas pobres barracas [...] y el Santísimo Sacramento en una estrecha hermita del Calvario [...] ⁵

La mateixa notícia la recollí recentment el professor Alberola, en afirmar que el Santíssim Sagrament, degut a l'estat de deteriorament de l'església parroquial, va estar dipositat a l'ermita del Calvari:

[...] distante un cuarto de legua de Montesa, y en la que desde el día siguiente al terremoto se celebraba la misa y se administraban los sacramentos [...] ⁶

Tot i això, l'ermita no consta a l'*Informe Fabián y Fuero* del 1791.⁷ Açò no significa, però, que no existís, ja que tampoc no apareixen relacionats al text enviat per dit arquebisbe altres edificis valencians que existien en l'època.⁸

De la dinovena centúria només coneixem dues referències a l'ermita del Calvari de

Montesa. La primera està al *Diccionario* de Pascual Madoz, i es limita tan sols a constatar-ne l'existència, juntament amb les altres ermites de la població:

[...] 3 ermitas en el término, dedicadas a [la] Santa Cruz, Santísimo Cristo del Calvario y a los santos Sebastián, Roque y Fabián [...] ⁹

Del darrer any d'aquella centúria és la referència que en fa la visita pastoral realitzada a la parròquia de Montesa el 12 de desembre del 1900:

Ermita del Santísimo Cristo del Monte Calvario. A la parte oeste del pueblo y [a] un kilómetro de distancia se encuentra como estación fija del viacrucis una pequeña ermita. Necesita de reparación y se ordena que no se celebre en ella el santo sacrificio de la misa hasta que no se repare.¹⁰

Algunes dades més, ja de la vintena centúria, encara que breus, les devem a l'erudit enguerrí mossén Pedro Sucías, escrites als *Apuntes históricos de la villa de Montesa*:

[...] es un edificio de regular condición, con una sola puerta y un altar en el cual se halla la imagen

⁵ CARRASCO, Estevan Félix, *Relación puntual circunstanciada de las ruinas y extragos causados por los Terremotos que se sintieron en varias partes del Reyno de Valencia los días 23 de marzo y 2 de abril de 1748. Sacada de las noticias testimoniadas remitidas por los Gobernadores, Corregidores y Justicias al Excmo. Señor Duque de Caylús, Gobernador y Capitán General de este dicho Reyno y el de Murcia*, Valencia, Imprenta de la viuda de Antonio Bordazar, 1748, [Valencia, Librerías París-Valencia, 1991], pàgs. 7 (disponible a l'adreça d'internet www.museumontesa.com). També dóna la mateixa informació una carta signada a Montesa el 4 d'abril del 1748 conservada a l'Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares, sign. 591-C, publicada a *Documenta*, núm. 4 (1999) [monogràfic dedicat als terratrèmols de 1748], Montesa, Associació Cultural d'Amics del Castell fra Miquel d'Aràndiga, pàg. 16.

⁶ ALBEROLA ROMÁ, Armando: *Catástrofe, economía y política en la Valencia del siglo XVIII*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1999, pàg. 131. També consta que el Santíssim va estar dipositat a l'ermita del Calvari a la crònica del terratrèmol atribuïda al Dr. Rafael Lombart, *vid.* BORJA TEROL, frey Pedro [religiós de l'orde de Montesa] (1752): *Novenario a Nuestra Señora de Montesa*, edició a càrrec de José M^a. Domínguez Tormo, prevere, Alcoi, Imprenta S. Botella, 1928, pàg. 49 (n'hi ha reedició facsímil a CERDÀ I BALLESTER, Josep et alii: *En torn a la Mare de Déu de Montesa*, Montesa, Parròquia de l'Assumpció, 2005).

⁷ *Primera parte de la relación hecha en virtud de la real orden de su magestad de 18 de abril de 1790. Que contiene los dos primeros partidos de los quatro de que se compone el arzobispado de Valencia*, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, mss. 35.

⁸ IVARS CERVERA, Joan: *La Marina Alta segons l'informe Fabián y Fuero*, Ajuntament de Dénia, Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta, 2007, pàgs. 63-64.

⁹ MADOZ IBÁÑEZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, Establecimiento Tipográfico-Literario Universal, 1845-1850, tom IX, pàg. 554 [*Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de Alicante, Castellón y Valencia*, València, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987, vol. II, pàg. 41, disponible també a la direcció d'internet www.museumontesa.com].

¹⁰ *Copia del expediente de Santa Pastoral Visita de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la villa de Montesa del año 1900, día 12 de diciembre*, A.P.M., sign. 2.2. A l'inventari de la Parròquia adjunt a la visita consta que a l'ermita del Calvari hi havia "[...] lo necesario para el Santo Sacrificio [...]".

de Jesús crucificado, el cual es de moderna construcción. La figura de esta ermita es la de una cruz latina. Los altares laterales son de poca importancia y consisten en varios cuadros puestos sobre la pared. No se sabe el año que se edificó.¹¹

El mateix Sucías, en un altre text manuscrit titulat *Ligeros apuntes històrics de la villa de Montesa*, conservat a hores d'ara a l'Arxiu Parroquial de Montesa, afig, tot i que amb algunes dades sorprenents:

[...] Otra hermita destinada a Calvario, de pobre arquitectura y colocado sobre un extremo de la población, sitio aparente para esta práctica religiosa; existen en este pequeño hermitorio seis retablos de la escuela flamenca, algo deteriorados, pero de mérito superabundante [...]¹²

De la primera mitat del segle XX no en coixem cap altra informació, exceptuant les al·lusions a l'ermita recollides a les obres generals de Carreras Candi¹³ i de José Sanchis Sivera.¹⁴ Amb posterioritat, el 30 d'agost del 1970, es publicà al diari *Las Provincias*, dins una mena de col·lecció de reportatges sobre les ermites valencianes, un article referent a les de Montesa que, a més d'una fotografia que a hores d'ara cal considerar històrica, aporta una descripció verbal de l'estat de l'ermita del Crist del Calvari, que l'autor posa sots la invocació de la Bona Mort:

[...] La fachada es sencilla, con un remate de frontón escalonado y un óculo sin cierre situado

en el centro. De la puerta emplanchada brota un hálito caliente [...]

Por el ojo de la cerradura voy mirando [...] Planta de crucero; columnas adosadas y capiteles dóricos con talla de óvulos y cornisamento con friso denticulado; bóveda de cañón, cúpula ciega sobre pechinas en el crucero; una grada para subir al presbiterio; altar y retablo de obra de albañilería, con remate escalonado y bóveda de cascarón; dos candelabros de hierro; una lámpara de aceite; un marco dorado en la hornacina... y dos jarrones con ramas de romero. Ya no puedo ver más [...]¹⁵

Dels anys vuitanta d'aquella centúria n'hi ha noves referències, encara que breus i plenes de nombroses errades. La primera està a l'*Inventario artístico de la provincia de Valencia*, publicat el 1983. Malgrat incloure algunes dades del Calvari de Montesa, s'ha de tindre en compte que la major part de la informació que hi consta al respecte és incorrecta:

Ermita del Santísimo Cristo [del Calvari de Montesa]. Edificio sin estilo definido, de finales del siglo XIX, de una sola nave con pilastras y arco de medio punto, bóveda de cañón en la nave principal y brazos del crucero y semiesférica en el crucero, de horno en el presbiterio. Fachada semiderruida en su parte superior, puerta adintelada. Presbiterio: Cristo crucificado, escayola policromada, en urna.¹⁶

¹¹ SUCÍAS APARICIO, Pedro: *Apuntes históricos de la villa de Montesa*, Biblioteca Valenciana, Nicolau Primitiu, mss. 23, s. p. [pàgs. 36-37]. Sobre aquest erudit enguerí *vid.* SANZ GÓMEZ, Vicente, "Pedro Sucías Aparicio: un historiador erudito y humanista (1844-1917)", *Enguera. Fiestas Patronales 1999*, Enguera, Ayuntamiento, 1999, pàgs. 169-176.

¹² SUCÍAS, Pedro: *Ligeros apuntes históricos de la villa de Montesa*, mss., dedicat a Vicent Román Terol, Arxiu Parroquial de Montesa. Aquest manuscrit forma part ara dels fons documentals d'aquest arxiu gràcies a la generositat de la seua antiga propietària, la senyora Concha Úbeda Sanchiz.

¹³ CARRERAS CANDI, F. (dir.): *Geografía General del Reino de Valencia*, Barcelona, Imprenta Alberto Martín, [1915-1925], 5 vols., Provincia de Valencia, vol. II, pàg. 364, disponible també a la direcció d'internet www.museumontesa.com

¹⁴ SANCHIS SIVERA, José, *Nomenclátor geográfico-eclesiástico de los pueblos de la diócesis de Valencia*, Valencia, Tipografía Moderna a cargo de Miguel Gimeno, 1922, pàgs. 304.

¹⁵ LLUCH GARÍN, Luis B.: "Ermitas de Valencia. Los 'buenos días' de los pastores", *Las Provincias*, 30 de agosto, 1970 (disponible a l'adreça d'internet www.museumontesa.com). També a LLUCH GARÍN, Luis B.: *Ermitas y paisajes valencianos*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1980, vol. 2, pàgs. 218-221.

¹⁶ GARÍN Y ORTÍZ DE TARANCO, Felipe María (dir.): *Inventario artístico de la provincia de Valencia*, Madrid, Centro Nacional de información artística, arqueológica y etnológica, 1983, vol. II, pàgs. 123-124. Amb errades similars es publicà anys després, dirigit també per Garín, el *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1986, pàg. 260.



Fig. 1.- Montesa: Ermita del Calvari, vista general, 5 de juliol de 2009. Fotografia: J. C. Gomis Corell

Tampoc no és massa encertada la descripció que de l'ermita del Calvari de Montesa es va fer el 1999 al volum que inicia la col·lecció *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana*, on pràcticament se la presenta com a un edifici pràcticament en ruïnes:

Ermita del Cristo. Arquitectura religiosa. Moderna. S. XVIII-XIX. La ermita del Cristo del Calvario, también llamado de la Buena Muerte, citada por Madoz en 1850, yace hoy en franco deterioro. Consta de planta ligeramente alargada con pequeño crucero. La bóveda es de medio cañón y su cubierta de tejas a doble vertiente. Su construcción es de mampostería. Alberga hoy imagen moderna, de nulo valor artístico, de 1950 [...] ¹⁷

La darrera obra que dona referències d'aquesta ermita va estar editada el 2002. En ella, el desgavell és ben exagerat: confon l'ermita de la Santa Creu amb la del Calvari i, a més, on està la de la Santa Creu ubica inexplicablement la de Sant Sebastià.¹⁸ Si abans d'empremtar un llibre es comprovaren les dades *in situ*, els resultats serien molt més correctes i profitosos tant per a la investigació com també per a la difusió historicoartístiques.

2. TIPOLOGIA I CARACTERÍSTIQUES ARQUITECTÒNIQUES I ESTILÍSTIQUES

L'ermita del Calvari de Montesa és un edifici construït amb tècniques i materials pròpiament

¹⁷ ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador (coord.): *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana. I. Valencia*, València, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1999, pàg. 406.

¹⁸ SOLER CRUZ, Pilar (dir.): *Guía de arquitectura de la Provincia de Valencia*, València, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 2002, pàg. 258.

tradicionals: paredat antic de pedra del terreny, morter de calç per a consolidar i lluir els paraments exteriors, teulades a dues vessants, cobertes amb teula àrab, igual com la cúpula –les teules de la qual, però, no són vidriades– i també la teulada de la capçalera. Té, al costat de l'esquerra, un pati tancat amb murs també de paredat antic, al qual s'accedeix per l'interior de l'edifici. Els paraments estan emblanquinats amb calç (fig. 1).

Té planta general de creu, més pròxima a grega que no pas a llatina, amb algunes particularitats que singularitzen l'edifici respecte d'altres de tipologia semblant: la capçalera és a l'exterior semioctogonal i, a l'interior, en forma d'absis semicircular (fig. 2).¹⁹ Que la planta siga de creu, reforça que aquesta ermita hagués estat construïda en la primera mitat de la divuitena centúria –recorde's que la primera referència documental coneguda n'és del 1748–, ja que dita tipologia –realment, però, de creu llatina inscrita en el rectangle general de la planta i aplicada sobretot als temples parroquials– començà a estendre's per terres valencianes a partir dels anys centrals del XVIIè segle.²⁰

Aquesta tipologia s'avé simbòlicament amb la dedicació cristològica propia d'una ermita de calvari. Primer de tot, morfològicament, la creu és l'instrument per excel·lència de la Passió i, per consegüent, el símbol més clar de Crist. A més, amb caràcter analògic, des de l'Edat Mitjana, el valor de la figura de l'home dignificada com a Déu-home o Crist crucificat apareix relacionada amb el disseny espacial de la planta i la disposició de les parts dels temples a través de determinades litúrgies que establiren que l'absis d'un temple correspon al cap de l'home, el creuer als braços extesos, la nau al tronc i a les cames, i l'altar al cor.²¹

A l'interior, per a estructurar els elements arquitectònics, es fa servir l'orde dòric –com correspon, seguint les indicacions de Serlio, a un temple dedicat a Jesucrist–,²² tot i que combinat amb entaulament jònic. Essent així, sobre pilastres rematades amb els capitells corresponents a l'orde dòric –tot i que l'equí està decorat amb oves–, l'arquitràu està format amb bandes –encara que no són les pròpiament jòniques–, el fris és corregut i la cornisa duu dentells a la

¹⁹ Altres ermites de la zona, com ara la de l'Alcúdia de Crespins –tot i que ha estat reformada fa uns quant anys i l'han desfigurada– (vid. CEBRIAN, Josep Lluís: “L'ermita del calvari de l'Alcúdia de Crespins”, *L'Alcúdia de Crespins, Festes Patronals 1988*, pàgs. 48-58), la d'Aiacor i la de Torrent d'en Fenollet tenen també planta de creu amb cúpula sobre el creuer, però és creu llatina i capçalera plana (vid. CEBRIAN I MOLINA, Josep Lluís: “Difusió del patrimoni històric i artístic (I)”, *Papers de la Costera*, 1992, núms. 7-8, pàgs. 182-185). En altres llocs dels país, com ara a Quart de les Valls –ermita del Crist de l'Agonia, també l'ermita de l'antinc calvari, a hores d'ara desaparegut–, Sot de Ferrer –ermita de Sant Antoni de Pàdua, en la qual també finalitza el corresponent calvari–, tenen planta i alçat semblants, però amb la capçalera plana. També comparteix, en termes general, la planta de les capelles de la comunitat d'algunes de les grans parròquies històriques de la ciutat de València, la de Sant Joan de mercat, la de Sant Esteve i, sobretot, la de Sant Andreu, de 1741, contemporània per tant de la construcció de l'ermita del Calvari de Montesa, i d'algunes altres de fora la ciutat, com ara la dels Sants Joans de Cullera, també d'aquella mateixa època, construïda quan el pontificat de l'arquebisbe Andres Mayoral. Al respecte vid. GOMIS CORELL, Joan Carles: “La capella de la Comunió del temple parroquial dels Sant Joans de Cullera. La darrera adaptació del temple als postulats contrareformistes. Significat espacial i visual”, a APARISI GAYON, Josep Lluís (ed. i coord.): *VIII Jornades d'Estudis de Cullera*. Cullera, 23, 24 i 25 de novembre de 2007, Cullera, Ajuntament de Cullera, 2009, pàgs. 249-260.

²⁰ Per a la gènesi i l'evolució de la tipologia de la planta de creu llatina a les esglésies valencianes, vid. PINGARRÓN, Fernando: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, València, Ajuntament de València, [1998], pàgs. 67-99.

²¹ Vid. BURCKHARTD, T.: *Principes det methodes de l'art sacré*, Paris, 1976, pàg. 72; SEBASTIÁN, S.: *Mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid, Encuentro, 1996, pàg. 288. Cf. DI GIORGIO MARTINI, Francesco (a cura di Corrado Maltese, trascrizione di Livia Matese Degrossi): *Trattati di architettura, ingegneria e arte militari*, Milano, Il Polifilo, 1967, vol. 1, pàg. 45.

²² SERLIO, Sebastiano: *Tercero y quarto libro de arquitectura de Sebastián Serlio Boloñés. En los cuales se trata de las maneras de cómo se pueden adornar los edificios con los exemplos de las antigüedades. Agora nuevamente traducido de toscano en romance castellano por Francisco de Villalpando, architecto*. Toledo, Ivan de Ayala, 1552, IV, 6, pàg. XIX r.:

Los antiguos constituyeron esta obra dórica a Júpiter, y a Marte, y a Hércules y a otros dioses robustos; más después de la encarnación de la salud humana, devemos los christianos proceder y ordenarla por otra orden; y así digo que, aviéndose de edificar algún templo consagrado a Jesuchristo, redemptor nuestro, o a sant Pedro, o a sant Pablo, o a Sanctiago, o a sant Jorge [...] A estos tales sanctos conviene hazerles los templos deste género dórico.

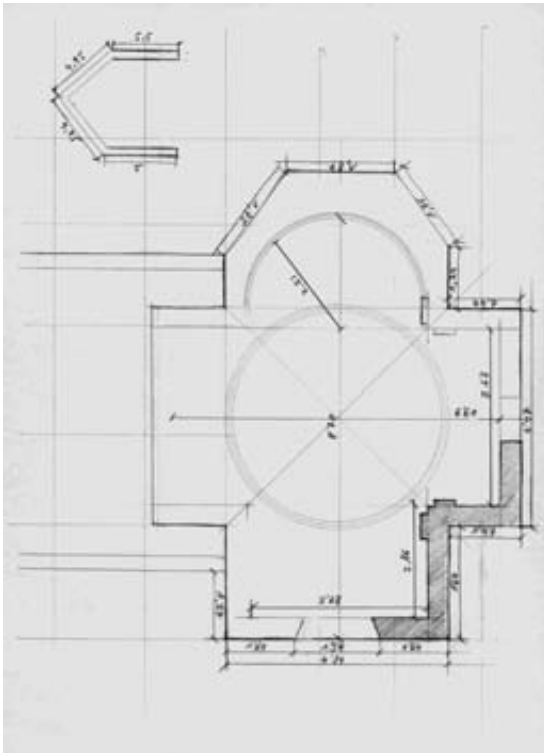


Fig. 2.- Montesa: ermita del Calvari, planta. Dibuix: V. Guerola Blay

Fig. 3.- Montesa: ermita del Calvari, altar amb la imatge del Crist. Fotografia: Josep Cerdà

part inferior. Un segon entaulament menor descansa sobre dita cornisa, del qual, a manera de banc, arranquen les voltes.²³ Aquestes són de punt redó, llevat de la de l'absis, que és de quart d'esfera. El centre del creuer està cobert amb cúpula, sense tambor.²⁴ Tant les voltes com els paraments interiors estant lluïts amb algeps i pintats. El color actual de la decoració interior és el blanc amb encintats en gris, davall del qual encara pot apreciar-se l'anterior, basat en la combinació de blau cel per als paraments i roig acarminat per a cornises i motlures. La il·luminació interior prové de l'ocul superior de la frontera i de sengles finestres rectangulars situades al centre dels braços del creuer damunt la cornisa.²⁵

L'absis, semicircular, està presidit per una talla de Crist crucificat, executada el 1946 per Remigio Soler.²⁶ La imatge descansa sobre un altar d'obra, probablement l'original, el qual va estar recuperat durant l'estiu del 1997 en enderrocar el revestiment modern de rajola que l'ocultava.

Sobre dit altar hi ha, feta en la darrera intervenció amb pedra natural del mateix paratge, una simulació de la muntanya del Gòlgota (fig. 3).²⁷

3. INTERVENCIÓ REALITZADA AL CALVARI I A L'ERMITA

Diverses han estat les intervencions que han fet que la fesomia epidèrmica de l'ermita del calvari de Montesa haja anat canviant al llarg del temps. L'aspecte general –sobretot el de la frontera– que l'edifici tenia fins a la darrera intervenció d'aquest estiu, segurament l'assoliria a principi de la vintena centúria. El 20 de novembre del 1900, l'aleshores rector de Montesa, mossén Antonio Arlandis, va sol·licitar a l'arquebisbe de València autorització perquè un religiós caputxí del convent de l'Olleria pogués erigir els viacrucis del temple parroquial i del Calvari, novament renovats.²⁸ Aquella renovació degué afectar exclusivament les casetes de les estacions (fig. 4), ja que la visita pastoral

²³ Açò ja es troba recomanat a Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, VII, 10 (*L'architettura [De re aedificatoria]*, Giovanni Orlando, Paolo Portoghesi (ed.), Milano, Il Polifilo, 1967, vol. II, pàg. 613):

Illud hic non praetereundum censeo. In testudianitionibus arcuum capita ad minus prolixiora semidiametro efficienda sunt, quantum spectantibus occupant coronarum prominentiae, ne medio ex templo intui possint.

[Un altre aspecte que no ha passar inadvertit. En les voltes, les fletxes dels arcs han de superar la longitud almenys tant com el vol de les cornises interrompen el camp visual dels qui miren des del centre del temple.]

²⁴ Cf. MARCONI, Nicoletta: “La teoria delle cupole nei trattati di architettura tra Seicento e Settecento”, a CONFORTI, Claudia: *Lo specchio del cielo. Forme, significanti, tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento*, Milano, Electa, 1997, pàgs. 231-243.

²⁵ Cf. ALBERTI, Leon Battista: *De re aedificatoria*, VII, 12 (ed. cit., pàg., vol. II, pàg. 617):

Apertiones fenestrarum in templis esse oportet modicas et sublimes, unde nihil praeter caelum spectes, unde et qui sacrum faciunt quive supplicant, nequicquam a re divina mentibus distraherentur. Horror, qui ex umbra excitatur, natura sui auget in animis venerationem; et coniuncta quidem multa ex parte maiestati est austeritas. Adde quod ignes, qui templis debentur, quibus nihil ad cultum religionis orna mentumque divinius habeas, nimia in luce languescunt.

[Les obertures de les finestres dels temples han d'ésser de dimensions mitjanes i ben elevades, tant que a través d'elles no pugues vores res més que el cel, i que ni els celebrants ni els fidels aparten de cap manera llurs ments de la divinitat. La por que suscita l'obscuritat acreix en les ànimes, per pròpia naturalesa, la veneració, de la mateixa manera on la magestusitat es combina amb la severitat. Afig el fet que les flames, substancials als temples, les quals ornem millor que cap altra cosa el ritual religiós, empal·lideixen en un ambient lluminós.]

²⁶ Més conegut com a pintor, Remigio Soler Tomás (Agres, 14-X-1897/Agullent, 7-VIII-1983), va tallar per a la parròquia de Montesa la imatge del Crist de l'ermita del Calvari i, el 1952, una Immaculada per a l'església; MARTÍ SOLER, Juan C.: “Remigio Soler: entre la poesía y la figuración”, *Agullent: 1585-1985. IV Centenari de la segregació jurídica d'Agullent d'Ontinyent*, Ontinyent, Caixa d'Estalvis, 1985, pàgs. 181-186; SOLER ALBA, Vicent: “Breve biografía del pintor Remigio Soler Tomás ‘Chofra’”, *Festes populars* (2003), Associació de Veïns Barri de Sant Marcel·lí [València], pàgs. 12-15. El permís per a la utilització litúrgica de la imatge es va obtenir el 1947: “[...] Imágenes aprobadas por la Autoridad Eclesiástica durante el año 1947[...] Montesa: Smo. Cristo”; *Boletín Oficial del Arzobispado de Valencia*, núm. 2458, 1 de gener de 1948, pàgs. 11-12. La imatge va estar restaurada el 1997, *vid.* MARTÍNEZ HURTADO, Sofía: “La restauración del Crist de l'ermita del Calvari de Montesa”, *Festes Patronals. Montesa '97*, Montesa, Comissió de Festes, 1997, s. n. pàgs.

²⁷ La simulació actual, que afig unes cunyes de fusta per tal de donar-li més realisme, ha estat feta el mes de juliol del 2009, i n'ha substituït una d'anterior que era proporcionalment massa gran respecte l'altar i la imatge, al temps que resultava massa artificial.

²⁸ Arxiu Parroquial de Montesa, sign. 3.17.5 (c).

del 12 de desembre d'aquell mateix any prohibí –ja ha estat assenyalat– que es celebràs missa en aquella ermita perquè l'edifici necessitava ésser reparat.

Potser aquella prohibició, juntament amb l'entusiasme que hauria despertat la renovació del calvari, propiciaren la reparació de l'edifici. Cap document a hores d'ara conegut dóna referències d'aquella possible intervenció, però no és desencertat considerar que seria en aquell moment que se'n refaria la frontera i reddecoraria l'interior per tal d'adecentar l'edifici. En acabar totes les obres, hagueren de plantar-se els setze xiprers que encara actualment hi ha. La data ha de calcular-se entre 1909 i 1921, essent rector de la parròquia mossén Pascual Gisbert Jordà, com en

ja que dit disseny era molt habitual als magatzems edificats durant el primer terç del segle XX.

L'any 1936, quan la Guerra civil espanyola, es va perdre la imatge del Crist i van estar destrossats les capelletes del viacrucis.³⁰ La imatge nova no es va poder tallar fins al 1946, per tal com les destrosses del patrimoni religiós havien estat tan considerables que resultava impossible atendre-les totes de manera immediata. També es farien en aquell moment, cal suposar, algunes obres de reparació a l'ermita, i també a les capelletes del viacrucis, que es va beneir novament el 1951.³¹

La següent intervenció de la qual hi ha constància és del 1982. Va consistir a reenteular l'ermita, col·locar-hi un paviment ceràmic actual –encara es conserva, tot i que està previst



Fig. 4.- Montesa: Calvari, única caseta antiga que es conserva amb la fesomia original.



Fig. 5.- Montesa: Ermita del calvari, vista general, 30 d'agost de 1970

donaven testimoni oral alguns major de Montesa.²⁹ La frontera de remat *esglaonat* sense campanaret que hi ha hagut fins a la darrera intervenció (figs. 5), degué construir-se en aquell moment,

substituir-lo–, xapar l'altar de rajola cara-vista i canviar la porta –que era de fusta i enllandada– per una altra de ferro amb una creu central sense cap consonància amb l'edifici. La frontera va

²⁹ “Els xiprers del Calvari es van plantar quant jo era xicoteta, i vam anar en el rector d'entonces, que li dien don Pascual”; testimoni recollit de M^a Dolores Caldés García, nascuda a Montesa el 1904 (+1999). Mossén Pasqual Gisbert Jordà va ser nomenat rector de Montesa pel rei Alfonso XIII el 21 de setembre del 1909, i en va prendre possessió de la parròquia el dia 6 de novembre del mateix any. La seua firma apareix per darrera vegada als llibres parroquials al bateig que va fer el 6 de març de 1921; Arxiu Parroquial de Montesa, sign. 2.5.1., i *Llibre de Baptismes, Matrimonis i Defuncions, 1919-1930*.

³⁰ Aquest fets van ocórrer el dia 12 d'agost del 1936; Arxiu Històric Nacional, *Fondo Contemporáneo*, Causa General, caixa 1375, [tom 33], fol. 5, disponible a l'adreça d'internet http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=2&txt_id_fondo=172386

³¹ Arxiu Parroquial de Montesa, sign. 3.17.



Fig. 6.- Montesa: ermita del Calvari, frontera, 13 de novembre de 2004.
Fotografia: J. C. Gomis



Fig. 7.- Montesa, ermita del Calvari. Cúpula, 9 de juliol de 2009.
Fotografia: Joan Carles Gomis

estar novament lluída i els escalons que la remataven i la cúpula es van decorar amb unes pinyes i jarros decoratius de ciment emmotllat (fig. 6).³²

El 1992 novament van fer-se obres al Calvari. Consistiren a reparar els desperfectes de les caletes, realitzar noves reixes i creus de remat i a reposar els plafons ceràmics faltants, els quals van estar pintats pel ceramista de Montesa Santos

Perales Terol.³³ El 1997, es va netejar i obrar el pati que hi ha junt a l'ermita i es va enderrocar l'urna que albergava el Crist i el recobriment de rajola cara-vista que ocultava l'altar original.³⁴ Finalment, el caminal d'accés que desemboca en l'ermita, realitzat amb morter i pedra de riu, fou construït el 2007 fruit d'un conveni entre l'INEM i l'Ajuntament de Montesa.

³² Tenim constància de l'any de les obres gràcies a l'article de PELEJERO FERRER, José: "Gozos y devociones populares en los pueblos valencianos. Los del Santísimo Cristo de la Buena Muerte, de Montesa", *Levante*, 10 de febrer de 1983. A propòsit d'aquests goigs, cal tindre en compte que no tenen res a vore amb l'invocació venerada a Montesa, ja que són una còpia amb poquíssimes variacions dels *Gozos al Santísimo Cristo de la Providencia venerado en el Calvario del lugar de Meliana*, impresos a València per Benito Montfort: Arxiu Municipal de València, Biblioteca Serrano Morales, *Gozos y varios religiosos*, sign. 6813, 1/87 (21). Potser els intentà introduir, sense afortunadament cap èxit, mossén José M^a Mari Roig, natural de Meliana i rector de Montesa durant els anys 1941-1988. Aquest full dels goigs del Crist de Meliana, pot trobar-se imprès al catàleg de l'exposició *Imprenta valenciana. Siglos XVIII-XIX. Colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, València, MuVIM et alii, 2006, pàg. 11. En 2008 s'introduïren uns goigs al Crist del Calvari de Montesa en valencià, basats en *Les set paraules que Jesús dix en la creu*, obra del notari Miquel Ortigues, publicada a València el 1519 per Joan Jofré (Universitat de València, Biblioteca General i Històrica, C-F/4(09). Al respecte *vid.* ALBELDA, Joan: "Els goigs del Crist de l'Ermita del Calvari de Montesa", *Montesa, Festes Patronals, del 22 d'agost a l'1 de setembre de 2008*, Montesa [Ajuntament de Montesa], 2008, pàgs. 8-9 (disponible també a la direcció d'internet www.museumontesa.com).

³³ CERDÀ, Josep: "Montesa finaliza la restauración del vía crucis de la ermita de la Buena Muerte", *Levante-EMV*, dimarts, 14 d'abril de 1992.

³⁴ També es va restaurar aquell any la imatge del Crist, que complia cinquanta anys. La finalització de les obres va comptar amb la visita de l'aleshores bisbe auxiliar de València, Jesús Murgui Soriano, que va presidir la processó del dia 31 d'agost d'aquell any.

4. L'ACTUAL PROCÉS DE CONSERVACIÓ I RESTAURACIÓ

Les actuals intervencions a l'ermita del Calvari de Montesa, les úniques que han de classificar-se com a vertaderament de conservació i restauració, són producte de la coincidència de tres factors. En primer lloc, la formació d'un equip interdisciplinari d'especialistes en història, història de l'art i en restauració, format pels autors d'aquest article. En segon, la total confiança i col·laboració amb dit equip del rector de la parròquia de Montesa, mossén Joan Albelda. En tercer lloc, el finançament econòmic per a les diverses fases programades obtingut a partir de les ajudes atorgades per la Diputació de València dins el pla de conservació i restauració del patrimoni històric que des de 2000 convoca aquesta institució.³⁵ Aquesta conjunció ha permès una actuació basada en criteris científics que està permetent que l'ermita del Calvari de Montesa assolisca de nou i de manera progressiva una fesomia acord al període historicoartístic de construcció i, a la vegada, mantinga la gravetat corresponent a l'ús i valor religiosos pels quals va estar edificada.

Així, durant l'hivern de 2005-2006, es van reparar les cobertes i es col·locà sobre la cúpula un jarro decoratiu de fang cuit coronat amb una creu de forja.³⁶ Ambdós objectes van estar dissenyats per Vicente Guerola Blay i realitzats per Arturo Mora, ceramista de Manises, i Francisco Compañ, manyà d'Alberic, respectivament (fig. 7). També s'hi eliminaren els jarros de ciment emmotllat afegits en la intervenció dels anys vuitanta de la centúria passada.

5. LA INTERVENCIÓ SOBRE LA FRONTERA. TRAÇAT GEOMÈTRIC: PROPOCIONS I SIGNIFICAT VISUAL

Durant el mes de juliol i la primera quinzena del d'agost del 2009, s'ha dut a terme la

intervenció més significativa de les realitzades en aquesta ermita. S'ha actuat sobre la frontera principal de l'edifici amb la pretensió de donar-li una fesonomia consonant amb l'estil del moment historicoartístic en què va estar construïda. Essent així, s'ha eliminat el remat *esglaonat* que rematava la frontera, totalment inadequat per a un edifici de la primera mitat del segle XVIII, i ha estat coronada amb un disseny mixtilini que, per tal d'evitar-ne una elevació excessiva en perjudi del protagonisme compositiu i simbòlic de la cúpula, assimila el campanaret al centre. El disseny, realitzat per Joan Carles Gomis, s'ha basat en el que mossén Juan Aparici traçà per a les fronteres del creuer de la Seu de Xàtiva, el qual va servir de model, més o menys desenvolupat, per a diversos altres edificis de bona part del territori valencià.³⁷

Per a traçar-lo, i tenint en compte que l'edifici ja estava construït i, per tant, calida adaptar-se ineludiblement a unes mesures preestablertes, s'ha seguit un procés geomètric ben determinat, alhora que s'ha considerat el simbolisme de les figures geomètriques bàsiques per tal de conservar l'autenticitat del valor religiós de l'edifici i de les seues formes i parts arquitectòniques, mantenint-ne llur significat visual. A la base del disseny han estat les dues figures considerades perfectes, el cercle i el quadrat. L'inici ha consistit a dibuixar un cercle amb un radi la mitat de l'amplària de l'edifici. Aquesta figura, des de l'Antiguitat clàssica, havia estat considerada la figura plana perfecta per un valor geomètric essencial: tots els punts de la circumferència que el delimita en són equidistants del centre. Açò va fer que s'impregnàs de valors simbòlics i s'associàs, juntament amb l'esfera –la seua corresponent figura geomètrica tridimensional– amb la perfecció de l'univers, de la creació i del seu artífex.

Tot seguit, aquest cercle s'incriu dins un quadrat el costat del qual té la mesura del diàmetre

³⁵ Les dues ajudes destinades a l'ermita, amb un import total de 45.130'12 €, es van fer públiques al *Butlletí Oficial de la Província de València* 136 (supl.), de 10-VI-2005, pàg. 12, i 102 (supl.), d'1-V-2009, pàg. 13.

³⁶ "Restaurada la cubierta de la ermita del Calvari", *Levante-EMV*, Ed. La Costera-La Canal-La Vall d'Albaida, 22-IV-2006, pàgs. 23.

³⁷ *Vid.* GOMIS CORELL, Joan Carles: "L'ermita de la Mare de Déu dels Afligits, d'Alfara d'Algimia", *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 1996-1997, 7-8, pàgs. 99-110; ———: "La frontera de l'església de la Sang de l'antic convent d'agostins de Cullera. Estudi del traçat, de les proporcions i de la geometria subjacent", *V Jornades d'Estudis de Cullera*. Cullera, 23, 24 i 25 de novembre de 2001, Cullera, Ajuntament de Cullera, 2003, pàgs. 1003-119.

del cercle, és a dir, el total de l'amplària de la frontera. Apareix així una altra figura considerada perfecta i bàsica en la geometria. El quadrat era considerat àrea perfecta per alguns geomètres per les seues qualitats d'equilàter i rectangular,³⁸ ja que l'angle recte, a la vegada, era considerat com a la igualtat que fa sorgir la desigualtat dels angles aguts i obtusos, de manera que té una mesura angular que no admet ni creixement ni disminució.³⁹ La importància d'aquesta combinació geomètrica rau en la significació proporcional i els simbolismes que se'n deriven: representa geomètricament les mesures de l'home perfecte. L'home ben format, és a dir, l'home els membres del qual tinguen una correcta disposició en base a la *symmetria* —çò és, a l'encertada proporció—, és aquell que queda inscrit en un cercle o en un quadrat. En conseqüència, les referides figures, expressió geomètrica de la perfecció de l'home com a creació de la natura, havien d'aplicar-se a les plantes dels edificis, sobretot dels temples.⁴⁰ Per tant, la figura humana, la més perfecta creació de la natura i, a la vegada, imatge del propi creador,⁴¹ poseeix i determina les proporcions que han de regir el disseny de l'edifici religiós. És a dir, la figura humana subministra un codi de proporcions que, en tant que creades per Déu,

necessàriament havien d'ésser belles per llur coherència i valor orgànic.⁴² Podem dir, per tant, que el disseny de la frontera de l'ermita del Calvari de Montesa pren el cos humà, abstret i simbolitzat mitjançant dues figures geomètriques, com a base proporcional del seu traçat i que, a través del referit simbolisme, trasllada a l'edifici religiós la perfecció de la creació divina.

Fetes aquestes dues operacions, per tal de calcular l'altura general de la frontera, es construeix a partir del quadrat inicial un rectangle sesquialter, de raó 3:2, és a dir, la corresponent a la consonància de cinquena, una altra garantia de bellesa segons havia teoritzat Leon Battista Alberti en el *Quattrocento*.⁴³ A partir d'ací, diverses altres operacions geomètriques de tangències i interseccions han permès determinar els punts que han funcionat de centre per a traçar les circumferències els arcs de les quals han dibuixat el perfil mixtilini superior i l'arc del campanaret. Aquest perfil ha estat construït amb rojala actual i lluit amb morter, tot rematat amb una cornisa volada de quatre filades superposades de rajola artesanal (fig. 8).

Quant a l'abertura de la porta d'accés, s'ha reconstruït l'arc escarser i s'ha deixat vista dita forma. La porta s'ha fet nova de fusta de pi de

³⁸ PROCLO: *In primam Euclidi Elementorum librum Comentarium*, 172-173 (*Commento al libro degli Elementa di Euclide*, a cura di Maria Timparano Cardini, Pisa, Giardini Editore, 1978, pàgs. 149-150). Cf. ARISTÒTIL: *Metafísica* 986a 26, 1054b 2.

³⁹ JAMBLLICO: *In Nicomachi Arithmetica introductionem*, 44 (*Il numero e il divino*, Milano, Rusconi, 1995, pàgs. 254-255).

⁴⁰ VITRUVIO: *De architectura* III, 1, 1-4 (*De architectura*, a cura di Pierre Gros. Torino, Einaudi, 1997, vol. I, pàgs. 238-241). Cf. PLINIO: *Naturalis historia* XXXIV, 56, 65 (*Textos de Historia del arte*, edició de Esperanza Torrego, Madrid, Visor, 1987, pàgs. 54-55, 58). Aquest plantejament de l'*homo quadratus* s'imposà en l'especulació medieval a través del comentari al *Somnium Scipionis* de Ciceró escrit per Macrobi al voltant de la cinquena centúria (*Macrobi Ambrosii Theoposii Commentariorum in Somnium Scipionis Libri duo*, Padua, 1981). Vid. MOYA, L.: "Notas sobre las proporciones del cuerpo humano según Vitruvio y san Agustín", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes*, Madrid.

⁴¹ *Genesis* 1, 26-27. Cf. CICERON: *De natura deorum*, I, 18, 46 ss; I, 27, 76 ss (*Sobre la naturaleza de los dioses*, Madrid, Gredos, 1999, pàgs. 109-112, 125 ss.). Sobre l'antropomorfisme dels deus en la tradició grecollatina vid. SANTORO, Mariacarolina: "L'antropomorfismo divino da Epicuro a Demetrio Lacone e Filodemo", a DEMETRIO LACONE: *La forma del dio*, Napoli, Bibliopolis, 2000, pàgs. 50-60.

⁴² ALBERTI, Leon Battista: *De re aedificatoria*, VII, 5 (ed. cit., vol. II, pàgs. 558-559); DI GIORGIO MARTINI, Francesco: *Architettura civile e militare*, IV (ed. cit., pàgs. 369, 423 ss.); PALLADIO, Andrea: *I quattro libri dell'Architettura*, II, 2, Venetia, Francesco de' Franceschi, 1570 [Milano, Ulrico Hoepli, 1980], pàg. 3; [VITRUVIO]: *I Dieci libri dell'Architettura di Marco Vitruvio, tradotti e commentati da monsignore Daniel Barbaro* [...], Venetia, Francesco de' Franceschi Senese & Giovanni Chierger Alemanno Compagni, 1557 [Milano, Il Polifilo, 1997], pàg. 100.

Tot i ésser els arquitectes i tractadistes del Renaixement els qui de manera ben clara exposaren i defensaren aquestes idees proporcionals, era un plantejament que ja s'havia reclamat a principi del *Trecento*. Vid. ASCANI, Valerio: *El Trecento disegnato. Le basi progettuali dell'architettura gotica in Italia*, Roma, Viella, 1997, pàgs. 36-42.

⁴³ ALBERTI, Leon Battista: *De re aedificatoria*, IX, 5 (ed. cit., pàgs. 824-825). Quant a les raons de les consonàncies musicals com a garantia de bellesa aplicades a les àrees arquitectòniques vid. GOMIS CORELL, Joan Carles: *L'harmonia musical en la teoria arquitectònica de Leon Battista Alberti*, tesi doctoral, inèdita, Facultat de Geografia i Història, Universitat de València, 2004.

Suècia, i s'ha enllandat en la cara exterior. També s'han fet dues finestretes, una en cada fulla, perquè pugui venerar-se la imatge des de l'exterior. Aquestes finestretes s'han protegit amb sengles reixes de barrots plans maxambrats, seguint igualment la tècnica tradicional, fetes el 1999 per l'empresa de forja Fernando Garcia Monzó d'Algemés.

Prèviament a la construcció d'aquest perfil mixtilini, havia estat eliminat tot el lluit de ciment que recobria la frontera. Finalitzada la

6. LA DARRERA FASE D'INTERVENCIÓ

Consisteix a la reparació i decoració de l'interior de l'edifici. Ha estat ja iniciada durant el mes de setembre de 2009, amb els treballs de reparació del lluit de les voltes i de la cúpula, molt deteriorat per anteriors filtracions d'aigües de pluja i les consegüents humitats. De consegüent, el lluit antic de voltes i cúpula s'ha eliminat completament i han estat lluides novament en tota llur superfície.

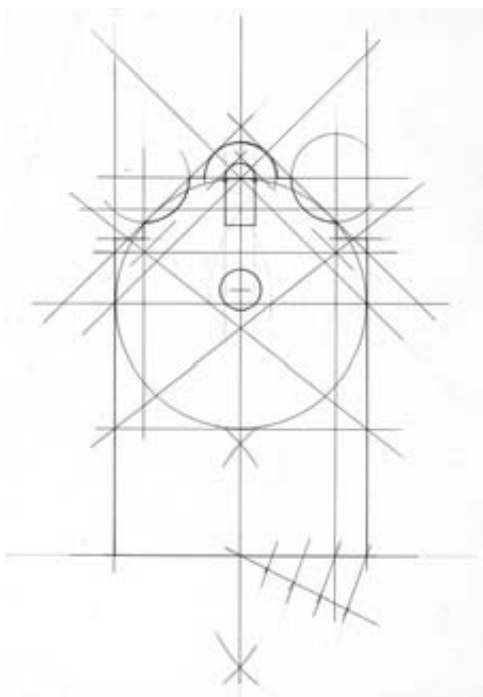


Fig. 8.- Montesa, ermita del Calvari. Traçat geomètric de la frontera. Dibuix: Joan Carles Gomis



Fig. 9.- Montesa, ermita del Calvari. Frontera, estat actual. Fotografia: Joan Carles Gomis

construcció, s'ha lluit de nou amb morter de calç i sorra i s'ha emblanquinat amb calç. L'òcul central s'ha tancat amb pedra d'ònix, per tal de tamissar la llum a l'interior (fig. 9).⁴⁴

Per tal d'evitar qualsevol tipus d'humiditat interior provinent de possibles filtracions d'aigua de pluja a través de les teulades, s'han hidrofugat les teules i s'han fet als paraments

⁴⁴ Quant a dites pedres *vid.* ALBERTI, Leon Battista: *De re aedificatoria*, VII, 12 (ed. cit., vol. II, pàg. 627).

exteriors uns respiradors –degudament protegits per a evitar l'entrada d'ocells i altres animals– perquè ventilen les voltes. També s'han col·locat a les obertures dels braços del creuer sengles finestres oscil·lants accionades mitjançant un motor elèctric per a poder obrir-les i tancar-les fàcilment segons les necessitats de ventilació

de cada època de l'any. Solventats tots aquests problemes, es procedirà a substituir el paviment actual per un altre tradicional de fang, acord a l'estil i època de l'ermita, i a pintar-ne l'interior, en base a un fons blanc amb encintats en gris, completant-ne així la restauració integral.



El tema iconográfico de la muerte de la Virgen y su proyección tardía en dos interesantes pinturas del Museo de Bellas Artes de Valencia

Miguel Ángel Catalá Gorgues

RESUMEN

El presente artículo aborda un tema iconográfico de gran repercusión en el arte cristiano: la Muerte de la Virgen. Tema del que son exponentes dos pinturas pertenecientes al Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia, una de ellas recientemente restaurada y la otra expuesta en el Monasterio del Puig. Ambas obras permiten por otra parte calibrar la valía de sus autores: Jerónimo Rodríguez de Espinosa, pintor vallisoletano de obra poco conocida aún, y Antonio Richarte, figura clave en la transición de la pintura barroca valenciana más genuina y precedente de la primera generación de pintores académicos.

Palabras clave: Iconografía / Muerte de la Virgen María / Pintura / Arte barroco / J. R. Espinosa / A. Richarte / Valencia

ABSTRACT

This article addresses a topic of great iconographic presence in Christian art: the Virgin Mary's death. Exponents of it are two paintings belonging to the Museo de Bellas Artes San Pío V of Valencia, one of them recently restored, and the other exposed in the monastery of El Puig. Both works also let us appreciate the value of their authors: Jerónimo Rodrigo de Espinosa, little-known painter, and Antonio Richarte key figure in the transition of the most genuine Valencian Baroque painting and preceding of the first generation of academic painters
Key Words: Iconography / Virgin Mary's death / Picture / Baroque art / J. R. Espinosa / A. Richarte / Valencia

Las tradiciones sobre la suerte final de María nos son accesibles a través de numerosas fuentes literarias que constituyen los llamados evangelios apócrifos asuncionistas, muchos de ellos conocidos bajo el genérico nombre latino de *Transitus*, siendo importantes también a este respecto numerosas homilías, los antifonarios litúrgicos y los mismos relatos y guías de peregrinos. En paralelo a ello se fue generando toda una iconografía asuncionista expresada básicamente en dos formulaciones, la que podemos designar bizantina y la que tiene su expresión en representar ya la escena de la *Asunción* propiamente, la fórmula “siria” en designación de J. Duhr y en la que se subraya no el hecho de la muerte de la Virgen como en la anterior sino su resurrección gloriosa.¹ Formulación esta última que enlaza directamente o tiene su corolario en el tema de la *Coronación de la Virgen*.

Los citados evangelios apócrifos son importantes en razón de la influencia que ellos han ejercido no sólo para depurar y fijar la doctrina sobre esta creencia saliendo al paso de ciertas opiniones inconsistentes sino también para inspirar la iconografía asuncionista en sus diversos pasajes; a ello hay que sumar toda una literatura popular y, sobre todo, la famosa *Legenda Aurea* de Jacobo de Voragine, recopilación sin duda la más importante en su papel de vehículo transmisor y la que debió alcanzar mayor difusión. Igualmente se hacen eco de los apócrifos las *Vita Christi* del Cartoixà, Fray Francesc Eiximenis o Sor Isabel de Villena, muy coincidentes las tres en lo que respecta a los episodios sobre los últimos momentos de la Virgen y sobre su ascensión y exaltación a los cielos; incluso subyacen referencias tomadas de algunos de esos apócrifos en sermones de San Vicente Ferrer.

Entre aquellos antiguos textos se distinguen diversas modalidades de creencias: dormición solamente, con preservación y elevación pasiva del cuerpo de la Virgen; dormición seguida de ascensión; ascensión solamente, con o sin resurrección explícita o implícitamente indicada. Estableciendo relaciones entre esas diversas creencias y las variaciones del culto marial en sus fiestas y lugares santos, ha sido posible organizar una tipología que clasifica los numerosos textos sobre la suerte final de María en tres grupos, algo extensible en cierto modo a lo iconográfico. El primer grupo sería, pues, el de la dormición, el segundo el de la ascensión, un grupo intermedio manifiesta el pasaje de la dormición a la ascensión, testimoniado tanto uno como el otro en razón de la dicotomía figurativa que significa la representación del cuerpo yacente y del alma en vuelo. Esta hipótesis permite establecer que la creencia en la ascensión ha sido posterior a la creencia en la dormición, llegando Mimouni, a quien seguimos en esto,² a estudiar sesenta y dos textos pertenecientes a ocho tradiciones lingüísticas diferentes (siríaca, griega, copta, árabe, etíope, latina, georgiana y armenia). Paralelamente han surgido las diversas modalidades iconográficas, posiblemente en número no menor, constatándose que el tema de la *Dormición* y el de la *Coronación* precedió a la imagen o estereotipo definitivo de la *Asunción* que no tuvo su concreción doctrinal sino mucho más tarde y que experimentó por tanto también en las artes plásticas sus titubeos y variantes.

Para designar el tema de la muerte de la Virgen, uno de los asuntos predilectos de la iconografía bizantina, los griegos utilizaron la palabra *κοίμησις* que la Iglesia latina tradujo

¹ “Evolution iconographique de l'Assomption”, *Nouvelle Revue Théologique*, Paris, 1946, 68, pp. 671-683.

² *Dormition et Assomption de Marie. Histoire des traditions anciennes*, Paris, 1995.



Fig. 1.- Richarte, Antonio: *Tránsito de la Virgen*. Oleo sobre lienzo, siglo XVIII. Museo de Bellas Artes de Valencia (nº inv. 3850).

como *Dormitio* y que significa, literalmente, el *Sueño de la Muerte*, si bien el latín prefirió el término *Transitus*, el cual designa más bien el paso a la vida eterna, en ocasiones denominado con el más apropiado aún de *Pausatio*, corto espacio de tiempo que pudo mediar entre la muerte y la resurrección de María.

Ha de significarse que ello responde a la certeza de que la muerte de la Virgen no fue apenas tal, según ya afirmara San Epifanio, si bien a quienes estaban junto a ella debió parecerles propiamente muerte en cuanto que mostraba los signos externos típicos que acompañan a la cesación de la vida. Por ello resulta razonable que tanto el citado San Epifanio como San Andrés Cretense, San Juan Damasceno y otros tantos hablaran de *κοίμησις*, *dormitio* o *pausatío*. Cuánto duró esta fase transicional –si es que tuvo realidad, lo que no es seguro tampoco– ya fue objeto de divergencias desde el principio aunque subyace en los

diversos textos que tanto cuanto fuera necesario para excluir de los presentes la idea no sólo de la muerte verdadera sino también la de la muerte relativa o intermedia y de la muerte aparente.³

Desde el punto de vista doctrinal no hay que olvidar que el dogma no incluye expresamente alusión alguna a una muerte cierta de la Virgen ni aquella se deduce de la victoria total sobre el pecado, algo que desde el punto de vista de su plasmación iconográfica carece de verdadera relevancia pues préstase a cualquiera de las posibles interpretaciones por parte de la especulación mariológica.

Ciñéndonos al tema estricto que nos ocupa, la iconografía de la *Dormición* nos muestra a la Virgen tendida sobre un lecho en el apacible sueño de la muerte y rodeada de los apóstoles, milagrosamente reunidos en torno a ella para asistir a sus últimos momentos, velar su muerte u oficiar ya el rito exequial; generalmente Cristo

³ El profesor G. Judica-Cordiglia, en su “Semblanza físico-química de María”, *Enciclopedia Mariana, Théotokos*, Madrid, 1960, pp. 168-170, llega a esta conclusión: *En María no apareció corrupción durante esta fase, porque poseía el privilegio de la indestructibilidad de las células de las cuales se desenvolvía aquel proceso bioquímico de readaptación y regeneración del protoplasma, proceso que, aunque no implica la presencia del alma, sin embargo no la excluye.*

mismo comparece en la escena para recoger el alma de su Madre en figura de niña vestida de albo paño, y entregarlo en manos de dos ángeles que le acompañan para llevársela consigo a las moradas de la eternidad bienaventurada. Muchos de los detalles secundarios derivan de lo ya imaginado por los autores de los diversos apócrifos. Así, después de haber dado Cristo a los apóstoles las instrucciones relativas a la sepultura de la difunta, dice por ejemplo el Pseudo Melitón:

*el Señor entregó el alma de nuestra santa Madre María a Miguel su arcángel, el prepósito del Paraíso y el jefe del pueblo hebreo, y el arcángel San Gabriel la tomó después y se fue con ella.*⁴

Y en su *Dormitio Dominae Mariae* dirá Juan de Tesalónica por su parte:

*Pero el Señor recibiendo su alma la confió a los cuidados de Miguel luego de haberla rodeado de velos de una radiante luminosidad.*⁵

Los primeros ejemplos de la iconografía de la *Dormición de la Virgen* se detectan, como no podía ser menos, en las artes menores y en la pintura oriental de los siglos X y XI donde evoluciona lentamente y aun se estanca, repitiéndose miméticamente hasta en la actualidad. Cítanse, entre otros ejemplos tempranos, la placa en marfil de la encuadernación del evangelio de Otón III en la biblioteca de Munich, del siglo X, la pintura mural de Der-es-Surian cerca de El Cairo, la miniatura que aparece en otro evangelio de la misma época conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, el mosaico del monasterio de Dafnis cerca de Atenas, el de la Martorana de Palermo o el fresco de la basílica de Aquilea, ya del siglo XII.

El primitivo esquema pronto fue asimilado por el arte occidental a través del comercio con Bizancio, reflejándose primeramente en la miniatura carolingia, en marfiles como el díptico

de Florencia o en el de Ravena y en otras encuadernaciones como la del libro de Perícopas de Enrique II en la Biblioteca de Munich o la del Sacramentario del Reichenau de la Biblioteca Nacional de París, obras ambas del siglo X; también una miniatura del evangelio de Padua, del siglo XI, donde se muestra a la Virgen tumbada sobre el lecho rodeada de los apóstoles mientras Jesús acoge entre sus brazos su alma figurada como una niña y aparecen dos ángeles en lo alto quienes, con un lienzo en las manos, se disponen a recibirla. Luego en la pintura románica mural y después en la pintura gótica sobre tabla, de lo que son testimonio ya innumerables ejemplos si bien su carácter menos rígido posibilitó introducir ligeras variantes, algunas de ellas detectables en las obras de autores valencianos. En casi todos los casos el grupo de los apóstoles alrededor del cuerpo yacente de la Virgen constituirá el elemento más característico y narrativo del tema, que adquiere las características de velatorio premortuario o ya resueltamente fúnebre. Un tema que todavía hoy repiten casi sin variación los monjes de los monasterios ortodoxos y que el propio Greco no dejaría de cultivar, como lo demuestra su *Dormición* descubierta en 1983 en la iglesia de Ermoupolis, capital de Syros, obra juvenil del pintor de las alucinantes *Asunciones* que realizara en Toledo muchos años después.

Siendo acaso el primer ejemplo en la escultura el del tímpano mutilado que se conserva en el Museo de Bourges, del siglo XI, a no ser obtenga la primicia la *Dormición* que aparece en el capitel de Nôtre-Dame du Port Clermont, ese mismo carácter de la escena a modo de velatorio lo vemos traducido en piedra, un siglo después, en ejemplos paradigmáticos de la escultura gótica, en los tímpanos de las portadas de las catedrales de Senlis, Chartres, Laon o París y que cuenta en España con otros tan señeros como el del portal derecho de la fachada occidental de la catedral de León ya de finales del s. XIII y, como una derivación de los talleres escultóricos de Amiens

⁴ PG, *De transitu Virginis Mariae*, 5, 1235.

⁵ PG, 19, 306.

y Reims, en el grupo de la *Dormición* de la portada principal de la colegiata de Toro, en el de la catedral de Burgo de Osma —una de las más bellas adaptaciones del estilo de Amiens— o en las tres *Dormiciones* que aparecen en otras tantas portadas de la catedral de Pamplona, la llamada “Puerta Preciosa” y otras dos recayentes asimismo al claustro, la del tímpano de la portada de la catedral de Vitoria o la de la iglesia alavesa de Santa María de La Guardia.

Además de los mosaicos de Jacobo Torriti en la basílica de Santa María la Mayor o de Pietro Cavallini en la de Santa María del Transtevere, ambos del siglo XIII, referentes del tema de la *Dormitio Virginis* en la pintura son el mural del palacio comunal de Siena pintado en el siglo XIV por Taddeo di Bartolo, el fresco de la cartuja de Liget, cerca de Loches, el del políptico de la *Maestà* del Duccio en la catedral de Siena o el que pintara Giotto para la iglesia de Todos los Santos de Florencia, hoy en el Staatliche Museum y que Gherardo di Jacobo Starnina reinterpretaría en otro políptico dedicado a la Virgen del que se conservan las tablas del *Tránsito de la Virgen* en la The Johnson G. Johnson Collection de Philadelphia, un tiempo atribuido al llamado Maestro del Bambino Vispo; la de la *Asunción de la Virgen* en el The Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard, o la de la *Coronación de la Virgen* de la Galleria Nazionale de Parma. Concomitancias de estas tablas con las de similar tema en tantos retablos valencianos de los Siete Gozos de Pere Nicolau o Gonçal Peris son evidentes, unos esquemas compositivos incluso exportables a Florencia tras el regreso de aquel pintor a su ciudad natal en 1401 pero que cuenta con antecedentes tan célebres como el bajorrelieve en mármoles policromados del tabernáculo de la capilla de Or San Michele en la misma Florencia, de Andrea Orcagna, y que muestra ya, sobre el tema de la *Dormición*, el de la *Asunción gloriosa* en el registro superior. En todos estos ejemplos se representa el momento en que Cristo resucita a su Madre al descender a la estancia en donde se halla tendida, un asunto este que por los motivos pintorescos que encierra y su inspiración en la leyenda fue motivo de predilección por pintores

flamencos como Van der Goes o Petrus Christus, o alemanes, tales el Maestro de Lichtenstein, Michael Pacher o Konrad Soest.

Pero ninguna otra *Dormición* italiana más representativa sin duda que la que pintara Mantegna en 1461 y que, procedente de las colecciones reales, es gala del Museo del Pardo y auténtico paradigma del asunto; aquí la Virgen aparece intencionadamente muerta, no dormida, y los apóstoles, sin la presencia hasta ahora habitual de Cristo, figuran con cirios encendidos acompañando el oficio de difuntos que recita San Pedro, fórmula esta que recogerá Yáñez en su pintura del retablo mayor de la catedral de Valencia y repetirá Vicente Macip en el de Segorbe. En la bellísima pintura de Mantegna, San Juan aparece, lo propio que en el mismo momento escenificado en el *Misteri d’Elx*, ostentando la simbólica palma.

De entre las *Dormiciones* valencianas más tempranas cabe señalar la del retablo de los Siete Gozos de la iglesia de Villahermosa del Río o las adjudicadas a pintores como Marçal de Sax, Pere Nicolau o Gonçal Peris, siendo una de las más representativas la tabla de Joan Reixach, del Museo de Bellas Artes, perteneciente a un retablo de la cartuja de Porta Coeli. Una mayor atención al componente litúrgico de la escena, ya que los gestos aflictivos de determinados apóstoles, distribuidos a cada lado en dos grupos simétricos, coexisten con otros de carácter ritual como el rezo del oficio de difuntos o de la *comendatione animae*, la incensación, la aspersión con el hisopo o la misma unción sacramental, lo podemos apreciar, entre otros muchos ejemplos, en la *Dormición* del retablo de San Dionisio y Santa Margarita procedente de San Juan del Hospital y hoy expuesto en una de las capillas de la girola de la catedral de Valencia, atribuido a Vicente Macip por Fernando Benito, o en el de los Siete Gozos de hacia 1500 existente en la Casa-Museo Benlliure, del círculo del Maestro Martínez de Vallejo. Con frecuencia no falta el componente sobrenatural de la escena: la presencia del mismo Cristo que descende del cielo para recibir el alma de su Madre en forma de una niña nimbada que se eleva a su reclamo aparece ya en un frontal románico del siglo XIII



Fig. 2.- Rodríguez de Espinosa, Jerónimo: *Tránsito de la Virgen*. Oleo sobre lienzo, siglo XVII. Museo de Bellas Artes de Valencia (nº inv. 4167).

existente en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y procedente de la iglesia de la Mare de Déu del Coll, significando entonces la *assumptio animae*, no la asunción integral del cuerpo y el alma que aún tardaría de verse representada en el arte valenciano. En todos estos ejemplos el lecho mortuario se presenta paralelo al plano de la pintura, una estructura compositiva corriente en las *Dormiciones* del estilo gótico internacional o de la pintura hispano-flamenca y que pervivirá en las de estilo ya renacentista; no es infrecuente tampoco el protagonismo que adquiere ese lecho mortuario por los cortinajes, dosel o baldaquino que lo circunda, según aparece por ejemplo en otra *Dormición* de Joan Reixach perteneciente a una colección particular que en cierto modo recuerda el del célebre tríptico de Jean van Cleve, -el artista llamado un tiempo también Maestro de la Muerte de María, en el Museo de Colonia-, por ofrecer el interior de un acomodado dormitorio burgués, o en la de Antonio Richarte, lienzo que podemos ver en el claustro superior del monasterio del Puig al que luego nos referiremos.

Resistiéndose a desaparecer el tema de la *Dormición*, como todavía aparece en la pintura de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia o en la de Segorbe, coexiste la habitual fórmula compositiva con la disposición frontal o en oblícuo del plano del lecho, estructura ésta más apropiada para profundizar en la perspectiva espacial y que algún pintor flamenco seiscentista como Pierre van Lint no dejaría de reiterar en cobres y lienzos, obras realizadas muchas de ellas para su exportación a España. Entre nosotros, el propio Espinosa e incluso un siglo después Antonio Richarte todavía lo interpretan pero, desaconsejado por seguir demasiado literalmente unos esquemas compositivos y unas fuentes de inspiración ya superados, acabó por verse totalmente desplazado por el nuevo modelo de representación, más conforme de otro lado con el recto sentir de este misterio.

Hasta mediados del siglo XV subsiste el habitual esquema en forma de cruz, estructurado por la línea horizontal del cuerpo tendido o, mejor, del lecho donde reposa la Virgen, y la línea vertical que corresponde a la figura de

Cristo recibiendo su alma, línea prolongada con frecuencia en la parte inferior por la simbólica candela encendida, variando la disposición de los apóstoles, generalmente a la cabecera San Pedro, al otro lado San Juan o San Pablo, pero perdiendo simetría cada vez más en aras de una estudiada y equilibrada composición; uno, dos, tres o hasta cuatro apóstoles se disponen en primer termino rezando o leyendo el oficio de difuntos, a uno y otro lado de la citada candela. La enfatización del ritual exequial se revela en ocasiones al presentar a San Pedro revestido con ornamentos litúrgicos presidiéndolo ministrado en ocasiones por otros apóstoles con incensario y acetre e hisopo, no faltando inclusive quien ostentara un tarro de esencias (María Magdalena, probablemente, en la *Dormición de la Virgen* existente en la Johnson Art de Philadelphia, obra que ha sido atribuida indistintamente a Marçal de Sax o a Pere Nicolau), aludiendo esos aromas a la incorruptibilidad del cuerpo de María.

Como no podía ser menos, la presencia del lecho o cama como elemento articulador de las figuras que integran el tema de la *Dormición* presenta el mismo protagonismo que en el que constituye el primer instante visible de su existencia terrena, el tema del *Nacimiento de la Virgen*, si no raro en la retablística valenciana de los siglos XV y XVI coexistiendo ambos a veces en un mismo conjunto; así acaece en las pinturas del altar mayor de las catedrales de Valencia y Segorbe, siendo objeto de predilección este último tema en la pintura naturalista del siglo XVII, con ejemplos tan representativos como el de la iglesia de Andilla, obra del taller de Ribalta.

La reiterada pervivencia hasta bien entrado el siglo XVI de un episodio que insiste en ver como transitoriamente muerta a la Virgen expresa, pues, la idea de que María debió acompañar a su Hijo hasta experimentar como Él la propia muerte no obstante poder estar exenta de la misma como inmune a todo pecado. Los ejemplos podrían multiplicarse pero entre las pinturas más representativas del tema iconográfico de la *Dormición de la Virgen* está sin duda la del flamenco Loos van Cleve existente en la Alte Pinakothek de Munich, la de Vittore Carpaccio en el Museo

de la Academia de Venecia, la de Miguel Coxcie que atesora el Museo del Prado; no debe olvidarse tampoco la conocida versión que nos ha dejado Rembrandt grabada al aguafuerte.

Es interesante hacer constar de otro lado que hacía mediados del siglo XIV, cuando se generaliza la devoción a la Virgen en el misterio de la Asunción, adquiere progresiva expansión, en su representación escultórica (sustituyendo en ocasiones antiguos iconos pintados o imágenes sedentes de la Virgen con el Niño), la imagen de la Virgen yacente en el apacible sueño de la muerte, la *Mare de Dèu d'Agost*, *dormideta* o la *gitaeta*, como se la conoce en muchos pueblos valencianos, donde es llevada procesionalmente por calles y plazas el día de su fiesta tras la misa mayor o por la tarde. Una de las más antiguas era la que, tallada en madera y policromada, hasta 1936 venerábase en una de las capillas laterales de la catedral de Segorbe,⁶ comparable en interés a las Vírgenes yacentes mallorquinas de las iglesias de la Concepción y de Santa Eulalia, en Palma, y a la de Alaró.⁷

Otra imagen yacente, pero ésta en altorrelieve y labrada en plata, figuraba en el retablo mayor de la catedral de Valencia y que, según proyecto de los plateros valencianos Joan Catellnou, Francesc Cetina y Joan Nadal, fue ejecutado por el orfebre italiano Bernabé Tadeo de Piero de Pone, viniendo a sustituir el destruido en el incendio de 1469 ocasionado durante la representación, el día de Pentecostés de ese año, del *Misteri de la Palometa*. Sobre la inserción de aquella imagen como figura central de la tradicional escena de la *Dormición* he aquí el testimonio del P. Teixidor:

Está repartido este precioso retablo en diferentes cuadros. En el de en medio se representa el tránsito de la Virgen y su virginal cuerpo está puesto sobre la cama, y alrededor revelados los once apóstoles: San Pedro con un libro en

la mano izquierda y en la derecha un hisopo. San Juan Evangelista está incensando con un turíbulo, y los demás como que le cantan alabanzas. En la parte superior de este cuadro está Cristo como que recibe el alma de su santísima Madre. En el cuadro de la mano derecha está el sepulcro de la Virgen, y en el de la izquierda Santo Tomás Apóstol mirando al cielo, triste y desconsolado por no haberse hallado a la dormición de la Virgen, y cómo esta Señora arroja una cinta que le consuela. En las dos esquinas superiores de este cuadro hay dos profetas rodeados con dos versos relativos al misterio. Pesa la plata de todo este cuadro 156 marcos y cuatro onzas.⁸

¿Cabe mayor exactitud por parte del concienzudo dominico en su descripción de lo que sin duda debió constituir como el arquetipo valenciano del tema iconográfico de la *Dormición* con los pasajes complementarios de su *Entierro* y de la misma *Asunción* incluyendo también el momento en el que la Virgen, ya elevándose, le entrega el cingulo a Santo Tomás?

Sin que podamos resarcirnos de la pérdida que significó para el patrimonio artístico valenciano la fundición de este retablo en 1811 al reducirlo a moneda por imperativos bélicos, un dibujo del siglo XVIII hoy expuesto en el Museo de la Catedral que lo reproduce, publicada por R. Chabás,⁹ nos permite aquilatar la precisión con que el P. Teixidor describía la parte central del retablo y el resto del mismo, en cuya zona superior, según era habitual, representábase el tema de la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad y en los restantes paneles los temas propios de un retablo dedicado a los Siete Gozos, no faltando en hornacina central imagen de la Virgen con el Niño en bulto redondo, también de plata sobredorada, adornada de riquísimas alhajas.

Relegado un tanto ya el viejo tema de la *Dormición de la Virgen*, éste experimenta sin embargo

⁶ SANCHEZ GOZALBO, A., "Imágenes de Madonna Santa María. Notas para un inventario en las comarcas de Morella, el Maestrozgo, la Plana y Segorbe", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1954, XXV, pp. 426 y 455.

⁷ Imágenes estas por lo demás en las que implícitamente está latente el episodio que sigue a la muerte o dormición en ellas representado, el de su Asunción gloriosa, de no coexistir con ésta, caso que se da en iglesias como en la basílica de Elche.

⁸ *Antigüedades de Valencia*, Valencia, edic. 1895, I, p. 126.

⁹ *Ibidem*, 1895, II, 455.

una cierta reactivación bajo el impulso de la Contrarreforma católica por más que severos tratadistas como el jesuita Molanus o el mercenario P. Fray Juan Interián de Ayala no dejan de cuestionar su representación como inapropiada y excesivamente contaminada de relatos más o menos fantasiosos. Es por ello que el propio E. Mâle señala los casos de conocidas pinturas de Carlo Maratta, Máximo Stanzione, Morandi o alguno de los Carracci, autores todos ellos que siguen representando este pasaje; recordemos que del tema hizo una atípica versión Caravaggio en 1606 rechazada por sus comitentes de la iglesia de Santa María della Scala, en Roma, dada su crudeza, y que hoy podemos admirar en el Museo del Louvre. En Valencia ejemplo tardío del tema lo muestra el *Tránsito de la Virgen* del pintor Antonio Richarte († 1744) que, procedente de la iglesia del convento de Santo Domingo, el Museo de Bellas Artes lo tiene depositado en el monasterio del Puig, obra a la que nos referiremos con más detenimiento así como el dibujo sobre el mismo tema de Hipólito Rovira († 1765), propiedad de la Real Academia de San Carlos.¹⁰

Habiendo sido desplazado dicho tema por el modelo definitivo de la Asunción nada tiene de extraño que el citado P. Interián de Ayala cuestionara este tipo de representación:

...el que pintando la muerte de la Santísima. Virgen, nos la representen echada en una cama, y rodeada de ángeles por todas partes; sin embargo de ser esta una cosa muy frecuente, de suerte que no sólo la vemos pintada, sino representada aún más al vivo, en las imágenes más grandes de escultura: con todo yo nunca la aprobaré, ni aconsejaré á los pintores eruditos, que pinten así á la Virgen, en quadros, ó lienzos, por más que los colores estén dispuestos con la mayor oportunidad. No que con esto pretenda yo refutar la pía tradición (que llama antigua S. Juan Damasceno) de que en el tiempo de la gloriosa muerte de la Virgen (son sus mismas palabras) todos los santos apóstoles, que andaban dispersos por el mundo,

*y que estaban ocupados en la salvación de los hombres, levantándose en un instante por el ayre, se juntaron en Jerusalén. Ni me mueve tampoco, el que en esta pintura añadan los imperitos varias cosas, que ningun hombre de juicio las aprobará jamás, como es, el que mojado S. Pedro el bisopo en agua bendita esté rociando la cama de la Inmaculada Señora; y á otros dos apóstoles, que abierto el libro, están rezando las preces, del mismo modo que á los que ahora mueren, se les rezan aquellas oraciones, que llamamos Recomendación del alma y otras cosas semejantes.*¹¹

Particularidades iconográficas sobre algunas de estas *Dormiciones* valencianas ya tardía nos la ofrecen dos interesantes lienzos existentes en el Museo de Bellas Artes, uno de ellos, recién restaurado, de Jerónimo Rodrigo de Espinosa, el otro el ya citado de Antonio Richarte y actualmente depositado en el monasterio del Puig.

Obra la primera muy estudiada desde el punto de vista compositivo, de cierto empeño —mide 2,27 m. de alto por 1,36 m. de ancho— e indudable dificultad buscada de propósito, por ofrecer el lecho de la Virgen en disposición fuertemente escorzada, lo que rompe el esquema tradicional en un alarde de perspectiva oblicua tal como aparece en las estampas de Hieronymus Wierix o Martín Schongauer, el pintor nos presenta igualmente a la Virgen tendida y con las manos unidas en gesto de plegaria, pero no muerta, más bien como recién despierta de un dulce sueño, rodeada de ángeles, apenas incorporada y con la mirada elevada cruzándose con la del Hijo que, con los brazos extendidos en gesto acogedor, se dispone expresivamente a llevársela a los cielos.

Ejemplo por tanto de verdadero *Tránsito* a punto de ser emprendido en el que la Virgen o no ha muerto o acaba de resucitar, la iconografía de esta pintura se ajusta por tanto, a pesar de su anacronismo temático, no sólo a la nueva sensibilidad naturalista sino al común sentir de la Iglesia en un momento en que la piadosa creencia en

¹⁰ ESPINOS, A., *Gravats i dibuixos assumpcionistes del Museo de Sant Pius V. Colecció de la Reial Acadèmia de Sant Carles de València*, Valencia, 1989, pp. 22-23.

¹¹ *El pintor cristiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid, 1782, cap. VII, pp. 1132-1133.

la *Dormición de la Virgen*, en el sentido de reducida su muerte a un momento fugaz, se estaba abriendo paso en la mariología de la época y que ya la liturgia había sancionado en esa dirección al eliminar la célebre colecta *Veneranda* del sacramentario gregoriano donde se mencionaba explícitamente la muerte temporal de María. Lo que de otra parte favoreció el dejar en un interrogante neutral, indiferente, si la Asunción se produjo mediando *muerte y resurrección* o en la modalidad de pasar de la *vida terrena a la vida celeste* sin apenas solución de continuidad.¹²

Rodean a la Virgen varios ángeles, unos en pie, otros arrodillados, y en primer termino dos ángeles, más bien dos niños alados de muy realista caracterización por lo vulgar de sus actitudes y vestimentas, concentrados en el canto de la melodía figurada en el libro de música que sostiene uno de ellos mientras el otro lleva el compás con la mano. La escena transcurre en el interior de cámara o dormitorio de casa acomodada a juzgar por el estrado sobre el que aparece el lecho de la Virgen. En la parte superior del lienzo, un rompimiento de gloria muy audaz permite contemplar la irrupción de Cristo acompañado de serafines.

La pintura, de indudable interés artístico e iconográfico, revela un cruce de orientaciones estilísticas en las que son perceptibles ecos de Juan de Juanes pero también cierta asimilación de formulaciones llegadas a Valencia a través de las obras de Sebastiano del Piombo traídas por el embajador Don Jerónimo Vich a su palacio, y reinterpretadas por el propio Juanes y luego ya por Ribalta en clave tenebrista. De esta

amalgama de tendencias parece haberse formado pictóricamente Jerónimo Rodríguez de Espinosa de quien apenas se conoce esta obra y una *Adoración de los pastores* existente en la iglesia arciprestal de Chelva.

Salvador Aldana ya llamó la atención acerca del conocimiento que pudo tener el pintor de la estampa titulada *La Muerte de María* grabada por Martín Schongauer en cuya composición pudo inspirarse;¹³ la frase del capítulo XXVI del Evangelio de Pseudo Juan, que sigue al relato de la oración de despedida de la Virgen -y en esto [apareció] un nutrido ejército de ángeles y de potestades y se oyó una voz como [la] del Hijo del Hombre. Al mismo tiempo, los serafines circundaron en derredor la casa donde yacía la santa e inmaculada Virgen y Madre de Dios, subyace también en la ilustración concreta del episodio, que difiere como puede advertirse en este lienzo de otro tipo de representaciones más convencionales y repetitivas.

La obra ha de ser datada hacia la tercera década del siglo XVII o algo después, época en que transcurre la producción valenciana de este todavía no bien estudiado autor, nacido en Valladolid en 1562 y fallecido en Valencia poco después de 1640.

Pintura al óleo de regulares proporciones la de Antonio Richarte (mide 2,10 m. de alto por 3, 70 m. de ancho), y que debió sufrir importantes daños según refleja su actual estado de conservación, es obra desde luego, igual que la anterior, de cierto interés iconográfico. Más aún, ciertos componentes figurativos la constituyen en espécimen realmente singular. De otra parte, el hecho de presentar a la Virgen muerta,

¹² Esta pintura constituye pues, a mi entender, un temprano refrendo plástico a la creencia sancionada muchos años después como dogma de fe que la Virgen fue asunta en cuerpo y alma a los cielos “al termino de su existencia terrena”, sin plantearse el hecho de si murió o no. Ello evitaba, además, el siguiente escollo: si el cuerpo de la Virgen hubiese sido depositado en la tumba, aunque preservada de la corrupción, ¿dónde se encontraría su alma? O estaba en el cielo o en la tierra. Si en el cielo, y en esto seguimos el razonamiento del P. Roschini, sin el cuerpo, requeriríase que la Virgen, *al termino de su existencia terrena*, no hubiese sido asunta en *cuerpo y alma, sino únicamente el alma, y, después de algunos días, también con el cuerpo*. Si el alma de la Virgen, después de su presunta separación del cuerpo, quedó *sobre la tierra* —¿dónde en concreto?—, se tropieza con la definición de Benedicto XII según la cual “las almas de todos los santos, en los cuales, *en el momento en que se separan del cuerpo*, no tienen nada que purgar, son inmediatamente admitidos a la visión intuitiva de la esencia divina” (Dz 530, 456). Habría que negar, pues, concluye el P. Roschini, a la Reina de los Santos aquello que no se puede negar —*salva fide*— a ningún santo. De este modo la pintura de Rodríguez de Espinosa evita, consciente o inconscientemente, pero con un planteamiento ciertamente novedoso, los embrollos creados por la suposición de haberse dilatado más de la cuenta el tiempo en que la Virgen permaneció muerta. Otra cosa, y bien probable, es que a la muerte real le siguiera inmediatamente su consecuente resurrección.

¹³ “Un lienzo de tema mariano de Jerónimo Rodríguez de Espinosa”, diario *Levante*, suplemento “Valencia”, 11 de diciembre de 1964.

acostada sobre una cama cuyo baldaquino con cortinajes desplegados en la cabecera testimonia una decoración barroca muy particular, no deja de constituir en la época otro anacronismo, pero el que el alma de la Virgen figurada como un bebé sea llevada en vuelo por el arcángel San Miguel para presentarla a Cristo, sentado sobre un rompimiento de gloria, supone además toda una vuelta de tuerca al retomar un relato apócrifo tan alejado de las fuentes literarias de inspiración de la cultura visual del barroco como es un fragmento de la *Dormición* griega atribuida a San Juan Evangelista, un texto de la tradición literaria asuncionista o, por mejor decir, *dormicionista*, que el mentor o comitente de este lienzo pudo conocer a través de alguna reelaboración tardía como la que incluye la propia *Legenda Aurea*, en donde, mencionando Jacobo de la Voragine explícitamente aquel texto, se indica efectivamente que, pareciéndole a Cristo muy bien la proposición de los apóstoles de resucitar a su Madre y colocarla perpetuamente a su derecha en el cielo,

el arcángel San Miguel presentole inmediatamente el alma de María. Él entonces la tomó en sus manos y dijo: ¡Levántate, Madre mía, paloma mía, tabernáculo de la gloria, vaso de mi vida, templo celestial, levántate! ¡Levántate, porque ese santísimo cuerpo tuyo que sin cópula carnal y sin mancha de cualquier tipo de concupiscencia concebió el mío, merece quedar inmune de la desintegración que se produce en el sepulcro!

Otra particularidad es que en el momento en que sólo San Pedro parece advertir esa elevación del alma de la Virgen —a diferencia de los otros apóstoles que permanecen velando a la Virgen difunta, San Pablo, al otro lado de la cabecera, San Juan, Santiago el Menor y otro más alejado que podría ser Santo Tomás recibido ya el cingulo de la Virgen de manos de un ángel que vuelto de espaldas emprende el vuelo a lo alto—, comparece San Miguel Arcángel,

perfectamente identificable por vestir armadura y tocarse con casco guerrero como príncipe de la milicia celestial. Éste lleva como auxiliar a un angelito portador de una balanza, significando de este modo la condición por parte del arcángel de *psicopompo*, conductor de los muertos cuyas almas es encargado de pesar en el juicio particular, una presencia esta que, en contraste con la habitual escena del velatorio, repara en uno de los aspectos más peculiares, el de la intervención de San Miguel, episodio ya recogido así mismo en el apócrifo del Pseudo Melitón y en el discurso de Juan de Tesalónica.

Bien que aquí, en esta pintura, San Miguel se presenta más bien como *psicóforo*, portador del alma de María, a la que se hace participe por tanto, en cierto modo, de la invocación del ofertorio de la misa de difuntos: *...que el príncipe San Miguel las conduzca a la luz santa que en otro tiempo prometiste a Abraham y a su descendencia.*

De otro lado, ese número tan reducido de los apóstoles se ajusta más al relato de la llamada *Visión* atribuida a San Cirilo de Jerusalén, en el que sólo hacía comparecer en este último momento de la existencia terrena de la Virgen a San Juan, San Pedro y Santiago el Menor,¹⁴ eludiéndose con ello la comparecencia prodigiosa de los restantes, salvo Santo Tomás, a la que se refieren tanto apócrifos.

Obra atribuida a Antonio Richarte, el estilo de este pintor, nacido en Yecla en 1690 y fallecido en Valencia en 1764, se ajusta efectivamente en todo al de esta obra pues ciertamente lo ejemplifica por el eclecticismo que en ella subyace, con técnica de fondos en penumbra y figuras abocetadas de evidente eco velazqueño (la de los apóstoles del cuadro) o por sus ángeles de claridad diáfana y viva soltura tomados de Carreño y Antolinez, cuyas obras debió conocer Richarte durante su estancia en la Corte, todo según certera apreciación de A. E. Pérez Sánchez;¹⁵ esta pintura la podemos contemplar en la actualidad en la crujía de levante del monasterio del Puig

¹⁴ *Discours on Mary Theotokos by Cyril of Jerusalem*, editado por Whutge en *Miscellaneous Coptyc*, London, 1915, pp.628-651.

¹⁵ *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid, 1996, p. 426

por depósito del Museo de Bellas Artes efectuado, con otra serie de lienzos, en 1965.

No cabe duda de otro lado que esta pintura debe ser la citada por el P. Teixidor en la capilla de San Miguel del convento de Santo Domingo del que el ilustrado dominico fue profeso y que describe en estos términos: *El lienzo de la parte del Evangelio, manifiesta como el Santo Arcángel, acompañado de ángeles, presenta el alma de la Virgen, y Jesús la recibe de sus manos.*¹⁶ Añadiendo que este cuadro

y el del lado de la Epístola *costaron de pintar los dos lienzos 100 libras, y los dos marcos, madera y corlar, 34 libras.*¹⁷ La citada pintura que, además de por el P. Teixidor, es reseñado por Marcos Antonio de Orellana y Cean Bermúdez, entre otros, y últimamente por F. J. Delicado,¹⁸ formaba *pendant* con la titulada *Heliodoro recibiendo el castigo de los ángeles por profanar el templo de Jerusalén*, lienzo existente ahora asimismo en el claustro alto del monasterio del Puig, en este caso en la crujía de poniente.



¹⁶ *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*, Valencia, edic. a cargo del barón de San Petrillo, Valencia, 1949, I, pp. 103

¹⁷ *Ibidem*, 1949, I, 104

¹⁸ “Antonio Richarte”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, LXVII, p. 44.

La Iglesia mayor de Santiago apóstol, de Jumilla (Murcia): espacio arquitectónico, patrimonio artístico y liturgia (I)

Francisco Javier Delicado Martínez

Departament d'Història de l'Art
Universitat de València - Estudi General

RESUMEN

La Iglesia mayor de Santiago, de Jumilla (Región de Murcia), erigida entre 1490 y 1815, constituye uno de los ejemplos más señeros de la arquitectura gótica, renacentista, barroca, rococó y neoclásica del arte murciano, albergando un magnífico retablo de los hermanos Francisco y Diego de Ayala documentado a fines del siglo XVI, y otros tres setecentistas de Nicolás de Rueda, Ignacio Castell y José González de Coniedo, así como varias pinturas sobre tabla y en lienzo, ornamentos litúrgicos, obras de platería, la sillería del coro y elementos significativos de rejería.

Constituye, también, el presente un estudio de síntesis y puesta al día de los ensayos sobre literatura artística que se han venido publicando sobre la arquitectura y obras de arte del templo, habida cuenta que las dos únicas monografías existentes sobre el edificio (tesinas de licenciatura leídas en 1959 y 1976) nunca fueron editadas, siendo su acceso restringido y máxime cuando se carece hasta hoy de una historia actualizada en edición impresa del proceso constructivo y su patrimonio mueble. Palabras clave: Arquitectura eclesiástica / Gótico – Renacimiento – Barroco - Neoclasicismo / Jumilla (Región de Murcia) / Siglos XV - XIX / Patrimonio mueble / Retablística / Escultura / Pintura / Platería / Iconografía religiosa.

ABSTRACT

The Mayor Church of Santiago in Jumilla (Murcia), built between 1490 and 1815, is one of the most important examples of Gothic, Renaissance, Baroque, Rococo and Neoclassical Architecture of Murcian Art. It also contains a wonderful altarpiece done by Francisco and Diego de Ayala brothers. This altarpiece is documented at the end of XVI Century, and another three of them dated on XVII Century done by Nicolás de Rueda, Ignacio Castell and José González de Coniedo, and also different paintings on wood and canvas and liturgical vestments, goldsmiths masterpieces, choir stalls and significant elements of railings. This article is a resume and updates different studies published regarding the architecture and art of this temple. The only two existing monographs of the building (undergraduate dissertations read in 1959 and 1976), never published. This is the reason they were restricted to the public. Key words: ecclesiastical architecture / gothic-renaissance-baroque-neoclassicism / movable heritage / altarpieces / sculpture iconography.

En la ciudad de Jumilla (Región de Murcia) –villa de realengo que fue, luego (en 1451) transferida en señorío al marquesado de Villena–, sobre el casco viejo de la población y en la ladera de la montaña que protege el castillo, se halla la *Iglesia mayor de Santiago Apóstol* (Fig. 1), una de las construcciones más notables y de gran carácter del antiguo Reino de Murcia construida en el transcurso de más de tres siglos; un muy bien articulado conjunto que, como ha puesto de manifiesto la doctora Cristina Gutiérrez-Cortines Corral, en pleno renacimiento “*la planta y alzado de Santiago de Jumilla fueron una novedad, una síntesis entre tradición y presupuestos clásicos*”¹, siendo un explícito muestrario de estilos artísticos de épocas diversas (ca. 1490-1815) que abarcan el gótico tardío, el renacimiento pleno, el barroco atenuado o exultante y el frío neoclasicismo, y un referente urbano que domina el caserío a la solana de un cerro.

1. LA IGLESIA MAYOR DE SANTIAGO, DE JUMILLA, EN LA LITERATURA ARTÍSTICA.

Abundante es la historiografía existente en torno de la Iglesia Mayor de Santiago, de Jumilla, pese a que se carece en la actualidad de estudio monográfico impreso de conjunto alguno en el panorama histórico-artístico, con ser uno de los monumentos más interesantes de la Región de Murcia y cuya cronología histórica se resume en el presente epígrafe, precisando postulados o rectificando aseveraciones a la luz de nuevos hallazgos documentales y/o de lo investigado con posterioridad, echándose en falta documentos gráficos antiguos o modernos de planimetría (memorias de proyectos de arquitectura, plantas, alzados, secciones, cortes transversales, etc.),

salvo los recientes del Plan Director de Obras de Restauración, delineados y redactados por los arquitectos Juan de Dios de la Hoz Martínez y Plácido Cañadas Jiménez en 2003.

Uno de los primeros autores en aportar noticia sobre el mencionado templo, en el quicio del siglo XVIII al XIX, es el canónigo *Juan Lozano Santa*, en su inconclusa “Historia antigua y moderna de Jumilla” (Murcia; Manuel Muñiz, impresor de la Marina; 1800), siendo el primer historiador que hace referencia a la Iglesia de Santiago desde una perspectiva histórica –muchas veces confusa–, remontándose al tiempo en que se proyectaba la iglesia a fines del siglo XV, analizando su arquitectura gótica, “*de las más finas y delicadas que se conocen*” –dice–, obra que asigna a Pedro de la Homa, arquitecto de la fábrica, a quien le atribuye “*la ingeniosa invención de una gran serie de cabezas en circuito del templo cuyo número pasa de 100*”, y a Juan de la Homa, maestro de cantería, autor de la parte práctica –que trabajaba al dictado del anterior–, prosiguiendo el erudito en su discurso sobre el templo –que describe a veces con tintes patrióticos, según Baquero Almansa– con el patronazgo de las capillas y concluyendo con una brevísima referencia a las obras del crucero y capilla mayor donde “*todo es orden jónico*”², aunque nada comenta de las ampliaciones barrocas y neoclásicas llevadas a cabo en el edificio con posterioridad, y etapa ésta última en la que Lozano escribía.

Escueto –aunque de más amplio espectro en su valoración, pese a los errores que comete en cuanto a la autoría de varias pinturas–, promediando el siglo XIX, es *Pascual Madoz e Ibáñez* en su “Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar”, Tomo

¹ GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia), Gobernación de Oriuela y Sierra del Segura*. Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Galería Yerba, 1987, p. 241.

² LOZANO SANTA, Juan: *Historia antigua y moderna de Jumilla*. Murcia, Manuel Muñiz, impresor de Marina, 1800, pp. 221-225.



Fig. 1.- Jumilla. Iglesia mayor de Santiago apóstol. Vista panorámica. (Fotografía Javier Delicado, julio de 2009)

IX, edición de 1847, al describir la iglesia parroquial de Santiago, cuando –fiado de sus corresponsales en provincias– apunta: “*El (templo) de Santiago consta de tres naves, siendo su arquitectura del orden corintio y jónico, con artesonados -por retablos- de mucho mérito, enriquecido con bellas pinturas de Rubens y Ribalta –es falso–, y varios tallados –se refiere a esculturas– de Salzillo; tiene una tabla de Juanes (?), en la que aparece el pasaje de Emaús; dos frescos de mucho mérito de Beyeu (quizás quiso decir Bayeu o Báyer) representando el uno Santa Cecilia, y el otro el santo rey David. El coro es de los más acabados de su clase; se compone de 40 sillas de nogal muy bien trabajadas, con otras tantas columnas de madera de naranjo; a consecuencia del decreto de Mendizábal se recogieron en esta iglesia 12 arrobas de plata en diferentes alhajas y vasos sagrados*”³.

Los cronistas y eruditos locales *Albano Martínez Molina*, *Sebastián Cutillas Cutillas* y *Eliseo*

Guardiola Valero, en la obra titulada “*Historia de Jumilla por el Dr. D. Juan Lozano, continuada hasta nuestros días por unos jumillanos*”, dedican en el Tomo II, publicado en 1896, el Capítulo IX a la Iglesia del Santiago (que se inicia con una ilustración de Ramón Trigueros), incidiendo en la arquitectura del templo y su “desconocido artífice del siglo XVI”, y en las distintas ampliaciones a que hubo lugar en el edificio en el transcurso del siglo XVIII, con mención expresa por vez primera a sus arquitectos y obras de arte que albergó, con algunas atribuciones erróneas de autoría (retablos del presbiterio –que ilustra un cliché de J. A. Vilomara– y del crucero, esculturas de Francisco Salzillo, pinturas de Juan de Juanes (?) y de Beyeu (?) en la Capilla de la Comunión, piezas de orfebrería de Fabio y Antonio Benedeti, obras de rejería y sillería del coro⁴.

³ MADOZ E IBÁÑEZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, Imprenta de Pascual Madoz, 1847, Tomo IX, p. 662.

⁴ MARTÍNEZ MOLINA, Albano; CUTILLAS CUTILLAS, Sebastián; GUARDIOLA VALERO, Eliseo: *Historia de Jumilla por el Dr. D. Juan Lozano, continuada hasta nuestros días por varios jumillanos*. Tomo II. Jumilla, Vilomara hermanos, impresores y editores, 1896, pp. 19-32.

En la primera década del nuevo siglo, muy explícito es el historiador del arte y arqueólogo Manuel González Simancas,⁵ quien en su manuscrito “Catálogo Monumental de España: Provincia de Murcia”, redactado entre 1905-1907 (inédito hasta 1997 en edición facsimilar), en el Tomo II, trata de la arquitectura del edificio, particularizando sobre la fábrica gótica compuesta de cuatro tramos y la plementería con sus claves, pintadas con fantásticos dragones en verde y en rojo por un tal *Grabayan*, nombre que debe recordar al pintor que decoró las bóvedas, pasando seguidamente a tratar de la obra renacentista de la que destaca la portada abierta en el lado de la Epístola, y concluyendo con la ampliación neoclásica y sus artífices, los arquitectos Francisco Bolarín, José Andújar y Lorenzo Alonso. También, pormenoriza con meticulosidad el retablo mayor de los hermanos Francisco y Diego de Ayala, y describe su iconografía ampliamente, reproduciendo parte de la escritura de obligación dada ante el notario Martín Tomás en 1581 y que recogió Juan Agustín Ceán Bermúdez en su “*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*” (Madrid, Imp. de la Vda. de Ibarra, 1800, Tomo I, pp 85-87). Del mismo modo, presta atención al retablo de la Circuncisión que existía en la Capilla de la Comunión y atribuye a Juan de Juanes, y a una serie de ornamentos que en parte subsisten, como una manga parroquial y diversas casullas⁶. El estudio de González Simancas se acompaña, en el Tomo III (Atlas de Fotografías, 276-280), de varias instantáneas del templo y del patrimonio mueble (panorámica general, detalle de las bóvedas de la nave gótica, vista de la portada sur, retablo de

los Ayala y manga de cruz procesional), que le facilitó el barón del Solar de Espinosa; y en el Tomo IV (largos años extraviado y totalmente inédito), de un croquis de la planta del templo, recientemente reproducido en una ponencia del arquitecto Juan de Dios de la Hoz Martínez.

Unos años después, el docto, infatigable humanista e historiador del arte *Elías Tormo y Monzó* en su interesantísima guía de “Levante”, verdadero catálogo monumental de las provincias valencianas, murciana y de La Mancha albaceteña, impresa en 1923, constata el templo de Santiago como uno de los más interesantes de la región, aludiendo al trazado gótico del edificio y sus arquitectos y a la policromía de las nervaduras de la nave y gárgolas del exterior, continuando en su relación subrayando el crucero y la cabecera de planta trebolada, el retablo de los Ayala y otros retablos renacentistas, para proseguir recabando en diversas esculturas de Salzillo, la sillería neoclásica, varios bordados y piezas de orfebrería, y teniendo como referente lo antedescrito por Manuel González Simancas, que Tormo conocía⁷, constituyendo un testimonio de primera mano de tantas obras luego desaparecidas.

Aunque de manera breve, el arquitecto *Andrés Calzada y Echeverría*, en su “Historia de la arquitectura española”, publicado en 1949, se refiere a Santiago cuando argumento al referirse a la presencia de canteras vascos en Levante que “*como en Valencia, una cohorte vascongada propaga el estilo isabelino en Murcia: el vizcaíno Pedro de Homa, ayudado de su hermano Juan, trabaja en Santiago de Jumilla*”⁸

Sigue a continuación, la tesina de licenciatura inédita de *Remedios Palencia Pérez*, con el título “La Iglesia de Santiago de Jumilla”, leída en la

5 En su estancia en Jumilla en 1895 se hizo acompañar del abogado jumillano Moisés Peris (vide NAVARRO SUÁREZ, Francisco José: “Manuel González Simancas, autor del Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia (1905-1907)”. *Anales de Prehistoria y Arqueología*. Universidad de Murcia, 1995-1996, núms. 11-12, p. 298, nota 8.

6 GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: *Catálogo Monumental de España: Provincia de Murcia*. Tomo II Edad Media y Moderna). Manuscrito de 1905-1907 conservado en el Instituto Diego Velázquez del CSIC, pp. 529-538. (Existe edición facsimilar no venal: Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 1997).

7 TORMO Y MONZÓ, Elías: *Levante: provincias valencianas y murcianas*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923, pp. 324-325.

8 CALZADA Y ECHEVERRÍA, Andrés: *Historia de la arquitectura española*. Barcelona, Ed. Labor, 1949 (2ª ed.), p. 191.

Universidad de Murcia en 1959, que constituye la primera monografía, de estimable aportación, que aborda en profundidad el estudio de la arquitectura del inmueble (muy precisos los datos que proporciona de la torre), el análisis iconográfico meramente descriptivo de las bóvedas góticas y documenta, particularmente, aquellas obras de arte más significativas que albergó el templo (retablos, pinturas, esculturas, piezas de platería, mobiliario), basándose para ello en los Libros de Fábrica y de Visitas Pastorales conservados o que se hallaban en el Archivo Parroquial de Santiago, y otros documentos localizados en el Archivo Histórico Municipal de Jumilla, además de la consulta de los archivos privados de los eruditos José Guardiola y Pascual Cutillas Guardiola⁹.

El profesor *Alfonso E. Pérez Sánchez* en la monografía que dedica a “Murcia-Albacete y sus provincias”, publicada en 1961 dentro de la serie “Guías artísticas de España”, refiere que la iglesia es una de las más bellas de la región, obra de fines del siglo XV de los canteros vascos Juan y Pedro de Homa, ampliada en el renacimiento con tres exedras de bóvedas aveneradas y columnas jónicas, y la antigua sacristía, subrayando también las grandes obras acometidas en pleno neoclasicismo que intentaron envolverla, tratando seguidamente de los arquitectos que trabajaron en ella y resaltando la obra de rejería de la antesacristía y ventanas de la sacristía mayor¹⁰.

En la década de los años setenta algunos publicistas se harán eco del templo en sus “relatos de viajes”. Es el caso del escritor jumillano *José Vicente Mateo Navarro*, quien en su obra “Murcia”, de la serie “Guías de España”, impresa en 1971 (y que incluye sendas fotografías de F. Catalá Roca, de una vista de la sacristía nueva desde la calle del Caballo y de otra del pórtico con las escalinatas del losado) en el capítulo que dedica

a Jumilla, adjetiva la iglesia de obra cimera de la arquitectura jumillana en la ciudad vieja, desde cuyo atrio o losado se disfruta de excelentes panoramas, haciendo referencia de la fábrica inicial del XV, el crucero y la cabecera renacientes concluidos en 1562, la torre, de avanzado clasicismo, cuyo interior alberga la sacristía vieja, la Capilla de la Comunión de discreto barroquismo, la sacristía rococó, y los trabajos de reforma y ampliación de los pies con el pórtico del Perdón. El autor en su descripción se fija también en el patrimonio mueble, del que destaca el retablo de los Ayala, la tabla de la Circuncisión, el cáliz-custodia manierista (que reproduce a través de una fotografía del Archivo Más), la manga de cruz procesional y la sillería neoclásica del coro¹¹. Y de características afines a la anterior es la “Crónica y Guía de las provincias murcianas”, a cargo del periodista *Ángel Oliver*, publicada en 1975, quien acerca del templo de referencia anota: “La Iglesia de Santiago es de las más notables de la región. Los hermanos Pedro y Juan de la Oma son autores de la parte central en el siglo XV: cuatro tramos de bóveda gótica. El crucero y la cabecera son de arquitecto desconocido del Renacimiento. La sacristía es barroca. Juan Miranda, Bolarín, Andújar, Lorenzo Alonso y Ramón Berenguer aportan etapas neoclásicas a lo largo de cuarenta años (1769 al 1812)”¹².

En el anonimato permanece, por otra parte, otra tesina de licenciatura, también inédita, en este caso del profesor de dibujo y pintor *Guillermo Duarte Sánchez*, de mismo título que la citada líneas arriba, “La Iglesia de Santiago de Jumilla”, dirigida por el Dr. Víctor Nieto Alcaide y leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1975¹³. Para su elaboración el tesinando se amparó en la realizada anteriormente por Remedios Palencia y en los fondos documentales conservados en el Archivo parroquial de Santiago, acompañando al texto de su prolijo estudio un interesantísimo

⁹ PALENCIA PÉREZ, Remedios: *La Iglesia de Santiago de Jumilla*. Universidad de Murcia, 1959. Tesis de Licenciatura inédita.

¹⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Murcia-Albacete y sus provincias*. Barcelona, Editorial Aries, 1961, p. 116-118.

¹¹ MATEO, José Vicente: *Guías de España. Murcia*. Barcelona, Ediciones Destino, 1971, p. 397.

¹² OLIVER, Ángel: *Crónica y guía de las provincias murcianas*. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1975, p. 300.

¹³ DUARTE SÁNCHEZ, Guillermo: *La Iglesia de Santiago de Jumilla*. Madrid, Universidad Complutense, 1975. Tesis de Licenciatura inédita.

repertorio de fotografías de detalles arquitectónicos, imágenes escultóricas, pinturas y retablos.

Pródigo en su acervo, el médico, poeta y escritor local *Lorenzo Guardiola Tomás*, a través de su “Historia de Jumilla”, impresa en 1976 y a falta de revisión y actualización, se hace eco del inmueble en un epígrafe, con gran acopio de datos, entresacados de los Libros de Actas y Libros de Propios del Concejo, y de notas y referencias proporcionadas, unas sacadas de archivos privados (Archivos de José Alegría, de Murcia, y de Pascual Cutillas Guardiola, de Jumilla), y otras publicadas con anterioridad por Albano Martínez, Sebastián Cutillas y Eliseo Valero a fines del siglo XIX, incidiendo en las causas que generaron la construcción de la Iglesia de Santiago, su arquitectura y maestros alarifes, haciendo un recorrido descriptivo de carácter divulgativo (anécdotas incluidas como la del reloj) por las diferentes dependencias del templo, dando cuenta de algunas de las obras que acogió o guarda (retablos, pinturas, objetos de orfebrería, campanología, rejería,...)¹⁴.

De nuevo, el profesor *Alfonso E. Pérez Sánchez*, en “Murcia. Arte”, volumen perteneciente a la Colección “Tierras de España”, impreso en 1976, el compendio de síntesis más completo publicado hasta la actualidad sobre el arte murciano, incluye la iglesia mayor de Santiago de Jumilla y profundiza en su arquitectura gótica; recalca en la cabecera del templo de la que subraya “su espacio central de clarísima composición italiana, casi bramantesca, de belleza singular”, al igual que en la sacristía en el hueco de la torre, con ecos de Andrés de Vandelvira; pondera la sacristía nueva, elegantísima, con detalles derivados del Palacio Episcopal de Murcia; hace alusión a la estimable sillería del coro, cuya traza atribuye acaso a Ramón Berenguer¹⁵; y relaciona algunas pinturas sobre tabla, bordados y piezas de platería.

Varios profesionales del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia colaboran en la extensa obra titulada “Historia de la Región Murciana”, compuesta de diez volúmenes y editada en 1980, con referencias en varios capítulos de ellos a la arquitectura y el arte del templo santiaguista. El profesor *Cristóbal Belda Navarro*, en el tomo IV, profundiza en el espacio gótico de la iglesia que “concebida como una construcción de nave única, viene a ser un ejemplo más de este tipo mediterráneo, que tanta fortuna adquirió en el Reino de Murcia y a cuyo plan se ajustaron otras edificaciones semejantes”. La Dra. *Cristina Gutiérrez-Cortines Corral*, en el tomo V, analiza la etapa renacentista del edificio, de planta central, del que subraya, entre otras cosas, ser “uno de los conjuntos más bellos del renacimiento español”, y profundiza en el estudio del retablo mayor de los Ayala. El Dr. *Pedro Segado Bravo*, en el tomo VII, alude a la obra barroca del templo, de la que destaca las exquisitas rocallas de los enmarques de la sacristía nueva, idénticas a las del Colegio de la Anunciata de Murcia. Y el Dr. *Javier Pérez Rojas*, en el tomo VIII, hace referencia a la traza neoclásica del templo, poniendo de manifiesto que “en pocas obras de Lorenzo Alonso, como es ésta, adquiere la columna un singular protagonismo y expresividad en su magnífico dístico in antis de esbeltas proporciones”¹⁶.

La profesora *Cristina Gutiérrez-Cortines Corral*, en el capítulo IV dedicado a “Iglesias singulares” de su tesis doctoral titulada “Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia), Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura” publicada en 1987 y gran especialista del arte de la época, estudia y analiza con minuciosidad la fábrica renacentista del edificio, reconociendo como posible autor de las trazas al arquitecto Jerónimo Quijano, basándose en razones estilísticas, y destacando de la

¹⁴ GUARDIOLA TOMÁS, Lorenzo: *Historia de Jumilla*. Murcia, Sucesores de Nogués, 1976, pp. 103-115.

¹⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Murcia. Arte*. Madrid, Fundación Juan March (de la serie “Tierras de España”), 1976, pp. 160, 191, 196, 212, 220, 258, 301, 303-304 y 330.

¹⁶ *Historia de la Región Murciana*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980. Vols. IV, p. 223; V, p. 339 y 414; VII, p. 389; VIII, pp. 189-190.

misma tres características principales: “*la cabecera de planta central trilobulada, el diseño del alzado, puro y clásico, y el ser el primer templo construido en la región con una gran cúpula en el crucero, síntoma de la madurez en el entendimiento de las formas estructurales introducidas en el renacimiento*”, particularizando en el estudio de la capilla mayor, que vincula a realizaciones de inspiración italiana; en su fusión con la nave gótica y el sistema de iluminación; en la sacristía vieja, de planta central y el pasillo oblicuo de acceso; y en la portada meridional, que responde al modelo iniciado en la región por Jacobo Florentín y sus seguidores, cuyas trazas podrían responder a Lorenzo de Goenaga, autor de la fachada de la Colegiata de San Patricio de Lorca¹⁷.

Reseña significada es la que compete al arqueólogo e historiador *Emiliano Hernández Carrión*, en la popular guía Everest “Jumilla”, editada en 1989 y con nueva reedición en 2007, aludiendo en su descripción a que el templo “*es un claro exponente de los avatares económicos de la localidad, así como del cambio de estilos y gustos arquitectónicos a través de un dilatado período de tiempo que va desde mediados del siglo XV hasta finales del XIX*”, abordando a continuación el estudio de su arquitectura gótica, la cabecera trilobulada renacentista y el retablo de los Ayala, la sacristía, la torre (que describe con amplitud), la Capilla de la Comunión, la sacristía nueva y destacando algunas obras del patrimonio mueble que conserva (Crucificado de Salzillo, bordados y piezas de platería)¹⁸.

En idéntica fecha que la anterior ve la luz la obra colectiva “*La España Gótica: Valencia y Murcia*” (1989), en la que el historiador de arte *José Aledo Sarabia* redacta las fichas concernientes a las fortalezas, casonas y templos góticos de la Región de Murcia, que incluye el castillo y la iglesia de Santiago de Jumilla. Al respecto, el autor profundiza en la historia del inmueble con da-

tos entresacados del canónigo Lozano, refiriendo que en 1452 se proyectaba el cuerpo central de la fábrica gótica, concluyéndose a fines del siglo XV, mientras que en 1504 se construyen las capillas góticas, continuándose a promedios del XVI las obras de la cabecera en estilo renacentista y la portada sur. También, analiza la morfología del edificio, que define como “*típica iglesia del gótico mediterráneo, de nave única con capillas entre los contrafuertes*”¹⁹, describiendo su arquitectura (que acompaña de la planta) y mencionando la participación en la misma de los maestros canteros Juan y Pedro de Homa, prestando seguidamente atención a las ampliaciones barroca y neoclásica, incluida la remodelación del atrio, y glosando una bibliografía sumaria aunque sucinta.

La profesora *Concepción de la Peña Velasco*, en su tesis doctoral “*El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1785*”, publicada en 1992, analiza y recapitula sobre la retabística barroca del templo de Santiago y sus formas arquitectónicas y repertorio ornamental, describiendo las tipologías de los retablos existentes, en la Capilla de la Comunión (de Nicolás de Rueda) —que algunos autores consideraban perdido— y en los brazos de crucero (de Ignacio Castell Pérez y de José González de Coniedo) que acogieron obras de Francisco Salzillo²⁰

Aportación interesante es la que realiza el profesor *Alfredo José Morales Martínez*, en el capítulo segundo “*Tradición y modernidad*”, de la obra de varios autores titulada “*Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*”, editada en 1993 (es reedición de otra anterior), quien, al referirse a la iglesia de Santiago de Jumilla, manifiesta ser pieza atribuida a Jerónimo Quijano “*la correspondiente a la capilla mayor y sacristía. Aquella se resolvió en un espacio de esquema centralizado, que contrasta con el sistema longitudinal de la nave gótica.*

¹⁷ GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *op. cit.*, pp. 237-250.

¹⁸ HERNÁNDEZ CARRIÓN, Emiliano: “Jumilla monumental”, en VV.AA.: *Jumilla* (Colección “Guías Everest”). León, Editorial Evergráficas, S.A., 1989, pp. 64-72.

¹⁹ ALEDO SARABIA, José: “Jumilla: Parroquia de Santiago”, en (de VV. AA): *La España Gótica. Valencia y Murcia*. (Obra dirigida por Joan Sureda Pons). Vol. IV. Madrid, Ed. Encuentro, S.A., 1989, pp. 644-648.

²⁰ PEÑA VELASCO, Concepción de la: *El retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1785*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos – Galería Yerba, 1992, pp. 52, 73, 326, 433 y 445.

*Las tres grandes exedras aveneradas, que son el presbiterio y los brazos del crucero, sirven de apoyo junto a la embocadura de la nave, a la cúpula sobre pechinas del crucero. Esta es también avenerada, se remata por linterna y presenta en las pechinas círculos en resaltos. La sacristía se aloja, como es habitual, en el cuerpo bajo de la torre, tiene planta octogonal y cubierta de cascós, apreciándose en ella cierta tensión entre los elementos que la componen. La obra del presbiterio se concluía en 1564, después de fallecer Quijano, siendo una de sus obras más desornamentadas y el resultado de la perfecta articulación de las formas abstractas de los volúmenes*²¹.

Otro puntual referente es Alfonso Pagán Pérez, a través de las líneas que dedica al arte de Jumilla en la “Gran Enciclopedia de la Región de Murcia”, Tomo V, publicado en 1994, en las que hace mención a la nave gótica de la iglesia de Santiago, la cabecera trilobulada terminada en 1562 de gran pureza y clasicidad propias del renacimiento (destacando que es el primer templo construido en la región con una gran cúpula en el crucero), y la sacristía nueva, una de las mejores muestras del rococó de mediados del XVIII, de los maestros de cantería Pedro Pagán y José de los Corrales²².

El especialista en historia medieval Alfonso Antolí Fernández, en el estudio que realiza acerca de “La Iglesia de Santiago de Jumilla: Arquitectura”, una monografía impresa en 2000 de gran estima, profundiza con detalle en la evolución histórica de la arquitectura del edificio y analiza los arquitectos y maestros canteros que intervinieron en la obra desde fines del siglo XV hasta los inicios del XIX (Julián de Alamíquez, Lucas de la Lastra, Pedro Berenguer, Lorenzo Alonso,...) partiendo de la documentación exhumada (contratos de obras) en el Archivo de Protocolos Notariales de Jumilla (conservado en la Casa

Municipal de Cultura de Yecla), a través de la que documenta algunos proyectos constructivos, aportando numerosas referencias sobre la sociedad de Jumilla de esos años, así como de otras fuentes no publicadas, como la tesina de licenciatura de Remedios Palencia, o bien impresas como la tesis doctoral de la profesora Cristina Gutiérrez-Cortines Corral²³.

La estudiosa Isidora Navarro Soriano, en el artículo titulado “La bóveda gótica de la Iglesia de Santiago de Jumilla” (PLEITA. Jumilla, Ayuntamiento, 2002, Núm. 5), repara en el espacio gótico, “origen y elemento vertebrador del cual se ha conformado el resto de la iglesia a lo largo de los siglos”²⁴ y particulariza en el programa iconográfico de las bóvedas a través de los relieves policromos, toscamente esculpidos, de las claves, que proporcionan –según casos– la “clave” o interpretación de las advocaciones que en origen tuvieron las capillas, que variarían –en nuestra opinión– de titularidad según el gusto de los comitentes en cada época o según lo dispuesto en las voluntades testamentarias.

De interés son, también, las consideraciones que realizan Cristóbal Belda Navarro y Elías Hernández Albaladejo, en el libro “Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración”, publicado en 2006, quienes tratan de los trabajos emprendidos en Santiago en la nave gótica, cabecera renacentista (subrayando la luz que irradia en el crucero y su manera de difundirse mediante la inclusión de una claraboya o linterna) y añadidos barrocos, particularizando en la sacristía nueva²⁵.

Asimismo, novedad supone el “catálogo” de la exposición conmemorativa “Splendor Fidei. 250 años del Cristo amarrado de Francisco

²¹ NIETO ALCAIDE, Víctor; MORALES, Alfredo J.; CHECA CREMADES, Fernando: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1993 (2ª ed.), pp. 150-151.

²² PAGÁN PÉREZ, Alfonso: Voz “Jumilla. Arte”, *Gran Enciclopedia de la Región de Murcia*. Tomo V. Murcia, Ministerio de Cultura – CajaMurcia (Ediciones Ayalga), 1994, pp. 184-185.

²³ ANTOLÍ FERNÁNDEZ, Alfonso: *la Iglesia de Santiago de Jumilla: Arquitectura*. Jumilla, Imp. Lencina, 2000, 181 págs.

²⁴ NAVARRO SORIANO, Isidora: “La bóveda gótica de la Iglesia de Santiago de Jumilla”. *PLEITA* (Revista del Museo Municipal “Jerónimo Molina”). Jumilla, Ayuntamiento, 2002, Núm. 5, p. 35.

²⁵ BELDA NAVARRO, Cristóbal y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: *Arte en la Región de Murcia: De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Editora Regional (Monografías Regionales, 6), 2006, p. 147-148, 187-190 y 330.

Salzillo (Jumilla): Año Jubilar 2006”, editado en 2006²⁶, con dirección científica de José Alberto Cánovas Sánchez, que incluye fichas catalográficas de pinturas, ornamentos religiosos, piezas de orfebrería y fondos archivísticos que acoge la Iglesia de Santiago, que se dan a conocer por vez primera, redactadas por los especialistas Jesús F. Rivas Carmona, M^a Ángeles Gutiérrez García, Rosa M^a Gil Reina y M^a Eugenia Ibáñez Guardiola.

Por último, de significativo interés es la ponencia de los arquitectos restauradores Juan de Dios de la Hoz Martínez, Plácido Cañadas Jiménez y Luis de la Hoz Martínez titulada “Iglesia de Santiago Apóstol de Jumilla. Intervenciones de Fase I. Atrio norte, cripta, sacristía y espacio gótico”, presentada y publicada en las *Actas de las XVII Jornadas de Patrimonio Histórico. Intervenciones en el Patrimonio Arquitectónico, Arqueológico y Etnográfico de la Región de Murcia*” (Murcia, 2006), en la que exponen el proceso de intervención en una primera fase seguido durante el año 2005, en una actuación que abarca el atrio norte (junto a la Puerta del Perdón), la sacristía, medición instrumentada y eliminación de grietas en los brazos del crucero y la recuperación de los espacios bajo cubierta entre la nave central y la capilla de la Comunión (lo que se ha venido en llamar “espacio gótico”), financiada por la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia²⁷.

2. LA IGLESIA MAYOR DE SANTIAGO APÓSTOL: GÉNESIS HISTÓRICA Y ARQUITECTURA.

Subraya el profesor Belda Navarro que la estancia del santo Vicente Ferrer en Jumilla en 1411 supuso un momento significativa para la expansión urbana hacia el llano, que lentamente se

apartaba del núcleo fortificado de la parte alta de la villa (la fortaleza y el recinto exterior del castillo que acogía la iglesia de Santiago de Arriba, luego puesta bajo la advocación de Nuestra Señora de Gracia), viendo surgir nuevos espacios de culto como la Ermita de San Cristóbal (de 1410, desaparecida), la Iglesia de Santa María de la Cabeza o del Rosario (de 1430, que sirvió de parroquia, con techumbre mudéjar, hoy en ruina arqueológica), la Ermita de Santa Catalina y ya avanzado el siglo la Iglesia Mayor de Santiago, tratándose de un fenómeno común a otras poblaciones del Reino de Murcia²⁸; un tejido urbano –el trazado bajomedieval– de calles estrechas y sinuosas y casas de tapiería constreñidas en torno del popular barrio de la Peña, configurado en la segunda mitad del siglo XV y el hospital viejo, que descendía hacia la planicie siguiendo las curvas de nivel.

La *Iglesia Mayor de Santiago Apóstol, de Jumilla* (ca. 1490 - 1815) (Fig. 2), es uno de los edificios de mayor relevancia por su carácter monumental de la Diócesis de Cartagena, cifra y resumen de diferentes estilos artísticos, obra de maestros canteros y arquitectos de reconocido prestigio, elaborada principalmente en piedra como material básico de su construcción, con sobriedad y elegancia, que constituye un buen ejemplo de la arquitectura gótica, renacentista, barroca y neoclásica.

Elevada sobre una ladera del declive del monte, en la parte noroeste de la población, las obras de asentamiento y consiguiente nivelación del terreno, comenzadas en 1454 (confusa fecha para la historiografía no especializada), debieron ser muy laboriosas. El templo, que sustituiría a la antigua de Santa María como parroquia, se dispondría y cimentaría sobre una plataforma de sillar procedente de las canteras de la Solana de

²⁶ CÁNOVAS SÁNCHEZ, José Alberto et al.: *SPLENDOR PIDEI. 250 años del Cristo amarrado de Francisco Salzillo (Jumilla): Año Jubilar 2006*. (Catálogo de la exposición celebrada en la Sala de Verónicas, de Murcia, del 19 de septiembre al 15 de octubre de 2006). Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006, pp. 70-71, 76-79, 84-85, 102-103, 112-113, 122-123, 130-135 y 140-145.

²⁷ DE LA HOZ MARTÍNEZ, Juan de Dios; CAÑADAS JIMÉNEZ, Plácido; DE LA HOZ MARTÍNEZ, Luis: “Iglesia de Santiago Apóstol en Jumilla. Intervenciones de Fase I. Atrio norte, cripta, sacristía y espacio gótico”. *Actas de las XVII Jornadas de Patrimonio Histórico. Intervenciones en el Patrimonio Arquitectónico, Arqueológico y Etnográfico de la Región de Murcia*. Cartagena, Dirección General de Cultura, 2006, Núm. 17, pp. 381-395.

²⁸ BELDA NAVARRO, Cristóbal: “El arte cristiano medieval en Murcia”, en *Historia de la Región Murciana*. Tomo IV. Murcia, Ed. Mediterráneo, 1980, p. 223.



Fig. 2.- Jumilla. Iglesia mayor de Santiago apóstol. (Fotografía Javier Delicado).



Fig. 3.- Jumilla. Iglesia mayor de Santiago apóstol. Nave gótica. (Fotografía Cayetano Herrero)

la Pedrera (a 11 km. al noroeste de la ciudad, a la que se accede desde el antiguo camino de Ontur, en los lindes con la provincia de Albacete), formando una gran terraza sobre un difícil subsuelo rocoso sobre el que se asentaría la fábrica orientada con el presbiterio mirando al sol naciente.

La *fábrica gótica* (ca. 1490-1537) (Fig. 3), gestada en la última década del Cuatrocientos por el cuerpo de la iglesia, siguiendo trazas (dibujos preparatorios a escala) y labra acaso del maestro pedrapiquero Juan de León²⁹, coincide con un momento de madurez de las soluciones estructurales empleadas en este tipo de fábricas en

época tardomedieval en el arte de la piedra, que se define por su notable altura, bóvedas de crucería estrellada con terceletes, pilares interiores cilíndricos y capillas funerarias de disposición cuadrada abiertas entre los contrafuertes³⁰ (de mampostería y sillar terminados en pináculos), cubiertas con bóveda de crucería sencilla con apeo en ménsulas policromas decoradas con cardinas y animales fantásticos, con muy finos detalles decorativos en las impostas, derivando de modelos catalanes y provenzales de bóvedas estrelladas, y relacionándose con las parroquiales de Chinchilla (Santa María), Alcaraz (Trinidad), Almansa (Asunción) y Lorca (Santa María, de

²⁹ Juan de León fue maestro pedrapiquero de formación a la gótica, permaneciendo activo en Murcia durante el último tercio del siglo XV y primeras décadas del siguiente. Según González Simancas y Baquero Almansa fue maestro mayor de la Catedral de Murcia (1501-1516) y discípulo de Diego Sánchez de Almazán, al que sucedió en el cargo en 1502, interviniendo en las obras de la capilla funeraria de los Vélez y refutándosele diversos trabajos de labra de la Puerta de los Apóstoles, abonándosele el jornal de cincuenta maravedís por día que trabajara (vide GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: “La Catedral de Murcia. Noticias referentes a la fábrica y obras artísticas”, en *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*. Madrid, 1911, p. 12; y BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1913, pp. 37-38.

³⁰ Las capillas funerarias pertenecieron a las familias de los Pérez, Ramón, Lozano, Marín, Guardiola, Gasque, Tomás-Serrano y Castaño, quienes con su dádiva contribuyeron a costear la fábrica del templo.

tres naves, semiderruida y muy maltratada por el paso del tiempo y la desidia humana), siendo la nave de Santiago de Jumilla la más importante de la región pese a su deficiente iluminación, subrayándose el carácter mudéjar de las tracerías de las claraboyas de forma estrellada (el óculo que subsiste en el lado del Evangelio en forma de ocho puntas, parece denotar, en aserto del profesor Pérez Sánchez, cierto mudejarismo)³¹ que horadaban las pandas de la nave, bajo de los arcos formeros, luego eliminadas en las reformas introducidas bien avanzado el siglo XIX y transformadas en amplios ventanales rectangulares para una mejor iluminación del interior del templo. De planta rectangular y respondiendo a un modelo tipificado de iglesia parroquial, con unas dimensiones de 30 metros de longitud y 10,8 metros de anchura y organizada en cuatro crujiás oblongas, la limpieza de su diseño se revaloriza al ofrecer la línea de baquetones, las nervaduras de las bóvedas y los arcos fajones apuntados de la montea, un espacio unitario de gran esbeltez en el alzado, que cabe datar a fines del siglo XV, momento en que se habría concluido el cuerpo de la fábrica³², dejando para algún tiempo después por dificultades económicas el coro, la portada gótica de los pies —de tracería flamígera con arquivoltas, surmontada por un rosetón calado— recayente a Cuatro Cantones (que sería demolida durante la ampliación neoclásica), junto con la labra de las gárgolas decorativas del exterior de figuras fantásticas de enigmático simbolismo (cabezas zoomórficas de arpías, quimeras, bichas...), de gran realismo y tosca ejecución provenientes

de antiguas tradiciones románicas y extraídas de bestiarios medievales y de otros repertorios como la “*Historia Natural*”, capítulos VII y X, de Plinio el viejo, y “*De clericorum institutione*”, del erudito benedictino Rabano Mauro, que circundan el edificio (las del lado del Evangelio durante muchos años ocultas por los aditamentos barrocos)³³; y obras en las que se ha querido ver la intervención, desde 1520 del cantero vasco Juan de Homa, en calidad de director en la continuación de la fábrica de la iglesia, y desde 1530 a su sobrino Pedro de Homa³⁴, que se ocuparía del cerramiento de los muros perimetrales de la cabecera poligonal (luego derruida) y otros detalles de carácter ornamental, concluyéndose la fábrica gótica en 1538, es decir, bien avanzado el siglo XVI y coincidente en el momento en que se inauguraba el culto en el templo, siendo el primer párroco Pedro Tomás. La cubierta exterior, a doble vertiente y de teja árabe, oculta por encima de las bóvedas de la nave gótica una estructura de madera en la que se apoya a base de tirantes con jabalcones, cuadrales, pares y correas, algunos ensamblados entre sí mediante uniones en rayo de Júpiter, simples y dobles, enjarjes y plomos, mientras que una torre exenta, que miraba hacia el hospital viejo, se erigió en el lado del Evangelio, desmantelada luego ya avanzado el siglo XVII.

En torno de los plementos y claves de las bóvedas de crucería de la nave (y bóvedas que originariamente debieron de estar pintadas en azul celeste con estrellas de pan de oro) se registra una profusa ornamentación a bases de plafones orbiculares con cenefas de grutescos y círculos de rayos en cada una de las crujiás, de impronta

³¹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *op. cit.*, p. 160.

³² BELDA NAVARRO, C.: *op. cit.*, pp. 223-225.

³³ Dos gárgolas provenientes del templo de Santiago se conservan en el Museo Arqueológico Municipal “Jerónimo Molina” de Jumilla.

³⁴ Desde que diera noticia el canónigo Juan Lozano Santa (1800), varios autores (Baquero Almansa, Elías Tormo, Calzada y Echeverría, Alfonso E. Pérez Sánchez, José Aledo) han subrayado la presencia de los canteros vascos *Juan y Pedro de la Homa* (a los que unían vínculos familiares) en el Reino de Murcia, activos durante el primer tercio del siglo XVI en la Iglesia del Salvador de Caravaca y, particularmente, en la obra gótica de Santiago de Jumilla en la que trabajaron asociados. Según Baquero (1913), “*Pedro de Homa fue director de la fábrica de Santiago*”, sin embargo hasta la actualidad no se ha definido con claridad las competencias y actuación particularizada de cada uno de ellos. Por otra parte, aparece un Pedro de Oma, maestro de cantería, documentado en Cuenca en 1565, habitante de Valera, que participa en la subasta de la obra de la iglesia de Vara del Rey (véase ROKISKI LÁZARO, M^a Luz: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca. Arquitectos, canteros y carpinteros*. Cuenca, Diputación Provincial, 1989, p. 186), además de un Martín de Homa, avecinado en Caravaca entre 1540 y 1543, que trabaja en obras de fortificación en Cehegín y en la localidad conquense de Carrascosa del Campo, y seguramente emparentados con los primeros.

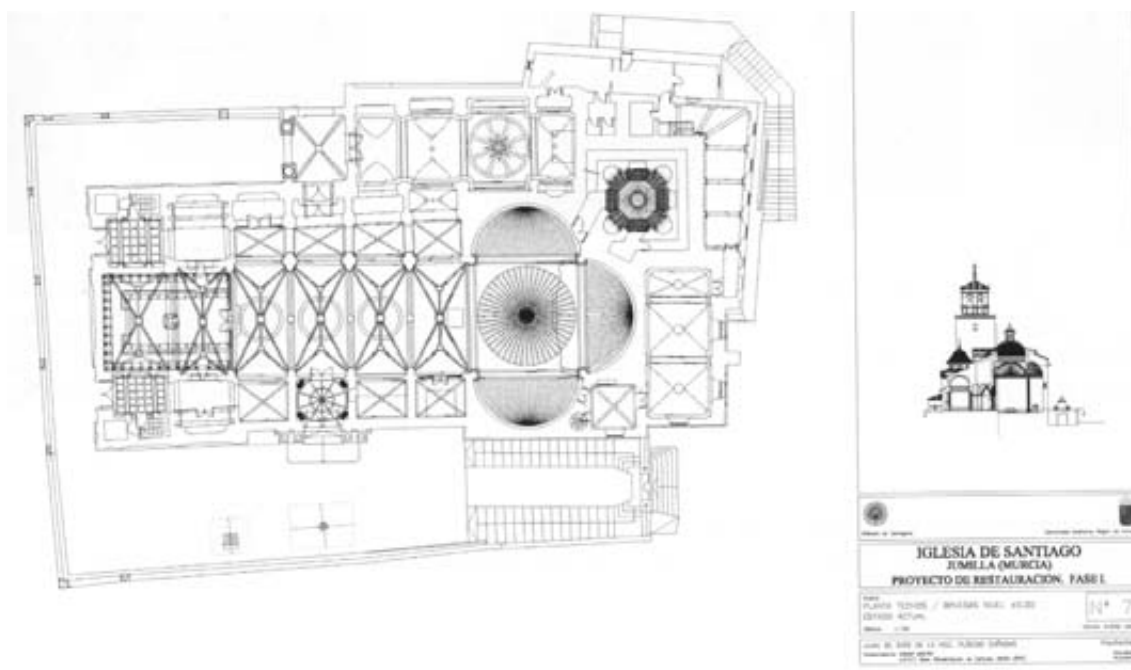


Fig. 4.- DE LA HOZ MARTÍNEZ, Juan de Dios / CAÑADAS JIMÉNEZ, Plácido: *Planta general de techos y bóvedas de la Iglesia mayor de Santiago apóstol, de Jumilla para el proyecto de restauración. Fase I. Año 2005.*

renacentista, mientras que las nervaduras, siguiendo la linealidad de su trazado se hallan decoradas con cabezas de fieros dragones de fauces abiertas, de tonos verdes y rojizos, extraídos del repertorio fantástico ornamental gótico, relacionados con la iconografía mariana (la lucha entre el bien y el mal), pintados hacia 1540 por un tal *Gravayhan*, pintor de ascendencia acaso centroeuropea cuyo nombre aparece inscrito en letras capitales en el ápice de uno de los arcos que ya constatará González Simancas³⁵, y que tiene su paralelismo con la decoración de la bóveda del coro alto de la primitiva iglesia gótica del Monasterio (hoy Museo) de Santa Clara la Real de Murcia³⁶, o en la recientemente restaurada capilla de San Antonio de la Catedral. Singularidad, de igual modo, presentan los medallones

o relieves policromados, muy primitivos, de las claves de la nave y de las capillas laterales donde se muestran escenas del Nuevo Testamento y otras de la vida de Santiago, restauradas en el transcurso del año 2008 por especialistas en pintura mural del Taller de Restauración GAIA, de Valencia, y cuya interpretación iconográfica ha sido objeto de estudio por Isidora Navarro Soriano³⁷. Algunas capillas se cerrarían con rejas, labradas acaso en talleres murcianos, finalizando el Quinientos o principiando el Seiscientos.

Como nota particular ha de citarse que un hueco abierto en el intradós de las bóvedas góticas (en el tramo inmediato al presbiterio), que protege una portezuela de madera –según apunta Antonio Verdú– servía para realizar la escenificación del auto sacramental de “El Misterio de

³⁵ GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: *op. cit.*, tomo II, p. 531.

³⁶ NAVARRO MESEGUER, Concepción / MIQUEL SANTED, Luis E. de: *Museo de Santa Clara de Murcia (Guía didáctica para el profesorado)*. Murcia, Dirección General de Cultura, 2006, pp. 35 y 67.

³⁷ NAVARRO SORIANO, Isidora: “La bóveda gótica de la Iglesia de Santiago de Jumilla”. *PLEITA* (Revista del Museo Municipal “Jerónimo Molina”). Jumilla, Ayuntamiento, 2002, Núm. 5, pp. 50-76.

la Asunción”, al igual que en Elche (Alicante), tramoya que prohibió el cardenal Luis Antonio de Belluga en 1709³⁸.

En pleno renacimiento, tras la visita realizada en 1536 a la villa por el provisor diocesano y deán Sebastián Clavijo inspeccionando el estado de la arquitectura en su territorio, un nuevo replanteo del proyecto se puso en marcha para dar fin a la obra³⁹ con el engarce de la cabecera, derribando el ábside gótico y las casas que estaban próximas, a la vez que una amplia serie de novedosas aplicaciones geométricas se dan la mano para el trazado de bóvedas de cañón en declinación en muros curvos y en escaleras helecoidales. A la nave gótica, por trazas de hacia 1537 del maestro mayor de obras catedralicio Jerónimo Quijano⁴⁰, se añadió un espacio central de clarísima concepción italiana (un cuadrado con semicírculos a los lados), una *cabecera* (1538-1562) trilobulada con brazos de escasa profundidad⁴¹—conocida en los documentos como la “obra nueva”—, de impronta manierista, de planta centralizada (Fig. 4), mediante el empleo de tres grandes exedras de cantería con bóvedas de horno en forma de venera, de impronta vitruviana, que corresponden al

presbiterio—como en San Patricio de Lorca (ca. 1535) y Santa María de Chinchilla (1536-1541)— y brazos del crucero que dilatan el espacio⁴², ordenada mediante medias columnas con estrías en los dos tercios superiores de fuerte resalto, jónicas, surmontado por una magnífica cúpula con linterna sobre pechinas con dibujo radial en las molduras que evoca la idea del simbolismo solar (primer templo en la región con este sistema de cubrición—en observación de Cristina Gutiérrez-Cortines— que crea un efecto de ingravidez) con círculos en resaltos, con apeo en arcos torales ligeramente peraltados, en un estilo desornamentado a la romana, en evidente contraste con el sistema longitudinal de la nave gótica, conjugando tradición y modernidad, proporcionándole un espacio autónomo y tridimensional en el tratamiento de la luz y su manera de difundirse⁴³; y estructura trilobulada que—como ha subrayado el profesor Joaquín Bérchez— “*debe depender del modelo del ábside bramantesco y de las unidades cupuladas subsidiarias de San Pedro de Roma, materializadas incluso en el modelo de madera de 1506 y en diversos dibujos de los Uffizi*”⁴⁴. La obra, que había iniciado el cantero Juan de Uesca (o Guesca),

³⁸ VERDÚ FERNÁNDEZ, Antonio: “Jumilla: Santiago, joya arquitectónica de Jumilla”, en (de VV.AA.): *Murcia, palmo a palmo*. Murcia, Asociación de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia, 2001, p. 172.

³⁹ GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *op. cit.*, p. 237; BELDA NAVARRO, Cristóbal / HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: *Arte en la Región de Murcia: De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Editora Regional, 2006, p. 147.

⁴⁰ *Jerónimo Quijano* (Cantabria, 1490 – Murcia, 1563), escultor y arquitecto de gran cultura literaria, formado con Felipe Vigarny (a quien profesaba gran estima) y con experiencia en trabajos en Burgos, Jaén y Granada, estableció contactos con Jacobo Florentín, siendo designado en 1526, tras el fallecimiento de éste, maestro mayor de la Diócesis de Cartagena, y desarrolló una gran actividad edilicia y continuador de las obras emprendidas por El Indaco en la Catedral de Murcia—conclusión del primer cuerpo de la torre, portada de la antesacristía y capilla de los Junterones— y autor de las trazas de la Colegiata de San Patricio de Lorca, iglesia columnaria de Cehegín, capilla mayor de la parroquial de Santa María de Chinchilla, y cabeceras de la Iglesia de Santiago de Orihuela y de las parroquiales de la Asunción de Yecla y de Santiago de Jumilla, basándose principalmente en tratados arquitectónicos de Vitruvio, con una prolijidad ornamental a la romana. Entre su obra escultórica se mencionan varios retablos, entre ellos el del convento de San Francisco de Murcia. Fiel aparejador suyo fue Juan Rodríguez.

⁴¹ La planta triconque, compuesta de tres elipses o exedras a modo de ábsides de igual dimensión y profundidad, centralizadas por una cúpula, se advierte por vez primera en la traza del Convento Blanco de Sahaq (Egipto), del siglo VI; se continúa en la catedral de la Santa Cruz, de Aght’amar (Armenia) y en la iglesia de Nikortsinda (Georgia), templos ambos del siglo X; prosigue en las iglesias de los monasterios moldavos de Sucevita y Vernet durante el XVI y en varios templos italianos renacentistas; y continúa promediando el siglo XVIII en la iglesia de San Marcos de Madrid, obra del arquitecto Ventura Rodríguez.

⁴² GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *op. cit.*, p. 243.

⁴³ La profesora Cristina Gutiérrez-Cortines Corral apunta que las elipses descritas utilizan como módulo básico para la traza de la capilla mayor la medida 10,8 metros que es la longitud de un tramo de la nave gótica, dimensión que sirvió para trazar los lados del cuadrado del crucero y fue aplicado también como diámetro de los semicírculos. La implantación de esta medida como módulo de desarrollo de la cabecera generó una ley interna de uniformidad y de integración (GUTIÉRREZ-CORTINES, C.: *op. cit.*, p. 243).

⁴⁴ BÉRCHÉZ GÓMEZ, Joaquín: *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*. Valencia, Bancaixa Obra Social, 1994, p. 22.

sería concluida en 1562 por el cantero Julián de Alamíquez, hombre de confianza de Quijano, encargado de llevar a la práctica los proyectos del maestro y el despiece estereotómico desde 1559, según recuerda la inscripción de la cornisa, con caracteres en castellano, que circunda el presbiterio y el crucero, que ya dieran a conocer Cristina Gutiérrez-Cortines y Lorenzo Guardiola Tomás, en la que se puede leer, en parte oculta por el retablo de los Ayala: “*IHS-XRS. A honor i gl(or)ia del omnipotente Dios Nuestro Señor Salvador Jesucristo a dos días de no(viem)bre año de mill e quinientos i sesenta i dos: Se acabó la presente obra siendo Obispo de la Santa Iglesia de Cartagena el muy illustre i reverendísimo señor don Estevan de Almeida e maiordomo de la dicha obra el venerable Ioan Bernal, clérigo. Virgo Maria*”. El maestro mayor Jerónimo Quijano como proyectista visuraría periódicamente el estado de las obras hasta su conclusión, mientras que algunas marcas de cantero (de cruces griegas, círculos, cuadrados cruzados, etc.) de los sillares del antiguo edificio del concejo, coinciden con otras halladas en la cabecera del templo.

A esta etapa corresponde (el despiece, también, a cargo de Alamíquez), adosada a la cabecera (izquierda de la capilla mayor) y en el hueco de la torre, una de las últimas obras puristas de Jerónimo Quijano –y siguiendo los consejos que para este tipo de construcciones propugnara Antonio Averlino Filarete–, la *sacristía vieja*, de planta ochavada, una original síntesis con su encasetonado avenerado derivado del Panteón romano, donde la concepción de las bóvedas es sumamente armoniosa y sencilla, y en la que traslada el esquema básico de la Capilla Mayor de Santiago de Orihuela⁴⁵, de noble ordenación con bóvedas de cascos gallonada con casetones y hornacinas aveneradas de fondo plano en todos los lados y pilastras jónicas entre los contrafuertes, en las que, en opinión de Cristina Gutiérrez-Cortines, “*existen desajustes de medidas y una cierta tensión de los elementos como si no se hubiese llegado a dominar el*

problema del ensamblaje entre las distintas partes”⁴⁶, con una inscripción latina sobre la línea de cornisa, escogida del Libro del profeta Isaías (52-11) en la que se lee: “*RECEDITE, RECEDITE, EXITE INDE POLLVTUM NOLITE TANGERE, EXITE DE MEDIO EIUS, MUNDAMINI, QUI FERTIS VASA DOMINI. ISAIE*”⁴⁷, singularizándose la disposición en esviaje del tránsito abovedado en rampante curvo que comunica el presbiterio con la vieja sacristía, con proyección del renacimiento jienense y con ecos una vez más en el paso de la sacristía de la Capilla funeraria del Salvador, de Úbeda (Jaén), obra por 1540 de Andrés de Vandelvira (Alcaraz, 1505 - Jaén, 1575), además de los tránsitos a las sacristías de la Iglesia de Santiago de Orihuela y de la Iglesia arcedianal de Santiago de Villena.

Y la *portada sur* (1570-1573) (Fig. 5), de un solo cuerpo –que protege el alero o cornisa del tejado de las capillas góticas con fuerte resalte–, ejecutada asimismo por Juan de Alamíquez, de clara evolución hacia el clasicismo y cuyo esquema formal (que sigue trazas de Juan Rodríguez) es derivación casi literal de la noble composición de la portada de la Anunciación de la Catedral de Orihuela, puerta meridional de San Patricio de Lorca, puerta de San Esteban de Murcia y de la más arcaizante del claustro que comunica con la iglesia del Convento de Santo Domingo de Orihuela, aunque más sensible de líneas con el característico motivo triunfal, a base de un arco de medio punto con el intradós acasetonado decorando la rosca del arco con puntas de diamante y flanqueado por columnas pareadas corintias a plomo con los pedestales macizos y retropilastras con nichos menores en los intercolumnios que soportan un entablamento, y decoración en las enjutas a través de sendos tondos en relieve muy planos que representan a San Pedro y San Pablo, con la siguiente inscripción sobre el frontis: “*Be-ligero Hispaniae [1573] Patrono Sacrum*” [Luchador

⁴⁵ GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina: “Jerónimo Quijano, un artista del Renacimiento español”. *GOYA (Revista de Arte)*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1977, Núm. , p. 11.

⁴⁶ GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. (1987): *op. cit.*, p. 248.

⁴⁷ “Marchad luego, marchaos / salid de ahí, no toquéis cosa inmundada / salid de en medio de ella / purificaos vosotros los que traéis los vasos del Señor” (Isaías, 52-14).



Fig. 5.- ALAMÍQUEZ, Juan de: *Portada sur de la Iglesia mayor de Santiago apóstol*. Año 1573. (Foto Javier Delicado).

de España, patrono sagrado] y modelo de portada análogo a otras difundidas en el levante peninsular, extraído del “Tercer y Cuarto Libro de Arquitectura” de Sebastiano Serlio (traducido al castellano en 1552). De este tiempo data, también, el losado encimero rampante por el que se accede a la puerta sur, obra también de Juan de Alamiquez (que fallecería en la villa en 1575), con pozo con cisterna y vaso o fosa común de enterramiento para pobres y desvalidos, ubicado en el subsuelo del atrio meridional, y época en que la villa contaba en el año 1576 con tres mil habitantes.

Otro espacio construido a fines del siglo XVI, con puerta de paso en oblicuo en el segundo de los alvéolos del presbiterio, es la *colecturía* (ámbito destinado a la administración de limosnas y colectas) que se ubicó inmediato a la derecha de la cabecera del templo, de planta cuadrada, que

cubre con bóveda de crucería y hoy constituye la antesacristía. Una angosta escalera de caracol, discretamente ubicada y encastrada en uno de sus muros, daba acceso a la torre renacentista que se erigió sobre la fábrica de la colecturía en ese tiempo y se derribó promediando el siglo siguiente. A considerar la extraordinaria rejería renaciente de amplio vuelo, del primer tercio del XVII, que protege al exterior el vano de este ámbito, profusamente ornamentada, de elegantísima crestería de aspecto toledano (Fig. 6), recayente a la fachada sur y que cabe emparentar con la existente en los huecos que preside la denominada “Casa Honda” o casa solariega de Francisco Pérez de los Cobos (luego del barón del Solar de Espinosa), resguardadas por tejadillos voladizos de madera con vertientes formando ángulo, en la calle del Rico, de la población, “iguales a la de la parroquia”, en aseveración de Elías Tormo⁴⁸.

⁴⁸ TORMO Y MONZO, Elías: *op. cit.*, p. 325.



Fig. 6.- Reja barroca de la ventana de la colecturía, s. XVII.
(Fotografía Javier Delicado)



Fig. 7.- LASTRA, Lucas de la / SAN JOSÉ, Antonio de: Torre-campanario de la Iglesia mayor de Santiago apóstol, de Jumilla. Años 1703-1730. (Foto Javier Delicado).

De interés es, también, el aguamanil de mármol veteadado rojo que acoge el recinto, dispuesto junto a la puerta de acceso a la sacristía mayor. El historiador José Crisanto López Jiménez –confuso siempre en sus reiterativas apreciaciones, publicadas en distintos medios, acostumbraba a enredar los ficheros de los investigadores– proporciona noticia de que los maestros campaneros, vecinos de Murcia, Gonzalo de Torres y Juan de Olmedo, de 1571 a 1572 confeccionaron tres campanas para la Iglesia de Santiago, de Jumilla, recibiendo el metal⁴⁹, campanas que sin duda fueron destinadas para la torre mencionada. La

caja de muros gruesos y continuos en el exterior no permite adivinar los contrafuertes de contrarresto de las tres elipses del presbiterio que quedan enmascarados en la fábrica renacentista.

El XVII, un siglo de crisis financiera y decadencia (con luchas de bandos –los Cobos contra los Yarzas, 1620-1630–, enfrentamientos entre facciones aristocráticas, dificultades entre el clero regular –la presencia de los franciscanos– y secular⁵⁰, epidemias de peste en 1647, pérdida de cosechas, plagas de langosta y hambrunas), marcaría un punto de inflexión, siendo escasas las obras acometidas en el templo en este

⁴⁹ LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: “El retablo de Santiago de Jumilla...”. *Anales del Centro de Cultura Valenciana*. Valencia, Patronato José M^a Quadrado, 1972, Núm. 57, p. 161

⁵⁰ Albano Martínez menciona que las rentas decimales “eran distraídas de su destino natural, que eran la conservación del culto y el engrandecimiento de la iglesia de Santiago” (vide MARTINEZ MOLINA, A.; GUARDIOLA VALERO, E.; CUTILLAS CUTILLAS, S.: *op. cit.*, p. 23).

tiempo, salvo la construcción de algunos retablos (Alfonso Antolí documenta en 1603 un retablo, a cargo del ensamblador Benito de Villanueva por importe de 70 ducados, para la capilla de los Ramones⁵¹, y acaso algunos otros de los Estangueta) y ejecución de otras obras menores, como el desmantelamiento de la torre renaciente avanzado el Seiscientos (ca. 1650) que se erigía sobre la colecturía y la construcción del panteón de clérigos bajo del pavimento del presbiterio, costeado por el clero secular. También, según Elías Hernández Albaladejo y Pedro Segado Bravo, y por autorización del obispo Mateo de Sagade, en 1667 se hizo (o se proyectó) una capilla debajo del coro antiguo para la patrona de la villa, la Virgen de la Asunción, para cuya construcción el concejo ofreció los beneficios que se obtenían en arrendamiento de la dehesa de Román, de la que nada queda actualmente porque se destruyó al construirse el nuevo coro neoclásico a finales del siglo XVIII⁵²; y capilla en la que debió intervenir el ingeniero, arquitecto y escultor aragonés Melchor de Luzón y San Martín (que también había participado en las obras de la Colegiata de Lorca y del Santuario de la Santa Cruz de Caravaca), quien entre 1672 y 1675 se hallaba en Jumilla realizando la visura de las obras de remodelación que se llevaban a cabo en la Iglesia de Santiago⁵³ y en la Ermita de Santa Catalina. Los publicistas Lorenzo Guardiola Tomás y Vicente Canicio Canicio son de la opinión de que la referida capilla nunca se construyó, fundamentándose en el informe negativo (?) del ingeniero Melchor de Luzón que aducía razones técnicas

que podían perjudicar la fábrica o estructura del templo⁵⁴.

La profesora Cristina Gutiérrez-Cortines ha constatado la presencia del cantero Martín de Varinca en los inicios del XVII en el arranque del cuerpo de la torre⁵⁵, mientras que el historiador Alfonso Antolí ha documentado la actividad en la villa de los canteros portugueses Alonso Fernández y Juan Álvarez, a través de la firma de un contrato con el mayordomo fabricante José García Lerma en 1693 por el que se obligan al corte y acarreo de la piedra que iría destinada a la fábrica de la torre nueva, disponiéndola a pie de obra⁵⁶. En los primeros años de Setecientos se reanudan las obras y procede a la construcción de una nueva *torre-campanario* (1700-1730) (Fig. 7), de planta cuadrada, enorme, sobria y maciza como en Murcia, de gran presencia, en cuyo hueco se abre la vieja sacristía, utilizando los muros preexistentes y elevándose dos cuerpos de cantería con un husillo o escalera de caracol en rampa a cargo de Lucas de la Lastra, de formación canteril y sus colaboradores, que albergan en su interior sendas capillas abovedadas, abriendo al exterior huecos geminados a cargo del cantero Salvador Mora Abellán, rematándose tras varias visuras de la obra de los arquitectos Nicolás Mateo Sánchez y Toribio Martínez de la Vega, por un cuerpo de campanas retranqueado de doble vano en cada uno de los lados, obra de albañilería concluida por fray Antonio de San José –conocido con el sobrenombre de “el fraile de la Ñora”, en acepción de Baquero Almansa–, maestro de obras del monasterio de jerónimos

⁵¹ ANTOLÍ FERNÁNDEZ, A.: *op. cit.*, p. 114.

⁵² HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías y SEGADO BRAVO, Pedro: “Murcia en la crisis española del siglo XVII. Arquitectura y Contrarreforma”, en *Historia de la Región Murciana*. Tomo VI. Murcia, Ed. Mediterráneo, S.A., 1980, pp. 277-278.

⁵³ SEGADO BRAVO, Pedro: “Melchor de Luzón, ingeniero, arquitecto y escultor aragonés en el siglo XVII en el Reino de Murcia”. *Actas del IV Congreso de Arte Aragonés*. Zaragoza, 1986, pp. 411-422; JUAN GARCÍA, Natalia: “Los artifices de la construcción del monasterio alto de San Juan de la Peña (Huesca) durante los siglos XVII y XVIII”. *Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (celebrado en Cádiz en 2005). Madrid, Ed. S. Huerta, 2005, p. 644; FUERTES DE GILBERT ROJO, Manuel: “Melchor de Luzón y su familia en la Calamocha del siglo XVII”. *Revista XILOCA*. Calamocha (Teruel), Centro de Estudios del Jiloca, abril de 1993, p. 78.

⁵⁴ GUARDIOLA TOMÁS, L.: *op. cit.*, p. 142; CANICIO CANICIO, Vicente: “Nuestra Señora de la Asunción, patrona de Jumilla”. *Boletín de la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción*. Jumilla, Imp. Vilomara, agosto de 2003, p. 17.

⁵⁵ GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina: “El arte entre la creación y la tradición. La Arquitectura”. *Historia de la Región Murciana*. Tomo V. Murcia, Ed. Mediterráneo, 1980, p. 340.

⁵⁶ ANTOLÍ FERNÁNDEZ, A.: *op. cit.*, pp. 128-129.



Fig. 8.- Ventana de la sacristía nueva con decoración rococó. (Foto Javier Delicado).



Fig. 9.- BERENGUER, Pedro: Pórtico y escalinata de acceso al atrio sur de la Iglesia mayor de Santiago apóstol. Año 1739. (Fotografía Javier Delicado).

de San Pedro de la Ñora y maestro mayor de Obispado de Cartagena, cubierta con un tejadillo cerámico a cuatro vertientes. El aparejo de piedra de la torre se halla perfectamente escuadrada, con juntas apenas visibles, mientras que en el cuerpo de campanas, la obra de cantería se ve sesgada en el primer tercio de las pilastras, prolongándose con obra de albañilería, con el fin de aligerar su peso. Una leyenda inscrita en el último tramo recuerda: “Se remató esta obra siendo fabricante Juan López de Barambio y Tomás. Año 1730”, fecha en la que fueron colocadas las campanas antiguas que estuvieron mucho tiempo en las falsas del templo⁵⁷ (y que en nuestra opinión debían provenir de la desmantelada torre de la colecturía), mientras que en 1748 –según han documentado Abarca López y Hernández Carrión–

se dispuso el traslado del reloj desde la torre del concejo a la torre de Santiago, ocupándose de su instalación el maestro relojero alicantino Melchor Baltasar Reyes, colocando el mazo sobre la campana mayor de la iglesia, y variado, tras algunas protestas del vecindario por lo desmesurado del tañido, al de la campana conocida como “la triste”⁵⁸. A considerar la rica decoración de la ventana del segundo cuerpo que mira a Levante, exornada con relieves del barroco clasicista, de la misma época, que a modo de pórtico o templete suspendido en el aire remata un frontón recto (como en la Ñora), lo que visualmente acentúa la verticalidad de la caña de la torre.

En la primera mitad de la centuria se hicieron obras de repretinación (de pintura ornamental) en el templo, así como la ejecución de dos nuevos

⁵⁷ MARTÍNEZ MOLINA, A.; CUTILLAS CUTILLAS, S.; GUARDIOLA VALERO, E.: *op. cit.*, p. 25.

⁵⁸ ABARCA LÓPEZ, Pedro / HERNÁNDEZ CARRIÓN, Emiliano: “El reloj municipal”. *PLEITA (Revista del Museo Municipal “Jerónimo Molina”)*. Jumilla, Ayuntamiento, 2005, Núm. 8, pp. 76-77.



Fig. 10.- Jumilla. Iglesia mayor de Santiago apóstol. Interior de la sacristía nueva, 1749-1755. (Foto Javier Delicado).

retablos para el crucero por el ensamblador Nicolás de Rueda (1739) —a los que volveremos a referirnos más adelante—, según recuerda sendas leyendas que aparecen, una sobre el arco toral del presbiterio, donde se lee: “*Gobernando la Silla Apostólica Ntro. Stmo. Padre Clemente XII y la I Episcopal el Ilmo. Sr. Dn. Thomás Joseph Montes, Arzobispo Obispo de I Cartagena, se renovó esta Iglesia. Año de 1739*”, y la otra, sobre uno de los arcos perpiñones de la nave gótica, donde dice: “*Se renovó esta iglesia siendo beneficiado y cura párroco Dn. Francisco Xeriz Vigil y mayordomo fabriquero Dn. Pasqual López Thomás de Barambio. Año 1739*”. Y es éste el momento en el que se realiza el *pórtico del atrio sur* de cantería (Fig. 8), de dos cuerpos, el inferior adintelado, organizado mediante pilastras dóricas que cierra una reja, y el superior provisto de una hornacina vacía, flanqueada por pináculos, existente en el inicio de las gradas y el pretil de cantería que lo protege, obra barroca de Pedro

Berenguer (ca.1735), que proporciona el acceso mediante una rampa al atrio y portada sur del templo. Desde este punto, la vista exterior del edificio presenta un gran carácter en los remates de la primitiva construcción (gárgolas de la cornisa y contrafuertes góticos), mientras que una columna esquinera encastrada en el cuerpo de la que fue colecturía sirve de soporte a una deteriorada imagen pétrea de la Virgen con el Niño.

La *sacristía nueva* (1749-1755) (Fig. 9), emplazada tras de la cabecera del templo y a la que se accede por la colecturía ostentando una portada de sobrio barroquismo, es labra estereotómica del maestro cantero Pedro Pagán, de gran sabor rococó, en la que estuvo ayudado por José de los Corrales. De disposición rectangular y organizada en tres espaciosos tramos, cubre este ámbito singular con bóveda de cañón sobre arcos fajones rebajados provistos de lunetos y desarrolla pilastras corintias de movidos perfiles, con un bello

entablamiento a la francesa que recorre todo el muro⁵⁹, y con ventanas en esviaje con arrimaderos o poyegueras de piedra, convirtiéndose en una de las excepcionales muestras de este estilo de promedios del siglo XVIII. El profesor Elías Hernández Albaladejo ha señalado que Pedro Pagán, un experto en la declinación de la arquitectura oblicua, “convirtió este espacio en una de las muestras más insignes de un lenguaje de ornamentación rococó, con una decoración exquisita en los vanos y en las cornisas”⁶⁰, deudora del imafrente catedralicio. Las labores de las molduras (baquetones, apliques filiformes, frontones curvos, ménsulas esculpidas) que enmarcan con profusas y exquisitas rocallas los vanos de las ventanas (Fig. 10) son obra del ornamentista Sebastián Navarro, inspiradas en el tratado de perspectiva “*Viare opere de prospectiva inventate...*” (Bologna, 1740), de Ferdinando Galli da Bibiena, e idénticas en su configuración a las recuadraturas de los huecos del Colegio de la Anunciata de Murcia⁶¹, cuyas obras corren paralelas a las de Jumilla. Al exterior son visibles los potentes contrafuertes alamborados, elevados sobre un alto talud que salva el desnivel del terreno y que sirven de contrarresto al empuje de los arcos fajones.

Espacio subsidiario y significativo, aunque de menor enjundia, comporta la *Capilla de la Comunión (o del Sacramento)* en el colateral del Evangelio del templo, de un barroquismo atenuado. Su fábrica, obra del maestro Juan de Miranda de los años 1770-1771, debió ser sufragada en todo o en parte por el beneficiado Blas Cantos Soriano, cuyos restos yacen en la cripta de este recinto. Posee planta rectangular, de tres tramos que cubren con bóveda de cañón con lunetos y permanece centralizada por una cúpula sobre tambor, mientras que las ventanas ovales (algunas cegadas) que la horadan tienen su paralelismo con los huecos de la Capilla del Palacio Episcopal de Murcia, obra del arquitecto José López.

En las pechinas aparecen efigiados en pintura sobre lienzo, con marcos de yesería dorada, los Cuatro Evangelistas (San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan), obra acaso del pintor José González de Coniedo. La capilla sería prolongada un tramo más hacia los pies a fines del siglo XVIII, con ingreso propio adintelado desde la Puerta del Perdón.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se plantea la necesidad de ampliar el edificio ante el crecimiento demográfico y la expansión económica que había experimentado la villa y quedar el templo pequeño para dar acogida a la feligresía, por lo que se determina derribar la fachada gótica y prolongar la nave del templo en dos tramos hacia los pies para dar acogida al coro, alargando y ensanchando con ello el templo, lo que requerirá una compleja organización del asentamiento y ampliación del enlosado que envolverá la fábrica por el Oeste. Para ello la cubrición de la nave se realizará en el estilo preexistente —el gótico—, mientras que el resto de la fábrica (columnas, pilastras, entablamentos, frontones,...) se construirá en estilo neoclásico. Fue Manuel González Simancas, tras haber consultado personalmente los libros de fábrica de la parroquia de Santiago, según atestigua él mismo en su *Catálogo Monumental de España: Provincia de Murcia*, redactado entre 1905 y 1907, el primer historiador del arte que proporciona noticia (y punto de referencia para otros muchos investigadores posteriormente) de la obra neoclásica y de los artífices que intervinieron en la misma: los oficiales mayores Juan Miranda, Francisco Bolarín “el viejo” (1779) y José Andújar (1781), y el arquitecto Lorenzo Alonso (1793), que fue quien dirigió la fábrica “*de frío clasicismo*” que hoy muestra, prosiguiendo el mencionado erudito en su descripción que “*la imafrente no utilizada y en la que por toda ornamentación se ven cuatro pilastras de orden compuesto, dos en cada flanco de la puerta de*

⁵⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *op. cit.*, pp. 258 y 261.

⁶⁰ BELDA NAVARRO, C.; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *op. cit.*, p. 330.

⁶¹ SEGADO BRAVO, Pedro / HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: “Mito y realidad de una Edad de Oro, 1700-1805: El Barroco en la ciudad y en la arquitectura”. *Historia de la Región Murciana*. Vol. VII. Murcia, Ediciones Mediterráneo, S.A., 1980, p. 389.

dintel semicircular, sosteniendo el entablamento sobre el cual se eleva un enorme frontón triangular sin otro adorno que un pequeño óculo moldurado”⁶².

Sobre planos y dirección del arquitecto Lorenzo Alonso Franco⁶³ (Alonso para esta obra adoptó un proyecto suyo anterior no ejecutado, el de la ampliación de la Iglesia de Santa María de Gracia de Chinchilla), aprobados previo informe favorable de la obra el día 1 de abril de 1788, por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se iniciaron las obras de ampliación del templo de Jumilla en 1793 respondiendo a las características de la Escuela de Madrid y atendiendo a exclusivos criterios estéticos puestos de moda por el academicismo, estando ayudado dicho facultativo por los oficiales mayores Juan Díaz y Joaquín Martínez, según se desprende del asiento que aparece registrado en el Libro de Obra y Fábrica de la parroquia de Santiago, que transcribe González Simancas y dice a la letra: “*Se principió a abrir los cimientos de la obra de la Iglesia del Señor Santiago en el día 7 de octubre de 1793 bajo de la dirección de Dn. Lorenzo Alonso, arquitecto y académico*

*de mérito de la de San Fernando trabajando en ella por oficial mayor Juan Díaz”*⁶⁴; mientras que en 1797 Lorenzo Alonso delega en el aparejador Ramón Berenguer, quien se hará cargo de las mismas, dado la multitud de encargos que Alonso tuvo que atender como maestro mayor de Murcia, y de lo que proporciona puntual noticia su biógrafo Pedro Alcántara Berenguer y Ballester⁶⁵. Lorenzo Alonso –facultativo que luchó en Murcia por la causa de la profesionalización progresiva de los arquitectos no titulados⁶⁶– amplía “a la clásica” la iglesia de Jumilla, utilizando un neoclasicismo radical basado en la arquitectura de los órdenes de Vitruvio, Vignola y Palladio, y aplicando con carácter riguroso y estricto la arquitectura académica, en un estilo muy vinculado a la Corte, con la inserción de un magnífico *pórtico* adintelado dístico *in antis* (Fig. 11) de columnas jónicas despegadas del muro en el flanco norte, de esbeltas proporciones, que será conocido por la “Puerta del Perdón”, erigido sobre el osario viejo que sería desmantelado⁶⁷. En pocas obras de Alonso como ésta –apunta el profesor Javier Pérez Rojas– adquiere la columna similar

⁶² GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: *op. cit.*, Tomo II, pp. 532-533.

⁶³ 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 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 Higuera (Albacete), dirección de la iglesia nueva de Yecla (1793), parroquia de San Dionisio de Fuente-Álamo, Capilla de la Comunión de Chinchilla de Montearagón (1795), parroquia de San Onofre de Alguazas (1800-1804), Capilla de la Comunión de la iglesia arciprestal 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.

⁶⁴ GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: *op. cit.*, Tomo II, p. 592.

⁶⁵ 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)”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, 1º de junio de 1898, Núm. 64, p. 69.

⁶⁶ NICOLÁS GÓMEZ, Dora: *Arquitectura y arquitectos del siglo XIX en Murcia*. Murcia, Ayuntamiento – Colegio Oficial de Arquitectos, 1993, p. 48.

⁶⁷ En 1784 el visitador de la diócesis Luis Antonio Valcárcel había planteado suprimir el viejo osario ubicado en el flanco norte del templo y construir en su lugar un pórtico con entradas a la iglesia de Santiago (Cfr. ANTOLÍ FERNÁNDEZ, A.: *op. cit.*, p. 171).



Fig. II.- ALONSO FRANCO, Lorenzo: *Pórtico dístico neoclásico “in antis” en el atrio norte*. Años. 1793-1804. (Foto Javier Delicado).

protagonismo y expresividad, creando en el reducido espacio una ambientación monumental y poética, casi arcaica, digna de un conocedor del mundo grecorromano⁶⁸. Y “puerta” que protege una reja y mediante la que se accederá tanto a la Capilla de la Comunión como al interior del templo, perforando para ello una de las viejas capillas góticas en el lado del Evangelio, y prolongando en el mismo estilo la nave por el costado de poniente dos tramos más, que dará acogida

al coro y órgano nuevo, habilitando dos naves en los lados norte y sur con capillas (una para el baptisterio) que las pondría en comunicación con el atrio, construyendo una nueva fachada clasicista a los pies que cerrará el edificio, de gran escala monumental y de formas desnudas (en la que utiliza esquemas derivados de Pedro Arnal y de Ventura Rodríguez), dotándola de dos puertas de ingreso adinteladas y simétricas con frontones biselados sostenidos por ménsulas avolutadas que finalizan en racimo, pilastras pareadas de orden compuesto, un gran vano semicircular a modo de ventana termal que decora una vidriera policromada para la iluminación del coro y un frontispicio triangular como remate de gran desarrollo (a todo lo ancho del templo) que inscribe una glorificación o relieve de la alegoría solar, envolviendo el edificio por los flancos esquineros mediante arquerías de medio punto con ventanales cuarteados y que de haberse prolongado la del lado sur (es testigo “in situ” el arranque del tercer arco) hubiese enmascarado la portada renacentista; y paralizándose toda actividad de la obra a consecuencia de la Francezada, momento que coincide con el fallecimiento tanto del tracista como del aparejador.

La actuación de Ramón Berenguer⁶⁹ en el quicio de dos siglos (fines del XVIII y primera década del siguiente) consistió –según su biógrafo Ezequiel Martín– en la decoración neoclásica de los dos tramos nuevos del interior del templo donde emplea, sobre elevados pedestales, el orden gigante jónico (que adquiere un valor plástico escultórico) y la bóveda de cañón acasetonada (algunos capiteles y detalles del entablamento y de cornisa permanecen sin concluir), que llaman la atención por la sencillez de líneas, armonía de proporciones, carácter y robustez, dando

⁶⁸ PÉREZ ROJAS, Javier: “Arquitectura y urbanismo”. *Historia de la Región Murciana*. Vol. IX. Murcia, Ediciones Mediterráneo, S.A., 1980, pp. 189-190.

⁶⁹ *Ramón Berenguer y Sabater* (Callosa del Segura, 1768 - Jumilla, 1812), discípulo de Lorenzo Alonso y de dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia (1779-1785), completando sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (1787-1790 con Vicente Gascó y Francisco Gilabert, obteniendo el título de maestro arquitecto en 1802 y siendo autor en Murcia del altar mayor de la iglesia parroquial de San Juan Bautista y del palacio y casas familiares de los Condes de Floridablanca, y en Jumilla de los planos para un cementerio en el entorno de la Ermita de Santa Catalina. El Museo de Murcia conserva suyo un proyecto granja.

grandiosidad al conjunto⁷⁰, y quizás sea suya (aunque suena con mayor insistencia el nombre del arquitecto Salvador González Ros) la traza (por 1804) de la elegantísima *sillería coral* (Fig. 12), obra maestra de la carpintería neoclásica⁷¹, elaborada en madera de nogal y de naranjo por los artesanos murcianos Joaquín Sien y Juan Valera, que habilita repartidos en dos niveles cincuenta y ocho siales, y del facistol que lo preside para libros cantorales, así como la escalera de acceso a las tribunas del coro alto —que aloja el órgano—, dispuesta en el flanco derecho de la primera crujía y que protegen una balaustrada de obra. La reja que separa el coro de la nave, de gruesos varales de forja que remata una cenefa de ovas,

Velasco dicha reja fue dorada y pintada por el yeclano Isidro Carpena y Cano por cuyo trabajo percibió 610 reales, dando cuenta también que por los años de 1815 a 1817 se le abonan 3.430 reales de vellón por dorar el altar de las Ánimas, el nicho de la cruz, una cruz parroquial, la caja del órgano y la puerta del tabernáculo, mientras que de 1817 a 1819 se le entregan 180 reales por los trabajos de platear seis candeleros medianos del altar mayor del templo⁷³.

Inspirado también en los postulados del academicismo ilustrado es el relevante *órgano* en caja de fachada cortina, de 8 metros de altura x 4'80 m. de ancho x 1'5 m. de profundidad, alojado sobre el coro bajo a los pies del templo y del lado



Fig. 12.- GONZÁLEZ ROS, Salvador: *Sillería y reja del coro*. Años 1804-1805. (Fotografía Isidora Navarro).

con unas dimensiones de cuatro metros de altura y siete metros de longitud, elevada sobre un zócalo de mármol negro vetado, es labra de inicios del Ochocientos, del herrero jumillano Pascual Gómez, pesa 144 arrobas y costó 7.411 reales de vellón⁷². Según la Dra. Concepción de la Peña

del Evangelio, que vino a sustituir a otro anterior barroco, obra acaso del organero Salvador Llop, de la primera mitad del siglo XVIII. Dicho instrumento musical, del maestro organero murciano Juan Antonio Gil, consta de tres castillos policromados y dorados con tubos sonoros

⁷⁰ MARTÍN Y MARTÍN, Ezequiel: “Noticias que pueden servir para la Historia de la Arquitectura y arquitectos españoles. Don Ramón Berenguer y Sabater (1768-1812)”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, 1894, Vol. 2, Núm. 12, p. 171; BAQUERO ALMANSA, A.: *op. cit.*, p. 320.

⁷¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Murcia. Arte*. Madrid, Fundación Juan March (de la serie “Tierras de España”), 1976, p. 304.

⁷² MARTÍNEZ MOLINA, A.: *op. cit.*, p. 28.

⁷³ PEÑA VELASCO, C. de la: *op. cit.*, p. 506; DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “El tallista, ensamblador y dorador Isidro Carpena y Cano”. *Revista-Programa de Fiestas de la Virgen*. Yecla, Asociación de Mayordomos, 2008, s/p.

y dispone de ocho registros de lengüetería en fachada con disposición en “Ave María”, salvo los orlos, que la tienen cromática, disponiendo de dos manuales, órgano mayor y caldereta, con consola clásica en ventana. La caja, construida en madera de pino, es de estilo neoclásico, data del año 1808 y es obra del entallador Cayetano Valverde, estando concebida su estructura como un pórtico columnario de tres cuerpos organizado por columnas que imitan el mármol vetado y coronada por un frontón curvo, surmontado con relieves de Santiago a caballo y dos ángeles interpretando instrumentos músicos, con la cruz de la orden santiaguista en el ático, labor del escultor Francisco García que concluyó en 1825 y cuyo coste importó 52.250 reales de vellón⁷⁴. Dentro del programa de restauración de órganos históricos de la Región de Murcia fue intervenido recientemente entre 2003 y 2006, con una inversión estimada en 200.000 €.

Diversos laudes y vítores escritos de color almagra –casi ilegibles hoy–, datados entre 1689 y 1729, aparecen sobre la fachada sur del templo en memoria, bien de aquellos beneficiados que se doctoraban en Teología o de aquellos caballeros que tomaron el hábito de Santiago, particularmente los referentes al apellido Cutillas⁷⁵, al igual que ocurría con otros en el edificio del Contraste de la Seda en Murcia.

La remodelación del *atrio* se llevó a cabo entre 1769 y 1812⁷⁶. La iglesia permanecerá recercada desde la última fecha referida en sus flancos septentrional, occidental y meridional por un espacioso compás o enlosado con pavimento compuesto –según subraya Emiliano Hernández Carrión– de antiguas losas de piedra que sirvieron de lápidas a los enterramientos del interior

del templo⁷⁷ y que a modo de deambulatorio envuelve la iglesia para favorecer la circulación de la feligresía, y por un plinto o banco corrido de sillería, que oculta en el subsuelo una cripta abovedada de potente cantería, obra en la que intervinieron Juan de Miranda, José Andújar y José de los Corrales, levantada sobre un suelo arcilloso que sirve de contención y estribo al pesado buque de la ampliación neoclásica de la iglesia. La *cripta*, que ocupa un amplio espacio y salva el desnivel del terreno, se halla formada por amplias bóvedas de cañón aristadas que apoyan en robustos y gruesos pilares de piedra, con cámaras de ventilación y acceso propio tanto desde la calle del Caballo como desde el coro.

Factores como la Guerra de la Independencia (1808-1814), la revolución liberal (1821-1823), la desamortización de Mendizábal (1836) con la consiguiente abolición de los diezmos de la Iglesia, y las epidemias del cólera (1812, 1855 y 1885), determinaron que el templo se quedara sin recursos económicos desestabilizando la continuación de las obras, permaneciendo inconclusas hasta hoy día. Tan solo, ya doblando la centuria del Ochocientos, los vanos de tradición mudéjar de la fábrica gótica serían eliminados y sustituidos por ventanas rectangulares con el fin de proporcionar una mayor iluminación a la nave, mientras que promediando el Novecientos (por 1945) se procedió a eliminar el enlucido de los yesos que recubrían los muros de sillería de algunas capillas del lado de la Epístola.

El paso del tiempo ha hecho que algunos de los sistemas constructivos del inmueble haya sufrido alteraciones, lo que ha conllevado a la aparición de diversas patologías, como fisuras, grietas, desconchados y humedades en el conjunto eclesial.

⁷⁴ Información recogida en el cuadernillo impreso *Órganos históricos de la Región de Murcia*. Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2006, s/p.

⁷⁵ Según refiere Francisco Piferrer, el apellido Cutillas es oriundo de Galicia, aunque otros autores también lo hacen provenir de Navarra. Pedro de Cutillas, uno de los ochenta caballeros conquistadores que acompañaron al infante Don Fadrique, aparece establecido en la villa de Jumilla en 1360 como maestrante de la Orden de Santiago. Varios otros Cutillas emparentarían luego con los Lozano, Guardiola, Abellán y Torres, a la vez que fueron caballeros del hábito de Santiago desde 1625. (Cfr. PIFERRER, Francisco: *Nobiliario y Señorío de los Reinos de España*. Tomo IV. Madrid, Imprenta de M. Minuesa, 1858, pp. 149-151.

⁷⁶ ALEDO SARABIA, J.: *op. cit.*, p. 647.

⁷⁷ HERNÁNDEZ CARRIÓN, E.: *op. cit.*, p. 72.

Una muy somera actuación tuvo lugar durante los años de 1941 y 1942, al poco de terminada la guerra civil española, en la que el arquitecto José Tamés Alarcón, conservador de monumentos de la Dirección General de Bellas Artes en la zona de Murcia⁷⁸, llevó a cabo obras de limpieza, acondicionamiento y represtinación en el edificio, interviniendo también en otras iglesias de la demarcación (Colegiata de Lorca,...), ante el deteriorado estado en que habían quedado el inmueble por destrucción de elementos arquitectónicos, saqueo de retablos, pinturas y mobiliario, acometiéndose hacia 1995 y 1996 importantes obras de reparación y saneamiento de las cubiertas y de acceso del atrio sur por el arquitecto Plácido Cañadas, dentro del proyecto de obras de restauración redactado por el facultativo Salvador Moreno Pérez en 1989.

Es recientemente —entre septiembre de 2005 y marzo de 2006—, cuando a través de la Dirección General de Cultura de la Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, se han acometido, en una primera fase, obras de restauración y rehabilitación en el templo llevadas a cabo bajo la dirección de los arquitectos restauradores, expertos en edificios históricos, Juan de Dios de la Hoz Martínez y Plácido Cañadas Jiménez, auxiliados por los arquitectos técnicos Luis de la Hoz Martínez y Diego López López (quien realizará el levantamiento planimétrico del templo y un análisis histórico-constructivo y de patologías del mismo), por un importe de 300.000 €, financiada al cien por cien por la Comunidad Autónoma⁷⁹. Las obras ejecutadas, según la memoria de actuaciones del equipo director, han consistido en recuperar los elementos

decorativos originales de la *sacristía nueva*, pertenecientes al siglo XVIII, interviniendo las molduras y los yesos de arcos, nervios, cronisas y medallones a cargo del restaurador Pablo Molina, restaurando las carpinterías de madera y colocando nuevo suelo con introducción de piezas de mármol blanco y gris de macael en despiece en damero e instalación de iluminación; en sellar y coser con barras de fibra de vidrio e inyección de mortero de cal las grietas aparecidas entre los nervios de las magníficas veneras en los brazos del *crucero*; en recuperar en el “espacio gótico” la estructura original; en la colocación de estructuras de refuerzo en los puntos débiles de la rampa de la *torre* y recuperación de elementos ocultos de la fachada gótica norte, entre la nave central y la capilla de la Comunión, un espacio que se hallaba cerrado y que con la presente actuación se ha puesto en valor, haciéndolo visitable (muros, contrafuertes, cornisa y gárgolas) bajo cubierta; y en el saneamiento, drenaje del agua de lluvia y ventilación de la *cripta* (Fig. 13) sobre la que se cimenta el templo (pavimento del atrio norte), procediéndose de igual modo a la limpieza de la sillería de la fábrica, impermeabilización con lámina de polietileno y protección contra la humedad capilar⁸⁰. En una segunda fase está prevista la intervención sobre la portada sur, afectada de humedades por capilaridad en los basamentos de las columnas y suciedad por contaminación en toda la portada.

También, de febrero de 2008 a marzo de 2009 se ha procedido a la restauración, policromía y dorado de la pintura mural de la iglesia (claves y nervaduras góticas) y de los retablos del crucero, dignificando con ello la nave central y la

⁷⁸ MARÍN TORRES, M^a Teresa: *El Museo Salzillo en Murcia*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993, p. 165.

⁷⁹ “Jumilla: La restauración de la Iglesia de Santiago sigue adelante”. Diario *La Verdad*. Murcia, 1 de junio de 2006.

⁸⁰ DE LA HOZ MARTÍNEZ, Juan de Dios; CAÑADAS JIMÉNEZ, Plácido; DE LA HOZ MARTÍNEZ, Luis: “Iglesia de Santiago Apóstol en Jumilla. Intervenciones de Fase I. Atrio norte, cripta, sacristía y espacio gótico”. *Actas de las XVII Jornadas de Patrimonio Histórico. Intervenciones en el Patrimonio Arquitectónico, Arqueológico y Etnográfico de la Región de Murcia*. Cartagena, Dirección General de Cultura, 2006, Núm. 17, pp. 381-395; LÓPEZ LÓPEZ, Diego: “Iglesia parroquial de Santiago en Jumilla. Ejemplo de proyecto final de carrera de la UPCT vinculado a la conservación y difusión del patrimonio de la Región de Murcia”. *Actas de las XVIII Jornadas del Patrimonio Cultural. Intervenciones en el patrimonio arquitectónico, arqueológico y etnográfico de la Región de Murcia*. Vol. II: Arquitectura y Restauración. Murcia, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2007, Núm. 18, pp. 723-738; ALONSO RODRÍGUEZ, Miguel Ángel; CALVO LÓPEZ, José; MARTÍNEZ RÍOS, M^a Carmen: “Levantamiento y análisis constructivo de la cabecera de la Iglesia de Santiago de Jumilla”. *Actas de las XIX Jornadas del Patrimonio Cultural en la Región de Murcia*. Murcia, Dirección General de bellas Artes y Bienes Culturales, 2008, pp. 177-196.



Fig. 13.- Jumilla. Tramo de la ampliación neoclásica con pórtico dístico ubicado a los pies del templo, de fines del siglo XVIII. (Foto Javier Delicado, 2009).

cabecera, por el equipo de especialistas del Centro de Estudios de Arte y Restauración GAIA, de Valencia, formado por las restauradoras Lorena Morillas, Carla Ruiz, Elizabeth Carvajal, Natalia Carretero y Aída Vidal.

Con las recientes intervenciones los facultativos han procurado que se tenga hoy una mejor lectura del monumento con la puesta en valor de sus diferentes episodios constructivos dentro de la historia de la cultura arquitectónica.

*Los santuarios de las artes de la Academia de San Carlos de México: Primer museo de América**

Elizabeth Fuentes Rojas

Doctora en Historia

Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

A fines del siglo XVIII se fundó en la Nueva España la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, dedicada a los ramos artísticos de grabado, pintura, escultura y arquitectura.. Las obras de arte europeas mas celebradas llegaron a la Academia como material didáctico y dieron la pauta para la formación del primer museo de América. Paulatinamente se construyeron bellas galerías como la Clavé y la Centenario para exhibir las colecciones y la producción artística de los profesores y alumnos. Se dio inicio a una actividad intensa y consistente en la organización de exposiciones que atrajeron a un público extenso y variado, lo cual proyectó a la institución fuera de sus aulas como centro docente y como museo.

Academia / Museo / Arte / Fotografías / Exposición

ABSTRACT

Dedicated to the areas of engraving, painting, sculpture and architecture, the Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos was founded at the end of the 18th century. Selected european works of art arrived then, mainly as didactic material and such pieces favored the establishment of the first art museum in America. In a short period of time, beautiful galleries, such as the named Clavé and Centenario were constructed to exhibit the mentioned collections and also the professor and student's art creations. All of this gave a start to an intense and consistent activity organizing expositions, that aloud an extensive and varied public that projected the institution out of its own limits, as a teaching center and museum.

Academy / Museum / Art / Photograph / Exposition

* Conferencia impartida por la autora en el salón de Artes de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, el martes día 28 de octubre de 2008.

La Academia de San Carlos fue la primera institución dedicada a las bellas artes en la Nueva España a fines del siglo XVIII. El acierto de las Academias de importar colecciones de piezas europeas para utilizarlas en la enseñanza trajo importantes consecuencias para la educación. Al principio se exhibían en los talleres en un ambiente académico en el que dicha actividad estaba articulada exclusivamente a la docencia.

Paulatinamente se construyeron galerías expresamente para mostrar las colecciones y las exposiciones se fueron estructurando, se les dio periodicidad, se volvieron más sofisticadas, accesibles a un público más amplio y variado de la sociedad, lo cual proyectó a la institución más allá de las aulas y le abrió un nuevo panorama en el campo de la museología que le otorgaría el honroso título de primer museo de América. Las galerías de la Academia de San Carlos saturadas de obras artísticas, recibían apelativos, tales como, santuarios de las artes, galerías doradas, divinos cenáculos que denotaban la admiración y el orgullo que despertaban estos recintos. Estos magníficos espacios atraían el interés de un numeroso público ávido de mirar la producción de los profesores y discípulos, así como la colección de obras clásicas célebres europeas, testimonio del mundo antiguo.¹

En Europa los espacios para concentrar colecciones de objetos, curiosidades, obras de arte etc., fueron cambiando a través del tiempo tanto en su aspecto como en su denominación. Aquellas ligadas a motivos religiosos se concentraron inicialmente en los conventos, principalmente en sus templos y sacristías. En cambio los objetos acumulados por nobles y burgueses eran

colocados en pequeñas salas que denominaron cámaras de maravillas. Entre éstas destacan las destinadas a guardar los testimonios procedentes de países exóticos, a las que también se les conocía como cámaras de curiosidades. Los conjuntos de curiosidades o de objetos de carácter científico les llamaban gabinetes. Las salas de dimensiones más extensas, destinadas a contener piezas artísticas como esculturas o pinturas eran las galerías. Como en la cultura griega el museo era el templo dedicado a las musas y lugar donde se practicaban las artes, con el tiempo el término se aplicó a los espacios que concentraban todo tipo de colecciones, verbigracia las arqueológicas que dieron origen a los museos nacionalistas que reconstruyeron su historia y la fundamentaron con base a sus hallazgos, o las colecciones industriales que registran el progreso tecnológico alcanzado en los diferentes países y épocas.²

Los recintos mencionados inicialmente eran privados tenían como finalidad el estudio, la investigación, o simplemente el placer de compartir con otros miembros del gremio, con intelectuales o con la sociedad pudiente. Si bien paulatinamente el elitismo que los caracterizaba se fue desvaneciendo para dar paso a un interés creciente por mostrarlos a un público más extenso. Fue con la organización de asociaciones, academias o universidades, que se inició en el siglo XVI y prosiguió hasta el XIX con la Ilustración, que se estableció una liga directa entre las instituciones educativas y las colecciones artísticas o científicas.

La posesión de modelos para la enseñanza del arte fue un o de los rasgos que daba a las academias una identidad y un carácter especial,

¹ FUENTES ROJAS, ELIZABETH. *Historia Gráfica. Fotografías de la Academia de San Carlos 1897-1940*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM), 2007.

² RICO MANSARD, Luisa Fernanda. *Exhibir para educar. Objetos, colecciones y museos de la ciudad de México 1790-1910*. Barcelona, Ediciones Pomares, 2004, p. 52.

como conocedoras y como coleccionistas de las obras más preciadas, con el fin de que sirvieran de pauta a una producción artística de alto nivel, fundamentada en la docencia sistematizada del arte. La acumulación de dibujos, grabados, esculturas, pinturas, medallas, etc. seleccionadas especialmente para orientar y modelar el gusto de los estudiantes era una de las expectativas de las academias que contribuía a que la adquisición de obras fuera constante e interminable. Así las academias se convirtieron en espacios que concentraban espléndidos acervos, cuya intención no fue, al menos al principio la de exhibirlas al público, sino a la creación de un entorno educativo privilegiado. Los edificios brindaban un marco académico ennoblecido por las alhajas que custodiaban.

Así esta combinación de intereses dio lugar al surgimiento de varias instituciones en Europa cuya finalidad de exhibir para educar fue prioritario: en 1661 se crea en la Universidad de Basilea el museo universitario más antiguo; en 1683, el Museo Ashmolean, primer museo académico en la Universidad de Oxford. Con otro tipo de intereses el Papa Clemente XII abre a los visitantes en 1734 la colección pública de obras de arte más antigua del mundo en Roma (Museos Capitolinos); de igual forma en 1753 se le confiere carácter público al Museo Británico de Londres.

REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS PRIMER MUSEO DE AMÉRICA

De la Academia de San Fernando de Madrid derivó la organización y el bagaje cultural de las que se fundaron posteriormente en España, tales como la de Valencia, Barcelona, Zaragoza, Valladolid y Cádiz, así como la de San Carlos en México. El entorno que envolvía a estos recintos académicos, en los que el lenguaje de las obras clásicas constituía una parte medular en sus actividades, propició el arribo a estas lejanas tierras allende los mares, de un soberbio material didáctico para la enseñanza del arte.

El preámbulo al establecimiento de la Real Academia de San Carlos, convertida después en el primer museo de América, está muy ligado a la trayectoria histórica de la Real Casa de Moneda de la Nueva España. La demanda del imperio español de monedas de oro y plata procedentes de América, planteó la necesidad de crear una escuela de grabado en la Casa de Moneda. En 1778 Gerónimo Antonio Gil, célebre grabador destacado en el arte de la metalistería de la Academia de San Fernando madrileña, fue comisionado como grabador mayor de la misma y como director de la futura escuela de grabado. Para cumplir con dicho cometido Gil trajo un conjunto de piezas europeas —esculturas, grabados, dibujos, monedas y medallas griegas y romanas— que dieron inicio a una incipiente colección, la cual más tarde pasó a formar parte de la Academia.

Todas las actividades que surgieron con la nueva escuela de grabado plantearon la necesidad de ampliar la Real Casa de Moneda, al año de la llegada de Gil, para ello se comisionó al ingeniero militar Miguel Constanzó, durante los años de 1779 a 1783, quien ya había intervenido en el edificio. El arribo de las piezas de Gil requería de un espacio de exhibición que vino a concretarse cuando ya se contemplaba la idea de la futura academia. Al inusitado éxito inicial de esta escuela, a la que asistieron al principio unos cuantos alumnos cuyo número ascendió a doscientos, se debió la planificación de un proyecto más ambicioso pues, aunque denominado inicialmente como “Estudio Público para Artistas” posteriormente se le llamó “Escuela Provisional de Dibujo”, en el documento que le dio origen dice que para contener el muestrario modelos que daría inicio al acervo de San Carlos se destinaron siete salas para la “Academia de dibujo, Gabinete o Museo de Medallas, Láminas, Bustos...”. Asimismo en los planos de Constanzó se advierte que el espacio que ocuparía la oficina de la talla se localizaba “en lo bajo, la Academia de Dibujo y el Museo en los entresuelos y en lo alto las Viviendas”³ Cabe destacar que desde esta fecha

³ FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. *Historia de los museos de México*. México, BANAMEX, Promotora de Comercialización Directa, 1988, pp. 78, 79.

tan temprana ya se contemplaba crear un museo o gabinete con las piezas que dieron origen a la extensa colección de la academia en ciernes.

Así no obstante que la Real Casa de Moneda pudo haber sido el primer museo, la institución no estaba lista para recibir la colección, ni para exhibirla y tuvo que modificar su edificio para construir algo digno. Esta coyuntura de la fundación de la Escuela Provisional de Dibujo favoreció que se pudiera ofrecer una exhibición mas completa con la unión del acervo que Gil trajo para la escuela de grabado y con la integración del conjunto mas variado de obras que más tarde solicitó para la recién fundada escuela, cuya enseñanza incluía también los ramos artísticos de pintura, escultura y arquitectura.

Es interesante revisar la distribución y arreglo de los siete salones que la Casa de Moneda destinó para alojar a la escuela: tres salones se dedicaron a fines generales para los alumnos principiantes de todos los ramos, en cuyos muros había una muestra didáctica considerable que comprendía 124 pinturas, 200 grabados y 197 dibujos; en la sala de escultura había casi 200 piezas, entre bustos y bajorrelieves y además varios tornos de cerámica; una sala del natural para dibujar el modelo vivo; y dos salones compartían los cursos de geometría y arquitectura. Su extensión y organización era similar a otras academias de la época. El acervo pictórico había crecido de manera importante debido a que al año de su fundación las pinturas procedentes de los conventos suprimidos en la Nueva España pasaron a custodia de la institución. En 1781 la Escuela de Dibujo Provisional dio inicio a los cursos, en 1783 Carlos III autorizó y apoyó su fundación como Real Academia de San Carlos y en 1785 recibió los estatutos que habían de regirla, basados en la normativa de la Real Academia de San Fernando de Madrid. Las colecciones que ocupaban los recintos de la escuela eran exhibidos y organizados con una intención didáctica

para una elite académica y como podía observarse ya el entorno se había ennoblecido con las obras y se ofrecía al espectador una espléndida y variada colección. Estos fueron los primeros pasos que habían de culminar en el establecimiento formal del primer museo en el continente americano.⁴

Por nueve años permaneció la academia en la Casa de Moneda compartiendo el espacio y las obras que estimulaban y refinaban el buen gusto de la comunidad académica. Si bien, siempre estuvo en la mente de las autoridades encontrar un lugar adecuado para su desarrollo y finalmente después de varios intentos fallidos encontraron el edificio Colonial del Hospital del Amor de Dios, cuya construcción podía ser adaptada para escuela sin implicar una gran inversión. En 1791 se rentó este añejo edificio, –construido en 1540 por el primer obispo de la Nueva España Fray Juan de Zumárraga–, que se convirtió en la sede de la Academia y el escenario en el que habían de desarrollarse los acontecimientos que la proyectaron hacia el exterior y que le dieron prestigio como centro docente y como museo.

Poco se conoce sobre el aspecto general de este edificio, sólo que era “... una construcción de dos pisos con varios patios cuadrangulares a cuyos lados se encontraban las enfermerías, oficinas de servicios y habitación de capellanes...⁵ Existía también una capilla dedicada a la Virgen de las Angustias. Este noble edificio concentraba a todos los enfermos sifilíticos, hombres y mujeres, procedentes de diferentes partes del país. La fachada tenía escaso interés artístico, mostraba solamente un escudo con las armas reales del rey Carlos I, patrono de la institución y en el interior tenía dos medallones con las imágenes de los santos Cosme y Damián. Se le hicieron varios arreglos al edificio en los que intervinieron personajes tales como el ingeniero Miguel Constanzó, quien planeó algunas reformas y ya instalados, el arquitecto, director del ramo,

⁴ En Estados Unidos el Peale Museum con el Curio Cabinet en Filadelfia del año 1786, ha sido considerado erróneamente como el más antiguo y el que inicia la museografía en América.

⁵ MURIEL Josefina. *Hospitales de la Nueva España. Fundaciones del siglo XVI, XVII XVIII*. México, UNAM, Cruz Roja Mexicana, Instituto de Investigaciones Históricas, 1990, p. 162.



Fig. 1.- BUENABAD, Manuel: *Fachada del Edificio de la Escuela Nacional de Bellas Artes de México*, 1898, Colección de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, México Distrito Federal.

don Antonio González Velásquez, colaboró en su adaptación, apoyado por su discípulo Juan José García Iturrieta. Paulatinamente el edificio fue tomando otro aspecto y se fue llenando de la algarabía de sus jóvenes alumnos.

En el mismo año del traslado de la Academia a su nueva sede, un acontecimiento marcó un cambio espectacular en su trayectoria como recinto museal. La llegada a la Nueva España del célebre escultor valenciano don Manuel Tolsá, quien venía custodiando la remesa de obras escultóricas mas grande e importante de toda la historia de la institución. Un magnífico lote de figuras completas, individuales y conjuntos, torsos, bustos, cabezas y relieves de los ejemplares clásicos mas famosos, procedentes del acervo de la Real Academia de San Fernando, con piezas antiguas, renacentistas y barrocas.⁶

Los profesores y alumnos se enriquecieron con este material didáctico que dio un vuelco a la enseñanza del arte con la práctica de la copia de dibujo de modelos tridimensionales antes copiados de estampas. La atracción de este conjunto emplazado en diferentes lugares del edificio dignificó su apariencia e incentivó la visita de una comunidad sumamente interesada en mirar estas obras que sólo unos cuantos conocían y que la mayoría sólo había admirado en las colecciones de miniaturas o camafeos que la Academia atesoraba como reliquias. Así por mas de medio siglo se expusieron las obras en las salas, aulas, oficinas y talleres del edificio.

La práctica de la docencia con el soporte de obras de arte europeo, que resultaban novedosas para el alumnado, se enriqueció notablemente y fue preparando el camino para que el interés de unos cuantos se extendiera y propiciara la apertura de exposiciones públicas: las actividades escolares incluían concursos y premiaciones abiertas a los que accedían un buen número de visitantes; la concentración y variación de las colecciones eran particularmente atractivas para ciertos grupos de la sociedad; la proyección de la Academia a partir de sus actividades de control de producción artística fuera de sus linderos.

REORGANIZACIÓN DE LA ACADEMIA

Pero el impulso mayor que recibió la institución para consolidarse definitivamente como un recinto museal ocurrió en la segunda etapa de brillo de la Academia, durante la reorganización de mediados del siglo XIX, cuando el presidente Antonio López de Santa Anna expidió un decreto por medio del cual se le concedieron las rentas de la Lotería. Además la Junta que la gobernaba llevó a cabo atinadas decisiones y cambios por los que lograron finalmente adquirir el edificio y realizar reformas que le dieron una identidad

⁶ La primera institución en traer al nuevo mundo un grupo importante de ejemplares clásicos con una intención didáctica corresponde a la Academia de San Carlos.

y una proyección en la sociedad decimonónica. Un paso muy importante fue que se construyeron espacios dignos y decorados ex profeso, como las galerías Clavé y Centenario diseñadas especialmente para contener las colecciones. Y otro que además se dio inicio a una actividad consistente en la organización de exposiciones, que a partir de entonces incorporaron y capturaron a un extenso público (fig. 1).

“Todo mundo sabe el gran movimiento que se apoderó del establecimiento: después de la reforma radical del edificio, los profesores implantaron la escuela europea de pintura, la escultura y ambos grabados, la arquitectura, el ornato, la perspectiva y todos los demás ramos adyacentes a las artes, creando pensionados internos y enviando a Roma ocho o diez en los distintos ramos; y en fin se palpó el ardor de maestros y alumnos, fundando la primera dinastía de artistas mexicanos que mas tarde darían gloria a su patria.”⁷

Hubo tres profesores que se ocuparon especialmente de llevar a cabo las intervenciones que mejoraron decisivamente la apariencia general del edificio, que fueron la presencia del director de escultura don Manuel Vilar, el director del ramo de pintura don Pelegrín Clavé, ambos de origen catalán y el director de Arquitectura don Javier Cavallari. Estos profesores, compartieron la gran responsabilidad de transformar la fisonomía del edificio, de sus galerías, salón de actos, biblioteca y otros recintos.

El profesor Vilar se incorporó a la Academia en 1846 y se interesó vivamente en el aspecto y función del edificio, pensó que con el fin de equilibrar el terreno del hospital que tenía una entrada reducida, sería conveniente que se adquirieran paulatinamente las viviendas que lo rodeaban, hasta que finalmente su fachada ocupó todo el frente, lo que los obligó a diseñarla y

“darle alguna elegancia al edificio,” esto claro está, buscando “la mayor sencillez y economía”. Estaba convencido de que a la institución le correspondía “dar el ejemplo del buen gusto y perfección”, dada su ambiciosa misión de promover la cultura, fomentar el conocimiento y el gusto por las obras clásicas a través de la enseñanza. Y por otro lado corregir y controlar todas las manifestaciones artísticas y artesanales⁸.

Don Javier Cavallari llegó a México en 1856, una década después que Vilar, y a él le correspondió llevar a cabo el proyecto arquitectónico de la fachada principal. Según su propia descripción de la portada estaba

“...decorada con un portón de chiluca con dos impostas de mármol de Carrara, cuatro columnas corintias de chiluca con bases y capiteles de Mármol... El primer piso con número de seis ventanas con impostas y cerramientos de cantera y rejas de fierro, cubierta de almohadillado... Todo el piso superior está decorado con once ventanas circulares de cantería, adornadas de molduras... almohadillado en la mitad de la fachada. La cornisa superior está adornada con ménsulas, casetones, ornatos y pretil.”⁹

Además la fachada se engalanaba con seis bellos medallones circulares con los rostros en altorrelieve de personajes destacados, elegidos especialmente: dos artistas que le dieron universalidad a la obra Miguel Ángel y Rafael; el rey de España don Carlos III, quien le concedió el apoyo real; Gerónimo Antonio Gil y Manuel Tolsá quienes eran una referencia a la época de la fundación de la Academia y un reconocimiento a su trayectoria; por otro lado Bernardo Couto le daba contemporaneidad a la obra y era reconocido por todos su mérito en la reconstrucción del edificio. El labrado de los medallones le correspondió a los alumnos de Manuel Vilar, quien

⁷ Reseña publicada en 1881. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 1997, vol. III, p. 83.

⁸ VILAR, Manuel. *Copiador de cartas y diario particular*. México, UNAM, IIE, 1979, pp 181-182.

⁹ BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907*, México, UNAM, IIE, 1993, vol. I, p. 141.

para esa fecha ya había fallecido. Si bien, fueron dirigidos por Felipe Sojo, uno de sus discípulos favoritos y su sucesor en el ramo. Se conocen los nombres de los autores y se ha determinado cuales fueron los modelos de las obras: el retrato de Miguel Ángel fue realizado por Luis Paredes y se basó en el busto que Tomás Pérez envió a la Academia cuando estuvo pensionado en Roma; el correspondiente a Rafael fue obra de José Tentori y posiblemente le sirvió de modelo un bajorrelieve de Felipe Sojo; el de Gerónimo Antonio Gil fue realizado por Francisco Dumaine y copiado del modelo escultórico de Agustín Barragán; Manuel Tolsá fue realizado por Felipe Santillán que se basó en el busto en mármol de Martín Soriano. Gil y Tolsá eran sumamente conocidos por sendas pinturas al óleo que hizo el célebre pintor don Rafael Ximeno y Planes, artista de su tiempo. El retrato de don Bernardo Couto, presidente de la junta de gobierno, fue copiado del busto que realizó Felipe Sojo, posiblemente por el escultor Luis Mateos, quien hizo un estudio del retrato de este personaje con el que obtuvo un tercer premio.

Manuel Vilar había concedido especial interés a la práctica de modelar los rostros de personajes de la época, si bien una manera de dignificarlos y concederles un lugar aparte fue suprimir la indumentaria cotidiana y vestirlos con togas grecorromanas. Sin embargo, lo que dió la pauta para determinar la cronología de los personajes fue la peluca o del peinado. Esta fue la memoria colectiva que Vilar y sus discípulos legaron para la posteridad a la institución.

Para el interior del edificio tanto Cavallari, como las autoridades de la Academia y los artistas involucrados en su remozamiento, se propusieron reconstruir algunas secciones importantes que lo elevarían a la altura de las academias y de los museos europeos. Uno de estos espacios que le daban representatividad fue el salón de actos que se empezó a reconstruir en 1858 con una lujosa y artística ornamentación. Mas tarde se integró la biblioteca y la secretaría a esta sala. Otro lugar que es preciso mencionar por constituir el corazón de la institución, es el hermoso claustro principal, en donde se reunían a dialogar los



Fig. 2.- Autor Desconocido; Construcción de la Cúpula, ca. 1913, Colección de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, México Distrito Federal.

artistas, los intelectuales y los visitantes, aunque no se ha localizado ninguna documentación que certifique que Cavallari haya intervenido, pero es probable que sea de la misma época en la que se transformó el resto del edificio.

El aspecto del claustro es sobrio y elegante, de forma rectangular con arcadas de medio punto en el piso inferior y escazanas en el superior, ambos divididos con pilares tablerados que rematan con un capiteles toscanos. Este espléndido espacio siempre atrajo la atención de los artistas por su iluminación y grandes dimensiones, ideal para exponer obras escultóricas. Para convertirlo en lugar de exhibición fue preciso coronarlo, mucho tiempo después, con una hermosa cúpula de hierro y cristal, construida por la empresa francesa L. Lapeyrere. y colocada por los arquitectos mexicanos Manuel y Carlos Ituarte en 1913, durante la gestión de Jesús Galindo y Villa (fig. 2).

GALERIAS CLAVÉ Y CENTENARIO

En esta actividad reconstructiva que se llevó cabo en la segunda mitad del siglo XIX, destacan particularmente las dos hermosas galerías, denominadas Clavé y Centenario, realizadas para contener la producción artística de la nueva escuela de pintura moderna mexicana que se estaba generando a partir de la llegada en 1846 del pintor catalán Pelegrín Clavé, como director del



Fig. 3.- BUENABAD, Manuel: Galería Clavé, 1897, Colección de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, México.



Fig. 4.- OBREGÓN, José: *Alegoría del Grabado*, 1881, Colección de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, México Distrito Federal.

ramo de pintura en la Academia. A Ambas se les dedicó un interés especial en la decoración de los techos con motivos pictóricos y relieves.

Don José Bernardo Couto, presidente de la junta de directiva de la Academia desde 1852, con Javier Cavallari y Pelegrin Clavé, unieron sus esfuerzos en el ambicioso proyecto de reconstruir la galería que llevaría el nombre de Clavé. El espacio seleccionado para hacerla fue muy atinado ya que se eligió una de las salas más extensas en el piso alto del edificio, un espacio rectangular de 24.30 por 7.48 metros, con bóveda y una enorme entrada de luz al centro. Las imágenes de las galerías quedaron plasmadas en el magnífico álbum fotográfico de Manuel Buenabad que muestran el museo en todo su esplendor.

El arquitecto Cavallari, se refiere a esta galería que mide "... de 30 x 9.5 varas. ...se decoró con una bóveda y cinco tragaluces, dorada... y pintada con una serie de personajes ilustres, con las columnas jónicas estucadas y doradas y con

un piso de mármol artificial...¹⁰. Clavé eligió a su discípulo Ramón Sagredo (1834-1872), para representar, en toda la periferia de la bóveda los retratos de 24 personajes importantes en el ámbito de las ciencias y del arte: Arquímedes, Euclides, Fidias, Vitrubio, Antemio, Erwinus, Geber, Arnolfo di Lapo, Brunelleschi, y Juan Herrera del lado norte; Cimabue, Giotto, Antonello da Mesina, Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Velásquez, Murillo, Overbeck, y Paul Delaroche al sur; Leibnitz y Humboldt al oriente; Newton y Galileo al poniente (fig. 3).

Durante cuatro años (1859 a 1862) Sagredo se dedicó a pintar muy cerca de su maestro, quien seguramente lo orientó, corrigió y posiblemente intervino, como era su costumbre, con algunos toques estratégicos para lograr la excelente factura que muestran los retratos, colocados en un fondo octogonal dorado, con la fecha de nacimiento y muerte del personaje en la parte superior y con su nombre en la inferior.

¹⁰ BÁEZ MACÍAS, Eduardo, *op. cit.*, vol I., p. 140.

Las esquinas de la sala se decoraron con motivos iconográficos que aluden a los ramos artísticos que se impartían en la Academia: pintura, arquitectura, escultura y grabado.

La primera galería realizada para contener la obra pictórica de los discípulos de Clavé resultó muy pronto insuficiente y se planeó prolongarla, con una segunda sala de menor tamaño de 19 metros de largo por 5 de ancho, que formara una escuadra con la anterior y se comisionó para hacerla al arquitecto Manuel Gargollo y Parra. Para ello se inició en 1875 y se contempló terminarla en 1881, precisamente en el año en el que se conmemoraba el centenario de fundación de la Academia. Se le llamó por ese motivo Galería Centenario y esta vez se planteó dedicarla a los insignes hombres que habían participado en la creación de la Academia o que estaban relacionados de alguna manera con este hecho. Ocho retratos fueron colocados en la bóveda del techo, cuatro de cada lado, los reyes de España Carlos III y Carlos IV, los fundadores Gerónimo Antonio Gil y José Fernando Mangino, el virrey don Martín de Mayorga, el Obispo de Puebla Antonio Joaquín Pérez, el presidente de la junta don Javier Echeverría y el secretario Francisco Manuel Sánchez de Tagle. El conjunto se adornó a su vez, al centro de cada lado del techo de la galería, con las alegorías de las artes, pintura, escultura grabado y arquitectura, representadas con bellas mujeres posadas sobre nubes, sosteniendo sus atributos respectivos (fig. 4).

Se ha detectado la firma de tan sólo dos de los pintores que participaron en este hermoso techo, la de Manuel Egidio Ocaranza (1841-1882) en los retratos de Carlos IV y del obispo Antonio Joaquín Pérez, y la de José Obregón en las alegorías correspondientes a la pintura y el grabado. Este último, alumno de Clavé y de Santiago Rebull. Por la prensa de la época se pudieron identificar a otros dos de los artistas que colaboraron en esta obra, Petronilo Monroy y Santiago Rebull, aunque no se menciona cuales fueron específicamente las pinturas que realizaron. Sin embargo,

Monroy fue discípulo de Clavé y colaboró con Rebull en varios proyectos. Por otro lado respecto a Rebull, tiene sentido que se le mencione, pues como director del ramo en esa época, no podía estar ausente en una obra tan importante para la Academia que le permitiría trascender en su propia sede, así que es posible que él mismo coordinará todo el trabajo.

El impacto que causó al público cuando se inauguró la Galería Centenario fue muy halagador para la Academia y era a todas luces el que esperaban. En una publicación de la época se mencionó a la escuela de pintura en México y se comentó que "...la belleza de sus galerías que conservan sus colecciones artísticas en todos los géneros. ...son una copia del Louvre o del Museo de los Oficios en Florencia."¹¹ Se esmeraron en todos los detalles para construir, decorar, seleccionar y organizar las obras pictóricas en un lugar digno, a la manera de los museos europeos y habían conseguido proyectar una imagen que denotaba su interés y preocupación por alcanzar un nivel internacional.

El resto de las salas también mostraba adornos en sus techos, si bien ninguno como el de las dos anteriores. Al incremento paulatino de las colecciones y a la variedad de los cursos se debió la proliferación de los espacios de exhibición. Al revisar los planos de la Academia que realizó el arquitecto Manuel Francisco Álvarez a principios del siglo XX que consignan los talleres, salones y galerías de la planta baja y alta del edificio, se puede observar que la mitad estaba dedicada a su labor museística, lo cual nos revela la importancia que tenían sus actividades en este rubro.

La mayor extensión del edificio estaba dedicada al ramo pictórico, en el cual a veces un mismo tema ocupaba varias salas: paisaje antiguo, paisaje moderno, pintura antigua mexicana, pintura moderna mexicana y pintura europea. Las salas dedicadas a la pintura de paisaje se abrieron hasta el año de 1855, después de la llegada del pintor italiano Eugenio Landesio, contratado

¹¹ VILLA, Agustín F.. "Breves apuntes sobre la Escuela de Pintura en México". México, Imprenta de P. Gómez e Hijos, 1884.

ESCUELA N. DE BELLAS ARTES DE MEXICO



GALERIA DE ESCULTURA.

Fig. 5.- BUENABAD, Manuel: *Galería de Escultura*, 1897, Colección de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, México Distrito Federal.

para impartir este género pictórico. En la Academia no existía este tema como tal y antes de su llegada, los paisajes tan sólo formaban parte del fondo del cuadro o se mezclaban con otros asuntos. Fue hasta 1862 que se dedicó especialmente una sala para contener la obra de sus discípulos, entre los que destacaron Luis Coto, José María Velasco, Gregorio Dumaine y muchos más.

Las Galerías de Pintura Antigua Mexicana estaban formadas por un valioso contingente de pinturas coloniales, procedentes de los conventos suprimidos que a la orden de Carlos III, emitida en 1862, pasaron a ser custodiadas por la Academia. Eran muy apreciadas por el público y por la crítica, consideraban que a esos pintores se les podría atribuir el desarrollo de la pintura en México. Hubo otra fecha importante de ingreso

en 1855, cuando era presidente de la junta don José Bernardo Couto, quien localizó y adquirió las obras que aún no entregaban los conventos clausurados, entre las que se contaban pinturas de Sebastián López de Arteaga, Baltasar Echave Orio, Baltasar de Echave Ibía, Luis Juárez, José Juárez, Juan Rodríguez Juárez y Miguel Cabrera.

Como ya se mencionó las hermosas galerías Clavé y Centenario se realizaron ex profeso para exhibir la Pintura Moderna Mexicana. La apertura de la primera fue en 1862, en la duodécima exposición en donde se mostraron por primera vez las obras de los discípulos de Clavé, y la segunda en el centenario de la Academia en 1881. Ambas salas despertaban interés especial en el medio artístico mexicano, los cronistas de la época ponían sus expectativas en estas obras

ESCUELA N. DE BELLAS ARTES DE MEXICO



Galería de Grabado en hueco.

Fig. 6.- BUENABAD, Manuel: *Galería de Grabado en Hueco*, 1897; Colección de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, México Distrito Federal.

que esperaban dejarían de ser meras imitaciones de otras escuelas y con el tiempo revelarían la identidad de los mexicanos en un arte nacional.

La Galería de Pintura Europea era de las más socorridas como material didáctico, ya que las obras servían de modelo no sólo a los pintores sino también y muy especialmente a los grabadores. Su acervo se formó de varias maneras, en primer lugar desde 1843, el presidente Antonio López de Santa Anna, incluyó en su decreto que los pensionados mexicanos en Europa participaran en los concursos celebrados en Roma y que las obras premiadas pasaran al acervo. Otra manera fue la gran dotación de obras de pintores españoles, provenientes de los conventos mexicanos suprimidos que se incorporaron a la colección. Por otra parte se recibieron varios

conjuntos de pinturas italianas y flamencas de coleccionistas como las de Joaquín Cardoso en 1881, o las de Alejandro Ruiz Olavarrieta. En 1926 un lote de 95 ejemplares de varias escuelas europeas del coleccionista Alberto Pani, enriqueció considerablemente el acervo.

Las Galerías de Escultura eran muy atractivas para los visitantes y se dividían en modelos antiguos y escultura moderna mexicana. La formación de esta magnífica colección fue paulatina, si bien hubo tres remesas de piezas muy importantes y numerosas: La primera que llegó en 1791, como se mencionó, en la que intervinieron, Gil el director de la Academia y Tolsá el director de escultura, con obras procedentes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. La segunda es de mediados del

siglo XIX y se debe a la activa participación de José Bernardo Couto y de Manuel Vilar, director del ramo; esta vez las obras provenían de los Museos Vaticanos y Capitolinos. este organizó la colección escultórica, la colocó en pedestales, las dividió cronológicamente y por estilos lo que le dio un gran lucimiento. En la tercera contribuyeron el arquitecto Antonio Rivas Mercado, el director de la institución, el arquitecto Carlos Lazo y el director de escultura Enrique Alciati, quienes trajeron obras antiguas y renacentistas de la Academia de París (fig.5).

La Galería de Grabado en Hueco tenía las primeras piezas que dieron inicio a la colección, las medallas o escayolas de figuras clásicas en miniatura que pertenecieron a la Real Casa de Moneda. Contenía también las matrices y los troqueles de las medallas que tallaban los profesores y discípulos del ramo. Además de un conjunto de bellos relieves en cera con los que aprendían a modelar. La distribución de la sala respondía al proceso de enseñanza que se seguía para la acuñación de las medallas. De menor extensión que las salas anteriores, con justo mérito estaba dedicada a Gil, fundador de la institución y director del ramo de grabado en hueco (fig. 6).

La Galería de Grabado en Lámina poseía sin duda la colección mas abundante del acervo y la que se había utilizado para la enseñanza desde el origen de la institución. Todos los ramos artísticos que se impartían en la Academia recurrían a él, además del de dibujo que era el tronco común del resto. La colección contenía estampas de los mejores grabadores europeos, tales como: Annibale Carracci, Giambattista Piranesi, Luca Giordano, entre los italianos; Francisco Goya y Lucientes, José de Ribera, Manuel Salvador Carmona entre los españoles; Hendrix Goltzius, Antonio Van Dyck, Lucas de Leyden, Rembrandt, de la escuela flamenca; Alberto Durerro, entre los alemanes; Jacques Callot, Jacinto Rigaud de Francia, y de muchos otros más. Esta sala se inauguró en 1853 con grabados europeos y en las

vitriñas se colocaron las planchas de los grabados de los profesores y discípulos de la Academia para ilustrar la técnica. La bóveda del techo de la sala tenía diseños geométricos y los muros estaban cubiertos con madera.

La Galería de Arquitectura era una sala de pequeñas dimensiones con los muros tapizados de dibujos. En el repertorio de los temas abundan los órdenes clásicos en el que se ilustran secciones de columnas, tales como capiteles, basas, pedestales; diseños de ornatos; portadas o fachadas completas; monumentos decorativos o entradas triunfales; variedad de edificios casas, cárceles, palacios, hospitales, teatros, cementerios, templos etc en planta y en corte transversal o longitudinal. Existían también numerosos dibujos arquitectónicos de estampas de ruinas grecorromanas y eventualmente se exponían maquetas.

Por otro lado cabe destacar que además de las galerías o salas de exhibición también en los talleres y aulas había numerosos modelos didácticos que resultaban de sumo interés para los visitantes que podían observar en vivo la factura de las obras, lo cual constituía un excelente complemento para el museo. Se organizaran en la Academia magnas exposiciones que mostraran al público el extenso acervo y además la producción interna de los profesores y los alumnos. Por otro lado también serviría de foro para que artistas procedentes de otras instituciones se dieran a conocer. Don Javier Echeverría, presidente de la junta de gobierno de la Academia programó con sus nuevos profesores la primera exposición a partir del año de 1849, las cuales sumarían un total de 24 hasta 1898. La intensa actividad que se desarrolló en las galerías con la organización de exposiciones seriadas le dio permanencia a la institución como museo y determinó su carácter de difusor cultural en la sociedad mexicana. En la actualidad la reciente restauración de las Galerías Clavé y Centenario son una promesa para reanudar las actividades que le dieron vida a la Academia por muchos años.

El retrat de Vicente M^a Rodrigo i Ros, cavaller de Montesa i acadèmic de Sant Carles

Josep Cerdà i Ballester

RESUMEN

A pesar de ser una obra de autor desconocido y sin poderse atribuir a ningún pincel de primera fila, el retrato que aquí se presenta sirvió para plantear una hipótesis de trabajo. A través de diversas fuentes, el autor hizo pasar la obra a la categoría de documento al interrogarla desde distintos enfoques e identificarla con un personaje concreto.

Palabras clave: Nobleza/Genealogía/Heráldica/Caballeros/Orden de Montesa/Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia/

ABSTRACT

Despite being a work of unknown authorship and can not be attached to any reputed painter, the portrait presented here served to raise a working hypothesis. Through various sources, the author turned it into a document thanks to questioning the work from different approaches and identify it with a particular character
Keywords: Nobility | Genealogy | Heraldry | Knights | Order of Montesa | Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia

El vint-i-nou de setembre de 2008, el Museu Parroquial de Montesa¹ va adquirir d'un particular el retrat d'un cavaller de Montesa. Segons ens va indicar el venedor, l'obra procedia dels béns del darrer baró de Canet d'En Berenguer. Amb eixes dades i la informació que ens podia oferir la peça, ens vam disposar a intentar esbrinar qui era el personatge representat.

Així, en primer lloc, la indumentària i altres detalls com per exemple, la forma de dur els cabells, ens parlaven d'un personatge del segle XIX, probablement de l'època de Ferran VII. La pintura, segons ens va comentar en el seu dia Vicent Guerola, professor del Departament de Conservació i Restauració de Béns Culturals de la Universitat Politècnica de València, està feta sobre un llenç de cotó, suport també habitual a l'època que a primera vista barallàvem.

Amb tot, l'escut pintat a la part superior esquerra i la informació disponible a internet sobre els barons de Canet d'En Berenguer, a més de la documentació d'arxiu, van ser els elements claus per identificar el personatge amb Vicente M^a Rodrigo i Ros.

1. LA IDENTIFICACIÓ DEL PERSONATGE

El primer objectiu consistí en averiguar quina vinculació tenien els barons de Canet d'En Berenguer, antics propietaris del quadre, amb algun cavaller de l'orde de Montesa del segle XIX. Realitzades diverses consultes a través d'internet,

vam poder averiguar que l'únic vincle possible calia establir-lo amb Vicente M^a Rodrigo i Ros en relacionar per via materna Antonio de Saavedra Rodrigo, baró de Canet en 1925², amb el cavaller de Montesa en qüestió.

Tenint prevista dita possibilitat, vam anar eixint de dubtes en consultar l'extracte de l'expedient de Vicente M^a Rodrigo per a ingressar en l'orde de Montesa, publicat en 1957 per Vicente Cadenas³. Amb més dades als documents originals, vam confirmar possibles lligams amb el personatge amb la lectura de l'expedient, també per a cavaller de Montesa, de Luis Jáudenes García Lozano, II comte de Zanoni⁴, besnét de Vicente Rodrigo, documents tots ells conservats a l'Archivo Histórico Nacional de Madrid⁵.

Amb l'anàlisi de la documentació a l'abast vam poder concloure, finalment, que el personatge representat al quadre era el cavaller de Montesa Vicente M^a Rodrigo i Ros.

2. ESBÒS BIOGRÀFIC

Vicente M^a Rodrigo i Ros (o Ros de Ursinos), va nàixer a la ciutat de València el vint-i-sis de març de 1773. A l'endemà, a la parròquia de Sant Tomàs, va ser batejat amb els noms de Vicente, María, Lino, Ruperto, Francisco, Benito, Ignacio i Tomás. Son pare, Francisco, havia nascut a Alzira, mentre que Ignacia, la mare, encara que de família originària d'Ontinyent, veié la llum a la ciutat de Xàtiva.

¹ Informació sobre el museu i la seua col·lecció podeu trobar-la a la direcció d'internet www.museumontesa.com.

² El títol de baró de Canet d'En Berenguer havia estat rehabilitat a favor d'Antonio de Saavedra Rodrigo el 14-I-1925: *Gaceta de Madrid*, 16-I-1925, p. 192, disponible a la direcció d'internet www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/gazeta.php

³ CADENAS I VICENT, Vicente de, *Caballeros de Montesa que efectuaron sus pruebas de ingreso durante el siglo XIX*. Madrid, Imprenta i Editorial Maestre, 1957, pp. 98-102.

⁴ II comte de Zanoni com a títol espanyol: http://www.la-genealogia.com/apellidos/desc_larga.asp?apellido=JAUDENES+

⁵ RODRIGO I ROS, Vicente María, Archivo Histórico Nacional [AHN], *OOMM [Órdenes Militares]*, Caballeros Montesa, moderno, n° 57; expedientillos, n° 15208. Jáudenes García Lozano, Luis, AHN, *OOMM*, Caballeros Montesa, moderno, n° 181; expedientillos, n° 15322.

Militar de carrera, no tenim informació del futur cavaller fins a l'any 1821, quan el rei, com a Administrador Perpetu de l'orde de Montesa, en atenció als mèrits personals de don Vicente, aleshores tinent de fragata de l'armada naval, li atorgà mercè d'hàbit per poder ser admès com a cavaller en l'orde de Montesa, és a dir, l'oportuna llicència reial per poder iniciar l'expedient de proves que calia passar per formar part –o no– de l'orde militar valencià. Dit document, no obstant, el que feia era ratificar una mercè d'hàbit anterior, lliurada per Carles IV l'onze d'abril de 1807, però sense més efectes.

Despatxada la mercè, dos membres de l'orde de Montesa s'havien d'encarregar de verificar si el candidat comptava amb els requisits exigits pels estatututs –*Definiciones*– de l'Orde. Els qui realitzaren les proves sobre la idoneïtat de Vicente Rodrigo foren els montesians fra Joaquín Sanchis Berenguer de Morales, cavaller, i fra Luis Giner, aleshores ex frare de Montesa per estar suprimit en eixes dates el convent de l'Orde. A banda d'aportar un arbre genealògic del pretendent a cavaller, l'expedient conservat a Madrid du una còpia de la partida de bateig del candidat, una detallada descripció del seu escut d'armes i un dibuix de l'emblema, que ens ha permet comparar-lo amb el representat al quadre.

Don Vicente Rodrigo tenia el seu domicili a València, al número set de l'antic carrer de Campaners (desaparegut per edificar l'actual plaça de la Reina, a prop de la Seu), on hi havia, sobre el dintell de la porta, un escut de pedra quarterat que incloïa les armes de la família Rodrigo (una torre amb tres rodes damunt) i les de l'àvia materna, de cognom Dassio, composades per

“... cuatro fajas horizontales que representan las olas pacíficas del mar, descansando sobre la faja superior un pájaro llamado Alción y sobre este otra faja o barra que unida a la en que descansa el referido pájaro forma un ángulo agudo poco



Fig. 1.- Retrat de Vicente M.º Rodrigo i Ros. Museu Parroquial de Montesa.

más de quarenta y cinco grados y detrás de dicho ángulo se vé una estrella, cuyo quarto es perteneciente a la familia de Assio o Dacio sincopado...”⁶.

Altres escuts de membres de la família que enllaçaven amb el futur cavaller s'hi trobaven a Xàtiva, a la capella del Sant Crist del convent de dominics (patronat de Francisco de Paula Ros, Maestran de València, veí de Xàtiva i senyor d'Almiserà), i Ontinyent, on els Puigmoltó (cognom de l'àvia materna) tenien el patronat de la capella de les Ànimes, a l'església de Sant Joan i Sant Vicent, de l'orde de dominics.

A més, un germà de don Vicente, José, era aleshores cavaller de la Maestranza de València, i havien obtingut l'hàbit de cavallers de l'orde de Montesa l'avi Francisco Ros i Montoro (1688-1750), el besavi Dionisio Ros de Ursinos i Castellví (1655-1714) i un germà de l'àvia materna, José Ignacio Puigmoltó Barberà (1692-1758)⁷.

⁶ AHN, OOMM, Caballeros Montesa, moderno, n.º 57.

⁷ La primera data indica l'any d'ingrés en l'orde de Montesa, la segona la defunció.

Genealogia de Vicente M^a Rodrigo i Ros (1773-1844)



Fig. 2.- Genealogia de Vicente M^a Rodrigo i Ros

Amb els antecedents exposats, don Vicente Rodrigo va ser creuat cavaller de l'orde de Montesa a La Habana, on aleshores residia, el trenta de gener de 1823. En no haver a dita ciutat cavallers de Montesa per poder realitzar la cerimònia, va ser armat cavaller per Claudio Martínez de Pinillos, de l'orde de Calatrava. Uns anys després, el dotze de juliol de 1825 va obrindre permís per professar en l'Orde⁸.

Segons la informació que ens va facilitar l'historiador Dominique Goncalvès, Vicente Rodrigo va ser *alcalde ordinario* de La Habana el 1824⁹. En aquella illa va contraure matrimoni amb M^a de Luz Soto i Costoya, natural de La Habana, amb qui va tindre dos fills, Vicente María i María de Regla.

Una dècada després el trobem (suposem) a València, on el dos d'octubre de 1833 rebia el nomenament d'acadèmic d'honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, junt al seu fill Vicente M^a Rodrigo i Soto, *gentil hombre de Su Majestad con entrada*¹⁰.

Durant la primavera de 1844, uns mesos abans de faltar i amb setanta-un anys d'edat, don Vicente fou testimoni de les informacions per a l'hàbit de cavaller de Montesa d'un altre montesià i.lustre, l'erudit marquès de Cruïlles¹¹.

Vicente Rodrigo i Ros morí a València el dos de novembre de 1844, sent soterrat al cementiri general "...vestido con el ábito de Montesa, a cuya Orden pertenezco como caballero profeso...". Mesos abans, el vint-i-un d'abril, havia testat davant el notari de València Vicente Antonio Barrachina¹².

En eixos moments consta

"coronel retirado de infantería, caballero de las reales y militares órdenes de San Hermenegildo, Nuestra Señora de Montesa y San Jorge de Alfama, socio de número y honorario de la Real Sociedad de Amigos del País de la Habana y de la Real Academia de San Carlos de esta ciudad de Valencia, diputado perpetuo e inspector honorario de la Casa de Beneficencia de la citada Habana, señor de Berfull, natural y vecino de esta ciudad de Valencia, hijo de don Francisco Rodrigo y de doña María Ignacia Ros de Ursinos".

A banda de les disposicions testamentàries en favor dels seus fills i néts, consta que la seua filla María de Regla estava casada amb Luis Jáudenes, comte de Zanoni, i que el seu fill Vicente María havia mort ja. A més,

"...declaro para los efectos que haya lugar en derecho, que tengo un hijo natural y legitimado llamado don Ramón Rodrigo, graduado de capitán en el regimiento de Baylén, a quien asigno mi alfiler de brillantes y la escribanía chica de mi último uso, de plata, lo cual se le mandará al puerto donde se halle cuando la pida...",

a qui també li deixava "el remanente del quinto de todos mis bienes, derechos y acciones y la casa mesón que poseo en Alcira".

3. UNES NOTES SOBRE EL RETRAT

El quadre de Vicente Rodrigo ha de ser una obra pintada durant les últimes dècades de la seua vida, entre els anys 1823-44. No obstant, i

⁸ AHN, OOMM, lib. 521-C, ff. 301-301v.

⁹ Archivo del Historiador de la Ciudad de la Habana, secció Actas capitulares, llibres 105 i 110. Aquesta informació ens l'ha facilitada Dominique Goncalvès, a qui agraïm la seua generositat, i amb qui vam contactar des de l'aportació exposada al seu llibre *Le planteur et le Roi. L'aristocratie havanaise et la couronne d'Espagne (1763-1838)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008.

¹⁰ Real Academia de Bellas de San Carlos (RABASC), *Libro de acuerdos de Juntas Particulares*, sign. 9, sense foliar. Uns mesos després, a la junta particular de l'u de desembre del mateix any, registrada al mateix llibre, "se leyó y quedó enterada la Junta de dos oficios de los señores don Vicente María Rodrigo y Ros de Ursins y don Vicente María Rodrigo y Soto dando espresivas gracias por sus nombramientos de académicos de honor". El nostre agraïment a Diana Zarzo i M^a Carmen Zuriaga, bibliotecàries de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, per haver-nos facilitat aquesta informació.

¹¹ CADENAS, V. de, *Ob. cit.*, p. 171. Sobre Vicente Salvador Monserrat, marquès de Cruïlles, pot consultar-se, per exemple, AAVV, *Diccionario biográfico de políticos valencianos (1810-2005)*, València, Institució Alfons el Magnànim, 2006, p. 525.

¹² El testament es conserva a l'Arxiu del Regne de València, *protocolos notariales*, sign. 8524, ff. 173-184v.

a falta d'un anàlisi més profund del suport tèxtil i d'altres característiques, també podria ser una còpia d'una obra més antiga, realitzada durant el primer terç del segle XX.

En tot cas ens mostra el personatge de mig cos, amb el rostre lleugerament girat i mirada directa i inquietant cap a l'espectador. Vist amb uniforme militar, ample mocador al coll, i hi destaca el mantell de cor amb la creu de l'orde de Montesa brodada al costat esquerre. L'execució de les mans, sempre de difícil dibuix, la va solucionar l'anònim pintor en situar-les ambdues sota el mantell blanc, on destaquen els cordons per a tancar-lo, units amb un fiador de forma circular.

L'escut situat sobre el costat dret de l'espectador, ben ordenat, ens mostra l'heràldica dels seus llinatges: partit, en camp de gules una torre amb tres rodes damunt (Rodrigo), sobre atzur, un bou amb una rosa damunt (Ros) i sobre el tot un escudet amb les armes de la família Dassio descrites abans. Per timbre, una corona de senyor antic; i, acolada, la creu de Montesa. El fet de col·locar sobre les armes dels seus llinatges les del cognom Dassio estaria justificat pel fet de vindre-li el senyoriu de Berfull (poblat situat al terme de Rafelguaraf) per Josefa Manuela Dassio, àvia materna.

Amb tot, cal tindre present que les figures que hi consten al segon quarter per al cognom Ros (bou i rosa), no són exactament les mateixes que les que hi ha al dibuix conservat al seu expedient a l'AHN, on es prescindeix de la figura del bou per representar el llinatge Ros. Eixa representació per a dit cognom amb les figures del bou i la rosa podem vore-la també a les *Trobes* de mossén Febrer editades a València en 1796¹³, encara que amb el bou orientat a l'inversa.

Els darrers senyors de Berfull, barons de Canet d'En Berenguer i propietaris del quadre, per qüestió d'herències, acabaren venent el retrat a un particular.

Sortosament per a l'obra (i per a la memòria del personatge) podem contemplar-lo hui,

després de nombroses vicissituds, des del seu lloc al Museu Parroquial de Montesa.

APÈNDIX DOCUMENTAL

I

1773, març 27. València.

Partida de bateig de Vicente M^a Rodrigo i Ros AHN, OOMM, Expedientes Caballeros Montesa, moderno, n^o 57.

“Sábado, a veinte y siete de marzo de mil sevecientos setenta y tres bauticé solemnemente según ritu de la Santa Iglesia a Vicente, María, Lino, Ruperto, Francisco, Benito, Ignacio, y Tomás, hijo de de don Francisco Rodrigo y Dassio y de doña Ignacia Ros y Puigmoltó, consortes. Abuelos paternos: don Nicolás Rodrigo y doña Manuela Dassio, maternos don Francisco Ros y doña Inés Puigmoltó. Fue padrino mosén Francisco Boscá, presbítero. Nació el día antes. Doctor Vicente Botella, rector [còpia de l'arxiu de la Parròquia de Sant Tomàs de València];

2

1823, gener 30. La Habana.

Creuament i presa d'hàbit en l'orde de Montesa AHN, OOMM, lib. 817-C, full solt (una altra còpia pràcticament idèntica al mateix arxiu, llibre 523-C, f. 2;

1823. Enero, 30. Don Vicente M^a Rodrigo i Ros, caballero. Frei don Vicente M^a Rodrigo y Ros, natural de la ciudad de Valencia del Cid, teniente coronel y teniente de fragata de la Real Armada, ayudante de la comandancia general de marina de la ciudad de La Havana, fue armado caballero y tomó el ábito e ysignia de esta Orden y caballería de Santa María de Montesa i San Jorge de Alfama el día treinta de enero del año mil ochocientos veinte y tres, en la capilla de la Tercera Orden de San Francisco de la ciudad de

¹³ FEBRER, mossén Jaume, *Trobes de mossén Jaume Febrer, caballer, en que tracta dels llinatges de la Conquesta de la ciutat de València e son Regne*, facsimil, València, Ajuntament, 1996, p. 231 i escut 438.



Fig. 3.- Escut de Vicente Rodrigo a l'AHN: 1) Rodrigo, 2) Ros, 3) Dassio, 4) Puigmoltó



Fig. 4.- Detall de l'escut pintat al quadre

La Habana en la ysla de Cuba. Le armó caballero el señor don Claudio Martínez de Pinillos, caballero de las órdenes militares de Calatrava, de San Fernando y de la Luis de la Vandée, maestrante de Ronda, coronel retirado de los reales exércitos, etc, y le dio el ábito el reverendo padre fray Manuel González, religioso de la orden de San Francisco, ministro exprovincial de la provincia de Santa Elena de la Florida, en virtud de real cédula de 4 de junio de 1822 en que Su Magestad dio esta comision.

Autorizó este acto don Cayetano Pontón, esscrivano público y del número de la dicha ciudad de La Havana, consta por el testimonio dado por el mismo a 24 de enero de 1825 y legalizado por tres esscrivanos del [colegio de la referida ciudad].

3

1833, octubre 2. València.

Nomenament d'acadèmic d'honor de la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València

RABASC, *Libro de acuerdos de Juntas Particulares*, sign. 9.

“El excelentísimo señor presidente propuso según las facultades que le conceden los estatutos y por unánime parecer fueron creados Académicos de Honor los señores Vicente María Rodrigo y Ros de Ursins, caballero profeso de la real orden de Montesa y don Vicente María Rodrigo y Soto, gentil hombre de Su Magestad con entrada”.

4

1844, novembre 6. València.

Partida de defunció de frey Vicente María Rodrigo i Ros;

AHN, OOMM, lib. 853-C, pp. sense foliar.

“En día dos de los corrientes y hora de once y media de la noche, falleció en esta ciudad don Vicente María Rodrigo y Ros, caballero que fue de nuestra Orden y en la parroquial de Santo



Fig. 5.- Detall del rostre

Tomás de la misma se le hizo el correspondiente funeral con misa de cuerpo presente. Recibió los santos sacramentos de penitencia, Eucaristía y extrema unción y testó bajo cierta fecha ante N. Barrachina, de esta ciudad y lo fue enterrado en el cementerio general. Valencia, a seis de noviembre de mil ochocientos cuarenta y cuatro y lo firmó Francisco Carbonell. Archivero general de Montesa [*firma i rúbrica*].

*II.- Sección
Contemporánea*



Nuevos enfoques frente a viejos retos: manuales de oficios de la construcción

Ángela Molada Gómez
Doctora en Historia del Arte

RESUMEN

La especialización en el trabajo y las necesidades surgidas en torno a la edificación en el siglo XIX darán como resultado una literatura de arquitectura y construcción diversificada, dirigida a los distintos profesionales que intervienen en este proceso. El análisis de esta producción ofrece un tipo de obras de carácter específico, que explican el proceso de construcción desde distintos aspectos; sus fases, elementos y los oficios que en éste intervienen, son los manuales de construcción, albañilería, carpintería y cerrajería, que constituyeron el soporte teórico y científico de unas disciplinas consideradas durante tiempo eminentemente prácticas.

ABSTRACT

Specializing in labor and the needs arise over the building in the nineteenth century will result in a literature of architecture and building diversified to various professionals involved in this process. The analysis of this production offers a kind works of a specific nature, that explain the construction process from different aspects, stages, items, and offices involved in this, are the manuals for construction, masonry, carpentry and metal work, which formed the theoretical support and some scientific disciplines over time eminently practical.

Durante siglos la consideración de la construcción como *ars mechanica* se hizo extensible a todos los oficios que en ella intervenían. La propia concepción manual y artesanal de estos trabajos hizo que su conocimiento fuese de generación en generación, y que su aprendizaje se realizase mediante la experiencia práctica. Los oficios relacionados con el arte de edificar se distribuyeron por gremios que, con un carácter fuertemente corporativo, asumieron el control de la enseñanza y del ejercicio profesional, manteniendo su hegemonía hasta el siglo XVIII¹. Pero es un siglo antes, el XVII, donde se pueden apreciar algunos de los primeros ejemplos que recogen por escrito y de modo sistemático los procedimientos empleados en la construcción, como sucede en las enciclopedias francesas. La evolución de la construcción en el siglo XIX es por un lado, heredera de la tradición gremial y, por otro, del interés que estos procedimientos despiertan entre los estudiosos e intelectuales, y sus consecuencias: “El espíritu enciclopedista del XVIII orienta su curiosidad hacia todo tipo de aplicaciones técnicas, con independencia de la importancia que la cultura tradicional asigne a cada una”². A mediados de este siglo, se inicia la publicación de la *Encyclopédie*, 1751-1772, con una serie de artículos relativos a la técnica constructiva, dirigido a mejorar la preparación de los constructores. No obstante, la *Encyclopédie*,

no constituye un ejemplo aislado del interés por reunir estos conocimientos, pues antes de que se inicien las grandes obras compilatorias del siglo XVIII existen precedentes en algunas disciplinas como la albañilería, la carpintería o la estereotomía. En el ámbito francés, concurren varios ejemplos en el arte de la carpintería en el siglo XVII; como la obra *L’art de la Charpenterie*, de Mathurin Jousse, 1627, que sería reeditada y actualizada por De La Hire en su edición de 1702, y que volverá a publicarse en 1751, o el libro de Blanchart de 1729³.

El estudio de los materiales empleados en la edificación también tiene sus precedentes en la literatura de construcción y aunque es a partir del finales del siglo XIX cuando comienzan a proliferar los estudios específicos, su análisis se incluye con anterioridad, en los libros de construcción y manuales de oficios. La excepción la constituyen algunos manuales sobre materiales tradicionales como la madera, entre los que hay algunos ejemplos en el siglo anterior, como los manuales de H.L. Duhamel du Monceau, *Du transport de la conservation et de la force des bois*, París, 1767, y el de Le Camus de Mezières, *Traité de la force des bois*, París, 1782⁴.

Al igual que con los tratados de arquitectura, los libros franceses fueron uno de los principales referentes en la producción de manuales de oficios de nuestro país a lo largo del XIX; tomados como modelo, serán consultados y traducidos en repetidas ocasiones, como los conocidos *Manuel*

¹ IGUAL ÚBEDA, A. “Las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y San Carlos, y el Gremio de albañiles de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1957, p 58.

² BENEVOLO, L. *Historia de la Arquitectura Moderna*, (1960), Barcelona, 1986, p. 55.

³ GONZÁLEZ, J.L. *Arquitectura y Construcción en Tratados y Manuales. Un estudio sobre el proceso de desvinculación de los contenidos de construcción en los tratados de arquitectura de los siglos XVI al XIX*. Tesis doctoral. UPC. Barcelona, 1987, p. 169.

⁴ GONZÁLEZ, J.L. *op. cit.*, p. 170.

du Menuisissier, Ebanista et Layetier, de Nosban, o el *Manuel du Serrurier* de Toussaint o la obra de Demont sobre cerrajería. En el ámbito francés tuvieron gran difusión los libros de J.Ch. Krafft, *Plans coupés et élévations de diverses productions de l'art de charpente*, París, 1805, y el de A.R. Emy, el *Traité de l'Art de la charpenterie*, 1837-41, que figuran también entre las obras más citadas en nuestro país en lo que a manuales de carpintería se refiere. Un ejemplo de la presencia de estas obras entre los profesionales de la arquitectura, lo constituye su mención en los tratados del ingeniero N. Valdés, *Manual del Ingeniero y arquitecto* y del profesor de la Academia de ingenieros militares, B. Portuondo y Barceló con sus *Lecciones de Arquitectura* y, por supuesto, en los manuales específicos como en la *Carpintería Antigua y Moderna*, de F. Arias y Scala. Pero no solo encontramos ejemplos de la influencia francesa en la carpintería, otros oficios como la albañilería y la estereotomía están también representados en la literatura de los siglos XVII y XVIII. Buena muestra de ello es el libro de L. Savot, *L'Architecture française des bastiments particulières*, París, 1624⁵, y la conocida obra de A.F. Frezier, *Théorie et pratique de la coupe de pierres et des bois ou Traité de Stereotomie a l'usage de l'architecture*, 1737-39, que aparece también citada en varios de los manuales publicados en castellano a lo largo del siglo XIX.

De hecho, además de este tipo de producción escrita más específica, la descripción de las distintas artes que intervienen en el proceso constructivo se integra en las obras de carácter general. A mediados del XVIII, y como fruto del movimiento

ilustrado, se recopilan los distintos oficios en obras como la *Encyclopédie Française, L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, bajo la dirección de Diderot y d'Alembert, publicada entre 1751 y 1772; y en la que el arquitecto y profesor, J.F. Blondel⁶ participó en la redacción de un gran número de artículos sobre arquitectura. En el desarrollo de estos contenidos se procuró una exposición que incluía una parte práctica y otra técnica, y lo mismo sucedió con los oficios. Pero existen otros ejemplos, próximos en el tiempo, entre 1788 y 1825, se publicaba la *Encyclopédie Méthodique*, bajo la dirección de Ch.J. Panckoucke, cuya parte de arquitectura y Bellas Artes fue realizada por el arqueólogo, filósofo, crítico de arte y político francés, Quatremère de Quincy⁷, auxiliado en algunos aspectos técnicos sobre construcción por el profesor de la Escuela Especial de Arquitectura de París, J.B. Rondelet⁸. Con grandes diferencias respecto a ésta obra, pero con un desarrollo extenso y enciclopédico sobre el arte de la construcción, el que fuera colaborador de Quatremère de Quincy en la *Encyclopédie Méthodique*⁹, J.B. Rondelet, publicaba en París, entre 1802 y 1818, el *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, un extenso tratado en el que se describen las diversas artes que intervienen en la construcción, y que será uno de los autores más citados¹⁰ en los tratados de arquitectura y construcción publicados en el siglo XIX, en España.

Sin embargo, será la *Description des Arts et métiers* en 1761, dirigida por R. A. de Réaumur, una de las enciclopedias más completas de la

⁵ GONZÁLEZ, J.L. *El legado oculto de Vitruvio*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 86.

⁶ BLONDEL, J.F. *Cours d'Architecture ou Traité de la Décoration, distribution et Construction des bâtiments, contenant les leçons donnés en 1750 et les années suivantes*, París, 1771-1777. Obra que terminó Pierre Patte (1723-1812), quién trabajó como grabador en la enciclopedia *Description des Arts et Métiers* de Reaumur.

⁷ Autor del conocido *Dictionnaire Historique d'Architecture*, 1832. Fue secretario de la Academia de Bellas Artes y profesor de arqueología de la Biblioteca Nacional de Francia.

⁸ Rondelet, fue el organizador, entre otros, de la Escuela Politécnica, ocupó una cátedra de estereotomía y construcción en la Escuela de Bellas Artes y fue profesor de la Escuela Especial de Arquitectura de París, además de ostentar el cargo de Comisario de Trabajos Públicos. FRAMPTON, K. *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p. 30.

⁹ Sobre la difusión de las enciclopedias francesas en España: LAFARGA, F. Y L PEGENAUTE, (EDS). *Historia de la Traducción en España*. Salamanca, Ambos Mundos, 2004. pp 297 y ss. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet>, Consultado 15/05/2009.

¹⁰ KRUFTH-W. *Historia de la Teoría arquitectónica*, Madrid, 1990, pp. 486.

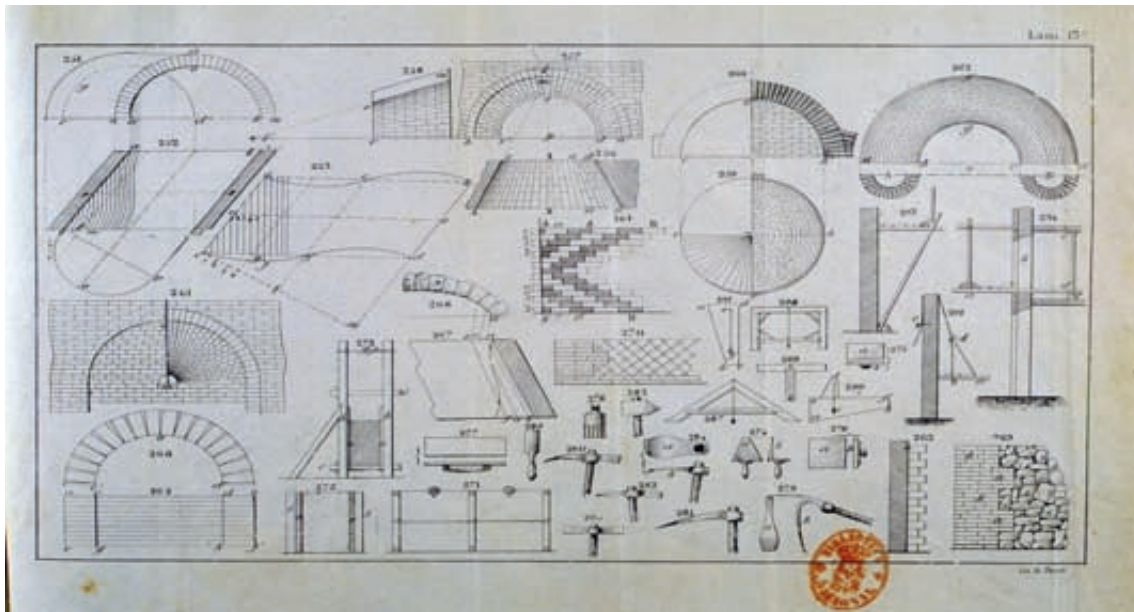


Fig. 1: "Bóvedas oblicuas y esféricas de ladrillo y de mampostería, construcción de tapias, herramientas, niveles y andamios".
Manual de construcciones de albañilería, de P.C. Espinosa, 1859. Biblioteca Nacional.

época en cuanto a oficios, y que refleja mejor la práctica de estos que la conocida *Encyclopédie Française*¹¹. El proyecto impulsado por la Academie des Sciences de Francia, se publicó entre 1761 y 1789, y contó en su primera edición con 21 tomos. Entre sus volúmenes figuraban las obras de Duhamel du Monceau, Fourcroy de Ramecourt et Galton, André-Jacob Roubo y la de J.R. Lucotte, con su *L'Art de la Maçonnerie*, París, 1768¹².

A medida que aumenta la complejidad en el ámbito de la construcción, se editan una serie de obras que parecen tomar como fuente de inspiración las extensas *Encyclopédies*, al recoger en varios tomos las distintas artes que intervienen en la edificación. Un ejemplo de ello, es la *Pratique de l'art de construire. Maçonnerie, terrasse et plâtrerie...*, París 1850, del ingeniero y profesor de la Asociación Politécnica, J. Claudel, y de L.

Laroque¹³, Jefe de Obras públicas y del servicio municipal de París. Esta obra, muy útil según los autores, iba dirigida a una amplia gama de profesionales: ingenieros, arquitectos, contratistas, medidores, obreros albañiles e incluso cavadores, con la pretensión de despejar las dificultades teóricas y prácticas en la ejecución de los trabajos de albañilería. Tuvo gran difusión en su país, siendo la séptima edición francesa traducida a nuestro idioma con el título de *Enciclopedia Práctica de Construcción moderna*, y editada en 10 tomos. Otros ejemplos, que ilustran la gran aceptación de estos manuales, lo constituyen la traducción de la Pequeña Enciclopedia Práctica de construcción, a cargo de L. Barré, o la *Encyclopedie-Roret*, sobre artes y oficios mecánicos, que aparece citada con frecuencia en las obras publicadas en España a lo largo del siglo XIX; como el *Tesoro de albañiles...*,

¹¹ GONZÁLEZ, *El legado oculto de Vitrubio*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, 143.

¹² GONZÁLEZ, J.L. *op. cit.*, p. 153.

¹³ Obra refundida, actualizada y aumentada en Francia en sucesivas reediciones por otros profesionales como L. Barré y el ingeniero y profesor de la Escuela de Obras Públicas, G. Dariés. En España se publicó en el siglo XX.

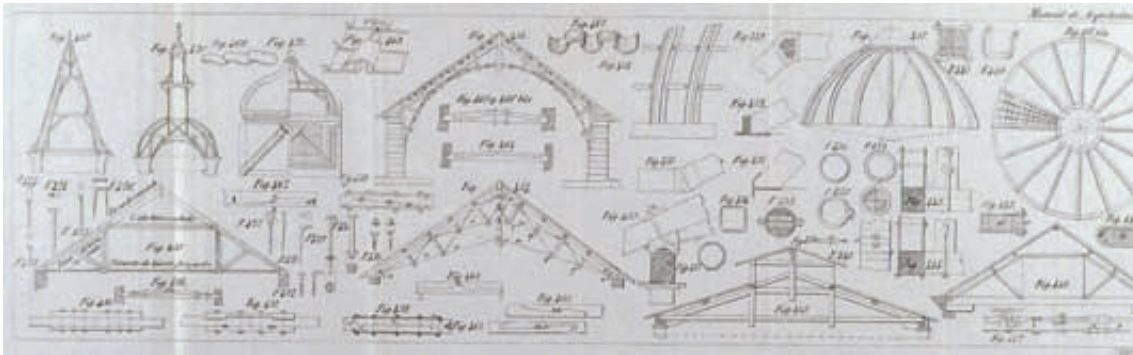


Fig. 2. “Aplicaciones del hierro a la carpintería de obras de exterior”. *Tratado de arquitectura o Guía del arquitecto práctico* de C.J. Toussaint, Madrid, 1860. Biblioteca Nacional.

de Perier y Gallego, el *Manual de construcciones de albañilería* de P.C. Espinosa, el *Manual del cantero y marmolista* de A. Sánchez Pérez¹⁴, el *Nuevo manual de albañilería* de F. Bartueso y Balarga, o el *Nuevo manual de carpintería y ebanistería* de J. Rodríguez Vega. En la redacción de esta enciclopedia francesa intervino el arquitecto C.J. Toussaint de Sens¹⁵ con su *Memento de Architectes, de Ingenieurs...* y el *Manuels d'Architecture, du Maçon, Couvreur et Pavéur, de la Coupe des Pierres*¹⁶. El ejemplo de este tipo de enciclopedias, especialmente prolíficas en el ámbito francés, fue recogido por algunos de los editores y autores de nuestro país; mientras que para los primeros, estas colecciones de varios volúmenes eran obras de cierto éxito y fácil difusión, los segundos se manifestaban en sus prólogos, dedicatorias o notas del autor para denunciar la necesidad de ilustrar y divulgar este tipo de conocimientos, y hacerlo especialmente entre

las clases populares que mostraban un interés creciente hacia estas publicaciones.

La idea de concebir este tipo de obras, fue un tema pendiente entre los profesionales y autores de los manuales; como Perier y Gallego, que explicaba en el prólogo del *Tesoro de albañiles*, la intención de confeccionar una biblioteca española de artes y oficios mecánicos a semejanza de las de mayor éxito y difusión en Alemania, Inglaterra y Francia¹⁷. Algunas de estas producciones fueron traducidas al castellano como la francesa dirigida por el ingeniero L.A. Barre, *Petit Encyclopédie pratique du bâtiment, publié sous la direction de...*,¹⁸ publicada en torno a 1899 en nuestro país, y otras colecciones de este tipo como la Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada. Una difusión considerable alcanzaron también los “Manuales Romo y Füssel” publicados, por Romo y Füssel editores, entre el siglo

¹⁴ Otra obra de este autor en la Biblioteca enciclopédica popular ilustrada, n° 71, es: SÁNCHEZ PÉREZ, A. *Manual de geometría popular, aplicada a la carpintería, ebanistería, albañilería, cantería, cerrajería y otras artes de construcción...*, Madrid, (Tip. de G. Estrada), 1884.

¹⁵ Sobre éste y otros autores del siglo XIX: BONET CORREA, A. (Coord.). *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España. (1498-1880)* Madrid, 1980; GARCÍA MELERO, J.E. *Literatura española sobre artes plásticas. Bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2002. p.28-29; MOLADA GÓMEZ, A. *Literatura de Arquitectura y Construcción en España (Siglo XIX)*, Universidad de Valencia, 2001. Tesis doctoral inédita. Toussaint de Sens escribió el *Manuel d'architecture ou Traité de l'art de bâtir* en 1828, publicado en Madrid en 1860 y reeditado en 1865 y en 1881.

¹⁶ Ambas obras se mencionan en: TOUSSAINT DE SENS, M. *Nouveau Manuel complet d'Architecture ou Traité de l'Art de bâtir*, París, Manuels-Roret, 2 vol, 1845.

¹⁷ PERIER Y GALLEGO, P. *Tesoro de albañiles*, Madrid, 1853. Prólogo.

¹⁸ En España se tradujo como *Pequeña Enciclopedia Práctica de la Construcción*.

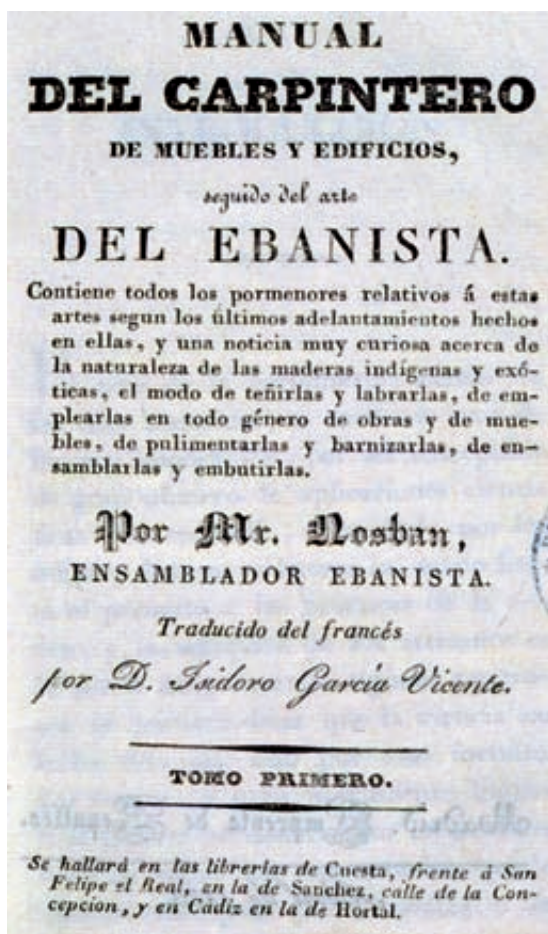


Fig. 3. Portada del Manual de Carpintería, de Nosban, Madrid, 1833. Biblioteca Nacional.

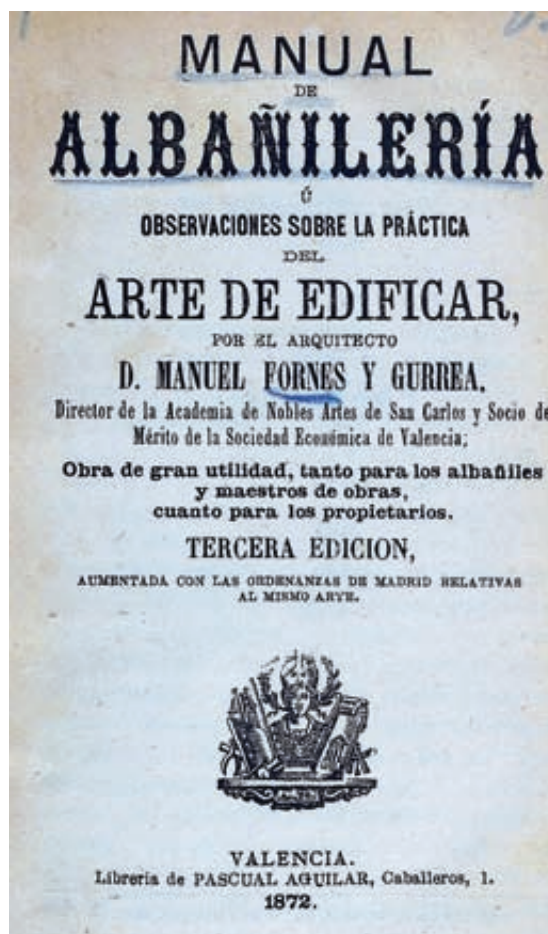


Fig. 4. Portada del Manual de Albañilería u Observaciones sobre la práctica de edificar, de M. Fornes y Gurrea, Madrid, 1872. Biblioteca Nacional.

XIX y XX, y que contaron con un importante número de volúmenes sobre arquitectura, construcción, ingeniería y oficios, muchos de ellos traducciones del francés, italiano y alemán, entre las que destacan, especialmente, las obras sobre estudios de materiales de construcción.

Pero la descripción de las distintas artes de la edificación no se limitará sólo a las obras monográficas sobre carpintería o albañilería, o a las mencionadas enciclopedias, también se da en los tratados generales de arquitectura publicados en el XIX. Es el caso del *Curso de Construcción...*,

de A. Demanet, donde se explican los diversos oficios, cantería, albañilería, carpintería, vidriería y el arte de la tornería, como parte de los contenidos de un curso de construcción destinado a los ingenieros militares, pero que también fue utilizado como texto en la asignatura de construcción en la Escuela de Arquitectura de Madrid, por varias promociones de arquitectos¹⁹. La introducción de los oficios en estas obras, herencia del siglo XVIII, sigue un cierto orden: “En los tratados del siglo XVIII, después de la albañilería se desarrollaba habitualmente

¹⁹ NAVASCUES, P. *Arquitectura española, 1808-1914*, Historia General del Arte, Summa Artis, Vol. XXXV, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p.55.

la carpintería, con el estudio de los forjados y las armaduras de cubiertas. A continuación se desarrollaban el resto de los oficios, tejadores, carpintería de interiores, cerrajería, vidriería y pintura¹⁹. Durante el siglo XIX, se perciben ciertos cambios en la estructura de los manuales de arquitectura y construcción, la descripción de los oficios dejará paso al análisis de los distintos elementos de la edificación, de modo que para el estudio de aquellos, será necesario recurrir a los manuales específicos. La consideración de una obra como resultado de la intervención de diversas artes será sustituida por la construcción como proceso, con un orden secuencial donde se suman e interactúan los distintos elementos del proceso constructivo, cimientos, muros, pilares, aberturas, forjados, y cubiertas, aunque en algunos manuales se den ambos tratamientos.

En el ámbito español, hay algunos referentes significativos para los libros de construcción entre los tratados del siglo XVII, es el caso de *Arte y Uso de la Arquitectura*, de Fray Lorenzo de San Nicolás, el *Compendio de la carpintería de lo blanco* de López de Arenas; el *Breve tratado de todo género de bóvedas* de Torija²¹ y el tratado XV, “Montea y Cortes de Cantería”, del *Compendio matemático* del Padre Tosca. Existen ejemplos más específicos, como el manual *Arte de hacer el estuco jaspeado y de imitar jaspes a poca costa y con la mayor propiedad*, de Ramón Díez Pascual, publicado en Madrid en 1785, y que recoge el buen hacer de este oficio. A finales del siglo XVIII, cabe destacar la figura de Benito Bails al que se encargó la tarea de elaborar un corpus didáctico completo desde su cátedra de matemáticas²². La formación francesa de éste autor, se completa a su vuelta a Madrid donde contacta

con algunas figuras destacadas de la Ilustración española, que facilitan su acceso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando como profesor de matemáticas. Bails fue, junto con Juan Pedro Arnal, “el otro introductor de la “*novedad francesa*”, los que expresaron la visión del “ilustrado enciclopedista.”²³ Su gran obra, los *Elementos de matemáticas*,²⁴ 1779 y 1787, resultó ser una enciclopedia de 11 volúmenes que contenía tratados sobre diversas disciplinas, con un tomo, el IV, dedicado a la arquitectura civil e hidráulica. Su éxito desembocó en una segunda edición, utilizándose como texto y libro de referencia en el ámbito académico, y colaborando en la difusión de los autores franceses en España. Bails se hace eco de las ideas de su época cuando menciona las diversas disciplinas en la que se debe formar el arquitecto; aritmética, geometría, mecánica, física experimental, historia, jurisprudencia, música, dibujo, ortografía, escenografía, pintura, escultura, etc..., pero hace especial referencia al referirse al conocimiento que de los oficios de la construcción debe tener el arquitecto: “debe ser Aparejador, Albañil, Calero, Yesero, Pintor, Escultor, Cerrajero, saber hablar a cada oficial en su lengua”, justificando este conocimiento como medio de evitar y prevenir el engaño por parte de los profesionales que trabajan en la construcción. La necesidad de conocer los oficios y los procedimientos y prácticas en ellos empleados, es una nota constante en la producción del siglo XIX. Varias décadas después, Mariano Calvo y Pereira, profesor de la Escuela Especial de Arquitectura, manifestaba la necesidad de una obra sobre el ejercicio de la arquitectura en sus *Lecciones sobre la práctica de la Arquitectura*²⁵: “..los nuevos arquitectos se veían embarazados en los primeros años del ejercicio

²⁰ GONZÁLEZ, J. L. *El legado oculto de Vitruvio*, Madrid, 1993, p. 187.

²¹ GONZÁLEZ, J. L. *op. cit.*, p. 93.

²² RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A. *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*. Silex, 1992, p. 43

²³ GUTIERREZ R. y ESTERAS, C. *Arquitectura y fortificación. De la ilustración a la americana*, Madrid, Ediciones Tuero, 1993, p. 129

²⁴ El facsímil de la edición de 1796, incorpora un estudio crítico sobre la obra y su contexto. NAVASCUÉS. P. *Estudio crítico al Tratado “De la Arquitectura civil” de Benito Bails*, Murcia, COAM, 1983, Tomo I. p.10. Se ha consultado también la edición de 1779-1787, en la Biblioteca Nacional.

²⁵ Bonet Correa, da la fecha de 1851. BONET CORREA, A. *Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España, 1496-1880*, tomo II, Madrid, 1980, pp. 67.

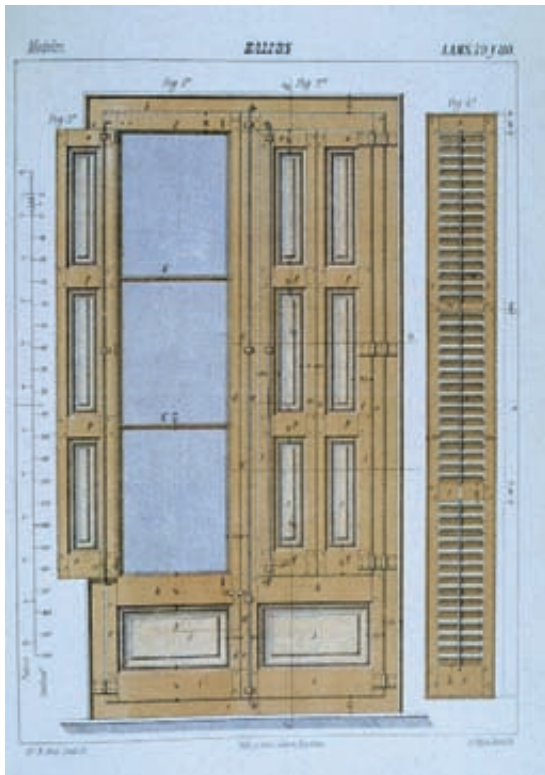


Fig. 5. "Modelo de balcón". *Tratado completo de carpintería* de N. Arau y Vidal, Barcelona, 1864. Biblioteca Nacional.



Fig. 6. Portada del *Tratado completo de carpintería* de N. Arau y Vidal, Barcelona, 1864. Biblioteca Nacional.

de su profesión, teniendo que sufrir la tortura ya de pasar por imbéciles ante los prácticos y artesanos, rebajándose su dignidad hasta el punto de hacer un papel ridículo en la ejecución de las obras y en los negocios contenciosos, ya de aparecer como ignorantes ante los propietarios y señores de obra, y siempre la de sufrir amargos desengaños y disgustos graves para los hombres pudorosos y de buena intención”.

A estas preocupaciones, se suma desde finales del siglo XVIII, la instrucción de las clases constructoras y de los aprendices de oficios, como tema recurrente en diferentes autores que lo denuncian como un problema acuciante. Esta necesidad, se hace incluso manifiesta en el ámbito académico donde se advierte de la importancia de educar a las clases obreras y artesanas, como se explicaba en la actas de la Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes de Valladolid: “Y si tantas utilidades trahe al

hombre de conveniencias una Academia de Nobles Artes, al que nació sin comodidades, que no le proporcionará? Ella le dará ocupación honesta, sustento, honor, y lo que es mas sin dispendio. Todos los Oficios y Artes tomarán desde este día nueva faz en nuestro Pueblo, yo lo aseguro. Latoneros, Cerrajeros, Caldereros, que sin mas principios, sin mas instrucción que los exemplos de un Padre, ó de un Maestro, en cuyo portal se formaron, y solo con practicar lo que vieron hacer, son de lo mejor del Reyno: Los que vemos pulir, y aun hacer piezas de yerro, que igualan y se confunden con las mejores, que vienen de Londres, quando hayan cursado el Dibujo en nuestra Academia, qué harán? O por mejor decir, ¿qué no harán?”²⁶.

El desarrollo urbano producido en el siglo XIX, impulsó la demanda de todo tipo de profesionales relacionados con la edificación, lo

²⁶ *Actas de la Real Academia de Matemáticas, y Nobles Artes, establecida en Valladolid con el título de la Purísima Concepción, y relación de los premios*

que repercutió directamente en el aumento de publicaciones de este campo. Hacia mediados de siglo acontecimientos como la Exposición Universal de Londres en 1851²⁷ hacen evidente la necesidad de mano de obra cualificada, especialmente a la hora de competir en el mercado internacional. La difusión de la cultura técnica entre las clases populares cobró importancia en países como Inglaterra, Alemania, Bélgica, Italia y Francia, que invirtieron en ello en diferente medida. En España, y pese a la importancia de la figura del artesano, no será hasta 1871 que se produzca el renacimiento de las Escuelas Estatales de Artes y Oficios²⁸. Dos décadas antes comienzan a proliferar diversas instituciones y entidades que tienen entre sus objetivos la instrucción de las clases populares, como el Ateneo catalán de la clase obrera en 1861, el Círculo de lectura de Reus en 1859, la Sociedad filantrópica artística en Valladolid, el Círculo de artesanos en Cáceres y asociaciones obreras como las organizaciones de socorros mutuos; la Sociedad protectora mutua de tejedores de Barcelona y la Sociedad de protección mutua de oficiales carpinteros. Es en este ambiente, donde se produce un “aumento de la socialización de la lectura” y “el acceso al medio impreso entre las capas populares, sobre todo urbanas”²⁹; lo que supuso un incremento cuantitativo y también cualitativo y, en consecuencia, la consideración del libro como un instrumento de progreso y de movilidad social. Desde esta perspectiva, no resulta extraño que estos manuales no fueran solo de gran utilidad para albañiles y maestros de obras sino también para los propietarios, también por cuestiones de interés práctico. La edición de las *Observaciones sobre la práctica de edificar*, de Fornes y Gurrea de 1872³⁰, se hacía eco de la importancia de este tipo de público que fuera del ámbito profesional, tiene su importancia como lector

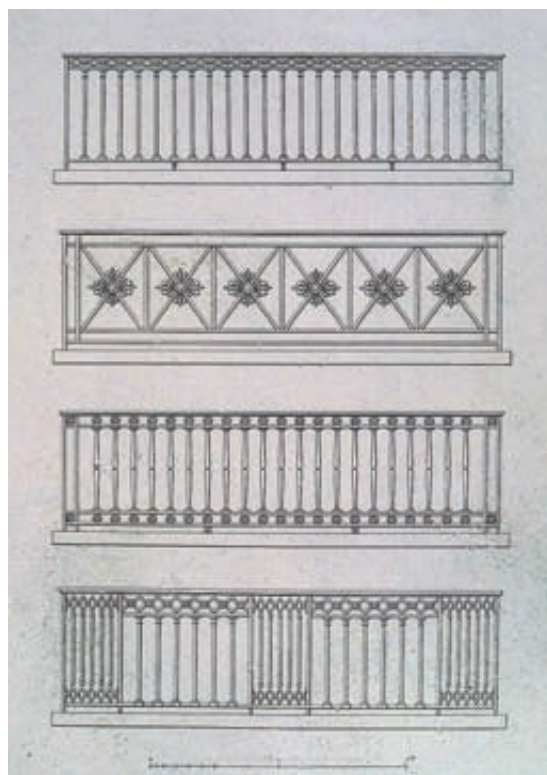


Fig. 7. “Balcones y rejas”. *Nuevo tratado de cerrajería o Vignola para uso de los cerrajeros* de Demont, París, 1897. Biblioteca Nacional.

habitual de un tipo de libros de divulgación que no exigía una alta cualificación para su consumo. Los propietarios de los edificios, conformaban una categoría de destinatarios reconocida expresamente por distintos autores, tanto si el objeto de la edificación era el de ser su vivienda habitual, como si estaba destinada a ser fuente de ingresos, caso de las viviendas de renta. Con claridad, Fornés y Gurrea se refiere en su prólogo a los engaños sufridos por los propietarios y a la inutilidad de explicar la teoría sin los conocimientos prácticos, que llevaba a los dueños a invertir cuantiosas sumas, sin apenas seguridad en sus encargos.

²⁷ MENENDEZ PIDAL, R. *Historia de España. Los fundamentos de la España liberal, 1834-1900. La Sociedad, la economía y las formas de vida*, Madrid, 1997, p.802.

²⁸ MENENDEZ PIDAL, R. *op. cit.*, p. 802.

²⁹ MENENDEZ PIDAL, R. *op. cit.*, pp. 832-33.

³⁰ FORNÉS Y GURREA, M. *Observaciones sobre la práctica de edificar*, Valencia, 1841, pp. 2-8.

No obstante, la preocupación por la ilustración y cualificación de la clase obrera, tiene su repercusión directa en la creciente y diversa oferta de libros. Se configura un tipo de manual que abarca entre las prácticas más comunes la albañilería, cantería, cerrajería, cerámica, carpintería, ebanistería, vidriería, hojalatería, estucos y revestimientos. Uno de estos ejemplos lo constituye, la obra de Perier y Gallego, autor que denunciaba al mismo tiempo el atraso y el “vicioso aprendizaje de nuestros obreros y artesanos”³¹, y la necesidad de una serie de manuales que sirviesen de guía a los que se dedicaban a las artes y oficios mecánicos. El perfil de estos libros guía o manuales-guía³² que se da también en otros países, presenta unos rasgos uniformes; su estructura interna y contenidos destacan por su carácter didáctico y eminentemente práctico que describe los procesos y procedimientos de ejecución de un oficio, con el objeto de alcanzar el dominio del mismo. Sus objetivos van desde la docencia hasta la explicación detallada del método orientada a la práctica profesional. La importancia de ilustrar a las clases trabajadoras y a los que cursan estudios de artes y oficios viene de la mano del reconocimiento de las deficiencias y limitaciones por parte de los propios profesionales, condicionados durante generaciones a lo aprendido mediante la experiencia. Estas ideas se traducen en unos contenidos que intentan apartarse de la disquisición teórica y los supuestos científicos, para lo que se aconseja recurrir a este tipo de manuales. Ciertas disciplinas auxiliares vienen a completar este esquema, por lo que no resulta extraña la introducción de nociones de geometría y de matemáticas, especialmente útiles en algunas artes, como la carpintería. Buen ejemplo de esto

son las obras de N. Arau y Vidal, *Tratado completo de carpintería* y de F. Amorós y Pujol, *Arte de delinear y trazar con perfección*.

En general, los manuales de oficios³³ pretenden resultar accesibles, sencillos y fáciles de leer por los que se inician o dedican a la profesión. Algunos de los libros de mayor éxito en las últimas décadas del siglo XIX forman parte de las denominadas enciclopedias prácticas, que recogen en varios volúmenes las artes de la construcción como el *Manual del albañil* de Marcos y Bausa, que dentro de la Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada, se inscribe en la Sección 1ª –Artes y Oficios–. Ésta, colección de manuales, de 80 tomos,³⁴ realizada por diferentes autores pero que mantiene una estructura similar en ilustraciones y formato, se presenta con el objeto de introducir y proporcionar al lector un conocimiento suficiente sobre las diferentes materias. Es frecuente, la edición de traducciones extranjeras, en gran parte francesas, como la *Enciclopedia Roret*, que autores como Perier y Gallego, tomaron como modelo; o como la conocida *Petit Encyclopédie pratique du bâtiment, publiée sous la direction de...*, dirigida por el ingeniero L.A. Barré, de 12 tomos, publicada en París en 1898 y que aparece en España como *Pequeña Enciclopedia práctica de construcción*, título bajo el que se editaron en 1899, una serie de manuales de oficios de cierto éxito. Los títulos en español de esta colección nos dan una idea de su naturaleza : *Movimientos de tierras-fundaciones, andamios, talleres; Materiales de construcción. Su empleo y resistencia; Fábricas en general; Carpintería de armar, Carpintería de taller, Construcciones metálicas; Cerrajería, ferretería y obras metálicas accesorias; Pintura, Vidriería, Decoración, empedrados, embaldosados, etc.; Calefacción, fumistería, ventilación,*

³¹ PERIER Y GALLEGO, P. *Tesoro de albañiles*, Madrid, 1853. Prólogo.

³² El término lo utiliza J.L. González, al hablar de los tratados guía como aquellas obras “que cabe denominar de orientación” en referencia a los tratados franceses de P. Le Muet (1623) y L. Savot (1624), así como el tratado español de Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de la Arquitectura*, (1633). GONZÁLEZ, J.L. *El legado oculto de Vitruvio*, Madrid, Alianza Forma, pp. 84-89.

³³ MM... B...y G., y G.R. ...et TOUSSAINT G.A. *Nuevo manual del cerrajero y herrero o sea Tratado simplificado de este arte*, Madrid, Imprenta de la Vda. de D.A. Yenes, 1852, p. III.

³⁴ SÁNCHEZ PÉREZ, A. *Manual del cantero y marmolista*, Madrid, 1884. Prólogo.

alumbrado y electricidad; Distribución de agua, saneamiento; Cubierta y sus accesorios, Leyes y reglamentos relativos a la construcción. Esta colección tenía como finalidad, según figura en el prólogo de uno de sus manuales: “(...) resumir y vulgarizar las nociones que no se encuentran más que en las obras muy extensas de construcción”³⁵. La ilustración de la clase obrera, se plantea como necesidad en un periodo de auge y desarrollo de la construcción, que exigía conocimientos más específicos como así se recoge en el prólogo³⁶ del *Manual del Vidriero, Plomero...*, en el que se explicaba la intención de contribuir a la educación de estos profesionales y la falta de un libro con los conocimientos indispensables para la ejecución del oficio, que ahorrara el largo aprendizaje de años y así aprovechar estos en la adquisición de otros conocimientos e innovaciones.³⁷ No hay que olvidar el hecho de que estos manuales de carácter divulgativo están inmersos en el espíritu que en el siglo XIX imperaba en algunos ámbitos de la vida cultural y social del país. Es el caso de las Sociedades Económicas de Amigos del País, que se distribuyeron por todo el territorio y entre cuyos objetivos no solo figuraba el desarrollo científico y técnico, sino también la educación popular y la formación de los artesanos. Desde esta perspectiva, resulta comprensible la elaboración y publicación de estas obras, algunas de las cuales están relacionadas de forma directa, a través de los vínculos que sus autores, mantienen con éstas y otras sociedades. Como sucede con Fornés y Gurrea, autor del *Manual de albañilería*, que formaba parte de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, o el libro de Marcos y Bausá, dedicado por su autor a la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, lo que confirma su vinculación a la misma,

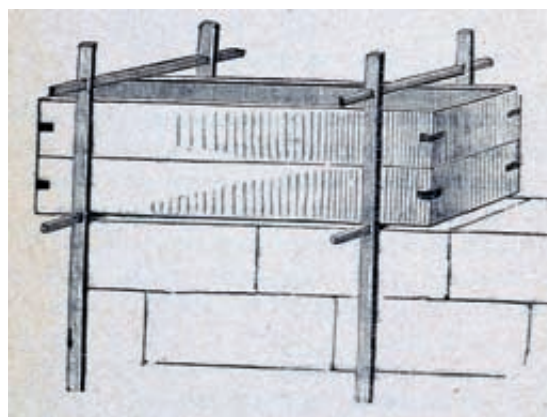


Fig. 8. “Encofrados o encajonados conocidos también por tapiales”. *Nuevo Manual de albañilería* de F. Bartueso y Balarga. París, 1864. Biblioteca Nacional.

además de la actividad desarrollada por éste en la Sociedad Central de Arquitectos³⁸.

Otra de las ideas que recogen estos manuales, especialmente las reediciones, y en la que se insiste en prólogos, introducciones y cartas al lector, es la creciente necesidad de actualización de los últimos descubrimientos en la materia³⁹, en un momento de continuos cambios y aplicaciones técnicas en la edificación. En las traducciones, se busca la adaptación de los textos, que se consigue con la inclusión de datos del país; ejemplos de materiales y modos de construcción autóctonos, edificaciones locales y proyectos desarrollados por el propio autor, así como los últimos adelantos, instrumentos y maquinaria. Esta información se introduce en el texto, con notas a pie de página o apéndices, como en el manual de *Construcciones metálicas* de L.A. Barré, donde se hace mención a los más destacados centros fabriles en España, Bilbao, Vizcaya, Asturias y Barcelona, etc., y se describe la experiencia novedosa de rotura de un piso de hormigón armado, sistema Hennebique,

³⁵ BARRÉ, L.A., *Movimientos de tierras-fundaciones, andamios, talleres, etc.*, traducido del francés por D. Antonio Aguirre..., Madrid, 1899.

³⁶ GONZÁLEZ MARTÍ, M. *Manual del Vidriero, Plomero y Hojalatero*, Madrid, 1881.

³⁷ GONZÁLEZ MARTÍ, M. *Manual del Vidriero, Plomero y Hojalatero*, Madrid, 1881.

³⁸ MONASTERIO, M. *Anuario de construcción. Contiene los precios de material...*, Madrid, 1867, p. 27

³⁹ MM... B...y G., y G.R. ...et G.A. TOUSSAINT, *op. cit.*, pp. III y IV.

construido en Oviedo, en 1898, por el ingeniero de caminos, J.E. Ribera⁴⁰. Los comentarios de los traductores, que también coinciden en la necesidad de formación de las clases constructoras, subrayan la conveniencia del estudio teórico para el desarrollo de un oficio y, en muchos casos, no eluden las comparaciones con la formación y el nivel alcanzado por estas clases prácticas en otros países europeos, especialmente en Francia e Inglaterra.

La inclusión de láminas en estos manuales parece algo consustancial, a juzgar por el número de obras de albañilería y carpintería, donde los modelos resultaban fundamentales para la inspiración o la aplicación posterior de sus diseños. Uno de sus rasgos físicos más destacados es lo reducido de sus dimensiones entre 18x12cm, incluso 15x11cm, que facilitan su manejo y transporte, como un libro de bolsillo. En esta situación están las enciclopedias y colecciones prácticas de oficios como la Pequeña Enciclopedia práctica de construcción, la Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada, y otras obras de oficios, como el *Manual teórico-práctico del pintor dorador y charolista*, de Saenz y García; el *Nuevo manual del cerrajero y herrero...*, el *Manual completo del albañil-yesero del solador y de pizarro* y el *Manual del carpintero de muebles y edificios* de Nosban. En otro extremo, figuran aquellos manuales en los que el cuerpo gráfico cobra protagonismo respecto a los contenidos, como el *Nuevo tratado de cerrajería o Vignola para el uso de los cerrajeros*, de Demónt, con 31cm., o la *Carpintería antigua y moderna* de F. Arias, con un libro del mismo tamaño que el atlas.

La publicación de los libros de albañilería cobra fuerza a partir del primer tercio del siglo XIX, especialmente en Madrid y Barcelona; como sucede con el *Arte de la albañilería* de J. Villanueva, de 1827, que luego se reeditó en 1866; el *Manual del albañil* de R. Marcos y Bausa, de gran éxito, con una cuarta edición en el año



Fig. 9. “Pared de piedra irregular angular hecha en seco (Fig. 1); de piedra redonda (Fig. 2); de piedra lanchosa, (Fig. 3). Pared de mampostería, (Fig. 4). Pared de mampostería en cajones, con machos y verdugos de ladrillo, (Fig. 5). *Arte de Albañilería o instrucciones para los jóvenes que se dediquen a él...*, de J. de Villanueva, 1827. Biblioteca Nacional.

1833 y el *Manual completo del albañil-yesero*, de 1840⁴¹. La sencillez de ésta última, el carácter didáctico de sus láminas y su brevedad, hicieron que se publicará otra vez, en 1866 en Madrid, en la Librería de la Vda. e hijos de D.J. Cuesta, donde podían encontrarse gran número de manuales dirigidos a los oficios de la construcción, cerrajeros, herreros, pintores y torneros, etc. En 1841 se editaba en Valencia la conocida obra de M. Fornés y Gurrea, *Observaciones sobre la práctica de edificar*, de la que se publicó una tercera edición en 1872, con el título de *Manual de Albañilería u Observaciones sobre la práctica del Arte de edificar*. Las varias ediciones del manual

⁴⁰ BARRÉ L. A., *Construcciones metálicas*, Madrid, Bailliere e hijos, 1899, pp. 157 y ss.

⁴¹ Tanto el *Arte de la albañilería* de J. de Villanueva como el *Manual del albañil-yesero...*, tratan sobre el oficio de la albañilería sin incluir datos científicos en favor de la descripción sencilla de materiales, herramientas y procedimientos de construcción.

nos confirman su éxito, al que contribuyó el hecho de que su autor fuera director de la Real Academia de San Carlos, favoreciendo su divulgación entre los estudiantes y profesionales. Un dato significativo, lo constituye la lista de suscriptores que incorpora al final del manual en la edición de 1841 y que nos da una idea de sus 57 destinatarios, entre los que se encuentran conocidos arquitectos y maestros de obras valencianos de la época, como Manuel Ferrando, Enrique Climent, Vicente Bochons, Manuel Alcaine, Vicente Monmeneu, Timoteo Calvo y Vicente Belda⁴².

En la segunda mitad del siglo XIX se publican varias obras que alcanzaran una gran difusión; entre ellas el *Tesoro de Albañiles*, de Perier y Gallego, editado en 1853 en Madrid; el *Manual de construcciones de albañilería* de P.C. Espinosa, de 1859, y el *Nuevo Manual de albañilería*, de F. Bartueso y Balarga, de 1864, que posiblemente fuera una reedición. En este mismo año se publicaba también el *Álbum de Arquitectura o Vignolas de los artistas*, dedicado a los maestros de obras, con cuatro secciones, una de ellas dedicada a la albañilería. La lista de publicaciones continua, editándose varios manuales en Barcelona en esos años: en 1888, *El constructor moderno; tratado teórico y práctico de arquitectura y albañilería...*, de F. Nacente y la *Arquitectura práctica* de J. Carpinell. De la primera mitad del siglo XX, son el *Vademecum del albañil y contratista*, de Jalvo Millán, *Tecnología de los oficios de la construcción*, de M. Martínez Ángel, 1919, y *El aparejador albañil*, de J.F. Oultram, 1921; está última, segunda edición de la traducción que hizo L. Álvarez, del inglés para la editorial Gustavo Gili. Resulta, también un hecho bastante habitual la inclusión en los manuales de albañilería de contenidos de otros oficios, especialmente, la carpintería y la cerrajería, como sucede en el *Álbum de Arquitectura o Vignolas de los artistas...* de Folch y Brossa, o el *Manual completo del albañil-yesero del solador y de pizarrero*. También son frecuentes las obras que hacen alusión en su título

al oficio de la albañilería, como el *Vademecum del albañil y contratista*, de Jalvo Millán, pero que no son realmente un manual como los anteriores, sino un formulario, por cuyos contenidos; operaciones aritméticas, datos de materiales, tarifas de transporte, organización de trabajos, presupuestos, etc., parece más propio de un contratista o encargado que del oficio de albañil propiamente dicho, y cuyo análisis merecería un estudio aparte. Otros manuales se anuncian de construcción y albañilería pero los contenidos dedicados a ésta última son mayoritarios como el *Manual de construcciones de albañilería* de Espinosa, publicado en Madrid, en 1859, o *Tecnología de los oficios de la construcción* de Martínez Ángel, de 1919, que son unos apuntes ajustados al programa de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

En líneas generales, la exposición y desarrollo temático en estos manuales, está estrechamente ligado al tipo del público al que se dirigen y su mayor o menor especialización; apreciándose una mayor extensión en algunos de los contenidos que aparecían esbozados tímidamente en el siglo anterior y que están relacionados con la organización del trabajo, categorías en los oficios, jornales, duración de la jornada, y condiciones para la contratación de los distintos trabajos; lo que ejemplifica la relevancia y evolución de estas profesiones a lo largo del XIX y la necesidad de su inclusión y desarrollo en los contenidos teóricos impartidos en la enseñanza de la arquitectura. Su análisis permite dibujar a grandes rasgos un esquema común a todos ellos que incluye: la introducción de unas nociones geométricas y/o mecánicas, el estudio de materiales, especialmente morteros y argamasas, cal y yeso, arena, hormigones, adobes, ladrillos y piedras, con la descripción de las herramientas e instrumentos de albañilería y medios auxiliares para la construcción; el desarrollo de las obras y su ejecución, tapiales, mamposterías, pavimentos, muros y paredes, pilastras y apoyos aislados, dinteles, arcos, bóvedas; así como obras

⁴² Algunos de éstos, como Vicente Belda, fueron también profesores de la Academia.

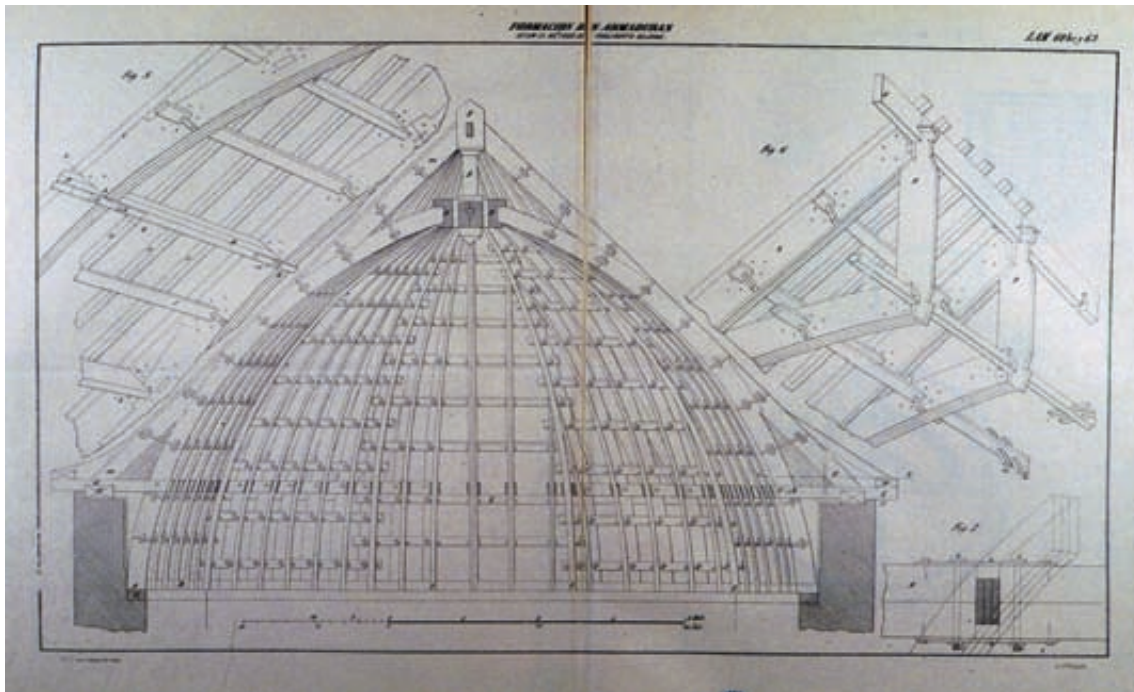


Fig. 10 “Formación de armaduras según el método de Philibert Delorme”
Tratado completo de carpintería de N. Arau y Vidal, Barcelona, 1864. Biblioteca Nacional.

accesorias, forjado de pisos, tabicados de entramados, y obras complementarias, que incluyen revestimientos y decoración; máquinas para fabricar ladrillos, prensas, hornos, etc. Estos manuales introducen información complementaria, muy útil en la práctica, como son los anexos de precios, costos de trabajos y tablas comparativas de medidas, siendo habitual añadir una parte legislativa y de ordenanzas, como en el *Tesoro de Albañiles* de Perier y Gallego, que incluye servidumbres, alineaciones de edificios, presupuestos y licencias, vigente hasta abril de 1853; la tercera edición de la obra de Fornés y Gurrea, o la obra de Francisco Nacente que también introduce una parte de arquitectura legal sobre servidumbre y su reglamentación. Finalmente, en algunos manuales se incorpora un vocabulario de términos de construcción y albañilería, como en los de Perier y Gallego, Bartueso y Balarga, el *Manual completo del albañil-yesero...*, y el glosario de términos de P.C. Espinosa. De forma excepcional, encontramos otros contenidos

teóricos, sobre el origen de la arquitectura y sus principios generales, los órdenes arquitectónicos, e incluso algunas nociones sobre historia de la arquitectura, como sucede en la obra dirigida por F. Nacente.

Las obras dedicadas al arte de la carpintería presentan un esquema semejante al de otros oficios; incluso con información general sobre construcción, albañilería, cerrajería y tornería, lo que contribuyó, sin duda, a ampliar su público, al dirigirse a todo tipo de profesionales más o menos cualificados, estudiantes e incluso aficionados. Así lo manifestaba el ingeniero F. Arias y Scala, autor de la *Carpintería Antigua y Moderna*, al señalar que la obra reunía los conocimientos antiguos y modernos de este arte necesarios a carpinteros, ingenieros, constructores y alumnos de la Escuela y Academias especiales. Estos manuales recogen los diferentes tipos de carpintería y, en algunos casos, sobre ebanistería, siendo habitual su reedición. Es el caso del manual de J. Rodríguez Vega, del que

se han localizado al menos dos ediciones, o de las obras de F. Arias, N. Arau y de Nosban, de las que se tiene constancia al menos de tres; al igual que sucede con las *Lecciones de carpintería para uso de la Academia de Ingenieros*, un extracto del *Traité de l'art de charpenterie*, de M. Emy, del se publicaba en 1876, la cuarta edición. Al comparar estas obras de carpintería con otros libros de oficios, cabe destacar como notas características: la introducción de nociones de geometría y matemáticas, especialmente la geometría descriptiva, por las propias características del oficio, y las referencias al estudio de los órdenes arquitectónicos. La importancia de estos últimos se recoge en el prólogo del *Arte de delinear y trazar con perfección* de Amorós y Pujol, en la que se justificaba su inclusión después de las indispensables nociones de geometría: “*Sigue la arquitectura por la cual se demuestra que el carpintero no puede prescindir de los órdenes que prescribió Santiago Barozzio natural de Vignola...*”. Pero existen otros ejemplos, así el *Manual de carpintería* de D.F. de A.A. y P. incluye en su segundo tomo los principios de arquitectura con los órdenes de Vignola, y la edición de 1854, del *Manual del carpintero de muebles y edificios* de Nosban fue también completada con los principios de arquitectura y otros datos sobre el dibujo y trazado del carpintero. La influencia de las enciclopedias francesas de Bellas Artes y de artes y oficios de la construcción, es también patente en los manuales de carpintería, siendo incluidas en sus bibliografías o simplemente reseñadas en sus textos, bien en su edición original⁴³ como la *Description des Arts et Métiers*, bien en su traducción al castellano.

Además de estos temas, los manuales de carpintería incluyen contenidos sobre las maderas, tipos y enfermedades, su tratamiento y preparación, resistencia, herramientas y la descripción de toda clase de carpintería de armar o de lo

blanco, de taller, ebanistería, etc. En sus láminas se recogen modelos y proyectos de todo tipo de construcciones en madera: puentes, cubiertas, suelos, entramados, vigas armadas, ensambladuras, molduras, puertas, ventanas, y por supuesto las construcciones auxiliares de la carpintería, cimbras, andamios, etc.; incluyendo algunos un vocabulario de términos relacionados con el oficio, como los manuales de F. Amorós y el de D.F.A.A. y P. Otros manuales, los de cerrajería y herrería, incluyen también unas nociones geométricas y/o mecánicas y un estudio sobre los principales materiales empleados en estos oficios, hierro, acero y su resistencias, metalurgia, procedimientos de fundición, temple, útiles y herramientas, descripción del taller, y con frecuencia, un anexo con datos auxiliares, con los precios de los hierros, o los módulos y áreas de distintas secciones, coeficientes de dilatación, etc.

Los autores de estas obras poseen, además de una sólida formación teórica, una experiencia práctica que viene avalada por el ejercicio de la profesión, siendo habitual en los textos la recopilación de varios especialistas en la materia así como la consulta de obras extranjeras, especialmente francesas⁴⁴, y en menor medida italianas, inglesas y alemanas. En estos términos lo manifestaba el propio N. Arau Vidal, maestro de obras y profesor de matemáticas del círculo artístico-industrial de Barcelona, al explicar que su *Tratado completo de carpintería*, estaba redactado en vista de las mejores obras extranjeras. La formación y profesión de los autores es diversa, aunque predominan los arquitectos; Marcos y Bausa, Villanueva, Fornés y Gurrea, Martínez Ángel y Gato Soldevilla, algunos de los cuales eran además profesores; y los ingenieros como Álvarez Valdés, traductor de *El aparejador albañil*, y su autor Oultram, o Espinosa,

⁴³ Un ejemplo lo constituye la obra de André-Jacob Roubo, *L'art du menuisier*, París, 1769-1770, que se llega a reeditar ocho veces, la última en 1930. GONZÁLEZ, J.L. *El legado oculto de Vitruvio*, Madrid, Alianza Forma, 1993, p. 213.

⁴⁴ La influencia de la tradición francesa se da ya en el siglo XIII, cuando entraron en la península escritos franceses recientes sobre técnica y estereotomía traídos por los ingenieros o militares flamencos y franceses, teniendo especial difusión en Barcelona donde se fundó la primera Academia de Ingenieros militares del País. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A. *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*. Sillex, 1992, p. 40.

que era ingeniero jefe de primera clase de caminos, canales y puertos. Un caso especial, es el de Perier y Gallego, abogado del Colegio de Madrid, aunque la autoría del *Tesoro de albañiles* fuera compartida también con un arquitecto. En cuanto a los libros de carpintería, existe cierta variedad; la formación de Arau y Vidal era la de maestro de obras, aparejador, agrimensor, y profesor de matemáticas; F. Amorós fue, según se indica en su obra, maquinista, carpintero, ensamblador, fabricante de mesas de billar y ebanista; Nosban, era ensamblador y también ebanista, al igual que Rodríguez Vega. También la ingeniería goza de representantes en los libros de carpintería como F. Arias y los traductores de la obra de Emy, F. Pujol y M. Miquel, que eran capitanes profesores de la Academia de Ingenieros. En el ámbito de la cerrajería, la ingeniería industrial es la formación de J. Delorme; Demont y Thiollet eran arquitectos, al igual que G. A. Toussaint.

El número de publicaciones sobre el oficio de cerrajero es menor al de los manuales de albañilería y carpintería, profesiones a las que en ocasiones va asociado. La relación entre los oficios auxiliares de la construcción y la delineación se da en algunas obras como en el *Arte de delinear y trazar con perfección* de Amorós y Pujol, pues aunque básicamente es una obra de delineación sobre carpintería, dedica su primera parte a la geometría y a los órdenes de arquitectura. Su autor expone en el prólogo que se dirige a “carpinteros en general, cerrajeros, fundidores, albañiles y propietarios...”⁴⁵. En definitiva, este tipo de obras iba orientado a los profesionales de la cerrajería, técnicos y obreros, con el objeto de familiarizarlos con “los problemas de construcción metálica y del trabajo de los metales”⁴⁶, en decir, como complemento de la práctica cotidiana del taller. Autores como J. Delorme señalan su utilidad

para la labor del arquitecto y el ingeniero, desde el punto de vista práctico y artístico, además de para los principiantes. El *Nuevo tratado de cerrajería, o Vignola ...*, de Démont, se anuncia con la finalidad de auxiliar al cerrajero en el trazo de las montañas o plantillas, para lo que acompaña cada ejemplo con sus correspondientes trazados gráficos y los detalles necesarios para su ejecución, aunque su carácter es eminentemente práctico, no es éste un obstáculo para que se recomiende también a los constructores. Los autores, Moisy y Thiollet, no solo aconsejan su libro, *El Vignola de los propietarios o los cinco órdenes de arquitectura ...*, a los estudiantes de los oficios de carpintería y cerrajería sino también a los de arquitectura por su utilidad a la hora de trazar y aprender el dominio de los órdenes. La traducción del francés del *Nuevo manual del cerrajero y herrero* de G.A. Toussaint, que para el editor era: “(...) la primera obra en esta materia que se da a luz en español, en la que se ha cuidado de hacer la traducción con presencia de los mejores autores, que han escrito de este arte y conforme a los últimos adelantos hechos en la materia...”⁴⁷, acarreará al igual que otras traducciones francesas e italianas, la dificultad de la traducción de términos técnicos que por su novedad carecían aún de su homólogo en nuestro idioma.

El auge de la construcción en general y en especial el de la vivienda privada dio lugar a la aparición de múltiples repertorios y modelos en carpintería y cerrajería en función de cada trabajo, y de los distintos elementos de la edificación: rejas, verjas, puertas, escaleras, suelos, cubiertas, columnas, puertecillas, ensambladuras, columnas, pilastras, invernaderos, puentes, herrajes, etc. La recopilación de diseños es una de las finalidades de estas obras, que funcionan también como álbums y repertorios, como el *Manual completo del herrero y cerrajero: álbum de modelos por Marcelino*

⁴⁵ AMORÓS Y PUJOL, F. *Arte de delinear y trazar con perfección*. Barcelona, Lib. J. Verdaguer, 1857, Prólogo, 5-6.

⁴⁶ DELORME, J. *Tratado práctico de cerrajería*. Barcelona, 1931. Introducción.

⁴⁷ TOUSSAINT, GA. Y MM...B...Y G, *Nuevo manual del cerrajero y herrero o sea tratado simplificado de este arte*, Madrid, 1852, p. 3.

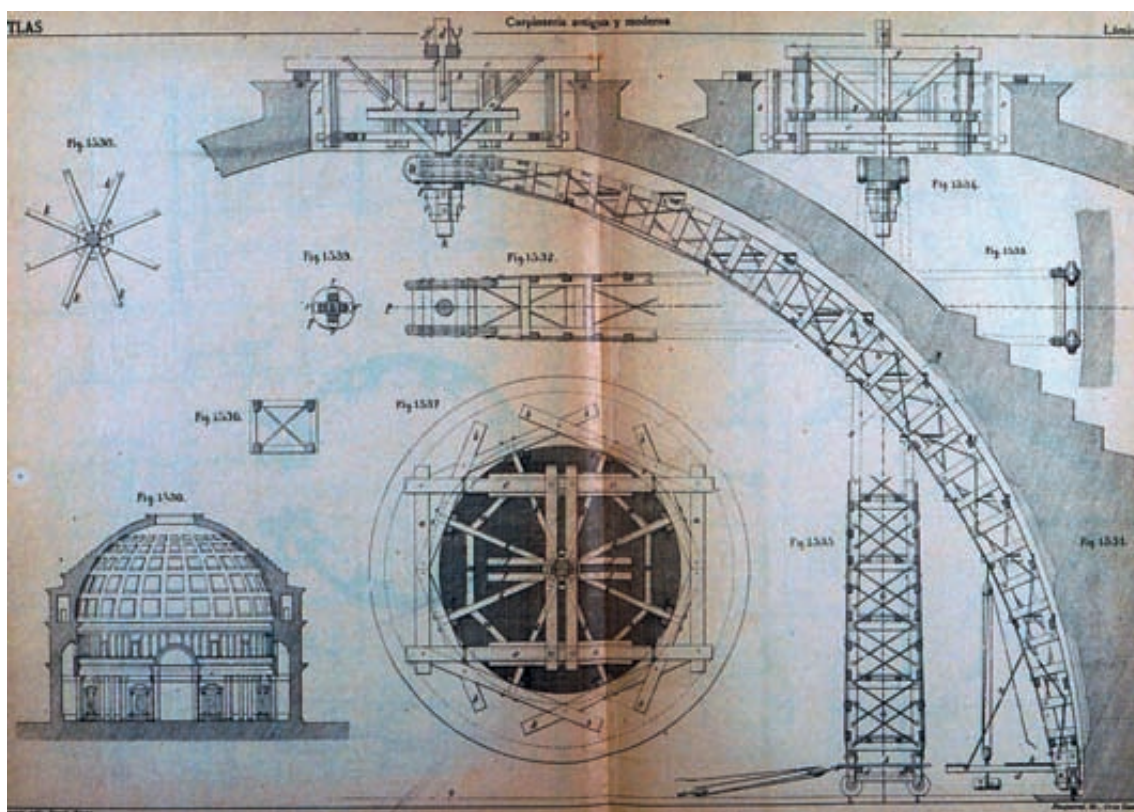


Fig. 11: "Andamio giratorio de la cúpula del Panteón de Roma". Construido en 1756 para la restauración interior de la cúpula del Panteón de Roma; planta y alzado, (Fig. 1529 y 1530); sección de la cúpula, (Fig. 1531); sección del andamio (Fig. 1536); *Carpintería antigua y moderna*, de F. Arias, Barcelona, 1890. Biblioteca Nacional.

García López⁴⁸, por lo que no resulta extraña la importancia que se concede a los repertorios gráficos de estas obras, que incorporan figuras y dibujos en láminas o intercalados en el texto.

En definitiva, la proliferación de manuales específicos de los oficios de la construcción a lo largo del siglo XIX, está estrechamente vinculada con el afán de ilustrar a las clases obreras; una idea defendida en los prólogos de estas obras, cuyos autores exaltan y animan a la superación y a la formación de éstas clases profesionales mediante el estudio, una necesidad acuciante para algunos en comparación con el desarrollo alcanzado en otros países vecinos. En

general, estos manuales, escritos por arquitectos e ingenieros, en su mayoría, presentan una estructura clara y un lenguaje sencillo, con un texto fundamentado en la práctica diaria del oficio y con el objetivo prioritario de satisfacer a un público diverso en el que figuraban artesanos, albañiles, carpinteros y cerrajeros, así como las diferentes categorías de cada profesión, maestros, oficiales y aprendices, pero también a otras clases profesionales, arquitectos e ingenieros y maestros de obras, al contener datos precisos y útiles en la edificación. Es el siglo XIX, una época de crecimiento y planificación urbana, escenario a su vez, de un considerable

⁴⁸ GARCÍA LÓPEZ, M. *Manual completo del herrero y cerrajero: álbum de modelos por* Madrid, Hijos de Cuesta, 1880. Es el mismo autor del *Manual del constructor*, Madrid, Vda. e hijos de D.J. Cuesta, 1864 y del *Manual completo de artes cerámicas...*, Madrid, Librería de Cuesta, 1877. Este y otros ejemplos constituyen una muestra de las relaciones entre algunos autores y las editoriales.

desarrollo cuantitativo y cualitativo de la industria editorial que se traduce en el aumento y diversificación, tanto del público lector como de las obras producidas; desde las publicaciones periódicas, hasta los tratados de arquitectura e ingeniería o los manuales de oficios, aquí reseñados, hasta los prontuarios, guías, catálogos y repertorios, que serían merecedores de un estudio más detallado. A pesar de los tradicionales

enfrentamientos entre las clases constructoras, arquitectos, maestros de obras, ingenieros, etc., en la práctica el emergente mercado editorial no podía, ni debía, restringir su impulso comercial, ni sus posibilidades de difusión, así que las obras iban dirigidas e incluso, eran concebidas desde esta perspectiva y con esta intención, lo que sin duda tuvo un efecto beneficioso para la formación y desarrollo de su público lector.



El escultor Juan Vancell Puigcercós

José Luis Melendreas Gimeno

Doctor en Historia del Arte

RESUMEN

Finalmente diremos que el escultor Juan Vancell y Puigcercós, se nos presenta como un artista muy representativo de la escultura ecléctica del último tercio del siglo XIX, y primeras décadas del siglo XX. Discípulo del gran escultor catalán Jerónimo Suñol, afincado en Madrid, aprendió las técnicas y el estilo de su maestro. Fue pensionado de mérito por la Academia Española de Roma en 1885-86, por su obra San Juan Decapitado, y en 1888 por su colosal grupo de la Constitución.

En 1891 fue elegido y contratado, al igual que otros artistas importantes, para decorar escultóricamente la fachada principal de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde esculpió en mármol blanco de Carrara la estatua de Cervantes, y tres medallones que representan el padre Mariana, Nicolás Antonio y Arias Montano, que le dieron gloria y prestigio.

ABSTRACT

Finally we will say that sculptor Juan Vancell Puigcercós, is presented as an artist very representative of the eclectic sculpture of the last third of the nineteenth century and early decades of the twentieth century. Disciple of the great Catalan sculptor Jerónimo Suñol, based in Madrid, he learned the techniques and style of his teacher. He was a pensioner of merit by the "Academia Española de Roma" in 1885-86, for his San Juan Decapitado, and in 1888 for his colossal group of "La Constitución".

In 1891 he was elected and employed, like other major artists, sculptures decorate the facade of the "Biblioteca Nacional de Madrid", where he sculpted white Carrara marble statue of Cervantes, and three medallions representing the father Mariana, Nicolas Antonio and Arias Montano, who gave glory and prestige.

DATOS BIOGRÁFICOS DEL ESCULTOR

JUAN VANCELL PUIGCERCOS.

De la misma generación que Eduardo Barrón, Agustín Querol, Antonio Alsina, Justo Gandarias, Fuxa y otros, es el escultor leridano Juan Vancell Puigcercos, nacido en Guixes (Lérida), en 1848¹, a mediados del siglo XIX, objeto del presente estudio.

Siendo joven estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona, siendo alumno del gran escultor catalán Jerónimo Suñol².

En el año 1878, se presentó a una de las plazas de pensionado para Roma, pero se retiró el 23 de marzo del citado año³.

En 1881, asistió a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, logrando la segunda medalla por su estatua en yeso del padre Fray Gabriel Tellez (Tirso de Molina), magnífica escultura de gran mérito y valor artístico, de gran factura, enorme expresión y gran realismo⁴. Tres años más tarde, en 1884, aparece otra vez en la Exposición de Bellas Artes, consiguiendo de

nuevo una segunda medalla, por su estatua en yeso del gran pintor Francisco de Goya⁵. Un año más tarde, en 1885, modeló seis angelitos y dos querubines, que fueron posteriormente, fundidos en bronce, para dos pilas de agua bendita, esculpidas en mármol blanco de Carrara, a la entrada del interior de la Basílica de San Francisco el Grande de Madrid, encargo de la Obra Pía de Jerusalén⁶, de grácil y suave modelado en claro estilo neobarroco.

Concretamente a primeros de septiembre, del citado año de 1885, obtiene una plaza de pensionado de mérito en Roma, poniéndose a trabajar en su primer año de envió como artista pensionado, en su obra titulada: “San Juan Bautista decapitado”, que fue dada a conocer con enorme éxito en la exposición anual de la Academia Española, del año 1886, siendo calificada con mención honorífica, y premio por valor de quinientas liras⁷, siendo depositada más tarde en la Basílica de San Francisco el Grande de Madrid⁸.

En el año 1888, mostró su segundo trabajo como artista pensionado por la Academia de

¹ REYERO HERMOSILLA, C, *La Escultura del Eclecticismo en España, Cosmopolitas entre Roma y París 1850-1900*. Colección de Estudios, nº: 95, Madrid, Ed. de la Universidad Autónoma de Madrid, 2004, p. 116.

² OSSORIO Y BERNARD, M, *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX*. Madrid, 2ª Ed. Giner, 1975, p. 686.

³ A.M.A.E. (Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores). Legajo nº: H-4334. Academia de Bellas Artes de Roma. Concurso y Oposiciones. 1873/ 1881, 23-III-1878.

⁴ OSSORIO Y BERNARD, M, *Galería Biográfica*. Op. cit., p.686.-PANTORBA, B, D, *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Ed. Jesús Ramos, García Roma, J, 1980, p. 118. – FONTBONA, F, *Historia de L'Art Catalá. Del Neoclassicisme a la Restauració 1808-1888. Volum.6*. Barcelona, 1983, p. 248.-SUBIRACH i BURGAYA, J, *L'Escultura del Segle XIX a Catalunya*. Barcelona, Biblioteca Abat Oliba. Publicacions de La Abadía de Montserrat, 1994, p. 295

⁵ OSSORIO Y BERNARD, M, *Galería Biográfica*. Op. cit., p. 686.- PANTORBA, B.D, *Historia y Crítica de las Exposiciones*. Op. cit., p. 121. –FONTBONA, F, *Historia de L' Art Catalá. Vol. VI*. Op. cit., p. 252.-SUBIRACH i BURGAYA, J, *L'Escultura del Segle XIX a Catalunya*. Op. cit., p. 295.

⁶ A.M.A.E. OBRA PÍA. Iglesia de San Francisco el Grande. O.P. 380. Libro de Registros: Artistas: Pintores, Escultores, y Arquitectos. 19-XII-1884, fol. 11.- Op. cit., p. 271. Cuentas Generales. Años 1884-1886. Madrid, 6-XI-1885.

⁷ REYERO HERMOSILLA, C, *La Escultura del Eclecticismo en España*. Op. cit., p. 117- BRU ROMO, M, *La Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1914)*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1971, pp. 152 y 159.

⁸ REYERO HERMOSILLA, C, *La Escultura del Eclecticismo en España*. Op. cit., p.p. 117 y 118.

Roma, se trata de un colosal grupo en yeso de la “Constitución de 1812”⁹, de 4’20 mts de altura, que por su excesivo tamaño, peso y coste, no pudo ser fundido en bronce, y solo quedo modelada en yeso, en proyecto.

De 1891, data su estatua “Chist”, también llamada: “Pescador”, presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid¹⁰, del citado año, causando una gran admiración.

Durante los años 1891-92, fue llamado a colaborar como escultor en el concurso para ejecutar estatuas y medallas para la fachada principal de la Biblioteca Nacional y Museos Nacionales, compitiendo con otros notables escultores de su generación, mediante contrato esculpió la estatua de Cervantes, de casi tres metros de altura en mármol blanco de Carrara y tres medallones de casi un metro de diámetro también en mármol del Padre Mariana, Nicolás Antonio, y Arias Montano¹¹.

En el año 1900, concurrió a la Exposición Internacional de Bellas Artes, celebrada en París.

Finalmente, en 1906, se presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, por la sección de Artes Decorativas, participando con una obra titulada: “Agricultura”, obteniendo en dicho certamen mención honorífica¹².

A partir de la obra que presenta a esta Exposición de Bellas Artes, ignoramos más obras a cerca de su producción, al igual que la fecha de su fallecimiento.

En Madrid, Vancell vivía en la calle Peninsular, once bajo, con cédula personal de octava clase, talón numero 892, expedida en Madrid el 30 de noviembre de 1891¹³.

En la obra del escultor catalán Juan Vancell, afinado en Madrid, en las dos últimas décadas



Fig. 1: VANCELL, Juan: Ángeles sosteniendo una pila de agua bendita. Interior de la Basílica de San Francisco el Grande. Madrid.

de finales del siglo XIX, apreciamos un claro influjo del estilo ecléctico claramente neobarroco, con tendencias decorativas, costumbristas y realistas, similar a algunos compañeros suyos como Alcoverro, Fuxa, Carbonell, Nogués, Querol, Alsina y otros. artistas, que aun siendo catalanes, participaron con gran acierto en la decoración escultórica, de espacios arquitectónicos tan emblemáticos, como la fachada de la Biblioteca y Museos Nacionales de Madrid¹⁴.

⁹ REYERO HERMOSILLA, C, *La Escultura del Ecléctico en España. Op. cit.*, pp. 117-121.

¹⁰ “La Ilustración Artística”, Barcelona 7 de diciembre de 1891.

¹¹ MELENDRERAS GIMENO, J.L., “La decoración escultórica de las fachadas de la Biblioteca Nacional y Museos Nacionales”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños A.I.E.M.*, T. XXVIII, C.S.I.C. (1990). pp. 104, 105, 106, 113 y 116.

¹² PANTORBA, B.D, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales. Op. cit.*, p. 197.

¹³ MELENDRERAS GIMENO, J.L., “La decoración escultórica de las fachadas de la Biblioteca Nacional y Museos Nacionales” *Op. cit.*, p. 113. – A.R.A.B.A.S.F. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Legajo n°: 62-3/4.

¹⁴ FONTBONA, F, “L’Epoca del Modernismo (1888-1901) Primera Part” en *Historia de L’Art Catalá, Volum. VII*, Barcelona, 1985, p. 49.

Dos pilas de agua bendita para la entrada al interior de la Basílica de San Francisco el Grande de Madrid.- La Obra Pía de los Santos Lugares le encarga en 1885, al escultor Juan Vancell, dos pilas de agua bendita para el interior de la iglesia de San Francisco el Grande, con motivo de ello llevo a cabo dos bocetos, por un importe de 1.000 pts, el 6 de noviembre del citado año. Ejecutando en mármol blanco de Carrara las dos pilas y la fundición en bronce de seis angelitos y dos querubines, a la entrada del interior de la citada Basílica, como consta en el “Libro de Cuentas Generales de la Obra Pía de San Francisco el Grande”¹⁵.

Seis bellísimos angelitos de suave y grácil modelado en distintas actitudes, y fundidos en bronce de enorme expresión y gran realismo sostienen dos pilas talladas en mármol blanco, con dos querubines también fundidos en bronce, en la parte superior de sendas pilas. De anatomías mórbidas, con suavidades y blanduras en cada uno de sus miembros: brazos, piernas, pies, manos y glúteos. Trabajo muy bien elaborado, de gran finura y corrección, muy decorativo, llenos de armonía y movimiento, en un estilo claramente neobarroco.

Bajorrelieve en yeso de “San Juan Decapitado”, obra de Juan Vancell, pensionado de la Academia Española de Roma, 1866.- En su primer año de pensionado en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, año 1866, remite su obra al Ministerio de Estado y a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, su relieve: “San Juan Decapitado”, trabajada en yeso, para posteriormente ser fundida en bronce o ser tallada en madera.

De manera que se han dado las ordenes oportunas a la Casa Vega y Sefres para que se entreguen a esa Academia las nueve cajas que

contienen los citados trabajos de los artistas pensionados, para su apertura de las mismas, colocación y reparación, para que puedan ser examinados y calificados por la citada Corporación, así lo comunica a 1º de Diciembre del citado año de 1886, el Director de la Real Academia de San Fernando”

El bajorrelieve en yeso de nuestro artista “San Juan Decapitado”, va inserto en la caja nº: 2 del catálogo de obras de la Academia de España en Roma, que remite al Ministerio de Estado¹⁶.

El día 18 de febrero de 1887, reunidos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el jurado artístico que ha de juzgar los trabajos de pensionados de Roma, por la sección de escultura, de la Academia Española de Bellas Artes de la Ciudad Eterna, compuesto por su presidente: Francisco Bellver, Marques de Vallmar, Jerónimo Suñol, Ricardo Bellver y como secretario Elías Martín, otorgaron al pensionado de nuestro 1ª año, Juan Vancell, la calificación de medalla honorífica por su bajorrelieve: “*San Juan Decapitado*”, dicho escultor recibió una subvención honorífica de 500 liras como artista pensionado, por la reina regente, el 28 de febrero del citado año¹⁷.

Vicente Palmaroli, pintor y director de los Pensionados de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, en una carta firmada en la Ciudad Eterna, el 19 de junio de 1866, y dirigida al embajador de España, cerca de la Santa Sede, señala con relación a la obra del escultor pensionado de mérito Juan Vancell y concretamente respecto a su obra bajorrelieve de “San Juan Decapitado”, “ que ha dado pruebas de su laboriosidad y del mejor deseo anticipándose a algunos meses la entrega de su obra, objeto de los mejores elogios”¹⁸.

Grupo de la Constitución de 1812.- El 20 de febrero de 1888, el escultor Juan Vancell, ha

¹⁵ A.M.A.E. OBRA PÍA. Iglesia de San Francisco el Grande. O.P. 380. Libro de Registros: Artistas: Pintores, Escultores y Arquitectos. 19-XII-1884, fol. 11. *Op. cit.*, p. 271, Cuentas Generales. Año 1884-86. Madrid, 6-XI- 1885.

¹⁶ A.R.A.B.A.S.F. Pensionados de Roma. Legajo: 65-2/4.

¹⁷ A.M.A.E. Academia Española de Bellas Artes de Roma. Santa Sede. Legajo nº: 1.207. Calificación de Obras de Pensionados, Febrero de 1887.

¹⁸ A.M.A.E. Academia de Bellas Artes de Roma. Signatura: H-4342. Exposiciones de Obras de los Pensionados, 19 de junio de 1886.



Fig. 2: VANCELL, Juan: Ángeles sosteniendo una pila de agua bendita, detalle. Interior de la Basílica de San Francisco el Grande. Madrid.



Fig. 3: VANCELL, Juan: "La Constitución". "La Ilustración Española y Americana", Madrid, 15 de julio de 1891.

presentado fotografía y memoria de un proyecto de "Monumento a la Constitución", como escultor pensionado en Roma por la Academia de Bellas Artes de Roma, y ha remitido a la Reina Regente, mediante un despacho, que va consignado con el número 14. Su Majestad ha tenido a bien resolver que el Director de la Real Academia de San Fernando, acuerde que el interesado redacte y remita el presupuesto de dicha obra, con objeto de saber el coste de la obra, antes de proponer su adquisición¹⁹.

El 23 de julio del citado año, se le concede un mes de prorrogación a nuestro artista para que termine el grupo de la Constitución en que se encuentra trabajando, ya que su plazo termina en septiembre próximo, según una carta del marqués de la Vega Armijo al embajador de España, cerca de la Santa Sede²⁰.

El día 2 de octubre de 1889, el escultor pensionado Aniceto Marinas, escribe una carta desde Roma al Ministro de Estado, señalando que el grupo "Constitución", de Vancell, sea retirado de su estudio, ya que necesita tener espacio para dar comienzo a sus próximos trabajos como artista pensionado. Ya que el grupo de Vancell es de enormes proporciones, ocupando el centro del estudio del escultor Aniceto Marinas, privándole de luz y de espacio, para comenzar sus trabajos.

El grupo de Vancell se encuentra en la Academia porque debiéndose hacer en Roma la fundición en bronce, en caso de que el gobierno o alguna corporación encargue al escultor algún monumento, resultaría un doble gasto, transportando a Madrid, para que otra vez tuviera que ser enviado a esta capital, hasta que el Senado y el Ayuntamiento de Madrid, resuelvan las gestiones

¹⁹ A.M.A.E. Legajo nº: 1.208. Santa Sede, 20-II-1888.

²⁰ A.M.A.E. Legajo nº: 1.208. Santa Sede, 23-VII-1888.



Fig. 4: VANCELL, Juan: Cervantes. Conjunto general visto de frente. Pórtico de la fachada principal de la Biblioteca Nacional. Madrid.

que se están practicando en esta corte, no es posible que el grupo de Vancell permanezca en el estudio. Tampoco se puede dividir en pedazos la obra de Vancell, por impedirlo las dimensiones colosales del grupo, que forman el león y el capitel en que descansa la escultura.

El Sr. Nelly fue la única persona que se ofreció a dejar libre el mencionado estudio, depositando en una galería el grupo de la “Constitución” de Vancell, debiendo abonar solamente el artista los gastos de transporte que se elevan a unos 50 francos²¹.

El lunes, día 28 de septiembre de 1891, se da una Real Orden expedida por el Ministerio de Estado, con fecha de 5 de agosto del corriente, por la cual se solicita del Ministerio de Fomento que permita la colocación del grupo monumental de la “Constitución”, del escultor Juan Vancell en uno de los Salones del Palacio de la Exposición, con el fin de retirarlo de la Academia, dándose así las ordenes convenientes para que sea transportado al Ministerio de Estado²².

En sesión ordinaria del lunes 28 de marzo de 1892, la Academia señala al escultor Vancell que dirija el traslado de su grupo “La Constitución”, que se halla en el patio principal de la citada Academia de San Fernando²³.

El 23 de agosto del citado año, Vancell escribe una carta al Ministro de Estado, señalando que con motivo del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América se ha proyectado una Exposición de Bellas Artes, desearía que su grupo colosal de la Constitución que se halla en el sótano del Palacio de las Artes y de la Industria de Madrid, se exponga en la citada Exposición., el 30 de agosto de los corrientes el Ministerio de Estado le dice que será de su cuenta y riesgo los gastos que se originen con motivo de la colocación de esta obra²⁴.

El grupo de “La Constitución” alcanza una altura considerable de 4’25 mts, y los gastos de la fundición de las figuras en bronce superarían cada una unas 3.000 pts. Al final quedo sin ubicar este monumental grupo, y sin fundir en bronce, debido al excesivo coste del mismo²⁵.

El mencionado grupo muestra a una arrogante matrona que porta en su elevada mano derecha una antorcha encendida, que simboliza la cultura moderna y con la mano izquierda presenta un pergamino que representa “*La Constitución*”. La joven se levanta sobre un capitel deteriorado de estilo corintio, señalando la destrucción de viejo edificio social. Junto a sus pies, en la parte derecha aparece un león que simboliza “España”, en actitud fiera y salvaje, en actitud de romper unas gruesas cadenas con las cuales se encuentra aprisionado, teniendo una de sus garras puestas sobre un cepo roto, en señal de sus penas infames y delitos del Antiguo Régimen. Un bello genio en forma de niño alado rescata incólume el escudo de España²⁶.

El jurado otorgo a este grupo de Vancell, la mención “honorífica”, por unanimidad.

Chist, escultura para la Exposición General de Bellas Artes de 1891. - En la Exposición General de Bellas Artes, celebrada en Madrid en 1891, nuestro escultor Juan Vancell ha presentado una estatua en yeso, titulada: “Chist”, catalogada con el número: 1063, de casi un metro de altura: 0’90 mts, y de ancha: 0’50 mts; se trata de un niño semiarrodillado sobre una roca, un pilluelo de playa, en actitud de lanzarse al mar, para pescar cangrejos. Su mano derecha la extiende hacia el lugar donde ha visto al deseado molusco, con la otra mano la izquierda se la lleva a los labios, pidiendo silencio a las personas que según se suponen le rodean²⁷.

²¹ A.M.A.E. Legajo n°: 1.186. Santa Sede. 2-X-1888.

²² A.R.A.B.A.S.F. Libro de Actas. Signatura 3/ 100. S.O. Lunes, 28 de septiembre de 1891. *Grupo de la Constitución en vivo del Sr. Vancell*, Fols. 471 y 472.

²³ A.R.A.B.A.S.F. Libro de Actas. Signatura: 3/100. S.O. Lunes 28 de marzo de 1892, Fol. 632 y 633.24 A.M.A.E. Academia de Bellas Artes de Roma. Exposición de Obras de los Pensionados. Signatura: H-4342. Años 1876/1914. 23 y 30-VIII-1892.

²⁴ El facsímil de la edición de 1796, incorpora un estudio crítico sobre la obra y su contexto. NAVASCUÉS. P. *Estudio crítico al Tratado “De la Arquitectura civil” de Benito Bails*, Murcia, COAM, 1983, Tomo I. p.10. Se ha consultado también la edición de 1779-1787, en la Biblioteca Nacional.

²⁵ REYERO HERMOSILLA, C, *La Escultura del Eclecticismo en España*. Op. cit., pp.116-124.

²⁶ “Ultimo envié como pensionado de Roma”, “La Ilustración Española y Americana”. Año XXV, n°: XXVI, Madrid, 15 de julio de 1891, p. 24.

²⁷ “La Ilustración Artística”, Barcelona 7 de diciembre de 1891.

Obra de estilo realista costumbrista, rostro muy expresivo, figura realizada en bello escorzo.

Estatua de Cervantes y tres medallones que representan al padre Mariana, Nicolás Antonio y Arías Montano, que decoran la fachada principal de la Biblioteca Nacional y Museos Nacionales de Madrid.- El día 13 de abril de 1891, en sesión ordinaria, la sección de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, redactó un programa y pliego de condiciones para un concurso de estatuas, bustos, esfinges y medallones para ejecutar en mármol blanco de Carrara, con el fin de colocarlas en las dos fachadas destinadas a la Biblioteca Nacional y Museos Nacionales de Madrid.

Con destino al pórtico principal de la fachada de la Biblioteca Nacional, irían las estatuas de Nebrija, Lope de Vega, Luis Vives y Cervantes, el precio de cada una se fijó en 15.000 pts, con una altura de tres metros, incluido el plinto, sin el 2º80 metros, de base 80 cms por 60 cms.

Para la estatua del mayor y más ilustre genio de nuestras letras, don Miguel de Cervantes y Saavedra, presentaron bocetos, los escultores Servett y Vancell, siéndole adjudicada la monumental estatua al escultor catalán y leridano Juan Vancell y Puigcerros, domiciliado en Madrid, calle peninsular, número 11 bajo, comprometiéndose nuestro artista a esculpir en mármol blanco de Carrara, por la suma de 15.000 pts, el modelo definitivo en yeso, y posteriormente en mármol de la estatua de pie de Cervantes. También le señala el arquitecto a nuestro artista, que el estado le dará preparados los andamios y le facilitará las máquinas, aparejos y útiles necesarios para elevar la colosal estatua y ubicarla en su lugar correspondiente, así lo expresaron mediante contrato el arquitecto y nuestro artista²⁸.

El día 5 de mayo de 1892, Vancell presentó una memoria del boceto de Cervantes, dirigida a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, afirmando que: “he procurado representar

principalmente bajo el aspecto del autor de dicha obra, y con tal objeto la figura con una pluma en la mano derecha y con la izquierda el libro de su sublime creación, teniendo a sus plantas varias obras de Caballería, cuya destrucción se dice en el prólogo era el objeto de su sátira fina y prodigiosa. La estatua está apoyada en un pedestal, que sostiene varios objetos alusivos a la misma obra, y que fueron la base de su argumento las armas y el amor”, más tarde, nuestro escultor señala “que las modificaciones, que juzgue necesarias, las aceptara con sumo gusto”²⁹.

Tanto deleitó esta hermosa escultura, al ser juzgada por la sección de escultura de la Academia de San Fernando, que no recibió ninguna modificación al respecto, a diferencia de otras.

El día 7 de noviembre de 1894, la Comisión de escultura de la Academia de San Fernando, examinó la estatua en mármol de Cervantes, señalando que el citado escultor:” se ha ajustado en todo al programa y pliego de condiciones del concurso publicado en la “Gaceta de Madrid”, del día 11 de julio de 1891, y que dicha estatua se halla terminada y colocada en el referido edificio”³⁰.

Es sin lugar a dudas, de las cuatro estatuas que decoran el pórtico principal de la fachada de la Biblioteca Nacional, la mejor trabajada, con muchos prolijos detalles, y de un grandísimo nivel de calidad, ya que no se puso ninguna objeción, por parte del jurado calificador.

Muestra a nuestro príncipe de las letras de pie, vestido a la moda de la época, con traje del siglo XVI, con jubón, chaleco, gola, calzas y botas de su tiempo. Con su mano derecha sostiene una pluma, y con la izquierda un libro, su obra más original y notable “Don Quijote”. La pierna izquierda la muestra recta y la derecha la dobla pisando un lote de libros, entre ellos el famoso “Amadís de Gaula”, que le sirvió de inspiración para escribir su Quijote. Aparece apoyado en una columna baja, rodeado de un lote de plumas, tinteros y libros, junto a ellos aparece un escudo

²⁸ A.R.A.B.A.S.F. Legajo nº: 62-3/4. Contrato con los autores para la ejecución de medallones. Contrato de la estatua de Cervantes.

²⁹ A.R.A.B.A.S.F. Legajo nº: 62-2/4, 19 de mayo de 1892. Memoria del boceto representativo a Cervantes, presentado por el escultor Juan Vancell.

³⁰ A.R.A.B.A.S.F. Legajo: 62-2/4. 7-XI-1894. Concurso de estatuas y medallones para la Biblioteca Nacional.

ovalado el que porta su principal protagonista don Quijote.

Cabeza muy bien modelada, de rostro espléndido, de enorme realismo, sereno y atento, con las pupilas muy bien tratadas, con los iris contorneados, en el peinado ha utilizado la técnica del trepano. Figura elegante, bien compuesta, de rico porte, de clara composición abierta, de ricos detalles, como hemos apuntado antes, de claro estilo neobarroco, tan usual en el último tercio del siglo XIX. Observando la escultura desde el ángulo derecho muestra un bello escorzo. Es sin lugar a dudas, la más interesante, conseguida y bella de todas las estatuas que componen el pórtico de la fachada principal de la Biblioteca Nacional³¹.

Medallones en forma de bajorrelieve que representan al Padre Mariana, Nicolás Antonio y Arias Montano en la fachada de la Biblioteca Nacional.

El día 11 de enero de 1892, en sesión ordinaria, la sección de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando propone que se encargue al escultor Juan Vancell en sustitución por renuncia del escultor Eduardo Barrón, de los medallones de mármol en forma de bajorrelieve, que representan a don Nicolás Antonio y a don Arias Montano, que decoran la fachada principal de la Biblioteca Nacional³².

Siete días más tarde, el lunes 18 de enero del citado año, en sesión ordinaria, la sección de escultura de la citada Academia, propone al mismo artista la ejecución del medallón en forma de bajorrelieve del Padre Mariana, ya que con anterioridad, el escultor Eugenio Duque había renunciado a hacerse cargo de la ejecución de esta obra, la Academia aceptó dicha propuesta y acordó dicha comunicación al escultor Vancell³³.

Una semana, más tarde, el 25 de enero del corriente año, el escultor Juan Vancell, mediante

un oficio daba las gracias a la Academia por haberle encomendado la ejecución de los medallones³⁴.

Los medallones en forma de bajorrelieve, retratos del Padre Mariana, Nicolás Antonio y Arias Montano fueron contratados el 19 de mayo de 1892, compareciendo el arquitecto don Simeón de Avalos y el escultor don Juan Vancell y Puigcerros, señalando este último que es autor de los tres modelos en yeso de los tres medallones citados con anterioridad.

Comprometiéndose nuestro artista a ejecutar y esculpir en mármol por la suma de 1.250 pts el modelo definitivo en yeso y más tarde en mármol del medallón retrato en forma de bajorrelieve del padre Mariana, con un diámetro de 90 cms, también de los medallones en bajorrelieve retratos de Arias Montano y Nicolás Antonio, modelos definitivos, y más tarde en mármol de 70 cms de diámetro por la suma de 900 pts cada uno. Siendo de cuenta y riesgo del artista, todos los gastos que ocurran hasta entregarlos colocados.

Siendo el total a percibir por nuestro artista, la suma de 3.050 pts.³⁵

El más logrado de los tres medallones en forma de bajorrelieve es sin lugar a dudas el del padre Mariana, en estilo neobarroco, basado en grabados y dibujos de la época. Los más convencionales son el de Nicolás Antonio y Arias Montano.

CONCLUSIONES

Finalmente, diremos que el escultor Juan Vancell y Puigcerros, se nos presenta como un artista muy representativo de la escultura ecléctica y neobarroca del último tercio del siglo XIX, y primera década del siglo XX. Discípulo del gran escultor catalán Jerónimo Suñol, afincado en Madrid, aprendió las técnicas y el estilo

³¹ MELENDRERAS GIMENO, J.L., "La decoración de las fachadas de la Biblioteca Nacional y Museos Nacionales". *Op. cit.*, pp. 104 y 105.

³² A.R.A.B.A.S.F. Libro de Actas. Signatura: 3/100. S.O. Lunes 11 de enero de 1892, fol. 554. Medallón para la Biblioteca y Museo.

³³ A.R.A.B.A.S.F. Libro de Actas. Signatura: 3/100. S.O. Lunes 18 de enero de 1892, fol. 559. Medallón del Padre Mariana para la Biblioteca Nacional.

³⁴ A.R.A.B.A.S.F. Libro de Actas. Signatura: 3/100. S.O. Lunes 25 de enero de 1892, fol. 565.

³⁵ A.R.A.B.A.S.F. Legajo nº: 62-3/4. Contrato para la ejecución de medallones para la fachada de la Biblioteca Nacional y Museos Nacionales, 19 de mayo de 1892. Medallones del Padre Mariana, Nicolás Antonio y Arias Montano del escultor Juan Vancell y Puigcerros.

de su maestro. Fue pensionado de mérito por la Academia Española de Roma en 1885-86, por su obra San Juan Decapitado, y en 1888, por su colosal grupo de la Constitución.

En 1891, fue elegido y contratado, al igual que otros escultores importantes, para decorar la fachada principal de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde esculpió en mármol blanco de Carrara, la estatua de Cervantes, y tres medallones que representan al padre Mariana, Nicolás Antonio, y Arias Montano, que le dieron gloria y prestigio.

DOCUMENTACIÓN

I

Trabajos de los pensionados: bajo relieve de San Juan Decapitado, obra de Juan Vancell, 1886. (A.M.A.E. Academia de Bellas Artes de Roma. Signatura: H-4342. Exposición de obras de pensionados, 19 de junio de 1886).

EMBAJADA DE ESPAÑA CERCA DE LA SANTA SEDE. Anejo al despacho
Exposición de la Academia.

Excelentes trabajos de los pensionados que tanto éxito han tenido en el público artístico romano, y la prensa italiana publica en revistas poniendo muy alto, el nombre de España. La reina le ha encantado la exposición de pintores, así como al Excmo. Sr. Conde de Rascón, Ministro Plenipotenciario del Estado de España en Roma.

Los cuadros de los Sres. Maura y Checa, con cuadros de composición dan 2 y 3 figuras. Lusana, Luma y la Ninfa Egeria, copia de los frescos de Mantenga.

Así como los bajo relieves de los escultores Sres. Barron y Querol, de composición seria y atrevida: “Eulalia y Julia”, y de las estatuas de los mismos: “Adán” y el “Vencido de Hoy”. El Sr. Vancell, pensionado de mérito ha dado pruebas de su laboriosidad y del mejor deseo anticipándose en algunos meses la entrega de su bajo relieve: “San Juan Decapitado”, objeto igualmente de los mejores elogios.

Roma, 19 de junio de 1886.

Rubricado: Vicente Palmaroli. – Excmo. Sr. Embajador de España, cerca de la Santa Sede.

II

Memoria del boceto que representa a Cervantes, presentado por el escultor Juan Vancell, para el pórtico de la fachada principal de la Biblioteca Nacional de Madrid, Madrid, 5 de marzo de 1892. (A.R.A.B.A.S.F. Legajo nº: 62-2/ 4. Concurso para la ejecución de estatuas con destino a la Biblioteca y Museos Nacionales de Madrid).

El artista que tiene la honra de dirigirse a la Ylustre Academia de Bellas Artes de San Fernando, teniendo en cuenta que “Don Quijote de la Mancha” es la obra más transcendencia y que más contribuyo a inmortalizar la fama del glorioso “Manco de Lepanto”, Miguel de Cervantes Saavedra, he procurado representar principalmente bajo el aspecto del autor de dicha obra, y con tal objeto, la figura con una pluma en la mano derecha y con la izquierda el libro de su sublime creación, teniendo a sus plantas varias obras de caballería, cuya destrucción se dice en el prólogo, era el objeto de su sátira fina y prodigiosa. La estatua esta apoyada en un pedestal, que sostiene varios objetos alusivos a la misma obra y que fueron la base de su argumento las Armas y el Amor.

No queriendo ser más extenso, por no molestar a los Ylustres Academicos que han de juzgar mi humilde boceto solo añadir que las modificaciones, que juzguen necesarias, las aceptare profundamente reconocido, pues desde su mayor ilustración, redundarán en beneficio de mi modesta obra en particular y en general de las Bellas Artes Españolas que tan dignamente representan.

Madrid, 5 de marzo 1892

Firmado: Juan Vancell

III

El escultor Juan Vancell escribe una carta al Ministro de Estado suplicándole que con motivo del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América le deje exponer su grupo escultórico de la “Constitución” en la Exposición de Bellas Artes. 23 y 30 –VIII-1892.

(A.M.A.E. Academia de Bellas Artes de Roma. Exposiciones de Obras de los Pensionados.



Fig. 5: VANCELL, Juan: Cervantes. Detalle, visto en escorzo. Pórtico de la fachada principal de la Biblioteca Nacional. Madrid.

Signatura: H-4342. Añosa 1876-1914. Año en concreto 1892.)

MINISTERIO DE ESTADO. Sección Administrativa. Obras. 11-28-195- Poliza: 2914529.

Excmo. Señor Ministro de Estado.

Excmo. Sr.

Dn. Juan Vancell Puigcerros. Escultor expensionado de mérito por la escultura en la Academia de Bellas Artes de Roma a V.E., respetuosamente expone:

Que es autor del grupo titulado: “La Constitución”, propiedad del Estado, como procedente del último envió reglamentario, cuyo grupo se encuentra en los Sotanos del Palacio de las Artes y la Industria de esta Capital.

Con motivo de conmemorar España la gloriosa fecha del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América se ha proyectado celebrar una Exposición de Bellas Artes y creyendo el que suscribe que al mayor realze, de la nomina contribuiría el exponer el modesto trabajo de que es autor a V.E,

Suplica: Se digne conceder autorización para presentar en dicha exposición el mencionado grupo titulado: “La Constitución”, siendo de cuenta del exponente los gastos que con tal motivo se originen, hasta volverlos a colocar en el sitio donde se halla depositada en la actualidad.

Gracia que no duda merecer de la rectitud de V.E. cuya vida gue Dios ms. As.

Madrid, 23 de agosto de 1892.

Excmo. Señor.

Firmado: Juan Vancell.

Sección II.

Sr. Don Juan Vancell, expensionado de mérito por la Escultura en la Academia de Bellas Artes en Roma.

San Sebastián 27 de agosto de 1892.

S.M. el Rey (q.D.g) y en nombre de la Reina Regente del Reino, en vista de una instancia de fecha 23 del actual en que solicita autorización para presentar en la próxima Exposición Internacional de Bellas Artes que ha de celebrarse en esta Corte, su obra de último envió el

grupo titulado: “La Constitución”, se ha servido a su petición, en los términos solicitados por V, o sea siendo de su cuenta y riesgo los gastos que se origina y por este motivo hasta dejar colocada la obra en el lugar que hoy ocupa.

De R.O. Dios gue.

Minuta.

30 de agosto de 1892.

ARCHIVO DE ESTADO. SALIDA.



Fig. 6: VANCELL, Juan: Medallón en bajorrelieve del Padre Mariana. Fachada principal de la Biblioteca Nacional. Madrid.



El maestro de obras Manuel Piñón y su Manual de Cerámica

Ana M^a Reig Ferrer

RESUMEN

Este artículo analiza la aplicación práctica de las enseñanzas recibidas en la Escuela Profesional de la Academia de Bellas Artes de San Carlos y la contribución de los maestros de obras en la industrialización valenciana a través de la figura de D. Manuel Piñón y su *Manual de Cerámica*, publicado en 1880. Palabras clave: Academia de Bellas Artes de San Carlos, enseñanzas profesionales, agrimensor, maestro de obras, industrialización, cerámica arquitectónica.

ABSTRACT

With this article I am trying to analyze the practical application of the academic training of the Vocational School of the Academy of Fine Arts of Valencia and the contribution of the foremen in the Valencian industrialization through Don Manuel Piñón's figure and his Manual of ceramics, published in 1880.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es doble. Uno, conocer la aplicación práctica de las enseñanzas profesionales que se impartían en la Academia de Bellas Artes de San Carlos a través de D. Manuel Piñón, alumno de la Academia; el otro, vindicar la contribución de los maestros de obras en la llamada “Revolución industrial”, conscientes de que sus conocimientos podían contribuir al progreso de la sociedad.

D. Manuel Piñón (Onda, 1836 - l'Alcúdia de Crespins, 1915), “Agrimensor y Maestro de Obras de la Escuela Profesional de Nobles y Bellas Artes de San Carlos” trabajará para la Diputación de Valencia como auxiliar del entonces arquitecto provincial Antonino Sancho, durante la década de los años sesenta. A partir de 1870 dirigirá *La Alcudiana*, una fábrica de mosaicos semejantes a los de Nolla, ubicada en l'Alcúdia de Crespins, y fundada en 1864 por otros dos maestros de obras: Vicente Alcayne y Vicente Polit.

Fruto de su experiencia al frente de *La Alcudiana*, será la publicación de un *Manual de cerámica*¹. Esta obra además de ser, como dice Pérez Guillén, “un exponente del grado de tecnificación de nuestra industria hacia 1880”, significa la puesta en práctica de los conocimientos de ingeniería y de arquitectura adquiridos en la Escuela Profesional de Bellas Artes de San Carlos y en la Escuela Industrial de Alcoi.

1.- FORMACIÓN ACADÉMICA.

Manuel Piñón y Canelles nace en Onda el 2 de junio de 1836², hijo de Juan Bautista Piñón, natural de Onda y de María Canelles, natural de Vila-Real. En 1850, a la edad de 14 años, se traslada a Valencia.

Durante los años académicos de 1851 a 1855 estudiará, en el Seminario de Valencia. De 1856 a 1859 cursará sus estudios en la Escuela Profesional de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, obteniendo el título de Agrimensor en 1859:

“He recibido de Don José Serrano y Gascó Secretario de la Academia de San Carlos el título de Agrimensor expedido a mi favor en Madrid, en 9 de Diciembre del corriente año y sellado registrado al folio 132 del libro correspondiente nº 5. Valencia 30 de diciembre de 1859. [Firma] Manuel Piñón”³

En 1860, realizaba el examen de Agrimensor: “Cumpliendo con el artículo 42 del Reglamento se le propuso el asunto siguiente: Levantar el plano por medio del grafometro de la zona de terreno existente entre el principio de Liria y de Campanar en una extensión próximamente de 640.000 metros cuadrados comprendiendo un tramo de la orilla izquierda del Turia, las casas, alquerías próximas y paradores que hay a la entrada del referido camino y marcando los lindes de algunas heredades. Después de ejecutar

¹ PIÑÓN, Manuel, *Manual de cerámica. Tomo I. Materiales de construcción: ladrillos, baldosas, tejas, tubos, adornos de barro y azulejos*. Madrid, Gregorio Estrada, 1880.

² AMV (Archivo Municipal de Valencia). Padrón de habitantes de 1871-72 (sig. 169) En este padrón consta la fecha de nacimiento de toda la familia. Viven en la calle Empedrado de las barcas, nº 14, principal (antes 17). Un año después se trasladan a l'Alcúdia de Crespins, vivirán en la misma fábrica de mosaicos, tal como se refleja en el padrón de cumplimiento pascual o Matrícula parroquial de la Iglesia de San Onofre de L'Alcúdia de Crespins del año 1873.

³ ARABASC (Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia), Leg. 61B/15/75. Agradecemos la colaboración de Diana Zarzo y M^a Carmen Zuriaga, archiveras-bibliotecarias de la Academia.

el trabajo y dadas, por el alumno las explicaciones necesarias se le aprobó por unanimidad de lo que certifico”⁴

Terminados estos estudios se casaba con Cándida Carsi Belenguer⁵ y, poco después, ya estaba ejerciendo su profesión en el proyecto de conducción de aguas potables de la villa de La Font de la Figuera⁶

El profesor Faus Prieto, al estudiar el origen y la consolidación de las enseñanzas profesionales en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en el siglo XVIII, concretamente la de agrimensor⁷, nos dice que fueron necesarios toda una serie de factores para conseguir que los estudios de agrimensura pudieran realizarse o, al menos, certificarse en dicha escuela.

También la enseñanza de maestro de obras sufrió una serie de altibajos. El título de maestro de obras había sido suprimido a finales del siglo XVIII, pero en 1817 se estimó conveniente su restablecimiento provisional ante la necesidad de reconstruir los edificios particulares que habían quedado arruinados en la Guerra de la Independencia⁸. Con este objetivo se reguló la obtención del título.

En 1855 la Escuela de maestros de obras y directores de caminos vecinales se suprime y se convierte en la Escuela de Agrimensores y Aparejadores. Este nuevo Plan de estudios se inicia en el curso 1855-56 y se prolonga hasta 1858-59, años en los que Piñón realiza los estudios de agrimensor.

Dos años después, con la Ley Moyano o Ley General de Instrucción Pública, la Escuela

especial de maestros de obras vuelve a restablecerse y, en Valencia, será en la Escuela General de Bellas Artes y Especial de Arquitectura donde se impartirá la enseñanza de Maestros de Obras hasta 1870-1871.

Piñón obtendrá el título de maestro de obras en 1863 y se estrenará con el proyecto del cementerio de Alberic⁹, edificio que aún hoy conserva su traza original a pesar de las múltiples ampliaciones. Su primitiva estructura era de planta cuadrada y correspondería a la actual primera tramada. La fachada que se conserva es la misma del proyecto de Piñón.

En la *Memoria de la Escuela General de Bellas Artes y Especial de Arquitectura...* leída por su director D. Manuel Blanco y Cano¹⁰, podemos ver a Manuel Piñón tanto en el listado de “Maestros de obras de la Academia de San Carlos que han hecho sus estudios en la Escuela Especial”, como en la “Relación de los Agrimensores de la Academia de San Carlos que han hecho sus estudios en la Escuela desde 1º de octubre de 1855”.

A pesar de tener dos titulaciones que le permitían ejercer una profesión, seguirá estudiando y completando su formación. Durante los años académicos de 1866 a 1868 convalidará y completará sus estudios en el Instituto de Segunda Enseñanza de Valencia, obteniendo el Grado de Bachiller en Artes.

Seguirá ampliando sus estudios en la Escuela Industrial de Alcoi. Según un certificado, expedido en 1870 por D. Teodoro Balanciart y Tormo, secretario de la Escuela Industrial de Alcoi, en el curso académico 1868-69 obtenía los títulos de

⁴ ARABASC, Libro de Actas de Agrimensores y Aparejadores. 1855-1871- Maestros de Obras. (Sig. 73).

⁵ AMV, Registro de casados 1860, pel. 1216, nº 655, desposándose en la Parroquia de Santo Tomás, el 19 de noviembre.

⁶ ADPV (Archivo de la Diputación de Valencia) E.14.2/c.74, exp. 2014 (1861). *Proyecto de la prolongación y reparación del minado que conduce las aguas potables de la villa de Fuente la Higuera.*

⁷ FAUS PRIETO, Alfredo, “Agrimensores titulados por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (1768-1808)” en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 88, 2007, p. 59-74.

⁸ BENITO GOERLINCH, Daniel *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. 2ª ed. Valencia, Ayuntamiento, 1992, p. 403

⁹ ADPV, D.2.2/c.87 (1863). *Proyecto de un cementerio de nueva planta para la villa de Alberique.*

¹⁰ Escuela General de Bellas Artes y Especial de Arquitectura, *Memoria...* Valencia, Imp. Rius, 1870.

Perito químico y de Perito mecánico. El secretario le recuerda, además, que debe satisfacer los derechos correspondientes a estos títulos para que tengan validez, firmando el certificado en Alcoi el 24 de octubre de 1870¹¹.

Su espíritu inquieto y ávido de saber hizo que durante casi veinte años estuviera completando y ampliando sus estudios, compaginando éstos con su actividad laboral y familiar. En 1870 tenía cuatro hijos: Leonor, Manuel, Enrique y Emilia y llevaba nueve años de vida laboral.

2. AGRIMENSOR Y MAESTRO DE OBRAS.

Los vaivenes a los que se vieron sometidas las enseñanzas profesionales no cesaron a lo largo del siglo. El descontento entre maestros de obras y arquitectos, entre agrimensores e ingenieros y el de los mismos arquitectos con los ingenieros estuvo latente a lo largo del siglo XIX¹².

Una Real Orden de 28 de septiembre de 1845 señalaba las atribuciones de los maestros de obras, dividiéndolos en antiguos y modernos. Los primeros, los examinados antes del citado reglamento, podían proyectar y dirigir toda clase de edificios particulares. Los modernos, examinados con posterioridad al citado reglamento, podían “proyectar y dirigir por sí solos los edificios particulares en los pueblos que no lleguen a 2.000 vecinos y en los demás que no hubiese arquitecto...”.

D. Manuel Piñón, pertenecía al grupo de los “modernos” y por tanto trabajará en pueblos de la provincia inferiores a 2.000 habitantes. Pero así como el reglamento especificaba “solo edificios particulares”, Piñón intervendrá también en proyectos y obras públicas, bajo el visto bueno del arquitecto provincial. Se trata de obras encargadas por los diferentes ayuntamientos, cuya supervisión correspondía a la Diputación

Provincial de Valencia. Los expedientes de estas obras se conservan en el archivo de la Corporación provincial.

El primer expediente del que tenemos noticia es de 1861, correspondiente al proyecto de conducción de aguas potables en la Font de la Figuera, al que antes hemos aludido. El último expediente que encontraremos, de 1872 referente a urbanismo (Policía urbana y rural), tiene que ver con el ensanche del pueblo de Picanya. Entre un expediente y otro toda una producción documental, escrita y gráfica, que abarca todo tipo de obras: Cementerios (Alberic, Llaurí), Casas consistoriales (Manuel), Obras hidráulicas (Molinos harineros en Zarra y Jarafuel; Conducciones de agua en La Font de la Figuera y Cheste), Escuelas (Torrent), Viviendas particulares (Villanueva del Grao), Obras de infraestructura (Malecón en la desembocadura del Turia; Pabellones que sustituyen las puertas que dan salida al mar), Urbanismo (L'Alcúdia, Picanya), etc. Con estas palabras “D. Manuel Piñón y Canelles, Maestro de Obras y Agrimensor de la Escuela Profesional de Nobles y Bellas Artes de San Carlos”, encabezaba las certificaciones de obra, tal como puede verse en el expediente de reparación de la escuela de Torrente, en el año 1866¹³. Estos expedientes están formados por memorias técnicas, presupuestos y planos. Hoy la mayoría de sus planos están recopilados en un DVD gracias a la labor llevada a cabo por el Archivo de la Diputación en la difusión de su colección Cartográfica¹⁴.

Al tratarse de obras públicas, serán visas por el arquitecto provincial del momento, Antonino Sancho. Manuel Piñón realizó y dirigió muchas de estas obras, tal y como el mismo arquitecto provincial indicará en un certificado expedido en 1870:

¹¹ Arxiu familiar. Certificats acadèmics. Nuestro agradecimiento de manera especial a la familia.

¹² BONET CORREA, Antonio, LORENZO FORNIES, Soledad, MIRANDA REGOJO, Fátima., *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*. Madrid, Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1985.

¹³ ADPV. E.4.2/c.77, exp. 2055, fol. 59

¹⁴ GARCÍA GÓMEZ, Amparo, REIG FERRER, Ana M^a, LÓPEZ NAVARRO, Gabriel, *Mapas y Planos, 1678-1884*. Valencia: Diputación, 2008

“Certifico que el facultativo de esta ciudad D. Manuel Piñón y Canelles, maestro de obras por dicha Academia [Bellas Artes], Bachiller en Artes y Perito químico y mecánico, hallandome ejerciendo el cargo de Arquitecto de la Provincia, ha sido un auxiliar mio particular por espacio de unos seis años, al cual he encomendado los proyectos y direcciones de varias obras y la formación de planos arquitectónicos y topográficos de terminos y partidos judiciales como trabajos oficiales que eran de mi incumbencia, constándome además por la intervención que me tocaba ejercer en todos los expedientes concernientes a las obras públicas de la provincia, que dicho Sr. Piñón ha proyectado y dirigido por sí varios edificios municipales y de particulares y evacuado importantes trabajos y comisiones facultativas en que ha dado pruebas de su aptitud probidad e inteligencia en la profesion que egerce, tanto en la parte de arquitectura como en la de geodesia o topografía, y a fin de que pueda acreditar dichos servicios como y cuando le convenga libro a su instancia la presente en Valencia a quince de noviembre de mil ochocientos setenta”¹⁵.

Esto nos lleva a considerar que estos profesionales estaban suficientemente cualificados para llevar a cabo las obras que se les encomendaban, independientemente de si eran privadas o públicas. A este respecto hay que recordar las palabras de Antonio Bonet cuando afirma que la figura del maestro de obras del siglo XIX debe ser tenida muy en cuenta a la hora de escribir la historia de la arquitectura porque fueron profesionales de gran categoría. Aunque su trabajo estaba a veces limitado a ciudades pequeñas eran “Polifacéticos

y concienzudos en su trabajo, por necesidad igual tenían que levantar una iglesia que una casa de vecinos, una fábrica o galpón industrial que un puente o realizar una cloaca y otra obra de infraestructura urbana... Sus edificios, siempre de sólida edificación eran perfectamente compuestos y realizados. Nunca la construcción de un maestro de obras falla en la técnica ni en la ejecución...”¹⁶.

Daniel Benito apunta que los maestros de obras y los arquitectos eran requeridos indistintamente por sus clientes¹⁷, y esto lo podemos constatar en la reedificación de un edificio de Villanueva del Grao¹⁸. El edificio, situado en la calle mayor esquina calle San Antonio, tiene dos propietarios y cada uno de ellos le encarga la obra a un profesional: uno al arquitecto D. Sebastián Monleón y el otro al maestro de obras D. Manuel Piñón¹⁹. Ya tenemos, una vez más, a D. Manuel Piñón trabajando codo a codo con uno de los arquitectos más reconocidos del momento²⁰.

Otra cuestión a analizar es la de las plazas de arquitectos municipales. Ante la carencia de arquitectos, serán los maestros de obras los que ocupen estas plazas. Este es el caso de Manuel Piñón quien, en marzo de 1867, ocupará la plaza de arquitecto municipal de Villanueva del Grao “Careciendo dicha Villa de Arquitecto Municipal y no existiendo en ella profesor alguno que pueda desempeñar este cargo, ha acordado el Ayuntamiento que tengo el honor de presidir, nombrar titular al Maestro de Obras D. Manuel Piñón para todos los casos que ocurran en esta localidad”²¹. El secretario del Ayuntamiento de Villanueva del Grao, D. Silverio Soriano, certificará el 31 de octubre de 1870 que:

¹⁵ Arxiu familiar, Certificats laborals. Antonino Sancho y Arango encabeza el certificado como Arquitecto académico de la de Nobles Artes, Académico correspondiente de la Superior de S. Fernando, Socio de la Económica de Amigos del País de Valencia, Comendador de la Orden Americana de Isabel la Católica y Arquitecto del Estado en la provincia de Valencia.

¹⁶ BONET, A., *Op. cit.*, p. 42-43

¹⁷ BENITO, D., *Op. cit.*, p. 404

¹⁸ Villanueva del Grao (actual Grau) fue municipio independiente hasta 1897 que, por Real Decreto de 1 de junio, fue anexionado a la ciudad de Valencia. El archivo de este municipio se custodia en el Archivo Municipal de Valencia.

¹⁹ ADPV. A-7.1./c. 40, *Expediente de reedificación de una casa*, 1866.

²⁰ Sebastián Monleón, además de ser un arquitecto de reconocido prestigio, era el arquitecto del Hospital, de ahí que se le encargaran proyectos como la Facultad de Medicina, la Plaza de Toros o el Teatro Principal, instituciones dependientes todas ellas del Hospital General.

²¹ ADPV. A.7.1./c.43



Fig. 1: M. Piñón. Plaza de San Bult 1869 (AMV-A.Reig)

“D. Manuel Piñón y Canelles vecino de Valencia fue nombrado Arquitecto de esta Población con la correspondiente aprobación del Sr. Gobernador de la Provincia en 15 de marzo de 1867; habiendo desempeñado hasta la fecha con la puntualidad, inteligencia y honradez que pueden desearse en un facultativo de su clase, cuantas obras, reconocimientos, informes, diligencias, planos de alineaciones y demás cuestiones facultativas y de policía urbana bastante frecuentes en esta población, dedicándose al mismo tiempo a la construcción de edificios particulares de alguna importancia en esta villa...”²²

La Revolución de 1868 trajo consigo muchos cambios, entre ellos la libertad de acción de los profesionales de la construcción. Por Decreto de 18 de septiembre de 1869 se suprimen los arquitectos provinciales, creados en 1858, y se concede a los ayuntamientos y diputaciones provinciales la facultad de nombrar los técnicos para la construcción de sus obras. Un Decreto de 8 de enero de 1870, equiparará a los maestros de

obras “antiguos” y “modernos”, igualando sus competencias. A partir de esta fecha D. Manuel realizará edificaciones y reparaciones en la ciudad de Valencia. Muestra de ello son los expedientes que de él encontramos, a partir de 1870, en el archivo municipal; aunque ya en 1869 se le encarga la modificación de la fachada en la casa de la plaza de Sant Bult, nº 5, consistente en abrir una nueva ventana en la casa de los herederos del Conde de Carlet. Esta casa, que aún se conserva a espaldas de la plaza de Tetuán, ocupaba la parte trasera de la que fue casa-palacio de dicho conde. (Fig. nº 1)

Como maestro de obras, su trabajo en la ciudad de Valencia abarca los años 1870 a 1872 y de él encontramos un buen número de construcciones, aunque apenas quede constancia de sus edificios. Unos en pleno centro de Valencia (calle San Ramón, Acequia Podrida, San Gil, Portal de la Valldigna, 13-15, el almacén de muebles que construye para Francisco Roca en la calle de las Barcas, 16, etc.); otros en la periferia como las

²² Arxiu familiar. Certificats laborals.



Fig. 2: M. Piñón. Bany dels Pavesos 1870 (AMV-A.Reig)

numerosas casas que construyó en el camino del Grao (Avenida de Puerto); se trata de casas independientes de una planta o de dos, a las que se accede desde el camino a través de una cerca de hierro. También encontramos en estos años reparaciones y modificaciones de fachadas en calles como Zaragoza y Campaners (ambas incluidas en la actual plaza de la Reina) o la reforma de la fachada que le encarga Joaquín Almunia, propietario de un edificio en la calle Banys dels Pavesos, 10, actualmente en reforma. (Fig. nº 2)

Pero los mejores proyectos son los que realizó para D. Joaquín Megía y Ortega²³, de quien era su apoderado, como el edificio que proyectó en 1871 en la calle Bisbe nº 1, 3 y 5 (Fig. nº 3). Se trata de una vivienda con fachada igual para la calle Bisbe, entrada principal, como para la fachada posterior de la calle de las Monjas de

Santa Catalina. Es de destacar en la parte superior de la fachada una escena indiana que evoca el origen de la familia: D^a Mercedes González Larrinaga y Cruz, casada en segundas nupcias con el Sr. Megía, era una rica indiana de La Habana, madre de D. Jacinto Gil de Avalle. Será en 1893 cuando Ángeles Grau Tamarit, viuda de Jacinto Gil de Avalle, le encargue a Peregrin Mustieles la edificación del actualmente conocido como *Palacete de Pescara*, cuya entrada principal se abrirá por la plaza de las Barcas, actual Pintor Sorolla, 24.

También para esta familia construyó un hermoso chalet en el camino de Burjassot, conocido con el nombre de “Casino de Nuestra Señora de las Mercedes o del Americano” que, aunque muy deteriorado, se conserva junto al parque de Benicalap²⁴. (Fig. 4)

²³ AMV, P.U., 1871 (cj. 109, exp. 12 y 17). Vivienda de la calle Bisbe, 7 y de la calle Bisbe 1, 3, 5.

²⁴ PIÑÓN, M., *Op cit.*, p. 93, Piñón, en su *Manual de cerámica*, al hablar de las llamadas tejas catalanas que fabricaba Ignacio Valenti, dice: “Nosotros cubrimos con ellas algunos edificios confiados a nuestra dirección entre los cuales podemos citar la casa de D. José Sivera, junto al puente del mar en el camino del Grao, la magnífica quinta del acaudalado Sr. Megía, en el camino de Burjassot, conocida por el Casino de Nuestra Señora de las Mercedes ó del Americano y otras varias”.



Fig. 3: M. Piñón. Fachada calle Bisbe 1871 (AMV)



Fig. 4: M. Piñón. Casino de l'Americà 1871 (A.Reig 2008)

Respecto a los proyectos de arquitectura efímera, debemos resaltar el proyecto de construcción del café llamado “El Recreo”, situado a espaldas de la Fábrica de Cigarros (antigua Aduana y conocido más recientemente como Palacio de Justicia). Se trataba de aprovechar el espacio que quedaba, tras la demolición de la muralla, entre la mencionada fábrica y la casa del Sr. Valier. Se le encarga realizar un tinglado de madera con la intención de retirarlo cuando el Ayuntamiento necesite el terreno. El permiso dado por el Ayuntamiento para ejecutar la obra ocasionó las protestas del administrador de la fábrica, siendo varias las modificaciones del proyecto y llegando el expediente hasta el mismo gobierno de la provincia para que, como entidad superior a la municipal, desestimase la autorización de la alcaldía de Valencia²⁵.

Un año antes, en 1869, se había encontrado con un asunto similar. El mismo Piñón había comprado un pequeño teatro situado en la plaza de la Bocha²⁶ con la intención de transformarlo en lugar de ocio cultural para los artesanos, “más acorde con los aires de libertad del momento”. El teatro tenía un tinglado o estructura de madera que sobresalía a la plaza y que le daba cierta amplitud al edificio. La protesta de los vecinos, la mayoría de ellos fabricantes de seda, determinó que retirara el tinglado²⁷.

Las obras y proyectos de D. Manuel Piñón en esta primera etapa de su vida laboral terminarán en el año 1872. También en esta fecha concluirá su trabajo como arquitecto municipal de Villanueva del Grao. Son varias las construcciones privadas que realizó en este municipio²⁸. En 1873, se traslada a vivir a l'Alcúdia de Crespins, para hacerse cargo de la dirección de la fábrica de mosaicos *La Alcudiana*.

²⁵ AMV, P.U., 1870 (cj. 108 bis, exp. 259 bis); ADPV, A.7.1/c. 53.

²⁶ La plaza de la Bocha esta a espaldas del gremio de carpinteros (C/ Balmes), en la confluencia de las calles Recadero y Viana, en pleno barrio de Velluters.

²⁷ AMV, P.U., 1869 (cj. 107 bis, exp. 263).

²⁸ AMV. Pueblos anexionados. Villanueva del Grao. P.U. (1870-1872).

3- LA PARTICIPACIÓN DE LOS MAESTROS DE OBRAS EN LA “REVOLUCIÓN INDUSTRIAL”.

Creemos que es justo vindicar el papel que desempeñaron algunos de estos profesionales en la llamada “Revolución industrial”. No solo en la parte mecánica (industria) sino también en la humana (el obrero), tal como después veremos.

A lo largo del siglo XIX, el importante crecimiento demográfico se traducirá en un aumento de la demanda urbanística. El gusto por la pavimentación de los suelos hizo que muchos profesionales de la construcción pusieran sus conocimientos técnicos al servicio de la industria y se asociaran con capitalistas para transformarse en empresarios. Éste es el caso de “Mariano Novella, fabricante de Onda, maestro cerrajero que aplicaba sus habilidades a las empresas de azulejos, tejas y ladrillos, introduciendo y modificando maquinaria para cortar y estampar ladrillos. Estas capacidades le permitieron convertirse en socio industrial de varias empresas: él ponía su ingenio, otros el capital”²⁹.

A esta unión de profesionales y capitalistas hay que añadir el hecho de que España poseía una legislación muy avanzada sobre patentes (privilegios de invención y de introducción) y marcas; elementos que iban a jugar un papel central en la industrialización, porque a través de ésta se podía distinguir los productos, alcanzar nuevos mercados y participar en las exposiciones³⁰.

Al igual que hizo el arquitecto Sebastián Monleón, fundador de una fábrica de azulejos (situada junto al entonces Hospital Militar y actual museo San Pio V), el maestro de obras Vicente Alcayne también se aventurará en el mundo empresarial y, junto al maestro de obras Vicente Polit, fundarán una fábrica en la calle Quart nº 14, de Valencia, obteniendo de la Reina Isabel II, el 9 de junio de 1864, privilegio para fabricar mosaicos de “piedra artificial”³¹.

En esta misma fecha, los mismos Alcayne y Polit junto con los socios José Tarrés y Felipe Tello, vecinos todos ellos de Valencia, conseguían para otra fábrica ubicada en l’Alcúdia de Crespins privilegio por cinco años para fabricar mosaicos, pero con la denominación de “porcelana mate”. El 6 de junio de 1865, solicitan que se les conceda la patente de invención “asegurar la propiedad de un procedimiento para fabricar mosaicos de porcelana-mate” y para ello, acreditan hallarse practicando dicho procedimiento, mediante un *Acta de reconocimiento*³².

Así pues, Alcayne y Polit son propietarios de dos empresas diferentes que fabrican un mismo producto pero con denominación diferente: “piedra artificial” (Valencia) y “porcelana-mate” (l’Alcúdia de Crespins). Este mismo material es el que estaba fabricando D. Miguel Nolla en su fábrica de Meliana con la denominación de “arcilla prensada o pulverizada”. Denominaciones diferentes para un mismo producto.

Asegurado el procedimiento construirán una gran fábrica: *La Alcludiana*, nombre de la empresa fundada bajo la razón social de “Alcayne y Compañía”. La prensa local se hacía eco de la noticia: “Según se nos asegura se está montando una fábrica de mosaicos en el pueblo de Alcúdia de Crespins, cuyos productos se espera, á juzgar por los ensayos hechos, que serán de la mejor calidad” (*Las Provincias*, 24 de agosto de 1866).

La empresa pasó por ciertas dificultades y problemas financieros hasta que, gracias al esfuerzo inversor de D. Joaquin Megía y Ortega, fue posible la consolidación de *La Alcludiana*. Seguramente fue el mimo Piñón quien convenció a Megía, comprometiéndose él mismo a dirigirla. En 1870 fue nombrado director y diez años más tarde será, además, propietario.

No queremos extendernos en su actividad empresarial al frente de *La Alcludiana*, tema

²⁹ MARTÍNEZ GALLEGU, Francesc Andreu, “Sobre la Revolución Industrial y el crecimiento industrializador de País Valenciano” en *De la cuestión señorial a la cuestión social. Homenaje al profesor Enric Sebastià*. PUP, 2002, pág. 207

³⁰ *Ibidem*. pag. 200. Remite a estudios realizados sobre Propiedad industrial, patentes y derechos de propiedad.

³¹ ADPV E.10.1, c. 67, exp. 1720.

³² ADPV, E.10.1, c. 67, exp. 1721. En el BOP de 15-12-1865, se publicaba la resolución.

abordado en otro estudio³³, pero sí mencionar que en ella intervinieron tres maestros de obras: Vicente Alcayne Armengol, Vicente Polit Paula y Manuel Piñón Canelles, lo que nos lleva a plantear el papel tan significativo que jugaron estos profesionales en el proceso industrializador.

A través del *Manual de cerámica* de Piñón sabemos que creará las “máquinas más a propósito” para la industria que dirige, construirá y modificará sus propios hornos e incluso indicará lo importante que es saber construirlos: “Creemos de gran interés para el fabricante el que sepa construirse sus hornos sin el concurso de nadie; porque además de serle de más notable economía tiene que repararlos continuamente de las averías”³⁴. Explicará cómo se construyen los hornos y las máquinas, creará nuevos productos cerámicos y modificará los existentes, siempre buscando los mejores resultados. Tal como dice Bonet “El incremento de las obras públicas y la creación de fábricas impuso que el patrón o director de la empresa fuese a la vez un técnico, un inventor y un organizador de la producción”³⁵.

Su amor por el progreso lo llevará a embarcarse en proyectos que superan el ámbito de agrimensor y maestro de obras para convertirse en el paradigma del nuevo constructor del siglo XIX: el ingeniero. Una vez más nos apropiamos de las palabras de Antonio Bonet para definir a este tipo de profesionales. Bonet dice que, a diferencia de los ingenieros franceses o españoles salidos de las escuelas superiores de ingeniería, “en Inglaterra, los ingenieros eran hombres prácticos que se habían formado a pie de obra, en talleres artesanales, manufacturas y fábricas que nunca habían pasado por un aula universitaria y los salones académicos. Sus conocimientos eran fruto de la experiencia, del trabajo continuado,

del apremio de las circunstancias, improvisando soluciones y supliendo las insuficiencias teóricas con ensayos más o menos aleatorios, utilizando materiales nuevos como el hierro, todavía no sancionado por la tradición. A ellos se les debe la invención de máquinas y nuevas estructuras constructivas, las audacias que sin la libertad empresarial capitalista son difíciles de llevar a cabo”³⁶.

A partir de los años ochenta, Piñón se embarcará en proyectos de ingeniería civil. En enero de 1880, como apoderado del Sr. Megía, solicitó al Ministerio de Fomento autorización para estudiar la posibilidad de una línea de ferrocarril desde l'Alcúdia de Crespins a Alcoi con un ramal de Villena a Albaida, ya que según indicaba, “era de notoria utilidad para la extracción de los productos agrícolas de los valles de Albaida, Onteniente y Muro, así como de los industriales de Alcoy, Bocairente y Enguera”³⁷. Se le autorizaba proceder al estudio y se publicaba la resolución en la Revista de Obras Públicas de 1880. Línea que años después se conocería como del tren V.A.Y.A. (Villena-Alcoi-Yecla-Alcúdia).

En 1893, presentará a la Junta de Gobierno del Río de los Santos, un *Proyecto de variación del Canal del Río de los Santos en Alcudia*, con la finalidad de que se le conceda un salto de agua para su fábrica³⁸. El plano topográfico, que acompaña el expediente, con las tres posibles variaciones del río que propone, es un excelente documento cartográfico de enorme belleza artística. Se trata de un documento, de grandes dimensiones, que ofrece una inestimable información, tanto por el plano del núcleo urbano y el de la fábrica, como por los terrenos que rodean el pueblo. El trazado, la composición y el colorido son de gran belleza. El mismo Piñón dice que “cree haberse tomado, para conseguirlo, un gran trabajo no muy

³³ REIG FERRER, Ana M^a, “Aproximació a la industrialització de l'Alcúdia de Crespins: D.Manuel Piñón i la fàbrica de mosaics *La Alcudiana*” En *L'Alcúdia de Crespins: 150 anys de tren*. L'Alcúdia de Crespins: Ajuntament, 2009.

³⁴ PIÑÓN, M., *Op. cit.*, p. 171

³⁵ BONET, A., *Op. cit.*, p. 12

³⁶ *Ibidem*. p. 26-27

³⁷ AGA (Archivo General de la Administración). Ministerio de Fomento. *Expediente sobre concesión del f.c. Alcudia-Alcoy y un ramal de Villena a Albaida*. Año 1880. (Sig. caja 24/18513).

³⁸ AMX (Arxiu Municipal de Xàtiva), Leg. 2166/5.

frecuente en los proyectos ordinarios. Se valió de todos los recursos del arte...”. Evidentemente, no se trataba de ningún encargo sino más bien de una cuestión particular. Para adaptarse a los nuevos tiempos necesitaba conseguir energía hidráulica, por ello pondrá todo su empeño en realizar un buen proyecto. Cada una de las variaciones que propone, justifica debidamente los beneficios que va a suponer para la agricultura, desecando zonas pantanosas, transformando en regadío tierras de secano, etc.

Aunque no consiguió el salto de agua solidificado, este documento nos indica que seguía ejerciendo de agrimensor y maestro de obras, además de empresario, como lo demuestra éste y otros documentos localizados³⁹.

4- LA COLABORACIÓN CON EL MUNDO OBRERO: LA ESCUELA DE ARTESANOS

El profesor Piqueras, al estudiar el mundo obrero, nos dice que “La Revolución de septiembre de 1868 inaugura una etapa de optimismo innovador que también afectó –y notablemente– al campo de la enseñanza popular. El 11 de octubre, antes de que el nuevo régimen contara un mes, la Junta Revolucionaria de la provincia de Valencia promulgaba un decreto creando la Escuela Industrial de la ciudad, conocida en el futuro como Escuela de Artesanos para la instrucción nocturna y gratuita de los obreros...”⁴⁰.

Unos meses más tarde, a nivel nacional, el Decreto de 30 de junio de 1869 suprimía las Escuelas de Bellas Artes, de Náutica, Maestros de Obras, Aparejadores y Agrimensores y las enseñanzas de Taquígrafa. Fue la Diputación de Valencia quien acudió en su ayuda ofreciéndose a sostener, con sus fondos, estas enseñanzas: “La escuela de Bellas Artes de Valencia se había salvado.

La Diputación provincial interpretó fielmente los deseos del país artístico por excelencia”⁴¹.

Los revolucionarios, ante la demanda de la clase obrera, pensaban que “no son escuelas de Bellas Artes lo que hacen falta: lo que necesitamos con urgencia son enseñanzas de artes mecánicas que eduquen a los obreros de los distintos oficios y les enseñen cuantos medios pueden emplearse para realizar mejor y más económicamente los objetos de arte que a cada oficio corresponden”⁴².

Esta era la idea que pretendían con la creación de la Escuela Industrial: instruir al mundo obrero, democratizar el estudio del dibujo entre la clase trabajadora, crear escuelas nocturnas a las que pudieran acudir los obreros tras su jornada laboral y buscar alternativas de ocio. Por esta razón, Piñón adquirió un pequeño teatro, del que hemos hecho referencia antes, en la Plaza de la Bocha, para transformarlo en Café-teatro con la finalidad de atraer “... a muchos artesanos que pasan hoy los ratos de ocio en las tabernas con notable perjuicio para su familia, para su salud y para la misma sociedad”⁴³.

En la Escuela de Artesanos de Valencia, creada bajo los auspicios del Instituto de Segunda Enseñanza, colaborarán no sólo profesores de este instituto sino también muchos profesionales. No hay más que consultar la memoria que editó la Junta, donde se recoge su actividad desde su creación hasta diciembre de 1870, para darnos cuenta de los profesionales de las diferentes ramas del saber que intervienen como profesores, tanto en enseñanza primaria como en preparatoria o industrial. En la relación de profesores de la enseñanza industrial encontramos a “D. Manuel Piñón, Maestro de Obras, Agrimensor y perito químico-mecánico, [asignatura] Composición y trazado de diseños y plantillas para las artes y oficios”⁴⁴.

³⁹ En el Archivo Municipal de Alicante hemos localizado proyectos de obras privadas de los años 1895 y 1904.

⁴⁰ PIQUERAS ARENAS, José A., *El taller y la escuela*. Madrid, Siglo XXI-IVEL, 1988, p. 123-124.

⁴¹ Escuela General de Bellas Artes y Especial de Arquitectura, *Memoria ..., op. cit.*, p. 16.

⁴² BONET, A., *Op cit.*, p. 45, remite a “Escuela de Bellas Artes”, en *La Idea*, núm. 31, 1 de agosto de 1870.

⁴³ AMV. P.U., 1869 (cj. 107 bis, exp. 263).

⁴⁴ Junta de las Escuelas de Artesanos de Valencia, *Orígenes de esta Junta y trabajos llevados a cabo desde su creación hasta el 31 de diciembre de 1870*. Valencia, Imp. José Doménech, 1871, p. [19].



Fig. 5: El artífice (Hemeroteca Municipal)

Una vez más, hombres como Alcayne, Piñón y Polit aparecen en la relación de colaboradores de la Escuela de Artesanos. Alcayne⁴⁵ como miembro de la Junta; Piñón y Polit como vocales de la misma. Tal como se definen en dicha memoria, “modesta asociación de hombres encallecidos en el trabajo, que roban a sus negocios y a sus goces familiares la hora y el escudo que invierten a favor de sus semejantes...”

La participación de Piñón en la escuela irá más allá. Con la finalidad de recaudar fondos para la escuela y dar a conocer el proyecto fundó y fue director del periódico *El Artífice* (Fig. nº 5), que acabó convirtiéndose en el órgano de difusión de

la escuela y de los conocimientos científicos. Un certificado firmado, el 16 de noviembre de 1870, por Daniel Balanciart, director de la escuela, nos lo confirma:

“Certifico: que Don Manuel Piñón y Canelles, Profesor de trazado de diseño y plantillas para las artes y oficios de esta Escuela Industrial, ha desempeñado hasta la fecha la enseñanza de dicha asignatura con el celo, inteligencia y facilidad que pueden desearse, habiendo dado pruebas de su experiencia en esta materia, propia de la profesión que egerce hasta el punto de prestar notables servicios a la instrucción de las clases industriales; Con el noble propósito de

⁴⁵ DELICADO, Javier, “El maestro de obras Vicente Alcayne (Valencia, 1828-1913)”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 1999. Alcayne intervino en la política local valenciana, fue concejal en la Revolución Gloriosa y alcalde en dos ocasiones. En la nota necrológica del *Almanaque de las Provincias para 1914*, se da mucha importancia a su papel de político.

propagarla por doquier fundó y es director de un periódico científico denominado *El Artífice*, que adoptó como órgano oficial la Junta de las Escuelas de Artesanos, de que fue nombrado vocal, publicando en él artículos importantes sobre agricultura, industria, ciencias y artes...”⁴⁶

Cuando Piñón se traslade a vivir a l’Alcúdia de Crespins, en 1873, echará de menos la escuela y dirá: “...alejado de ese centro de Instrucción para los hijos del trabajo por tener a mi cargo la dirección de una industria importante a diez leguas de esa capital, era muy doloroso para mí el no poder continuar dedicando mis cortos conocimientos a la enseñanza de la clase obrera...”⁴⁷

En la *Memoria de la Escuela de Artesanos de Valencia de 1875*, se recoge la creación de una escuela en l’Alcúdia de Crespins. Piñón pondrá en boca del dueño de la fábrica la creación de ésta, aunque es probable que la idea partiera de él. Así pues, comunicará a la Junta que, el 16 de octubre de 1873, el Sr. Megía le dirigió un escrito en el que decía:

“Convencido de que la instrucción es la base del verdadero progreso... procederá Vd. inmediatamente a la instalación en mi establecimiento de una Escuela lo más apropiada a los obreros de esa localidad, admitiendo en ella, no sólo a los trabajadores de casa, sino también a los mayores de doce años de los pueblos comarcanos...”

Esta escuela aparece en la memoria como una sucursal de la Escuela de Artesanos de Valencia. Estuvo dirigida por Piñón y llegó a tener hasta 176 matriculados en los dos años de existencia; el suficiente para cumplir con el objetivo acordado en la Primera Junta de la Escuela de Artesanos de Valencia, 13-3-1869 “Comprometer a todos los dueños de fábricas y talleres de Valencia a que no admitan en los suyos operarios que no sepan leer y escribir o que no prometan aprender en el término de dos años”⁴⁸

Su interés por el mundo obrero continuó a lo largo de su vida, tanto en su faceta literaria, como en el proyecto del reglamento para el *Círculo Católico de Alcúdia de Crespins*, 1891⁴⁹.

5.- EL MANUAL DE CERÁMICA DE MANUEL PIÑÓN.

Don Manuel Piñón murió el 4 de mayo de 1915, casi octogenario, pasando sus últimos años como administrador del Balneario de Bellús. Sus restos mortales descansan en l’Alcúdia de Crespins pero su espíritu pervive en innumerables documentos y, sobre todo, en su obra impresa *Manual de cerámica*, reposando en los anaqueles de las bibliotecas esperando que alguien la saque del olvido, y ese ha sido nuestro propósito.

Fruto de su formación académica y de su experiencia laboral fue la redacción de un manual que recogiera, de manera práctica, la fabricación de productos cerámicos aplicados a la arquitectura. Esta obra, además de ser una fuente de primera mano para el conocimiento de la fábrica de mosaicos *La Alcudiana* y del grado de tecnificación de la industria valenciana en el último tercio del siglo XIX, nos ofrece una visión del mundo y de la sociedad que le tocó vivir.

Se trata del *Manual de Cerámica. Tomo I. Materiales de construcción: ladrillos, baldosas, tejas, tubos adornos de barro y azulejos*. (Fig. 6) Al parecer, este primer tomo, dedicado a cerámica arquitectónica, precedía a otros dos dedicados a la cerámica decorativa, tema del que Piñón suele huir aludiendo que dicho tema se verá en otro libro. Nada se sabe de los otros volúmenes, posiblemente no llegaron nunca a publicarse.

Está editado en Madrid, en 1880⁵⁰, por Gregorio Estrada, quien dedica la colección a la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, de la que es socio y a quien define

⁴⁶ Arxiu familiar, Certificats laborals.

⁴⁷ Junta de las Escuelas de Artesanos de Valencia. *Memoria del curso de 1874-1875*. Valencia, Imp. J. Domenech, 1875, p. 8.

⁴⁸ CAMPILLO, Jesús, PLÁ, César, PONS, Vicent.- *El archivo de la Escuela de Artesanos de Valencia*. Inventario. Valencia, Universitat, 1999, p. 11.

⁴⁹ Queda pendiente profundizar en su pensamiento político-social-religioso respecto a la clase obrera.

⁵⁰ A parte de esta edición hemos conseguido una de 1895, adquirida en Rosario (Argentina).

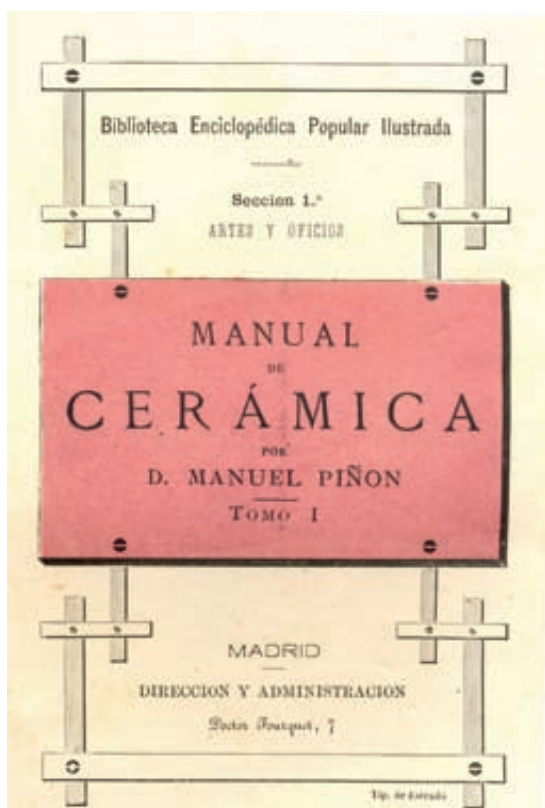


Fig. 6: Cubierta del Manual de cerámica de M. Piñón (Bca. privada)

como “legítima representante de los intereses morales y materiales del país”. Forma parte de la colección “Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada”, formada por 6 secciones: la 1ª dedicada a las artes y oficios, la 2ª a la agricultura, cultivo y ganadería; la 3ª a conocimiento útiles; la 4ª a historia, la 5ª a religión y la 6ª a recreativa. Colección que se edita en las décadas de los años setenta y ochenta.

La revista *La Ilustración Española y Americana*, de 15 de julio de 1880 (nº XXVI) se hacía eco de la noticia:

“Manual de Cerámica, por D. Manuel Miñón [sic], director de la fábrica de mosaicos de porcelana mate *La Alcudiana*, en Valencia. Es el volumen XXVIII de la Biblioteca Enciclopédica

Popular Ilustrada, que con tanto éxito publica el editor D. Gregorio Estrada. Un tomo de 232 páginas en 8º, ilustrado con una magnífica lámina. Precio, 4 reales por suscripción, y 6 reales por tomos sueltos.”

El libro comienza con la dedicatoria al Sr. Megía seguido de una introducción en la que plasma su pensamiento práctico y su amor por el progreso. A continuación, el libro se estructura por capítulos, dedicando cada uno de ellos a la fabricación de los diferentes materiales. Antes de tratar, de forma práctica, cada uno de los capítulos, hace una referencia historiográfica y bibliográfica sobre el tema, lo que denota una sólida formación cultural y un estar al día de los conocimientos técnicos del momento.

También ofrece información sobre las mejores arcillas y dónde se localizan, la composición química de éstas, etc. Explica de forma didáctica la construcción de hornos y maquinaria “más a propósito”, aportando ideas propias que le proporciona la experiencia. No vamos a entrar en detalles sobre la fabricación de materiales y maquinaria, para ello remitimos a la obra de Pérez Guillén⁵¹. Completa el libro una gran lámina plegada con las imágenes a las que hace referencia en el texto.

D. Manuel se presenta como un gran defensor de estos manuales temáticos porque “llenar el vacío existente en España sobre el conocimiento de las diferentes artes e industrias”. Considera de suma importancia unir los conocimientos de los hombres científicos con los prácticos porque son éstos los que sirven de guía a los numerosos obreros y artesanos que necesitan conocer un método claro y preciso que les trace el mejor camino para seguir en sus oficios.

El objetivo de su *Manual de cerámica* es el de enseñar la teoría y la práctica de unos procedimientos a un público general. Por ello, es consciente, en todo momento, de que la obra que escribe debe ser didáctica:

“Nadie conoce tanto la necesidad de aprender como el que se propone enseñar. Entonces

⁵¹ PÉREZ GUILLÉN, Inocencio V., *Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX...*, Castelló, Institut de Promoció Ceràmica, 2000. En el tomo I dedica el capítulo II a los productos y las mejoras técnicas de la industria cerámica tomando como fuente el *Manual de cerámica* de Piñón.

recoge en su imaginación lo que le enseñó la experiencia, y acumula cuantos datos y conocimientos tiene á su alcance, para presentar un cuerpo de doctrina lo más inteligible posible en provecho de aquellos para quien escribe, y aún para sí mismo. Porque, ¿quién será capaz de saber todo lo conveniente á una materia dada, sin necesitar el auxilio y concurso de otros que le precedieron?”⁵²

A lo largo del libro se observan comentarios continuos a la tierra en la cual escribe su obra y en la cual ha experimentado los procedimientos y técnicas que allí explica. Son continuas las alusiones al vocabulario propio del oficio y del terreno donde lo ejerce. Se trata de una interesante obra, objeto de estudio desde varias vertientes: grado de tecnificación de la industria valenciana, historia económica local de l'Alcúdia de Crespins, costes de materiales y transformación de estos, localización de materias primas para la industria cerámica aplicada a la arquitectura, toponimia de la zona y un sinfín de interpretaciones.

Define la alfarería como una de las pocas industrias cuya materia prima es la tierra y la compara con la creación del hombre, diciendo que también Dios eligió el barro como materia prima para formar el primer hombre “De ahí la honradez de estudiar un arte cuyo primer artífice fue el mismo Dios”.

Es una introducción bonita y amena dirigida a la clase media, a los artesanos e industriales pero también a los que dirigen la nación haciéndoles un llamamiento para que protejan a los industriales. Pide a los acaudalados que no retengan sus capitales improductivos.

Consciente de que el bienestar y la moralidad llegará al hombre a través del trabajo, se muestra gran defensor de las industrias, grandes o pequeñas, porque son creadoras de puestos de trabajo y eso hace que a las familias no les falte el pan y, por tanto, la felicidad pueda llegar a todos.

“Lo que faltan en todas partes, y especialmente en España, no son políticos, sino industriales entendidos que aumenten las producciones, y por consiguiente la riqueza del país, si se quiere que la sociedad camine derecha hacia la meta del verdadero progreso. Hacia el fin para el que fué creado el hombre”⁵³.

Podemos concluir, reafirmandonos en la idea expuesta al principio de este trabajo, que estos profesionales que llevaron a la práctica las enseñanzas recibidas en su formación académica en la Escuela Profesional de Bellas Artes de San Carlos, participaron de una manera activa en la transformación económica y social de la Valencia del último tercio del siglo XIX.

D. Manuel Piñón, emprendedor incansable, fue uno de ellos y su labor merece ser recordada.

⁵² PIÑÓN, M., *Op. cit.*, p. 16.

⁵³ *Ibidem*, p. 11.



El código oculto en la obra artística de Max Aub

María de los Ángeles Valls Vicente

Doctora en Bellas Artes Premio X Beca de Investigación
“Hablo como hombre” Fundación Max Aub

RESUMEN

Con el título original “Las versiones ilustradas en la obra de Max Aub” preparé el trabajo de investigación por el que obtuve la beca. En su índice recopila una serie de aspectos hasta ahora desconocidos en el quehacer artístico del escritor. De ello, se desprenden una serie de conclusiones que me han permitido revelar de manera inédita dentro del epígrafe “El código oculto en la obra artística de Max Aub” y que ahora muestro. Hasta el momento se ha revisado con diferentes planteamientos su producción literaria, pero los estudios que se han hecho sobre pintura sólo se han centrado en Jusep Torres Campalans (de donde quedan aún incógnitas por resolver), obviando la trama simbólica que envuelve su obra gráfica. Dejando “Juego de Cartas” y las capitulares del libro “Versiones y Subversiones” como un valor de carácter ilustrativo. Por ello, el planteamiento del trabajo ha estado encaminado a este fin, llevando a cabo una recopilación de imágenes en primer lugar y después realizando un análisis comparativo de las obras, permitiéndome aventurar a razón de los resultados de la existencia de un código oculto de contenido simbólico, esotérico, numérico, bíblico y mitológico; pero no sólo como pintor sino en su producción literaria.

ABSTRACT

With the original title “The versions illustrated in the work of Max Aub” I prepared the research work that got the scholarship. In its index compiles a several of aspects which are unknown in the artistic work of the writer. This has shed a number of conclusions that I have revealed a novel under “Code hidden in the artwork of Max Aub” and now show. So far we have reviewed different approaches to his literary production, but studies that have been made on paint only focused on Jusep Torres Campalans (which are still mysteries to be solved), obviating the symbolic frame that surrounds his artwork. Leaving “Game Card” and chapter of the book “Version and subversion” as an illustrative value. Therefore, the approach has been working towards this end, carrying out a collection of images first and then make a comparative analysis of the works, allowing me to venture up to the outcome of the existence of a code hidden content symbolic, esoteric, numeric, biblical and mythological, but not just as a painter, but in his literary production.

Este artículo recoge algunas de las conclusiones de la investigación realizada para la Fundació Max Aub de Segorbe, fruto de la concesión de las “X Becas de Investigación” “Hablo como hombre” y que me fue otorgada durante la convocatoria del 2007.

El enfoque del estudio se aparta de la visión tradicional que acerca de su obra tanto literaria como artística, se ha hecho hasta ahora. Hay unas reflexiones acerca del Max Aub caricaturista y otro donde el análisis de sus dibujos y capitulares nos permite descubrir un universo inmerso en elementos simbólicos, esotéricos, numéricos, religiosos y mitológicos.

Aunque, Max Aub es considerado un hombre de letras, la pintura y el dibujo es un complemento a su producción. Creador de obras teatrales y colaborador fiel de Luis Buñuel, André Malraux o Ripstein, su atracción por el cine y el teatro es indudable. Precisamente, esta preparación le sirve para recrear en imágenes como si de planos cinematográficos se tratara, el relato autobiográfico de sus novelas y pinturas. Se ha hablado de su pintor imaginario Jusep Torres Campalans y de “Juego de Cartas”, pero poco se conoce sobre el conjunto de signos y códigos que encierran. Lo mismo ocurre con las capitulares que contiene el libro de “Versiones y Subversiones”, toda una relación de imágenes y texto que a simple vista pasa como una producción más, pero que esconden una riqueza en signos que a modo de código nos muestra unas vivencias y experiencias personales que conectan entre ellas.

Max Aub Mohrenwitz nació un dos de junio de 1903 (hace ahora 106 años), en París. El centenario de su muerte fue celebrado con una retrospectiva de su obra literaria y artística en el Museo de Bellas Artes de Valencia, en la que no faltaron documentos, fotografías, cartas y diseños de portadas de libros de su extensa producción

y más recientemente, en el 2008 se conmemoró el 50 aniversario de la creación de Jusep Torres Campalans. Es hijo de Federico Aub y de Susana Mohrenwitz.

El actual estudio es una parte del trabajo titulado “Las Versiones ilustradas de Max Aub” y es fruto del análisis, lectura y recopilación de textos, manuscritos y dibujos que durante dos años he realizado. La figura de Max Aub fue ya tratada en mi tesis doctoral como artista integrante de la “Generación de los treinta”, en Valencia. Fue precisamente en esta ciudad, donde pasó sus primeros años de juventud desde que en 1914, se trasladara a vivir con su familia y donde publicó su primera caricatura en “El Mercantil Valenciano” en 1935 del poeta López Picó (el cuál conoció en 1922 en Barcelona en las tertulias a las que también acudían Joan Salvat-Papasseit, Escalans, y Gasch). Aunque el tema a tratar no se centra del todo en estos aspectos, considero que es necesario una breve mención al uso del dibujo de humor y sobre todo al empleo personal que hace de los rasgos que confieren su acercamiento a la caricatura.

MAX AUB Y LA CARICATURA.

Situar el término de la caricatura en la producción de Max Aub es tratar de manera justa tal apreciación, ya que sus pinturas y dibujos no están exentos de este valor y no podríamos entender su Torres Campalans sin unirlo a este concepto. Exagerar un personaje cuando se realiza un dibujo o desear describir un protagonista en una novela no es otra cosa que intentar ridiculizarlo y con ello de manera improvisada el artista realiza una crítica, expresa un pensamiento que va más allá de la simple representación.

Entre los modelos más influyentes de la caricatura de la España de inicios del siglo XX, estaban el dibujante Luis Bagaría y el gallego Castelao.



Fig. 1: Dibujo de “El Sabio” (1910). Probable autorretrato-caricatura del propio Max Aub. Análisis del dibujo

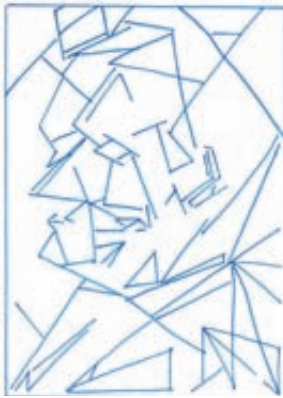


Fig. 2: Esquemas del dibujo de “Guillaume Apollinaire” (1911). Análisis del dibujo, descomposición de las tres caras



Fig. 3: Dibujo-caricatura (análisis del doctor Raynaud, 1912). Posible homenaje a Josep Renau. Descomposición del dibujo. Dos caras



Fig. 4: . Esquemas del dibujo de “Guillaume Apollinaire” (1911). Análisis del dibujo, descomposición de las tres caras

“Los dibujos-caricaturas-editoriales de Bagaría, punta de lanza de toda una generación, desaparecieron con el primero de abril de 1939, y, en su lugar, se hizo realidad la profecía. El exilio y la muerte física se tragaron una fecunda generación de hombres que eran testigos y expresión de su tiempo”. En esta generación perdida tenemos a nuestro Max Aub que como Bagaría tuvo que balbucear en la fisonomía interior de las cosas y a través de un humor trágico-cómico plasmar en sus escritos y dibujos la realidad del dolor de la distancia. “La mayoría de los humoristas son hombres tristes; el verdadero humorismo no es flor de juventud, es producto de un verdadero dolor”.¹

Dentro del contexto del dolor, es donde debemos situar el humor de Max Aub. Los retratos de Josep Torres Campalans son un reflejo de su tiempo, reflejo de la distancia que se traduce en caricaturas distorsionadas de la realidad y donde el juego de espejos propugnado por Valle-Inclán es la excusa para la representación estética.

Por otro lado, el pensamiento del escritor tiene en común con otros grandes de la literatura Miguel Hernández, Goytisolo y el propio Valle-Inclán el amor por España:

“...un amor que se expresa en forma doliente y crítica. En los autores mencionados estudiamos la reorganización del ambiente- es decir, el retrato de su sociedad se aparta de las normas realistas tradicionales para llegar con frecuencia a la distorsión: el ejemplo más claro de ello es Valle-Inclán, el más rebelde de su generación, y el más apasionado distorsionador de las imágenes españolas gracias a su galería de espejos cóncavos y convexos”.²

Precisamente algunos de los cuadros de Torres Campalans presentan la descomposición de los planos. Estos espejos convertidos en caricaturas son modelos de personajes, así tenemos “El Sabio” (1910) (fig.1), que bien podría tratarse de su autocaricatura, “Guillaume Apollinaire (1911) (fig.2), “Doctor Raynau” (1912) (fig.3),

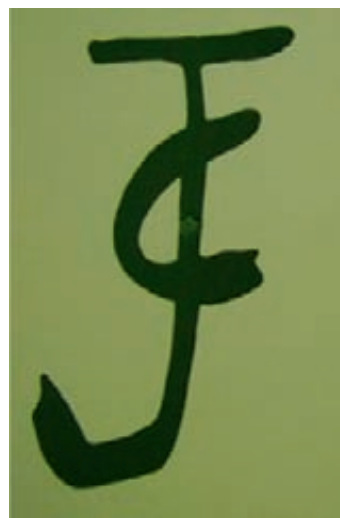


Fig. 5. . Dibujo-portada de la exposición de New York de Torres Campalans en 1962

posiblemente retrato del pintor Renau (amigo personal del artista) y “El Tabernero de la Esquina” (1908) (Fig.4), (en este último, domina más el estilo pictórico que el lineal). Estudiados con detenimiento, las figuras dos, tres y cuatro esconden diversas caras, enfundadas tras el retratado, serían las múltiples caras, de múltiples espejos con que se mira y representa el hombre.

Pero volviendo al concepto de humorismo, considerado como algo gracioso, ridículo, chistoso y satírico, nos preguntamos si en los retratos de Torres Campalans hay más ridículo que gracia y si son más satíricos que chistosos. También hay que tener en cuenta que de estas obras se hicieron dos exposiciones. La primera, en 1958, celebrada en México, en las Galerías Excelsior; después se trasladó a New York en 1962 a la Galería Bodley.

¹ BAGARÍA, Luis. Luis Bagaría (1882-1940). La fisonomía interior de las cosas. Sirio. Madrid. Ministerio de Cultura, 1983, pág. 107.

² DURAN, Manuel. De Valle-Inclán a León Felipe. Colección perspectivas españolas. Finisterre, pág. 75.

Sobre la preparación de la primera exposición de Torres Campalans en México, en la correspondencia que mantenía Max Aub con Josep Renau, de fecha 29 de agosto de 1958, le dice: “¿No piensas ir a París?. El Torres Campalans está precioso y ha tenido un éxito de escándalo”³

Para la exposición que se realizó en Nueva York se hizo una invitación (fig.5) figurando en su portada las iniciales de J.C. Y con un comentario en inglés de Jean Cassou (Conservateur en -Chef du Musée National d’Art Moderne de París). También se diseñó un catálogo para tal ocasión en donde figuraba el rotulo:”A first New York exhibition og his paintings and drawings, 1962. La muestra estaba compuesta por 83 obras que incluían retratos y homenajes a pintores de la vanguardia artística: “Pierrot” 1908, “Portrait de Picasso”, 1912, “Homenaje to Modigliani”, 1913, o “Head of Juan Gris”, 1912, entre otros.

Jean Cassou hace una correlación entre Torres Campalans y Picasso:

“... And everything is illuminated for us once we admit that Torres Campalans is just as possible as Picasso, Picasso just as hypothetical as Torres Campalans... I repeat what i Have said elsewhere: this fantastic book (Jusep Torres Campalans, by Max Aub), which poses such vertiginous problems, this problematic book, so prodigiously exciting to the spirit, so spiritual, could not have been written except about a Spaniard by a Spaniard-that is to say, by and about compatriots of Cervantes and of Don Quijote”⁴

Max Aub se presenta como Torres Campalans y el juego de lo imaginario se pone en marcha. De nuevo la farsa supera a la realidad y como en otras ocasiones, Alvarez Petreña o el pintor inglés de “Versiones y Subversiones”, juegan con el humor del engaño.

En cuanto a la época de esta primera exposición, la de Méjico, aporta José R. Marra-López la noticia de que “viejo crítico hubo que se emocionó con el libro y escribió sus recuerdos de Torres Campalans, de cuando lo conoció, lamentándose del injusto olvido en que había caído”⁵. Uno de los concurrentes a la exposición en la Galería Excelsior, Jaime García Torres, describe años después, en un homenaje a Max Aub, su propia participación en la broma, a la que Carlos Fuentes también presto su ayuda.

“Fuentes y yo sorprendimos a uno de los teóricos de mayor fama local en el momento en que analizaba influencias. Al punto decidimos falsificar una serie de textos alusivos al pintor imaginario, atribuyéndolos a firmas genuinas en boga”⁶.

Sobre la existencia verdadera del pintor Jusep Torres Campalans, hubieron dudas durante algún tiempo, al respecto Max Aub escribió con fecha de mayo de 1970, en México:

“Los editores españoles de este libro quieren que puntualice el estado de la cuestión de la existencia de J.T.C. A estas alturas. Lo hago ya sin ninguna ilusión. Hace ya doce años, a raíz de la edición mexicana, se publicó un folleto en el que Jaime García Torres (luego embajador en Grecia) y Carlos Fuentes recogieron las opiniones de muchas personas, algunas de las cuales habían conocido al interfecto. David Alfaro Siqueiros, pintor famoso y fallido asesino de Trotki aseguró, en el periódico más importante de México, que había conocido personalmente, en París, al protagonista de mi libro (puedo enviar fotocopias del artículo a quién lo desee)”⁷

La observación que realiza acerca del pintor David Alfaro Siquiros (lo apostilla como asesino de Trotki), recurre a los “Crímenes ejemplares”,

³ AUB, Max. CARTA a Jusep Renau del 29/8/1958. Carpeta 6/1. Fundación Max Aub, Segorbe.

⁴ DIPTICO de la exposición de New York. Comentario de Jean Cassou. October 29 to November 10, 1962.

Traducción al castellano: “... Y todo se ilumina para nosotros una vez que admitir que Torres Campalans es tan posible como Picasso, Picasso, al igual que Torres Campalans como hipotético ... Repito lo que he dicho en otra parte: este fantástico libro (Jusep Torres Campalans, de Max Aub), que plantea problemas vertiginosos, este libro problemático, por lo emocionante prodigiosamente el espíritu, por lo espiritual, no podría haber sido escrito sobre la excepción de un español por un español-es decir, por y acerca de los compatriotas de Cervantes y de Don Quijote”.

⁵ MAX AUB, FCO. DE AYALA, RICARDO GULLÓN, CARLOS RIPOLL, CÉSAR TIEMPO. “La broma literaria en nuestros días”. Biblioteca Virtual, Miguel de Cervantes. Max Aub descubre a un artista.

⁶ MAX AUB,... *ibídem*. Biblioteca Virtual, Miguel de Cervantes.

⁷ MANUSCRITO. Fundación Max Aub. Carpeta 2. (4a. De forros).

tratando de modo satírico una situación incómoda y empleando la ironía como defensa.

EL CODIGO ILUSTRADO DE MAX AUB

El lenguaje tanto literario como artístico de Max Aub esta cargado de un código que a veces se repite a lo largo de toda su producción, desde sus comienzos en la década de los treinta en España hasta su período en el exilio a partir de 1942 y su labor posterior.

Dentro del campo de las referencias numéricas resulta significativa la fecha de 1914, a la que Max Aub, de una manera relevante utiliza en momentos históricos o para fechar algún dato de alguna novela o de un dibujo, o situar a un personaje determinado en un lugar geográfico. “La fecha de 1914 coloca a Jusep Torres Campalans retirado del mundo artístico, el pintor deja Europa, es el momento en que se produce en su vida un cambio radical, en este mismo periodo y a la edad de once años debido a la primera guerra mundial Max Aub se traslada a Valencia (cuyas vivencias marcaran toda su existencia). También resulta significativo que su otro personaje Luis Alvarez Petreña de sus inicios literarios muere como poeta”⁸. La pintura “Sol y Luna” (fig.6), está fechada en 1914, el Sol como centro del sistema solar, principio y fin de la vida. Esta obra significa, el fin de una etapa para Max Aub.

Desde las referencias numéricas del libro “A”, “Juego de Cartas” (con elementos que también aparecen en Jusep Torres Campalans), “Versiones y Subversiones” (con códigos bíblicos, numéricos, esotéricos), pasando por los elementos mitológicos de “Geografía”, “Fábula Verde”, “Alvarez Petreña” (con alusión a los viajes); la exaltación de los sentidos de “Yo Vivo”, las incursiones al lenguaje de la escritura y el comportamiento de los humanos en “Manuscrito cuervo” y las reseñas bíblicas de “Imposible Sinaí”, componen un amplio abecedario y juego de códigos expresados de manera literaria unas veces y otras de manera



Fig. 6: Pintura de Torres Campalans con el título “Sol y Luna” (1914)

pictórica, creando de esta forma un guión de su propia existencia, contado por personajes inventados donde el núcleo principal es el deseo de expresar el origen del significado de la humanidad y la sinrazón de los conflictos bélicos.

Pero no vamos a extendernos ahora en los diferentes hallazgos, todos ellos de gran interés, sino que nos centraremos en el apartado que comente al inicio del escrito, el que atañe al las capitulares de Max Aub.

Las capitulares corresponden al libro de “Versiones y Subversiones”, publicado como primera edición el 25 de octubre de 1971. Son iniciales que Max Aub atribuye a Richard Falkner Hunt (1851-1903), uno de los dibujantes más celebres de la época victoriana. Como en su pintor imaginario Torres Campalans, recrea una vida para el artista inglés, situándolo en la Costa Azul Francesa e Italiana (murió en Rapallo). Max Aub sigue con la broma de enmascarar su verdadera identidad como pintor y se presenta como escritor donde las recurrentes bíblicas y simbólicas envuelven toda la obra pero no solo literaria, sino gráfica y como ilustrador de su propia parodia.

El libro consta de 37 iniciales, toma el modelo antiguo de escritura y la decora con motivos simbólicos. Recurre a temas bíblicos, esotéricos,

⁸ VALLS VICENTE, M^a Angeles. DIPTICO, para el XVII Encuentro de Estudiantes con Max Aub. “Max Aub y su propia historia”. Segorbe. 2009.

teatrales y hace guiños a libros escritos por él y de otros escritores, que como dice Max Aub: “Versión de versiones, subversiones...”⁹

LAS CAPITULARES DE MAX AUB

Las capitulares de Max Aub, surgen de la necesidad de explicar la importancia del uso del texto escrito. El empleo del abecedario nos remonta a los comienzos de la escritura, a culturas antiguas. Sirve para explicar el origen del hombre y la importancia que para las civilizaciones conlleva las acciones equivocadas y que la pervivencia de la humanidad son consecuencia de nuestros actos.

En el estudio de las iniciales de “Versiones y Subversiones” podemos encontrar varios símbolos recurrentes: el esotérico, numérico, cristiano y su significado bíblico. No todas las letras van a ser tratadas, pero si aquellas que por su importante transcendencia necesitan de una explicación.

Las referencias numéricas, no es la primera vez que Max Aub las utiliza en dibujos y escritos, aparecen en el libro de poemas “A” publicado de 1933, en “Juego de Cartas” y en Torres Campalans. En la capitulares de “Versiones y Subversiones”, concretamente en el poema titulado “Anatema de un converso holandés”, con el NÚMERO 1 (fig.7), el contenido del texto tiene referencias a los judíos (a la obra “Imposible Sinaí”), con alusiones religiosas: “...!Matásteis al padre, vosotros los ateos!” (alusión a “Crímenes ejemplares”). Analizando el carácter gráfico del número podemos observar que si lo volvemos del revés, encontramos la J de Jusep Torres Campalans. En un mismo número hace referencia a tres obras suyas producidas en tres años diferentes, pero podemos observar que el discurso es el mismo: el hombre como primer ser de la creación, se destruye a sí mismo.

Pero también la letra A (fig. 8), la utiliza para mandarnos mensajes en varios diseños y formatos. Hay diferentes tipos de letras. Unas nos refieren a la letra Alfa (el principio), el texto dice:

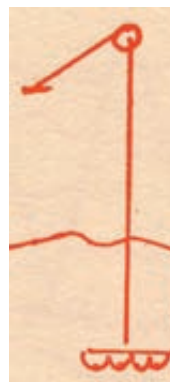


Fig. 7: . Capitular número 1. Pertenece al texto “Anatema de un converso holandés

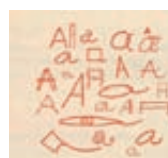


Fig. 8: . Capitular letra A. Diferentes formatos y significados



Fig. 9: . Capitular letra A. Presenta dos zonas con significados distintos

⁹ AUB, Max. Manuscrito. Fundación M.A. Segorbe. Caja 22/10. Pág. 45.

“No será el fin del mundo sino el principio...”. También aparece el signo de Tauro (primer signo de la triada de tierra). Recuerda a los jeroglíficos egipcios (referencia a los comienzos de la escritura). Una A se convierte en un ojo (los ojos representan la realidad, que no queremos ver). Cuando dice “A la hora señalada una gran voz clamará por todo el cielo que eternalmente el mundo rodará al revés”, hace referencia al día que el séptimo sello, se hizo silencio en el cielo como media hora...”¹⁰

La inicial de la A (fig. 9), donde figura el apócrifo Simón Gómez, es de tono apocalíptico, como la anterior. Utiliza el símbolo del triángulo (número tres, Padre, Hijo y Espíritu Santo) y el número 7 (3+4) (representa el cuerpo y el alma). En el poema alude dos veces al número siete: “A las siete de la noche”, “Habían roto los siete sellos”. El gran triángulo, es el ojo que todo lo ve. La letra A alude al número 1 (El hombre). Cuando dice que se habían roto los siete sellos, habla de los siete sellos de la Revelación. Siete son los pecados capitales y siete las virtudes que

los vencen. La segunda vez que emplea la letra A, es para hacer un canto ceremonial, hace alusión al pecado del hombre, al árbol de la vida, manchado por el pecado: “... de mi árbol de sangre”. La letra presenta dos zonas, la superior, con el triángulo (tomando el alfabeto griego, el triángulo equivale al número 4, el alma). La parte inferior hace referencia al submundo (el infierno), surgen figuras colgando del triángulo.

En la letra J (fig. 10), “Jesús puso de pie a Adán”, es la J de Jusep y a la vez tiene doble interpretación, por un lado es una caricatura (en la parte superior ocultos unos ojos), por otro lado, si invertimos la letra J, aparece el símbolo de la guadaña o muerte.

Es una alusión a Adán y al pecado, la muerte nos redime del pecado.

La capitular M (fig. 11), nos habla de Dios, de sus muchas moradas. Volviendo al contenido bíblico de la letra A, de “Versiones y Subversiones”, tenemos que hacer una observación acerca del contenido del mensaje. En el apartado donde Max Aub dice:”... Nadie dudó del fin del mundo,

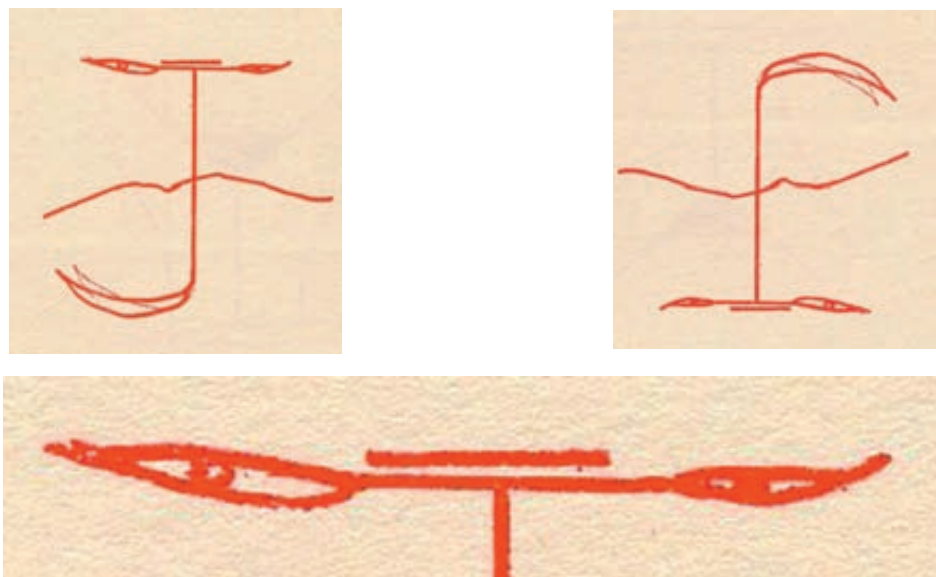


Fig. 10: . Letra J. Dos posiciones, vertical e invertida. Una tercera imagen aumentada

¹⁰ APOCALIPSIS, 8: 1-5.



Fig. 12: Letra N. Dibujo de serpiente que asciende por la letra. Recuerda también el esquema del cuervo Jacobo.



Fig. 13: Letra V. Dos serpientes que parten del vértice de la letra, rematada por un hijo.

y buscaban las veinticuatro sillas”¹¹. En la Biblia pone: “Alrededor del trono había veinticuatro tronos y sentados en ellos veinticuatro ancianos,...”. (24 es el resultado de sumar 12 más 12). A su vez, en otro párrafo del citado poema Max Aub escribe: “Habían roto los siete sellos y leían el libro por dentro y por fuera”. En la Biblia se cita: “A la derecha del que estaba sentado en el trono vi un rollo escrito por delante y por detrás y sellado con siete sellos”¹². Se refiere a los siete sellos del libro de la Apocalipsis. Lo que puede ocurrir cuando estos sellos se abran (el falso evangelio, las guerras, el hambre, las epidemias, la persecución de la Iglesia, los prodigios en el cielo y las siete trompetas). Antes de que se abra el séptimo sello, se abre un paréntesis “Y oí el número de los sellados: ciento cuarenta y cuatro mil sellados de todas las tribus de los hijos de Israel”¹³. El número 144 resulta de multiplicar 12 por 12 (doce son las tribus de Israel y doce son los apóstoles).

Max Aub, utiliza el contenido bíblico y le da contrasentido en su poema, imprimiéndole reflexiones personales, como él mismo dice, en

relación de Alfredo de Alcalá y de Simón Gómez en la traducción de los proverbios: “Esta curiosa versión del poema de Simón Gómez se publicó en Amberes en 1517, otorgando todos los “créditos” a su autor portugués. Alcalá, judío converso, estudio en su ciudad natal, tradujo los Proverbios, trufándolos de reflexiones personales y aun haciendo contrasentido”¹⁴

El símbolo de la serpiente es también un tema recurrente en algunos de los dibujos de Max Aub, aparece en alguna pintura de Torres Campalans (boceto para “Francisco Ferrer”). En la capitular de la letra N (Fig.12) de “Versiones y Subversiones”, la serpiente asciende hacia la parte superior. Es el símbolo del pecado del hombre, el origen cristiano del mal, es un personaje imaginario, cuyo propósito es sembrar la desconfianza en Dios y por lo tanto en el hombre. La violencia es fruto del pecado. De nuevo encontramos la figura de la serpiente en la letra V (Fig. 13). El texto es un canto fúnebre estructurado en 14 frases y repartidas en 7 voces y 7 coros. Gráficamente la V esta atravesada por dos serpientes que acaban en el vértice rematado en

¹¹ SCHÖKEL, Luis Alonso. “Biblia del Peregrino”. Editorial Mensajero, noviembre, 2002. Pág. 2001.

¹² SCHÖKEL, Luis Alonso. *Ibidem*.

¹³ APOCALIPSIS 7: 1-4.

¹⁴ AUB, Max. Versiones y subversiones. Fundación Max Aub. Segorbe. 2008. Pág. 29.

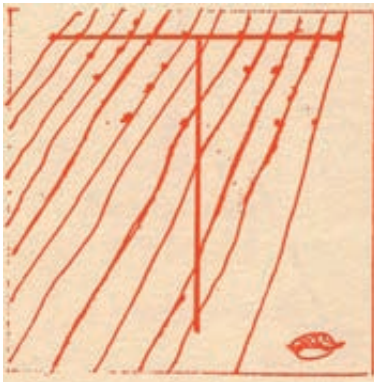


Fig. 14: Letra T. Esquema de la Cruz



Fig. 15: Pintura de Vicente Ferrer de Josep Torres Campalans

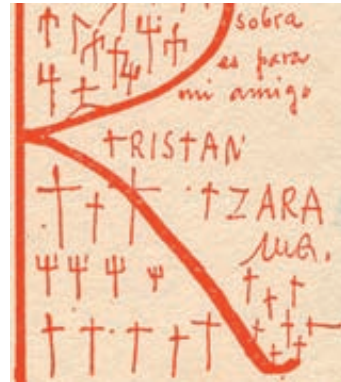


Fig. 16: Capitular R. Dibujo con varias cruces, números y tridentes



Fig. 17: Letra E. Repite en diferentes formatos esta letra. Alusión al lenguaje corvino del cuervo Jacobo

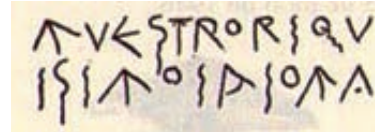


Fig. 18: Letras adjudicadas al idioma corvino del Manuscrito Cuervo



Fig. 18: Capitular C. Evoca el teatro y el circo



un ojo (omnipresencia de Dios). El pecado enfrentado al bien. “Después de la noche negra, la luz arriba”¹⁵

La cruz, es otro elemento simbólico que de forma reiterativa surge en la obra artística de Max Aub. En la letra inicial T (Fig. 14), emulando la cruz del exilio: “Todo ese tiempo muerto que arrastro a las espaldas de mi memoria...”¹⁶. Las líneas del fondo recuerdan las tramas de Torres Campalans y el tema nos evoca la pintura de Vicente Ferrer (Fig. 15). En la letra R (Fig. 16), volvemos a ver varias cruces y hay una nota que dice: “La cruz que sobra es para mi amigo Tristan Zara”. Lleva inscrita la letra en la parte superior derecha el número cuatro (símbolo del alma), también hay tridentes. En la obra literaria “Tránsito” de 1944, presenta a Cruz, esposa de Emilio (exiliado republicano) que vive alejado de España donde esta su mujer e hijos, el testimonio autobiográfico se hace patente. Se cruzan en Max el tema de la muerte y el exilio. Recuerda a España, “... en la distancia de la memoria. España, tu dolor me hiere directo el pecho...”¹⁷

En el poema, “Canción de amor y envidia” de “Versiones y Subversiones” se hace alusión al paso del tiempo y a los cuatro signos cardinales fuego, aire, tierra y agua. “El tiempo ha sido muchas veces comparado al agua, la preferían los poetas y los profetas al aire o al fuego (de tierra no se habla)”. La letra E (Fig.17), la repite varias veces y con distintos tamaños. Presenta signos que también encontramos en el cuervo Jacobo en “Manuscrito Cuervo” (Fig. 18).

La evocación al teatro y al circo lo tenemos representado con la letra C (Fig. 19). Surgen figuras de la escena como el payaso, el arlequín, la bailarina, el hombre de los zancos. El texto habla de su exilio y el periodo mexicano, pero también de cierta nostalgia por sus comienzos en España como autor teatral. El poema lo titula “Max Aub”.

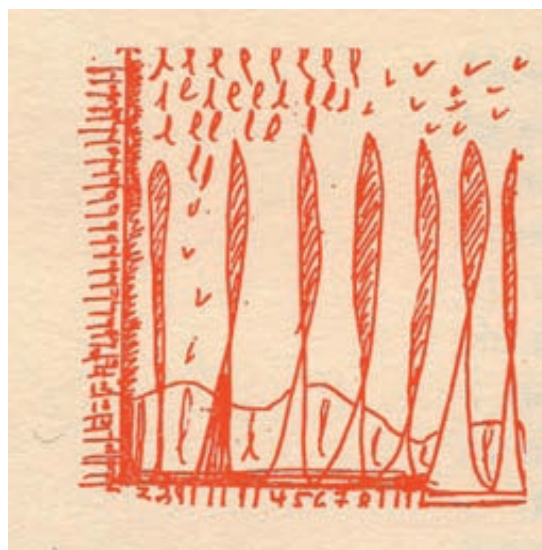


Fig. 21: Otro diseño de letra L. De gran interés, con inscripciones de números en las laterales de la letra.

Resulta de especial interés hablar de este texto que lleva el encabezamiento “Jaime García Terrés” (en realidad se trata de Jaime García Torres), el cuál participó en la gran broma del personaje Jusep Torres Campalans y del cual ya hemos hablado anteriormente. Pensemos que Max Aub escribe en 1970, sentirse cansado de las dudas, sobre la existencia del personaje y como en 1971, lo vuelve a recoger en “Versiones y Subversiones”:

“Muchas conjeturas han surgido en torno a la real existencia de Max Aub. Algunos elementos como el panfleto “Correo de Euclides” y algún óleo del pintor Jusep Torres Campalans, son indicios certeros de su vida y obra”¹⁸. (Esto lo pone en palabras de Jaime García Terrés).

Siguiendo en lo que puede ser un pequeño homenaje a Jusep Torres Campalans en el libro

¹⁵ AUB, Max. *Ibidem*. Pág. 55.

¹⁶ AUB, Max. *Ibidem*. Pág. 30.

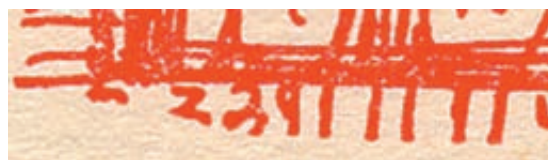
¹⁷ AUB, Max. *Ibidem*. Pág. 78.

¹⁸ AUB, Max. *Ibidem*. Pág. 38.

“Versiones y Subversiones”, encontramos en la inicial L (Fig.20) varias connotaciones: por un lado, en el interior del sol surge una calavera con una tibia que nos recuerda a los dibujos primitivos de T.C., también hay que hacer una mención a un dibujo de características similares al apuntado en la revista de “Sala de Espera”(número 29), a propósito de los crímenes ejemplares:”... en la página (16), un dibujo del propio Max (un cráneo y dos tibias) con un RIP y la siguiente leyenda: “AQUÍ SE ACABAN LOS CRÍMENES DE MAX AUB”¹⁹. Por otro lado, el trazado de la L nos recuerdan a las alambradas donde están los prisionero. “Los norteamericanos construyen celdas también los rusos los checos y los turcos... Los polacos, los chinos (los chinos las construyen a millares)”. La carabela y el hueso son símbolos de muerte. La serpiente (ya mencionada en otro dibujo), representa el pecado, el mal. En conjunto es una caricatura de estilo surrealista, nos habla de lo absurdo de las guerras y de la muerte.

Pero hay otra faceta hasta hoy poco estudiada en Max Aub, que es la posibilidad de la influencia en alguna obra de los conceptos que envuelven la Cábala judía. De ninguna forma es una afirmación pero si una via de investigación a razón de los resultados que a continuación voy a exponer.

Hay ciencias que estudian el significado de los números (que como hemos visto, utiliza Max Aub de manera reiterada), entre ellas están la gematria, la cuál es una parte de la Kábala. Sus orígenes se remontan hasta el incipiente judaísmo de la diáspora helenística (cerca del siglo I a. C.) e incluso antes. “Es una herramienta que utiliza esta para interpretar los textos sagrados del universo. A partir de la obtención de los valores numéricos de palabras y textos, se inicia un movimiento de relaciones, interpretaciones,... Recogiendo la explicación de uno de los textos sobre la geometría, “es el punto de partida para el pensamiento, no es el pensamiento en sí”²⁰



El dato más relevante para aventurar tales afirmaciones lo tenemos en la capitular L (Fig. 21), el texto que acompaña a esta letra esta encabezado por Antoni Artaud (poeta, dramaturgo y pintor francés, muerto en 1948). Según recoge Max Aub, parte de la presentación de retratos y dibujos que hizo en París en 1947, son las reflexiones de un pintor sobre “La cara humana”, encierra palabras que bien pudieron ser tomadas por Max Aub para su Torres Campalans: “Ninguno es hablando en serio una obra (refiriéndose a los retratos),...”. También si tomamos como punto de partida el concepto de la fisonomía (ciencia de

¹⁹ TEJADA TELLO, Pedro. “Crímenes ejemplares: humor y ‘más aún’”. El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub. Número 2. 2008. Pág. 102.

²⁰ IBAÑEZ TORRES, Raúl. “Numerología, cábala y otros enigmas”. Universidad País Vasco, Euskal Herriko Unibersitate.

averiguar por la cara, cuál es el alma del hombre), el pintor buscaría con el retrato transmitir este deseo, aunque según M.A. no todos los artistas lo consiguen. “Los retratos de Holberin o de Ingres son muros espesos que no explican nada de la antigua arquitectura mortal... Sólo Van Gogh supo sacar de una cabeza humana un retrato que fuera el cohete explosivo del latido de un corazón”²¹.

Si se amplía la letra L tanto en su posición vertical como horizontal (figuras 22), observamos que aparecen valores numéricos en ambas posiciones y que van del 1 al 14. En el palo vertical y en sentido de arriba-abajo, como si de una frecuencia se tratase se repite: 1234567890000123456789101112131412345. En el palo horizontal tenemos los siguientes números: 239III145678111. Por otro lado, analizando el valor numérico y sustituyendo los números de la columna vertical por el alfabeto árabe y realizando su lectura de abajo arriba, podemos encontrar la palabra YHWH (Yahveh o Dios). ¿Quiso Max Aub dejarnos un mensaje de manera consciente?

Número 5 = H
 Número 6 = W
 Número 8 = H
 Número 10 = Y

Podríamos establecer que relación tiene la Kábala con Max Aub, no hay que olvidar que es de origen judío y que de alguna manera se preocupó por el conocimiento de sus raíces y de su cultura. En la publicación de “Antología Traducida”, hay un texto alusivo a Josef Ibn Zakkariya, donde matiza estos conceptos:

“Nació en Zaragoza, de conocida familia judía y fue padre o abuelo del famoso cabalista del mismo apellido...”. Hace una anotación a pie de página: “Cábala: entre los judíos, tradición oral

que interpretaban las Sagradas Escrituras y fijaba su sentido. Las interpretaciones se basaban en anagramas, trasposiciones y combinaciones de letras hebreas; de ahí que la palabra haya pasado a significar conjetura o suposición”²².

“Los Kabalistas entienden que el nombre de Dios está formado por todas las letras que componen el alfabeto y que éste, por tanto, tiene múltiples formas. Para descifrar el sentido oculto de los textos de la Biblia, se colocan verticalmente unas encima de otras las palabras de diferentes versos de la Sagrada Escritura, resultando nuevas palabras de las letras en lectura vertical”²³. También hay que tener presente, que Max Aub se rodeo de alguna forma de niño de temas esotéricos, como nos relata: “Recuerdo haber visto una vez a mi tío Ludwig Aub, en München. Era un tipo curioso, grafólogo y autor de muchos folletos más o menos esotéricos”²⁴. Hay tratados donde se relaciona la ciencia de la fisognomía con la astrología y el ocultismo. Se podría afirmar, aunque no de manera rotunda, que Max Aub conociera estas ciencias y nos dejara mensajes entre sus letras.

Retomando el concepto de la fisognomía y el texto aludido “La cara humana”, diríamos que el autor nos envía mensajes sobre las búsqueda del alma. Hay tratados publicados en 1932 y elaborados conjuntamente por Louis Corman y Gervais Rousseau, en donde se hacen apreciaciones y referencias a la fisognomía, relacionada con temas del ocultismo y de la astrología, en general. “La utilización de valores numéricos a las letras de un alfabeto dio lugar como no podía ser de otra forma, a la utilización de ese doble valor en aspectos sociales y culturales (cronogramas, códigos para comunicaciones secretas...)”²⁵. Quizá Max Aub pretendiera con esta capitular y su texto revelarnos un código donde el alfabeto actúa de mensaje oculto paralelo al texto y donde el

²¹ AUB, Max. *Ibidem*. Pág. 73.

²² AUB, Max. “Antología traducida”. Fundación Max Aub. Segorbe. 1998. Pág. 142.

²³ CÁBALA-Wikipedia, la enciclopedia libre. Pág. 3.

²⁴ AUB, Max. *Ibidem*. Pág. 273.

²⁵ IBAÑEZ TORRES, Raúl. “Numerología, kábala y otros enigmas”. *Ibidem*. Pág. 128.

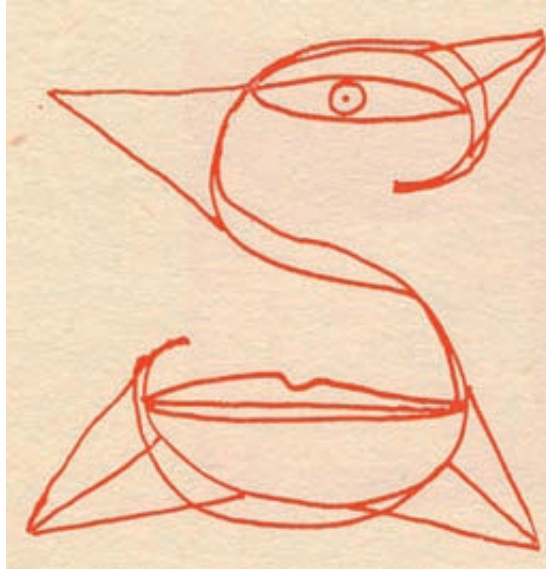


Fig. 23: Autocartoon de Max Aub entrelazada con la letra 'S'

fin común es encontrar respuestas sobre la existencia del alma.

Resulta evidente después de haber analizado algunas capitulares del libro “Versiones y Subversiones”, que éstas llevan implícito un código, que seguramente no es fruto del azar. Los temas tratados son existenciales, del mundo de las creencias y con fondo bíblico. La vida y la muerte, la existencia del alma, el origen del pecado, el principio de la creación y la inutilidad de las guerras, son constantes en Max Aub.

Olivier Messiaen y el sonido-color

Trinidad Lull Naya

Profesora del Conservatorio Profesional de Música de Valencia. Doctora por la Universidad de Valencia

RESUMEN

Este artículo nos adentra en el universo creador de Olivier Messiaen, a través de una de sus características más emblemáticas y originales: el sonido-color. El concepto se plantea entrelazado con la trayectoria biográfica del compositor, partiendo desde el nacimiento y génesis de las primeras intuiciones, hasta el florecimiento y expresión del mismo como pilar representativo de su lenguaje armónico.

Palabras clave: Messiaen, sinestesia, sonido-color, Delaunay, Blanc-Gatti, modos de transposiciones limitadas.

ABSTRACT

This article leads us into Olivier Messiaen's creative univers, trough his most remarkable and original characteristic: the colour-sound. The concept is developed along with the author's biography, starting from the birth and genesis of the first intuitions, till its flourishing and full expression as a representative pillar of his harmonic language.

El presente artículo surge a raíz de la conferencia pronunciada en el salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, con motivo de la conmemoración del centenario natalicio del compositor francés Olivier Messiaen. Dicha conferencia fue celebrada el 10 de diciembre de 2008, recordando de este modo la efemérides exacta del compositor, ya que Messiaen nació en Avignon el 10 de diciembre de 1908, hijo de Pierre Messiaen, profesor de inglés y traductor de Shakespeare y de Cécile Sauvage, poetisa de renombre.¹ Como es sabido, estamos frente a uno de los creadores musicales más importantes e influyentes del pasado siglo y para rendir homenaje al bello espacio de acogida, el discurso versó sobre una de las características más originales y controvertidas de su lenguaje: el sonido-color.

La gestación de este rasgo distintivo proviene de las visiones coloreadas que tenía el propio compositor, es decir, Messiaen poseía la cualidad sinestésica de ver colores cuando escuchaba música, e incluso solamente con leerla. Por esta razón, esta capacidad no solamente queda plasmada a lo largo de sus escritos, sino que también desarrolla su lenguaje armónico. “*Toute la vie d’Olivier Messiaen a été une recherche de la couleur*”.² Con esta afirmación categórica

empieza el séptimo y último tomo de su monumental *Tratado de Ritmo, Color y Ornitología* dedicado esencialmente a estas cuestiones.

Evidentemente, la relación entre sonidos y colores fue una constante en su producción, llegando al paroxismo con la obra *Couleurs de la Cité céleste* de 1963, en la que su estructura formal obedece íntegramente a los colores. Messiaen, en el prefacio de la partitura, escribe:

“*Les thèmes mélodiques ou rythmiques, les complexes de sons et de timbres, évoluent à la façon des couleurs. Dans leurs variations perpétuellement renouvelées, on peut trouver des couleurs chaudes et froides, des couleurs complémentaires influençant leurs voisines, des couleurs dégradées vers le blanc, rabattues par le noir. On peut encore comparer ces transformations à des personnages agissant sur plusieurs scènes superposées et déroulant simultanément plusieurs histoires différentes*”.³

Como podemos constatar, estas cuestiones indiscutiblemente importantes para el compositor, fueron objeto de curiosidad y de asombro sobre todo por parte de sus alumnos. Recuérdese, por ejemplo, la familiar escena en la que Messiaen entra en su clase y se sienta al piano a analizar una de sus obras más queridas: la ópera *Pelleas et Mélisande*⁴ de Claude Debussy. El compositor asocia determinados pasajes de la citada obra con colores concretos, preguntando a los

¹ Recordemos que el compositor morirá en París el 27 de abril de 1992.

² Toda la vida de Messiaen ha sido una búsqueda del color (MESSIAEN, Olivier: “Plan général du tome VII”, en *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie*, Paris, Alphonse Leduc, 2002, tomo VII, p. XIII).

³ Los temas melódicos o rítmicos, los complejos de sonidos y de timbres, se transforman como lo hacen los colores. En sus variaciones perpetuamente renovadas, podemos encontrar colores cálidos y fríos, colores complementarios influyendo en sus vecinos, colores esclarecidos hacia el blanco y oscurecidos hacia el negro. Podemos incluso comparar estas transformaciones con personajes actuando en varias escenas superpuestas y desarrollando simultáneamente historias diferentes (MESSIAEN, Olivier: “Première Note de l’Auteur”, en *Couleurs de la cité céleste*, Paris, Alphonse Leduc, 1963).

⁴ Es el momento de recordar que esta partitura le fue regalada por su primer profesor de armonía, Jehan de Gibon, cuando tenía tan sólo diez años de edad e inmediatamente quedó fascinado por ella, aprendiendo a tocarla, cantando a la vez todos sus personajes. Sin lugar a dudas, Jehan de Gibon fue un profesor decisivo en su formación musical, el propio compositor en las conversaciones con Claude Samuel nos revela que fue un gran artista: “*Ce dernier professeur, qui était à la fois très pauvre et un très grand artiste, ne m’a jamais oublié; il m’a écrit régulièrement pendant toute sa vie, et j’ai même eu la joie de le recevoir quelques mois avant sa mort*” (SAMUEL, Claude: *Permanences d’Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 186).

alumnos su opinión al respecto. Éstos quedan totalmente perplejos y desconcertados, sin más respuesta que unas risas espontáneas, a lo que Messiaen en tono jocoso añade: ¡siempre hay desconfianza con los colores!⁵

Asimismo, Alain Louvier, que fue discípulo suyo, declara que solamente el enorme respeto que los alumnos le tenían, les impedía contrariar al maestro en estas cuestiones más subjetivas que científicas, aunque inmediatamente añade que sería imposible escribir esa música orquestal tan rica, sin ver interiormente esos colores descritos por el propio compositor con tanto detalle.⁶

Si bien es cierto, fue uno de sus cuatro rasgos incomprendidos, como advierte el principio de la conferencia pronunciada en noviembre de 1985 en la ciudad japonesa de Kyoto, en la que Messiaen en tono lapidario, nos habla de cuatro desgracias ante las que el transcurrir del tiempo solamente le ha aportado soluciones parciales. En esta conferencia, el compositor nos revela uno de los mayores obstáculos que le ha planteado su vida profesional: la incompreensión sufrida a lo largo de su itinerario en cuatro ámbitos muy definidos, a saber, el ritmo, el sonido-color, el canto de los pájaros y la música religiosa.⁷

Así pues, en lo que concierne al sonido-color Messiaen expresa:

“je vois des couleurs intellectuellement lorsque j’entends ou que je lis de la musique, et que mes élèves comme mes auditeurs ne voient pas de couleurs du tout”.⁸

Tal vez, pueda haber surgido entre los lectores la siguiente pregunta: ¿de dónde nace en Messiaen esta fascinación por el mundo del color? Sin duda, la respuesta la encontramos en una

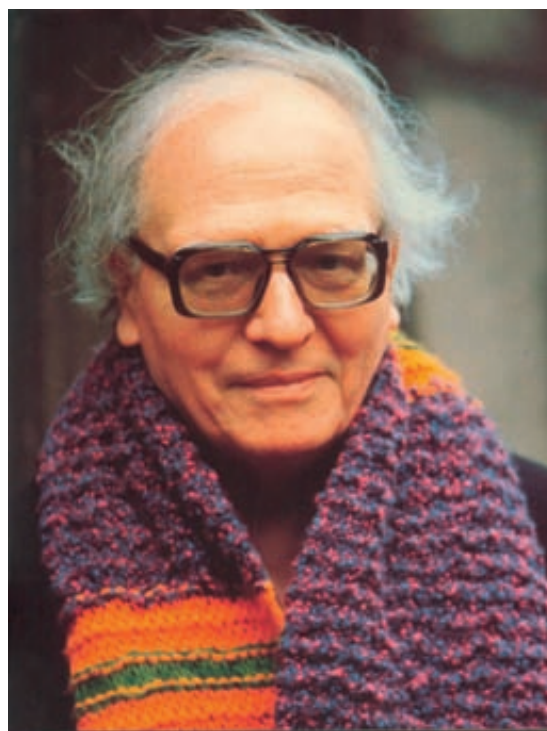


Fig. 1.- Olivier Messiaen, 1982.

serie de experiencias acontecidas a lo largo de su vida y que empiezan ya en su niñez.

Efectivamente, desde su infancia, Messiaen estuvo seducido por los colores. Este hechizo le llevaba a realizar decorados de teatro en miniatura, en los que el fondo de la escena era de papel de celofán de colores, de tal modo, que cuando la luz del sol pasaba a través de ellos, proyectaba reflejos coloreados.⁹ Estos decorados le servían para interpretar para un único espectador, su

⁵ MILLE, Olivier. En : *Olivier Messiaen. La Liturgie de Cristal* [DVD]. [Paris]: IDÉALE AUDIENCE INTERNATIONALE, 2007.

⁶ Podemos leer estas palabras en la breve introducción escrita por Alain Louvier expresamente para el volumen séptimo de su tratado: *“Seul l’immense respect que ses élèves avaient pour Messiaen les retenait de trop le taquiner sur cette question, à l’évidence plus subjective que scientifique ou expérimentale. Plus encore, nous savions que les extraordinaires couleurs de son orchestre n’auraient jamais pu exister sans ses visions intérieures”* (MESSIAEN, Olivier: “Avant-propos”, en *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie*, Paris, Alphonse Leduc, 2002, tomo VII, p. IX).

⁷ MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Kyoto*, Paris, Alphonse Leduc, 1988.

⁸ Veo colores intelectualmente cuando escucho o leo música, y tanto mis alumnos como mis oyentes no ven colores en absoluto (*Ídem*, p. 1).

⁹ Messiaen nos explica con detalle la construcción de estos decorados: *“j’utilisais comme fond de scène des cellophanes que je trouvais dans des boîtes de bonbons ou dans des sacs de pâtisserie, et je peignais ces cellophanes avec des encres de couleur et de la peinture à l’eau ; puis je plaçais mes décors devant une vitre, et le soleil, passant à travers les cellophanes colorées, faisait des projections lumineuses et colorées sur le plancher de mon petit théâtre ainsi que sur les personnages”* (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 64).



Fig. 2.- Helice de Robert Delaunay

hermano Alain cinco años menor que él, las que por aquel entonces eran sus representaciones preferidas: las obras de Shakespeare.

Verdaderamente estamos ante un hecho extraordinario, pues aunque sabemos que el padre de Messiaen era profesor de inglés y traductor del célebre dramaturgo mencionado, no es habitual la expresión de este talento creativo, desbordante en un niño de ocho años. A decir verdad, este mundo fantástico impregnó la esencia creativa del compositor hasta convertirse en uno de los pilares que sustentaron su universo creador. De ahí que años más tarde, Messiaen escribiera: “*Le climat de ces drames (...), voluptueux torrents d’images d’horreur et de poésie, est celui de ma musique*”.¹⁰

Solamente como cita curiosa revelamos la indiscutible pasión que abrigaba el joven Messiaen por la lectura, llegando a devorar desde los ocho a los quince años, alrededor de unas cuatro mil obras, como manifiesta Mari Pierrette en su libro sobre el compositor.¹¹

Pero retomando el tema que nos ocupa, no podemos obviar su primer encuentro con las vidrieras de la Saint Chapelle en París, cuando la familia se instala en la ciudad, al ser nombrado su padre profesor de inglés en el instituto Carlogmagnon.¹² Messiaen tenía diez años y queda realmente impresionado, afirmando que este acontecimiento le marcaría para el resto de su vida.¹³

Otra “emoción coloreada”, utilizando una expresión muy típica del compositor, fue el

descubrimiento de los cuadros de Robert y Sonia DELAUNAY, estas representaciones de discos entrecortados de tan variados colores. Es sabido que Robert Delaunay fue uno de los pintores más admirados por Messiaen por ser el precursor de la pintura abstracta, pero sobre todo porque nuestro músico veía plasmadas en los cuadros del pintor sus visiones coloreadas.¹⁴

Por otro lado, la influencia de Paul Dukas, su profesor de composición y orquestación en el Conservatorio Nacional de París es determinante. En las conversaciones con Claude Samuel, Messiaen confiesa que la orquestación de *Ariane et Barbe-Bleue* le cautivó cuando tenía 18 años, sobre todo, la unión que establece entre la orquestación y la tonalidad con los colores.¹⁵

Aunque sin lugar a dudas, el encuentro a la edad de 23 años con el pintor suizo (y músico amateur) Charles Blanc-Gatti es crucial, pudiendo afirmar con rotundidad que el influjo causado por este artista en nuestro creador fue determinante para el posterior desarrollo de su teoría sobre el sonido-color. Blanc-Gatti estaba afectado por una enfermedad llamada sinestesia fisiológica, que consiste en un desarreglo del nervio óptico y del nervio auditivo, que permite ver colores a la vez que se escuchan sonidos. En realidad se trata de un efecto similar al producido por algunas drogas sintéticas como la mesalina, extraída de un cactus mejicano llamado peyotl y a la que ciertos artistas han recurrido,

¹⁰ “El clima de estos dramas, voluptuosos torrentes de imágenes de horror y de poesía, es como el de mi música” (PIERRETTE, Mari: *Olivier Messiaen*, Paris, Ed.Seghers, 1965, p. 8).

¹¹ Las lecturas preferidas en su infancia comprenden, junto a los dramas isabelinos, las tragedias de Calderón, Lope de Vega y Goethe, e igualmente los cuentos fantásticos de Edgar Poe, la magia de las baladas de Villon y los cuentos de hadas de Mme d’Aulnoy, como constatamos en la obra anteriormente citada de Mari Pierrette.

¹² Messiaen incorpora el colorido de las vidrieras a su sistema armónico, concretamente se trata de los acordes sobre la dominante invertidos sobre la misma nota del bajo, explicados por primera vez en su primer tratado, los que producen estos destellos coloreados: “*Faisons du multicolore, un effet de vitrail, et disposons les différents renversements de l’accord ainsi appoggiaturé sur une note de basse commune*” (MESSIAEN, Olivier: *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1944, vol I, p. 43) Podemos leer esta misma explicación en la traducción española: “Tratemos de crear un efecto de vidriera multicolor, y dispongamos las diferentes inversiones del acorde así apoyaturado sobre una nota de bajo común” (MESSIAEN, Olivier: *Técnica de mi lenguaje musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1993, p. 69).

¹³ En el inicio del séptimo tomo del *Tratado de ritmo, color y ornitología*, dedicado precisamente al sonido-color, Messiaen nos relata las experiencias que influyeron en la génesis de esta particularidad de su lenguaje musical (MESSIAEN, Olivier: *Traité de rythme, de couleur et d’ornitologie*, Paris, Alphonse Leduc, 2002, tomo VII, p. 7).

¹⁴ Otra característica admirada por Messiaen fueron las experiencias del pintor con los colores complementarios, como nos relata en las conversaciones con Claude Samuel (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 67).

¹⁵ SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 286.



Fig. 3.- L'orchestre de Blanc-Gatti.

precisamente para deleitarse con esas visiones coloreadas.¹⁶

Messiaen quedó profundamente admirado por este hecho, hasta el punto de darse cuenta que él mismo veía colores cuando escuchaba música: “*intelectualmente, no por los ojos*”, matiza el compositor.¹⁷ En efecto, dice Messiaen:

“*...depuis toujours, lorsque j’entends ou lorsque je lis de la musique (en l’entendant intérieurement), je vois dans ma tête des complexes de couleurs qui marchent et bougent avec les complexes de sons*”.¹⁸

A fuerza de observar este fenómeno, el compositor deduce unas leyes generales, que podemos sintetizar de este modo: no son los sonidos individuales los que engendran colores, sino las agrupaciones de sonidos y cada uno de estos complejos sonoros tiene un color bien definido.

Por otro lado, cuando un complejo sonoro se transporta hacia el agudo, los colores se van difuminando, es decir, se acercan al blanco, y cuando se transporta hacia el grave, éstos se van oscureciendo, es decir, se acercan al negro. No obstante, si transportamos el mismo complejo sonoro un semitono, los colores cambian completamente, en consecuencia existen doce combinaciones de colores cambiantes para cada uno de los doce semitonos.¹⁹

Messiaen no mostró ningún interés especial en explicar científicamente estas reglas,²⁰ pues como comenta Gianfranco Vinay en *Les couleurs des sons*, nuestro creador es ante todo un naturalista y no un técnico.²¹ Es decir, se trata más bien de expresiones de su talento creador íntimamente unidas a la génesis de sus exuberantes paletas orquestales, aunque por supuesto dichas leyes generales son indudablemente realidades objetivables para el compositor, como lo demuestra el siguiente ejemplo explicado por él mismo en la conocida como conferencia de Notre Dame y que cito textualmente para no perder ni un ápice de su exuberancia:

“*Voici, par exemple, un complexe de sons qui donne un ensemble: cendré, vert pâle, mauve. Si nous le transportons dans l’aigu en le changeant d’octave, il sera presque blanc, avec quelques reflets de vert et de violet très pâles. Si nous le transportons dans le grave en le changeant d’octave, il sera presque noir, avec des relets verts et violet très foncé. Si, maintenant, nous le transposons un demi-ton plus haut, il sera vert émeraude, violet améthyste et bleu pâle. Si nous le transposons un ton plus haut, il donnera des bandes obliques rouges et blanches, sur fond rose à dessins noirs. En le transposant un demi-ton plus bas, il sera blanc et or; un ton plus bas nous aurons des cristaux couleur terre brûlée, violet améthyste,*

¹⁷ *Ídem*, p. 7.

¹⁸ “Desde siempre, cuando escucho o leo música, escuchándola interiormente, veo en mi cabeza complejos de colores que se mueven y se agitan con los complejos de sonidos” (*Ibidem*).

¹⁹ El compositor explica por primera vez la teoría sobre el sonido-color en la Conferencia de Notre Dame (MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Notre-Dame*, Paris, Alphonse Leduc, 1978).

²⁰ Existen estudios acústicos que relacionan la correspondencia entre los sonidos y los colores como los realizados por Hermann von Helmholtz en su *Optique physiologique* (VINAY, Gianfranco: “Les couleurs des sons” en LESURE, Anik, SAMUEL, Claude, *Olivier Messiaen, le livre du centenaire*, Paris, Simétrie y France Music, 2008, p. 150).

²¹ *Ídem*, p. 154.

bleu de prusse clair, marron chaud et rougeâtre, avec des étoiles d'or".²²

A decir verdad, el término sonido-color como tal, aparece explicado por el compositor en esta conferencia, pronunciada en la catedral de Notre-Dame en París el 4 de diciembre de 1977. Por primera vez nos habla Messiaen de dos experiencias, ambas basadas en la vibración y necesarias para comprender el sonido-color. Se trata por un lado de los sonidos armónicos y por otro de los colores complementarios.

De algún modo Messiaen establece una interconexión entre ambos fenómenos, necesaria según el compositor para poder comprender totalmente la música, sin embargo dicha interrelación no se agota en ella misma, pues posee el poder de dejarnos maravillados y deslumbrados en el regocijo de dichos colores y sonidos, permitiéndonos adentrarnos en el dominio de lo sublime, de aquello que nos trasciende, de lo sagrado en definitiva:

"A mon avis, on ne comprend pas totalement la musique si on n'a pas expérimenté souvent ces deux phénomènes: - couleurs complémentaires, - résonance naturelle des corps sonores.

Et ces deux phénomènes sont liés au sentiment du sacré, à l'éblouissement qui engendre la Révérence, l'Adoration, la Louange".²³

En realidad, aunque el compositor nos ofrece una bella disertación de su perspectiva teológica, no deja de ser curiosa la conexión que establece entre la música y lo sobrenatural, entre lo terrestre y lo divino. En otras palabras, su desbordante

percepción sensorial, como constataremos a continuación, configura su apasionada espiritualidad, constituyendo la llave que permite abrir su espíritu a la contemplación de la naturaleza y de las verdades de la fe, como explica Vinay en el artículo mencionado anteriormente.²⁴

Volviendo a la resonancia natural, es sabido que dicho fenómeno consiste en que un sonido genera una serie de armónicos que se oyen a la vez que dicho sonido, llamado principal, pero en menor proporción. Pues bien, la mayoría de la gente escucha con claridad los dos primeros y con cierta dificultad un tercer sonido. Algunos oídos privilegiados pueden incluso oír un cuarto sonido pero ya muy tenue. ¡Messiaen podía percibir hasta siete sonidos diferentes del sonido principal.²⁵

En conclusión, la percepción sensorial de Messiaen es sorprendente, no solamente tiene unas visiones exuberantes de colores, sino también una percepción auditiva realmente extraordinaria, inconcebible para un oído común.

Ahora bien, todo este universo de sonido-color se materializa en su complejo entramado armónico-tímbrico, constituido principalmente por sus modos, conocidos como los modos de transposiciones limitadas y por sus representativos y frondosos acordes. Efectivamente, el sistema modal utilizado y creado por Messiaen, está unido a todo este mundo de color, por lo que la escala melódica que resulta al presentarlos es solamente una manera de exponerlos, pues en ellos no existe una nota más importante que

²² Elijamos un complejo sonoro que de un conjunto grisáceo, verde pálido y malva. Si lo transportamos hacia el agudo, subiendo una octava, los reflejos de verde y violeta serán más pálidos. Si lo transportamos una octava hacia el grave, los reflejos verdes y violetas serán más oscuros. Si ahora, lo transportamos un semitono más alto, se convierte en verde esmeralda, violeta amatista y azul pálido. Si volvemos a transportarlo un semitono más, nos dará bandas oblicuas rojas y blancas, sobre un fondo rosa con dibujos negros. Pero si lo transportamos un semitono bajo, será blanco y dorado, y un tono más bajo tendremos cristales color tierra cálida, violeta amatista, azul de Prusia claro, marrón tórrido y rojizo, con estrellas doradas (MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Notre-Dame*, p. 10).

²³ "A mi entender, creo que no se comprende totalmente la música si a menudo no se han experimentado estos dos fenómenos: colores complementarios y resonancia natural de los cuerpos sonoros. Y estos dos fenómenos están ligados al sentimiento de lo sagrado, al deslumbramiento que engendran la Reverencia, la Adoración, la Alabanza" (*Ídem*, p. 9).

²⁴ "La stupéfaction face à la lumière, aux contrastes et aux combinaisons des couleurs entre dans la conscience de l'homme et de l'artiste, devenant une clé permettant d'ouvrir son esprit à la contemplation de la nature et des mystères de la foi" (VINAY, Gianfranco: "Les couleurs des sons" en LESURE, Anik, SAMUEL, Claude, *Olivier Messiaen, le livre du centenaire*, Paris, Simétrie y France Music, 2008, p. 147).

²⁵ Messiaen podía distinguir con claridad hasta el armónico trece, es decir, el lab si partimos de la resonancia del do como sonido generador. El compositor aclara que puede escuchar con total facilidad hasta el fa#, es decir, hasta el armónico número once y de manera más débil el lab.

otra, como ocurre en la tonalidad o en los sistemas modales antiguos, sino que el compositor los utiliza para crear un determinado ambiente sonoro, de tal manera que cuando cambia de modo, cambia de atmósfera sonora, es decir, no son un fin en sí mismo, sino un medio del que se sirve Messiaen para elaborar su lenguaje, como él mismo dice son colores,²⁶ colores armónicos: “*Les modes sont des lieux colorés, des petits pays colorés, où la couleur générale reste la même tant que l’on ne change pas de mode ou de transposition*”.²⁷

Es más, cada modo tiene un color asociado, que el compositor describe con gran minuciosidad y detalle.

Los más prolíficos de estos siete modos son el segundo, el tercero y el sexto, cada uno con sus transposiciones. Recordemos que son nombrados de transposiciones limitadas porque al cabo de un cierto número de transposiciones cromáticas, que varían en cada modo, aparecen los mismos sonidos iniciales. Como explicábamos anteriormente, la descripción de los colores asociados a los modos es tan original como generosa. Así, la primera transposición del segundo modo es azul violeta,²⁸ la segunda de color oro y pardo, y la tercera verde. Del mismo modo, la primera transposición del tercer modo es naranja, oro y blanco lechoso, la segunda gris y malva, la tercera azul y verde, y la cuarta naranja y rojo con un poco de azul.²⁹

El color general del sexto modo en su primera transposición es dorado sobre fondo gris, con manchas naranja y ramajes verdes con reflejos dorados. La segunda es de color cuero y chocolate con zonas de anaranjado rojizo y violeta oscuro. La tercera, de color amarillo azufre transparente con reflejos malva y rincones azul y pardo violáceo, la cuarta está formada por bandas verticales amarillas, violetas y negras. El color general de la quinta transposición es dorado, azul pálido y violeta con dibujos pardos, y la sexta y última transposición de este sexto modo posee unas bandas verticales blancas y negras, cubiertas de lunares azul pálido.³⁰

Como podemos apreciar, la paleta de colores es extraordinaria, riqueza que se multiplica al realizar combinaciones entre los modos, es decir, las superposiciones modales que utiliza el compositor se convierten en verdaderas explosiones de color y consecuentemente de música.

Otro tanto cabe decir de sus acordes. La descripción de colores asociados a los mismos ya de por sí complejos, como son los acordes invertidos sobre la misma nota del bajo, los acordes de resonancia contraída, los acordes giratorios y los acordes del total cromático es pródiga hasta tal punto que nos desborda.

A modo de ilustración recogemos los colores del siguiente acorde, el número ocho de los acordes del total cromático, explicados por Messiaen en su Tratado:³¹

²⁶ En el séptimo volumen de su tratado Messiaen nos explica que sus modos no son ni melódicos ni armónicos, sino simplemente colores (MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme...*, tomo VII, p. 107).

²⁷ Los modos son lugares coloreados, pequeños países coloreados, donde el color general es el mismo hasta que no se cambia de modo o de transposición (MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Kyoto*, pp. 7-8).

²⁸ A lo largo de su vida, el compositor afirmó que su color preferido era el violeta. En las conversaciones con Claude Samuel nos relata que en determinada ocasión asistió a un ballet sobre música de Beethoven y el escenario estaba iluminado con destellos violetas. Messiaen se sintió realmente contrariado e irritado, pues no comprendió como se podía mezclar el color violeta con la sonoridad de Sol mayor, creando una discordancia tan desagradable (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, pp. 65-66).

²⁹ MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Kyoto*, p. 7.

³⁰ MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme...*, tomo VII, pp. 132 y 133.

³¹ En el capítulo tercero del séptimo volumen del Tratado de ritmo, color y ornitología, en el séptimo apartado, explica Messiaen la génesis de estos complejos acordes.



Fig. 4.- Rhythm, Joie de Vivre de Robert Dalaunay

El color que corresponde al acorde anterior es el siguiente:

“rouge-violet pourpre, comme certains pétunias, avec des lunes rouge carmin et rouge noirâtre, et des étoiles bleu pâle, les 4 notes supplémentaires ajoutent une flèche transversale verte (verte zoïsité), allant de gauche à droite et de bas en haut”.³²

Como hemos podido comprobar a lo largo de los anteriores ejemplos la gama de colores perteneciente a sus modos y a sus acordes es impresionante, lo cual nos permite apreciar a modo de anécdota, el descomunal contraste entre la música de Olivier Messiaen y la música serial, pues junto a este derroche aplastante de colorido, la música construida a partir de la serie se muestra para el compositor totalmente gris.³³ Dicho esto resulta paradójico que en determinadas ocasiones se cite al compositor solamente asociado al serialismo integral, y si bien es cierto que fue el

precursor de la serialización de la totalidad de los parámetros musicales en su celeberrima obra *Modes des valeurs et d'intensités*,³⁴ para el compositor se trató más bien de una experiencia puntual en su producción, a la que no dio la menor importancia:

“Cette musique a peut-être été prophétique, historiquement important, mais, musicalement, c'est trois fois rien”.³⁵

Por último, para finalizar esta disertación sobre el sonido-color debemos mencionar que el muestrario de acordes tan original, refinado y complejo, juntamente con sus modos, más que crear un sistema armónico válido por él mismo, está dispuesto al servicio del timbre. De este modo, Messiaen logra con el concepto de sonido-color, que las nociones de armonía y timbre estén totalmente imbricadas, en otras palabras, *“Chez Messiaen, ce terme compte à la fois de l'harmonie et du timbre”*.³⁶

³² Rojo-violeta púrpura, como algunas petunias, con lunas carmesí y estrellas rojo oscuro, y estrellas azul pálido. Las cuatro notas suplementarias añaden una flecha transversal verde (verde zoïsita), que se mueve de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba (MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme...*, tomo VII, p. 189).

³³ Aunque peor parada resulta la música atonal que a los oídos y ojos del compositor resulta totalmente negra: *“Rappelons-nous que pour Messiaen, la série de douze sons est grise, et la musique atonal noire!”* (HALBREICH, Harry: *L'oeuvre d'Olivier Messiaen*, Paris, Fayard, 2008, p. 147).

³⁴ En la introducción de la partitura aparecen reflejadas las tres series de doce elementos en las que se basa la composición dispuestas descendientemente. A cada miembro de la serie se le asigna una nota, en una octava dada, un valor, una dinámica y una forma de ataque.

³⁵ Esta música puede haber sido profética, históricamente importante, pero musicalmente, es casi nada (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 72).

³⁶ En Messiaen, este término hace referencia tanto a la armonía como al timbre (LOUVIER, Alain: *“Olivier Messiaen, le rythme et la couleur”* en MASSIP, Catherine, *Portraits d'Olivier Messiaen*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996, p. 52).

Como despedida de este breve viaje por el universo poético y musical de Messiaen y en homenaje al arco iris teológico que constituye su música, exponemos a continuación estas admirables palabras que son la expresión de un genio a propósito de su creación. Ciertamente es que ante todo, Messiaen trata de expresar su fe a través

de esta música repleta de vidrieras, arco iris y movimientos deslumbrantes de colores:

*“une musique qui sois un sang nouveau, un geste signé, un parfum inconnu, un oiseau sans sommeil. Une musique en vitrail, un tournoiement de couleurs complémentaires. Une musique qui exprime la fin du temps, l’ubiquité, les corps glorieux, les mystères divins et naturels. Un arc-en-ciel théologique”.*³⁷



³⁷ Una música que sea sangre nueva, un gesto firmado, un perfume desconocido, un pájaro sin sueño. Música de vidrieras, un remolino de colores complementarios. La música que expresa el fin del tiempo, la ubicuidad, los cuerpos gloriosos, los misterios divinos y naturales. Un arco iris teológico (PÉRIER, Alain: *Messiaen*, Paris, Editions du Senil, 1979, p. 173).

Juan de Ribera Berenguer: pintura expresiva y paisaje urbano

Román de la Calle
Universitat de València

RESUMEN

Aproximación a la trayectoria artística del pintor valenciano Juan de Ribera Berenguer (Valencia, 1935). Se estudian particularmente las series pictóricas dotadas de un fuerte expresionismo figurativo y compuestas a partir de intensas cargas matéricas. Entre este conjunto de aportaciones pictóricas, realizadas aproximadamente en el último medio siglo (1953-2009), encontramos un amplio repertorio de temas básicos: interiores emblemáticamente representativos, naturalezas muertas, abundantes paisajes urbanos y reiteradas miradas a la naturaleza.

ABSTRACT

An attempt to the artistic career of the Valencian painter Juan de Ribera Berenguer (Valencia, 1935). There are studies particularly about pictorials series with a strong figurative expressionism and made from an intense load of paint. Inside this group of pictorials contributions, made approximately in the last half of the century (1953-2009), it is found a wide collection of basic themes: interiors emblematically representative, still lives, plentiful urban landscapes and a reiterated look at the nature.

“Un paysage est un état d’âme”.

Amiel (1821-1881).

I.- PAISAJES INTERIORES / PAISAJES EXTERIORES.

A menudo he pensado, contemplando numerosos trabajos pictóricos de Juan de Ribera Berenguer (Valencia, 1935), que –como pintor– ha sido siempre y ante todo un recalcitrante descubridor / constructor de paisajes, a los que ha rastreado por doquier, para darles una nueva existencia y diferente configuración, al plasmarlos vitalmente sobre sus lienzos.

Por eso me permito hablar de la dualidad existente entre el conjunto de los paisajes interiores y las series de sus paisajes exteriores, en su mayoría –en esta última época– gigantesca-mente urbanos. Y abordo el tema ya directamente, teniendo en cuenta el título mismo de este epígrafe, pues si la segunda expresión (“paisajes exteriores”) destila explícitamente redundancia (¿acaso la noción misma de paisaje no implica, de por sí, una relativa exterioridad respecto al sujeto mismo?), la primera (“paisajes interiores”) supone abiertamente interpretar una buena parte de las visiones / representaciones, atormentadamente expresivas (por ejemplo de su estudio, de su taller), también como una forma muy particular e impactante de paisajismo intimista.

De hecho, cabe establecer y subrayar una mantenida conexión, a través de toda su trayectoria, encarnada precisamente en ese lenguaje artístico, tan inequívocamente suyo, que otorga vida y expresividad al tratamiento de la materia pictórica. Y justamente ese secreto palpito capaz de arremolinar la pincelada –densa en su textura, a veces brillante en su colorido, estudiada siempre– a la hora de dar cuerpo visual a los objetos y a los rostros, a los árboles y a las fachadas, a los celajes y a los atardeceres, a los tejados y a las

nubes, es lo que bien puede considerarse como característico recurso suyo, como dicción comunicativa persistente, obsesiva y resuelta.

¿Acaso no encontramos esas mismas estrategias pictóricas, aplicadas tanto en su memoria de los interiores convulsos como en los exteriores urbanos interminables en sus perspectivas, no sólo ciertamente en sus recurrentes visitas nostálgicas a los rincones “construidos” de su secreta intimidad, sino también en sus solemnes horizontes, abiertos sobre la ciudad?

Imposible me resulta, por ejemplo, dejar de citar, ahora, al hilo de esta cuestión, aquel cuadro suyo de 1979, óleo sobre lienzo, titulado escuetamente “Autorretrato” (de 130 x 97 cms), en el que, con un drástico recurso metonímico, Ribera Berenguer nos presentaba únicamente, bajo ese título, la pared de su estudio, simplemente colgada su bata oscura, muy manchada, de pintor, en un clavo y, a su lado, una desvencijada mesita de trabajo, repleta de pinceles, botes y cachivaches, colocados casi al desgaire, en compleja y caótica acumulación. Y ése era, sin más, su peculiar y sesgado autorretrato, identificándose austera-mente con el paisaje interior de su estudio, donde la intimidad queda, por completo, vinculada y prendida a cada objeto, a cada mancha, a cada segundo, pausadamente vivido.

Y otro tanto podría afirmarse de aquel otro trabajo suyo, que ahora me complace rememorar, titulado “Paisaje de los desamparados”, firmado en el año 1983 (de 195 x 235 cms), en el que se recogía un rincón de una escombrera o quizás se representaba, mejor dicho, el ángulo de unas casas abandonadas y en total derribo, saturado todo el entorno de trastos viejos y objetos desechados. Entre ellos destaca, a decir verdad, una imagen relegada al olvido de una virgen. De ahí el dramatismo de aquella representación y también del expresivo título. ¿No se apela en tal



Fig. 1. Alquería roja de Alboraya, 1955.

paisaje exterior a un evidente juego de intimidad transgredida, a la mostración alegorizada de un evidente abandono de las creencias y de los resortes devocionales, en el contexto actual de una paradójica realidad, sociocultural imperante?

En 1965 firmaba asimismo Ribera Berenguer, con el título “Muerte del día” un óleo sobre lienzo (de 175 x 100 cms). De nuevo se trataba de un paisaje, en este caso rural, estructurado de manera ascendente, dejando al espectador en una posición de radical inferioridad visual, hecho que le obliga indefectiblemente a contemplar cómo la composición trepa, con una cierta violencia perceptiva, hacia la parte superior del cuadro. Pero lo que aquí nos interesa, en esta trama argumentativa que ahora barajamos, es cómo entre las casas que cierran el horizonte, entre el camino serpenteante que sube la colina –para bifurcarse y rodear el poblado– y nuestra tensa visión se acumulan, una vez más, los residuos abandonados por la presencia humana: botes, ropa, sillas, restos domésticos que nos hablan precisamente de nuestra existencia más bien degradada, de nuestras huellas olvidadas. Y así el paisaje deviene si ya no íntimo (al haberse perdido el juego de la atracción romántica del paisaje rural) sí, al menos, firmado por la alargada sombra de la creciente deshumanización. Por ello la naturaleza titubea fuertemente, al quedar representada / apresada entre las alejadas casas del fondo y la escombrera circundante del primer término.

¿Cuántas veces hemos oído comentar que el paisaje es, antes que nada, un estado del alma? ¿Y por qué no dar la vuelta a la frase? ¿No cabe hablar del estado anímico como de una especie de secreto correlato con algún tipo de paisaje? Ahí quedan argumentados, en esta línea de cuestiones, sus cuadros “Estudio vacío” (100 x 81 cms) de 1978 y su “Estudio con figuras” (también de 100 x 81 cms) de 1985, para ejemplificar esa dualidad drástica, establecida entre lo lleno y lo

vacío, entre la alegoría de la soledad y la metáfora de la acumulación de recuerdos, encarnados en ambos paisajes interiores, que asumen y hacen suyos esas virtualidades humanas de la memoria, del olvido, del aislamiento y del abandono¹. ¿Por qué proyectamos, ciertamente, tan a menudo, nuestras condensaciones psicológicas sobre la realidad del entorno?

¿Acaso miramos, concebimos y nos relacionamos con el paisaje hoy igual que ayer? ¿No es cierto que la ilustrada categoría de “paisaje” aquella que, con rotundidad conceptual, se ha estado desplazando por el complejo horizonte de la historia de la modernidad, hablándonos explicativamente, una y otra vez, de nuestro entorno y también de nosotros mismos, está de luto y se apresta ahora con innegable perplejidad e insatisfacción a mostrarnos y demostrarnos que nuestros paisajes más inmediatos y habituales agonizan y se metamorfosean dramáticamente entre los cinturones urbanos? ¿Somos nosotros quienes ilusionadamente llamamos, desde la ciudad, a las puertas del campo, o es el campo, más bien, quien suplica y agoniza ante las puertas –siempre extensivamente móviles y cambiantes– de nuestras ciudades?

Los románticos lo sabían bien, al establecer ese secreto y fuerte enlace con la naturaleza, con las ruinas, con la fuerza del mar o con la impactante sublimidad de las tormentas, a partir de la agitada o tranquila fluencia de la propia mirada humana dialogando con ella. Pero también quiero incidir en un hecho clave: la presencia del paisaje, tanto natural como urbano, tanto el paisaje exterior como el interior, supone asimismo una paralela afirmación y creencia en la existencia de la realidad circundante. El paisaje puede ser la sombra de mi yo, al ser vista e interpretada por mí la naturaleza, es decir puede ser una parte de mí mismo proyectada en ella, pero sin duda también es “lo otro”, lo que precisamente me envuelve y rodea, lo que me protege, intimida o

¹ Para estas referencias que hacemos, en este artículo, a obras concretas del pintor, puede consultarse la monografía de Carlos Areán Ribera Berenguer. Colección Arte Español Contemporáneo, nº 18. Ediciones Fernán Gómez. Madrid, 1982. Publicaciones patrocinadas por la Revista Arteguía.



Fig. 2. Plaza Redonda, 1957.

amenaza. Quizás por eso sólo hay paisaje cuando hay diálogo con la realidad, con la ciudad, con el medio rural o con el panorama imaginario, ficticio o soñado.

Justo, pues, a partir de ese fundamental encuentro entre el sujeto y la realidad o entre la realidad y el sujeto –y sólo desde ese radical encuentro– es como se puede hablar con pleno derecho del paisaje. Y no olvidemos, para ratificarlo, que no siempre históricamente la naturaleza ha sido vista pictóricamente como paisaje. Y, ese paso, es sin duda un logro de la humanización de la realidad circundante, llevado a cabo por la inquietud creativa del sujeto humano.

Ahí está la clave antropológica y social de ese acto pictórico que implica la construcción / representación del paisaje como entorno. Y porque interpretamos ese entorno como paisaje, podemos asimismo intervenir en él (“*tableau vivant*”) y hasta domesticarlo. Y podemos igualmente captarlo / guardarlo en nuestra memoria y ofrecerlo a los demás, dejando siempre nuestras particulares huellas en él, transformado en juego pictórico o en registro fotográfico. Y así nos lo llevamos / lo dejamos, marcado con nuestra firma y nuestros recuerdos.

En realidad, hay que reconocer que la existencia plural de los paisajes –con sus variadas tipologías– se sustenta y ratifica, en líneas generales, a partir de la doble vía que se establece entre (a) la mirada objetivante, que fundamenta su acción en la decisiva creencia en el valor de las propiedades de un mundo exterior y (b) el latido fuertemente intimista, que, a su vez, se encarna directamente en el reflejo de una naturaleza personalmente concebida y subjetivamente conformada.

Entre ambas opciones –en ese propiciatorio y fértil encuentro entre el entorno y el sujeto– se despliega, a fin de cuentas, como ya hemos indicado, *la noción de paisaje*, que vendría a cubrir –al menos– los siguientes referentes y sentidos: (1) el paisaje como configuración física de un determinado contexto geográfico: cabría hablar así

de nuestro descubrimiento de los paisajes reales o de la realidad vista como paisaje; (2) el paisaje como aspecto vivencial, descubierto y propiciado por un sujeto, culturalmente activo, justamente desde un punto de vista existencialmente determinado, frente a la naturaleza: Tendríamos así los paisajes subjetivados y las correspondientes vivencias del paisaje.

Más de una vez me ha sorprendido la afirmación reiterada e inexacta de que Ribera Berenguer ha descubierto el paisaje urbano y se ha entregado a su cultivo pictórico, en series dedicadas a la ciudad de Valencia, al filo de la década de los noventa, siendo ésta –hasta hoy– su más reciente entrega biográfica. En tal sentido me gustaría apuntar, con un guiño y una referencia directamente personal, cómo el primer cuadro que descubrí, a decir verdad, de Ribera Berenguer, depositado en una Institución Valenciana, fue precisamente un paisaje urbano suyo, del “*Mercado de Mossen Sorell*”, óleo sobre lienzo (de 150 x 160 cms). Firmado nada menos que en el año 1957. Años más tarde, precisamente en 1996, tuve la ocasión de reencontrarlo en una exposición sobre los pensionados de Paisaje de la Diputación de Valencia².

En realidad, Ribera Berenguer, se encuadró históricamente dentro de la entonces llamada “nueva figuración” (eso sí, con un cierto toque de realismo mágico, a veces más destacado y otras más velado, según los casos) ya en plena década de los sesenta. Una década en la que ciertamente destacó con fuerza en los medios artísticos madrileños. Ya antes y por entonces había acaparado galardones, reconocimientos, pensiones y premios. Y en aquella coyuntura había experimentado con apasionamiento también sobre diversos géneros pictóricos, dentro de la fuerza expresiva que siempre le caracterizó, prestando especiales cuidados –ya entonces– a las materias plásticas y a las texturas. De esta manera, desarrolló un mundo propio, basado en la antropomorfización de los objetos, a través de un barroquismo formal, cargado de simbolismos,

² Pensionados de Paisaje de la Diputación de Valencia. Sala Parpalló. Valencia, 1996. Catálogo.



Fig. 3. Mercado Moceen Sorell, 1959.

alegorías y juegos literarios, que daban fuerza a la narración figurativa que, desde entonces no ha dejado de cultivar en las décadas siguientes, hasta esta misma actualidad. Un excelente ejemplo de este mundo narrativo, de relectura histórica, de barroquismo simbólico y misterioso, al que nos referimos ahora, puede ser su obra “Meninas en tres espacios. Homenaje al realismo”, obra de 1983, con sorprendentes medidas (340 x 300 cms).

En ese sentido, la historia de nuevo retomada expresivamente sigue habitando e invadiendo todas sus propuestas, también los paisajes, junto con los interiores con figuras, las naturalezas muertas al igual que los motivos religiosos o las visiones descriptivas e intimistas de su estudio. También los tejados de las ciudades, los paisajes urbanos y las habitaciones, siempre rodeadas de misterio, han sido temas y géneros recurrentemente visitados. Incluso cabe hablar de series concretas en su itinerario pictórico, no siempre sujetas a rígidas cronologías, ya que suelen ser intermitentemente revisitadas / retomadas, una y otra vez. Bien es cierto que, igualmente, existen determinadas acentuaciones y preferencias, en momentos concretos, a favor de unas u otras series. Tal sucede, por ejemplo, con los paisajes urbanos, a partir de la década de los ochenta o con sus interiores con figuras en esa misma década. Y esos matices, en una reconsideración retrospectiva de su trayectoria, como ahora estamos abordando, no deben olvidarse, a fin de marcar claramente el perfil histórico de un recorrido artístico, tan intenso –productivamente– como ha sido el del pintor valenciano Ribera Berenguer.

II.- EXPRESIVIDAD E HISTORIA EN EL CONJUNTO DE SU PINTURA.

Hace años, alguien calificó resumidamente a Ribera Berenguer de “eterno expresionista figurativo”. Y quizás haya sido y sea ése el más adecuado calificativo para definir la paulatina oscilación de su quehacer pictórico en torno a un eje estilístico constante y rotundo, al cual ha sido profundamente fiel. Porque en él –y a lo largo de todo su itinerario– siempre ha sido difícil saber dónde puede terminar realmente la fuerza de la

expresividad, en relación con lenguaje plástico que practica y dónde cabe hablar ya, en concreto, de resuelta “autoexpresión”, de proyección emotiva, respecto a la personal encarnación de sus querencias, obsesiones y ensueños individuales en sus obras.

Recuérdese, en esta línea, su composición del año 1986, titulada “Alegoría de la soledad en dos cuadros”, donde la atmósfera creada para apelar a la experiencia de soledad y aislamiento, se diversifica en dos versiones bien distintas: una interior (en su estudio: paisaje interior) y otra exterior (en la orilla del mar). Se trata de un inmenso y sorprendente cuadro dual, cada una de cuyas partes mide 290 x 250 cms.

Sinceramente, el particular expresionismo figurativo de Ribera Berenguer, respaldado / reforzado por reiteradas visitas al realismo mágico, puede ser así, a la vez, tanto una estrategia –casi una metodología de trabajo, diríamos– como un objetivo, que acaba por convertirse en impronta estilística claramente definitoria, quizás no monocrorde, pero sí unitaria en su modo de abordar el proceso creativo frente a los imperativos del lienzo en blanco. A Ribera Berenguer –hay que insistir– le atraen abiertamente los contrastes y las contraposiciones, pintadas o sugeridas, analizadas o simplemente expuestas.

Muchas veces he pensado en la figura / personaje de Juan de Ribera Berenguer como en una especie de histórico *out-sider* del que, en igual medida, cabría afirmar que llegó a destacadas cotas de reconocimiento muy anticipadamente, ya en la década de los sesenta, como que luego quizás –una vez construida y formulada su “poética”, teniendo ya elaborado plenamente su personal lenguaje– permaneció indiferente a otras citas con ese curioso destino histórico, que rige el pulso y el devenir de las tendencias artísticas. Ribera Berenguer ha seguido fiel al destino de su pintura, ha continuado ejercitando y ejerciendo su pautado papel, pincel en mano, en el silencio de su estudio o en la aislada azotea que corona –desde la finca de hierro– el panorama sorprendente e interminable de la ciudad.

A decir verdad, consagrado a esa insistente devoción suya por el tratamiento de la materia, de las texturas, de la factura y de las composiciones



Fig. 4. Hospital, 1960.

minuciosas pero cargadas de valores expresivos, Ribera Berenguer (en una recurrente paradoja) ha sido siempre o un heterodoxo intérprete de la ortodoxia o un ortodoxo depurador de heterodoxias. De ahí su constante pugna personal por profundizar y seguir penetrando en las claves de su lenguaje y ampliando incansablemente sus esfuerzos y rendimientos creativos.

Ese mismo *leit-motiv* –no suficientemente subrayado por los comentaristas– que es la presencia, no siempre explícita pero sí constante en su poética, del tema de *la temporalidad* en tantas obras suyas, se convierte en obligado y elocuente motivo de reflexión.

¿Acaso no es el recurso pertinente al tiempo, como categoría estética, una de las palancas-clave que potencian la fuerza expresiva de los objetos y de cualesquiera elementos figurados en sus lienzos? La intemporalidad implica distanciamiento y frialdad, mientras que cualquier atisbo de huella temporal marca definitivamente el carácter, da vida e historicidad a la representación. Allí donde hay narratividad se halla camuflada la presencia del tiempo, como ocurre en los paisajes urbanos de Ribera Berenguer, que desde la década de los ochenta cobran nuevas y ambiciosas dimensiones. Sirvan de ejemplo algunas citas vinculadas a la relación de la ciudad de Valencia con el mar, en sus obras³: “Casas y playa. Malvarrosa”, 88 x 175 cms, 1987; “El Cabañal desde la calle de la Reina”, 130 x 204 cms, 1988; “Puentes hacia el mar”, 58 x 165 cms, 1988; “Ciudad de Valencia desde el mar”, 65 x 81 cms, 1994, o “Paisaje del puerto y de la ciudad de Valencia”, 90 x 109 cms, 1993.

Pero la temporalidad no sólo se vincula a las fachadas de las casas, al color de los cielos, a las tonalidades de las tierras o al crecimiento desmesurado de las estructuras urbanas. En igual medida las huellas de la temporalidad se han dado siempre en sus planteamientos figurativos, fueren cualesquiera los temas asumidos por

Ribera Berenguer en ese guiño de recalitrante expresionista figurativo que le caracteriza.

¿Cómo olvidar, en ese sentido, su diversificada atención (por ejemplo) a los desechos y basuras, a los restos de animales muertos en el campo o a los fragmentos de barcazas recostados, en total abandono y desguace, en la playa, a las habitaciones-estudio cargadas abundantemente de recuerdos y de objetos –o terriblemente vacías, por contra–, junto a los paisajes de tierras erosionadas? ¿Cómo no traer a colación su ya antigua predilección por las viejas construcciones rurales, ahora recuperadas en sus sorprendentes composiciones de temas urbanos? ¿Cómo relegar su preocupación honda y sentida por la trascendencia desde el ángulo de la religiosidad iconográfica o sus evidentes lecturas de la historia (a través de ciertos *d'après / homenajes* a la pintura), amén de su interés por la muerte, la memoria, el misterio de la vida o la soledad voluntaria o forzada, como temas de intenso toque antropológico?

Incluso ese curioso estatismo (sus personajes, sus muñecas, sus vírgenes o posan o están muertos o pertenecen a otras coordenadas simbólicas y trascendentes) que intencionadamente impone a la presencia de lo humano, rodeada siempre de objetos que nos hablan del ayer, en medio de una atmósfera y un ambiente que, en sus rotundidades expresivas, se resuelven en eco de un mundo simbólico y retrospectivo, no puede ignorarse –en absoluto– si se desea, de hecho, desgranar las claves del mundo tan particular como específico de Juan de Ribera Berenguer⁴. Piénsese en algunos de sus trabajos: “Virgen abandonada”, 100 x 73 cms, 1984; “Composición con tres imágenes”, 153 x 115 cms, 1994-1998; “Estudio con figuras”, 100 x 81 cms, 1985; “Mis Meninas”, 300 x 290 cms, 1979-1980; o “Desnudo en la playa. Resaca”, 125 x 150, 1969.

Ciertamente que pueden diferenciarse –como se ha venido haciendo– múltiples etapas en la trayectoria de su pintura. Pero diríase que sin

³ Puede consultarse a este respecto la publicación Ribera Berenguer: el mar y la materia, 1953-1996. Editada por la Autoridad Portuaria de Valencia, con motivo de la muestra llevada a cabo, con el mismo título, en el Edificio del reloj del Puerto. Valencia, 1996.

⁴ En relación con ese mundo simbólico y religioso, que también ha ocupado intensamente la actividad pictórica de Ribera Berenguer, puede consultarse la publicación: Ribera Berenguer. María en el año del espíritu. Área de Cultura. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1998.



Fig. 5. Mi estudio, 1973.

innecesarios saltos ni oportunistas reconversiones. Su quehacer fluye, hace meandros y posibilita retornos. Seguro de sí mismo, mantiene a ultranza la fidelidad a su lenguaje y a sus predilecciones estéticas.

Como otros destacados nombres de su generación, merece, sin duda, que se reconsidera globalmente –y sin apasionamientos coyunturales– el lugar que hasta hoy, y a lo largo de más de cinco décadas, ha ocupado Ribera Berenguer –con su persistente actividad– en el contexto de la plástica valenciana contemporánea. Sin duda, era el momento oportuno para que un estudio de nuestra revista académica recogiera los aportes básicos de su itinerario, desde su pertenencia al ya mítico grupo Parpalló hasta la actualidad. Y en tal arco cronológico no pueden faltar determinadas miradas hacia los paisajes urbanos, en las propuestas de Ribera Berenguer, ni cuando comenzaba a principios de la década de los cincuenta ni tampoco ahora, en esta primera década del siglo XXI.

III.- PAISAJES URBANOS. LA CIUDAD DE VALENCIA.

En tal sentido, no estaría exento de interés llevar a cabo una especie de juego comparativo entre la figuración de los primeros paisajes urbanos de Ribera Berenguer y la modalidad representativa de los más recientes homenajes pictóricos suyos a la ciudad de Valencia. Por supuesto que no caeremos en tal tentación, dado el espacio determinado del que disponemos prudentemente, en este texto, pero sí que podríamos sugerir al lector que lo intente, como espectador de las obras de nuestro pintor.

De hecho, Ribera Berenguer –retomando una tradición nunca olvidada e intermitentemente atendida a través de la historia de nuestra pintura, por distintos artistas, no sólo contemporáneos⁵– ha desarrollado una amplia dedicación al tema del paisaje urbano, muy especialmente

centrada en la propia ciudad de Valencia, bien se trate de rincones especialmente pintorescos, de grandes panorámicas trazadas sobre la ciudad, desde el centro histórico mismo, o de concretos trabajos dedicados a sus barrios marítimos y al puerto valenciano.

Es como si Ribera Berenguer se hubiese dedicado casi plenamente, en este período intermitente de varios lustros, a sacar a la pintura –al menos temáticamente– de su estudio. Es ésta otra dualidad efectivamente dada en su trayectoria: la existencia de una especie de alternante zigzaguo estratégico entre el trabajo ejercitado en el interior del estudio y la pintura realizada al aire libre, que, a decir verdad, no cabe separar de aquella otra diferenciación ya establecida entre los citados paisajes interiores y los paisajes exteriores, bien sean rústicos, amparados por el atractivo de la naturaleza, o urbanos, potenciados por la densidad existencial de nuestra memoria.

De aquellos ensimismados rincones, llenos de íntimos recuerdos y diversificados objetos –convertidos en testigos de su cotidiana existencia– pasa a una persistente y compleja representación del entorno urbano, asumido como espectáculo y como escenografía vital. Porque, efectivamente, de un espectáculo se trata: escenografías de un paisaje que de tanto querer incorporar la impronta de la realidad acaban por parecernos –a veces– algo casi exclusivamente imaginario, por el inusual punto de vista potenciado. Sólo el reconocimiento de tal entorno ciudadano –a vista de pájaro– nos percata de la fidelidad –transformada– de la representación que se nos ofrece, convertida en documento. Ésa es su ineludible carga histórica, prendida de la temporalidad, que gradúa la percepción agudizada de Ribera Berenguer.

¿Quién no ha sentido alguna vez esa curiosa e indefinible sensación –mitad vértigo y mitad estupor– que nos invade al contemplar, desde una elevada azotea, la extensión interminable y

⁵ El mismo Ribera Berenguer en un escrito titulado “La historia pictórica del paisaje urbano de la ciudad de Valencia y su entorno actual” aborda este tema, como si quisiera informarse, ratificar y justificar sus antecedentes en esta tarea. El texto se recogía en las páginas 21-23 en el catálogo Homenaje a Valencia. El paisaje urbano de Valencia en la pintura de Juan de Ribera Berenguer, editado con motivo de su exposición dedicada monográficamente al paisaje urbano, en la Galería El Ensanche. Valencia, 1988.



Fig. 6. Paisaje viejo de Valencia, Barrio del Carmen, 1985-86.

densa del tejido urbano, que se abre a nuestros pies? De alguna manera, los cuadros de paisajes urbanos de Ribera Berenguer, después de verlos estéticamente como pintura –como paisaje plástico de la misma pintura– se me presentan sociológicamente o bien como documentos cargados de historia e información o como motivo de íntima rememoración de aquellas lúdicas aventuras –compartidas– por las terrazas y tejados de mi infancia, cuando nos es dado descubrir precisamente, por vez primera, la ciudad como paisaje.

Quizás, al primer momento de inquieto asombro y vértigo, no tarda en seguir el afán por el reconocimiento, la curiosidad y la pesquisa. Tratamos paulatinamente entonces de descubrir, en medio del sorprendente panorama, la respectiva situación de ciertas referencias arquitectónicas, orientando así nuestra mirada, en medio del laberinto de sensaciones visuales que tal contexto nos ofrece. Igual sucede cuando revisamos el plano de la ciudad, interesados por ubicar en él el exacto lugar de nuestra vivienda o los principales ámbitos donde se distienden nuestras experiencias cotidianas o los monumentos y construcciones, que como hitos, las marcan y posibilitan.

Sin duda, Ribera Berenguer ha querido motivar, con idénticos efectos, la misma experiencia perceptiva, a partir de estas complejas y minuciosas composiciones pictóricas, que se entroncan evidentemente con ciertas propuestas paisajísticas actuales, que han centrado su interés en la concreta temática de la ciudad de Valencia como espectáculo urbano, conjunto y unitario⁶.

No es ya el detalle costumbrista de una calleja solitaria, la esquina saturada de tipismo o el edificio más característico del entorno lo que se convierte en centro de atención, como en otras coyunturas él mismo también exitosamente ha practicado. Es, diríamos, la abrumadora “totalidad” –como en un gran angular– lo que se busca preferentemente como *leit-motiv* de la propuesta

pictórica respectiva. Es la unidad, y a la vez su interna diversidad visual, lo que se quiere reflejar inmediatamente sobre el lienzo.

Es más, Ribera Berenguer, como si deseara realmente trasladar al espacio pictórico la referencia directa al punto mismo de observación desde donde se establece y genera la inabarcable perspectiva, no duda lo más mínimo en potenciar el efecto de profundidad, al introducir, a veces, ciertos elementos en un primerísimo plano (figura femenina desnuda, cesto con flores, maceteros o barandilla de balcón con muebles) reproduciendo así el contraste del salto al vacío, al que debe someterse nuestra mirada en la interpretación narrativa de la obra. Sirvan de adecuado ejemplo de lo dicho sus obras: “Homenaje a Valencia antigua desde mi estudio”, 215 x 200 cms, 1985-1988; “Calle Progreso, Cabañal”, 195 x 142 cms, 1987; “Avenida barón de Cárcer y figura”, 140 x 100, 1988; o “Gran conjunto de la ciudad de Valencia”, 310 x 160 cms, 1990.

Es como si un reto personal impulsara a Ribera Berenguer a continuar emprendiendo esa meta del “más difícil todavía”, en lo que respecta a tales macroproyectos de representación, a caballo entre el viejo realismo mágico por él tantas veces cultivado y la estricta figuración expresiva de la arquitectura, capturada a vista de pájaro.

Con todo ello, el espectador queda fuertemente atrapado en la sorpresa escenográfica que le envuelve y hasta puede que deje volar su imaginación, a la vez que participa en la singular apuesta de ubicación y reconocimiento del entorno ciudadano que se le ofrece.

La pintura de Ribera Berenguer se ha convertido, a decir verdad –tratándose de una de las más decididas apuestas personales, llevada a cabo en su ya dilatada trayectoria artística– en espejo pormenorizado y expresivo del paisaje urbano valenciano. La ciudad –Valencia, reiteradamente en este caso– se ha visto reflejada en la apasionada crónica que ha ido, día a día,

⁶ Merece ser consultado, en esta línea de cuestiones referentes al paisaje urbano, el libro-catálogo Ribera Berenguer 1953-2007, editado por el Consorcio de Museos de la Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana, con motivo de la exposición retrospectiva que se le dedicó institucionalmente, celebrada en el Palacio del Almudí, de la ciudad de Valencia, en el año 2007. Posiblemente sea, hasta el momento, su más reciente muestra.

“redactando” con sus pinceles, silenciosamente, en torno a su existencia y desarrollo. Toda una cadena de homenajes a su ciudad, a nuestra ciudad y a su historia. ¿No le gusta precisamente a él titular así a determinadas composiciones suyas?

Pero se trata de homenajes a una ciudad tradicionalmente bien conocida, mirando hacia su diacronía arquitectónica. No reproduce, por fortuna, los abusos constructivos que por doquier nos siguen amenazando y ponen en duda la sostenibilidad de nuestro futuro desarrollo. Prefiere recuperar, traer a la memoria, nuestro viejo y habitado entorno urbano. Levanta acta, con sus pinceles, de las huellas dejadas por la vida en nuestro contexto existencial.

En esa línea de cuestiones, frente a esta serie de obras de Ribera Berenguer, se trata, por mi parte, al menos, de dejar sentado cómo nuestras relaciones con el paisaje-real, con el paisaje-artístico o con el contexto, entre escenográfico y fantástico de sus propuestas pictóricas, difícilmente tendrían pleno sentido y alcance si se plantearan, sin más, al margen de ese vital horizonte pedagógico, que apunta tanto hacia nuestra realización

personal, en cuanto sujetos de experiencias estéticas, como hacia la difícil situación por la que atraviesan las persistentes tensiones entre la cultura del bienestar y el desarrollo medioambiental (cada vez, a este ritmo, más insostenible), es decir ante las obligadas e ineludibles exigencias de los imperativos de la preservación de la naturaleza. Sin duda, no podemos considerar actualmente la naturaleza con idéntica tranquilidad ética y con los mismos interrogantes ontológicos como lo hacían nuestros ancestros.

Quizás por eso mismo estas pinturas que comentamos cobran un nuevo sesgo testimonial, informativo y memorialístico. Sin duda, con el paso del tiempo los emblemáticos cuadros de paisajes urbanos de Ribera Berenguer quedarán no sólo como testimonio de un determinado modo de hacer pictórico, en el marco histórico de las tendencias estéticas contemporáneas, sino también impondrán su referencia como documento informativo e ilustración apropiada de una determinada época histórica.

De hecho, paisaje e historia siempre fueron de la mano.



Fig. 7. Plaza Redonda, 2006-07.

Los dominios del silencio

Aproximación a la pintura última

del artista Antoni Miró

A veces es necesario guardar silencio para ser escuchado.
Anónimo

Josep Sou

Doctor en Bellas Artes
Universidad Miguel Hernández de Elche

RESUMEN

En el presente trabajo el autor trata de poner de manifiesto la presencia constante del silencio en la pintura última del artista Antoni Miró. Para abordar el análisis se indaga en diversos continentes pictóricos que presiden el trabajo del pintor alcoyano: las soledades urbanas, es decir la ciudad como microcosmos donde se reproduce la comedia de la vida; los desheredados, ahora protagonistas, cuando revelan las realidades periféricas; y la arquitectura, contenedor hierático que reafirma los silencios en las aristas duales del poder. Todo, justo es decirlo, transitado, desde la soledad hacia el conocimiento.

ABSTRACT

In this paper the author tries to reveal the presence of silence in the last painting of the artist Antoni Miró. To address the analysis, it examines various pictures heading the work of the painter from Alcoi: the urban solitudes, that is, the city as a microcosm where the comedy of life is reproduced; the disinherited, now main characters, when they reveal the peripheral realities; and architecture, a hieratic container which reaffirms the silences in the dual edges of power. All of this, it must be said, going from loneliness to knowledge.

A modo de pequeña introducción a nuestro trabajo podemos comentar que, en la ya larga trayectoria artística del pintor alcoyano Antoni Miró, existe un catálogo suficiente de diferentes momentos pictóricos, de series también podríamos decir, que ilustran la preocupación, los intereses y el análisis vital que a lo largo del tiempo han supurado por la herida de su enorme sensibilidad. Hubo el tiempo de “La fam”, otros para “América Negra”, “El Dólar”, “Chile”, “Pinteu Pintura”, “Vivace”, etc., y el silencio, a veces grito desgarrado desde el pigmento, se mezcló con el ruido del dolor, de la pasión o de la soledad mutilada. Fueron tiempos, los pretéritos, de constancia expresiva a partir del canon esencial de la ironía, y los cuadros, los proyectos de denuncia, un mundo tejido por las hebras finísimas de la complicidad metafísica. Desde siempre hemos podido apreciar un murmullo intenso de voces subyacentes, los temas han dejado huella de su paso por la historia fecunda del pintor, muy difíciles de ignorar por cierto, puesto que la pintura que nos incumbe nunca ha permitido la indiferencia en la observación. Pero no ha de ser, claro está, este ámbito el que nos ocupe la reflexión de nuestro trabajo. Ahora queremos abordar otra exploración. Queremos salir al encuentro de la obra última de A. Miró: la que dirige la mirada hacia los espacios en soledad; la que describe con la pintura, y desde la atalaya privilegiada del análisis, un silencio elocuente; aquella que, desprovista de retórica, habla del tormento de la necesidad. En nuestro recorrido, lógicamente limitado por el espacio de nuestra reflexión, circularémos por los páramos cosmopolitas, por la vertiente urbana, también a través de los muros, fortines reverenciales llenos de estupor mayúsculo, y trataremos de ahondar en la mirada huidiza del hombre que se desgasta en cada movimiento, en cada inclinación, en la

claudicación sólo entendida desde la ternura, o desde la ingenuidad infantil de la contemplación limpia, casi desasistida. Como bien manifiesta Georges Clemenceau “*manejar el silencio es más difícil que manejar la palabra*”, del mismo modo, y en la misma dirección, pensamos que en este momento creativo de A. Miró existe la vocación primera de mostrar la intensidad que existe en las voces del silencio, con expresa renuncia de la palabra, del grito, o de la ira. Voz sin voces, palabras presentidas, espirales vacías que irrumpen desde las raíces del compromiso con todo y con todos. Humanismo que habita la nueva realidad antropocéntrica, desde el espacio íntimo de una emergente espiritualidad creativa. Lenguaje, color y forma al servicio de la narración automática, o del espejo que nos devuelve, como imágenes, las aspiraciones, tan legítimas, del ser humano.

1. HABITA EL SILENCIO. LAS SOLEDADES URBANAS

En este epígrafe de nuestra reflexión queríamos introducir los aspectos principales que hacen referencia al tratamiento que A. Miró concede al espacio urbano. Así, bajo una envoltura atmosférica realista emerge, a pie de calle, cierto vislumbre de música silenciosa, tal vez como aquella que compuso Frederic Mompou.

La captura fotográfica, arcano realista, nos permite mirar la mirada, en justa apropiación que nos regala la libertad de entrar en un mundo que de otra forma nos estaría vetado, o incluso prohibido. El trabajo riguroso nos permite adivinar, desde la luz exterior de las cosas, la verdadera luz interior que refulge pletórica de incidencias vitales, de discursos temporales, de vida que ya no se esconde; un tratamiento de la información plástica como tal vez lo llevasen a cabo Chardin, Balthus o Morandi. El cemento se

desdobra en trayectoria vital para reequilibrar la realidad concreta desde la sustancia espiritual.

En la escena urbana contemplamos la móvil inmovilidad de las cosas; una captura del tiempo; un aliento contenido para mejor percibir el rictus discursivo de la historia que nos ha tocado en suerte vivir. Y la obra habla por él, por A. Miró, con la inteligencia de los poetas, o con la palabra escindida del vocabulario de la autenticidad, del esfuerzo y de la astucia. Asistimos a la construcción de un mundo esencial, capaz de renunciar, desde la sobriedad en el tratamiento de los elementos compositivos, a las metáforas alucinadas en los mensajes de la épica que deriva en pura morfología, casi sin aliento ni contactos elementales con los seres humanos. Así de sencillo y de complejo a la vez. A. Miró se impone el silencio a sí mismo y quiere que lo compartamos con él. La voz del silencio, claro está, en la pintura que escudriña entre los tejidos de su inspiración esmerada. Y su obra se residencia en la meditación profunda que nos devuelve el camino hacia una mística contemporánea; caminos alejados de la incontinencia y del estrépito urbano. Nosotros, como lo hace Martine Soria cuando habla de la pintura de Poliakov¹, pensamos que A. Miró evidencia la voluntad de plasmar la urbe como situación y como acontecimiento del cotidiano existir de los hombres. Establece, así pues, un marco de referencia cáustico que pergeña cualquier episodio que se esconde en su interior dibujado.

Consideramos, atendiendo a razones de oportunidad constructiva, o incluso plástica, que la situación arquitectónica ofrece una visión

hierática, tal como la forma de producirse en las habilidades pictóricas, cercanas al efecto de armazón, tal vez caparazón, con los colores de la ciudad contemporánea. Una ciudad de cemento armado, donde lo estético es algo más que un sentimiento; ingredientes iconográficos que no acuden a la anécdota fácil. Se trata, sin duda, de una pintura de compromiso, como la realidad aboca al compromiso del pintor A. Miró².

Y siguiendo la huella creativa del artista, la que marca la impronta necesaria de la averiguación, encontramos el rigor de la verdad en el seno de las calles desiertas. Una verdad denunciada desde la textura polimórfica de la recreación plástica. La verdad que satura el resquicio decisivo donde habita el dolor, y la causa que lo provoca. A cada instante, la posición ética del pintor resalta, con el roce de su mirada, el origen ancestral del conflicto: el poder que abisma el menester. Podríamos decir, casi sin miedo a la equivocación, o a la dramatización excesiva, que en el caso que nos ocupa, la pintura de A. Miró es un gran documental sobre la libertad; sobre las conquistas que el individuo ha realizado a través de la historia. No una historia presidida por la cronología, antes al contrario se trata de tiempo vivido, y espacio conquistado para la vida. Por tanto espacio vivido y alejado de la ferocidad especulativa, con un silencio de fondo que impacta la retina de la sensibilidad, y frente al caos total.³

A continuación, si bien podemos considerar la pintura de A. Miró como un universo independiente, y por tanto que ésta asume, tan sólo, la disciplina de la mano que la sustenta, no podemos dejar de entrever el discurso de la lírica

¹ Martine Soria piensa y describe, acerca de la pintura de Poliakov, que en ella se impone el silencio, reflejando una meditación profunda y desvelando la verdad del recogimiento. También el mismo Poliakov dice de su obra: “*Algunos de mis cuadros empiezan en el tumulto. Son explosivos. Pero no me doy por contento hasta que se tornan silenciosos*”. <http://www.redaragon.com>, Poliakov retrospectiva 1935-1969. P.2

² Concernida también por el compromiso dirá el pintor Mariano Villalta acerca de su pintura: “*...mi concepto de la vida es que hay que lucharla fuera y dentro del cuadro*”, del mismo modo que en A. Miró cada cuadro es una representación de la voluntad de coincidir en los extremos más significativos del conflicto humano. <http://www.elpais.com> González Martín, Jerónimo Pablo. *Mariano Villalta Pintor del silencio*, p. 1, 1984.

³ Aprovechamos la oportunidad para referir el comentario que se sobre la obra de HammershØi efectua Joaquín Rábago acerca de la exposición de este pintor en la Royal Academy of Arts de Londres, y el título que la misma recibió: La poesía del silencio. Del mismo modo que nosotros podemos apreciar en el trabajo de Antoni Miró una realidad pictórica altamente poetizada, y resuelta la metáfora visual a través de un juego sinestésico que reduce la dificultad de la interpretación semántica, o de su verdad oculta. <http://elconfidencial.com>. Rábago, Joaquín, p. 2, (Efe).-25/06/2008.



Fig. 1.- Ciutat penyora 2007 (Acrílico y metal s/lienzo, 162 x 228-díptico)



Fig.2.- Nueva York, Col. MNBA, La Habana

confrontación en medio del espacio urbano que significa el inmenso telón de fondo que la soporta, o tal vez contiene. La pintura como celebración de la realidad que asume el riesgo de vivir en el espacio abierto de la ciudad, resorte cosmético de las inmensas posibilidades que nunca nutren el plato de los que menos tienen. Muros y cemento; cristal y acero; la jungla de la modernidad. Pero como una máscara de comisuras entreabiertas y disconformes, la lógica de la desesperación se intuye más que se ve.

No obstante la paradoja del reino de las mil y una posibilidades, frente al tamaño microscópico de la posibilidad que asiste al vencido antes de hora, nos ofrece la visión de una pintura que se indaga a sí misma desde la interfaz de la civilidad hecha añicos por la desesperanza. La brutalidad en las fauces de la metrópoli se resuelve, de forma muy elemental, a partir de la grandiosidad de su elevación arquitectónica, frente a la soledad

que abisma cualquier vestigio de vida posible. Demasiada fuerza, excesivo poder, complicidad del pintor con los desheredados. Y la pintura se eleva como visión crítica, tal vez terapéutica, para aliviar, con su mirada incómoda, todo aquello que reside en lo más profundo de las cloacas existenciales.

Pintura y dibujo de la realidad en un todo conforme vertebran la finalidad del poeta cuando analiza, desde la perspectiva del objeto, el valor esencial de la ciudad, teniendo en cuenta los valores culturales que le asisten. Cultura de resistencia y transgresión que alivia, de algún modo, la tensión que comporta el hecho de estar vivos. Nosotros, como Dermis Pérez León en su trabajo crítico sobre la figura del pintor chileno Ciro Beltrán cuando comenta: “...pero también el dibujo interfiriendo el tejido de la pintura, saliendo de ella y entrelazándose en distintos planos pictóricos...⁴”, podemos advertir en el trabajo quedado, pero alta-

mente elegante de A. Miró, la huella indeleble de la pintura que dibuja la silueta psicológica de la sociedad enferma. Crece la urbe como una nueva fantasmagoría, capaz de engullir cualquier rastro de humanidad pretérita, en los caminos críticos de la más rabiosa contracultura urbana.

2. LA ESPERA INTERMINABLE DE LOS DESHEREDADOS, DEVORADOS POR EL MENESTER.

En los últimos párrafos del epígrafe anterior, hacíamos referencia a la voracidad en el comportamiento social, en las formas de relación, y en las apariencias externas en la manera de presentarse la ciudad. Tal vez sea una constante, también, en la pintura de A. Miró, el grito silencioso para ponerle colores al olvido de los transeúntes, a la peripecia que comporta vivir sin esperanza, y así cada día de todos los días. Todo ello, de una forma más o menos aguda es carne de comentario pictórico por parte del artista, que con sus pinceles desborda los márgenes de la fantasía para albergar su ácida visión en el más difícil todavía. Y aparece otra vez el silencio como norma, con la precisión del orfebre que con un pequeño movimiento de cincel atrapa el misterio de la mueca, y lo transforma, todo, en pasto visible para los más que se acercan a saquear, con la mirada, la conciencia última que indaga la pintura. Y por encima de todo, fiel al compromiso de transformación, la belleza. Pero no sólo la belleza, también la alquimia que transforma lo formal en lectura íntima, o en paradigma de comportamiento solidario.

La voz que no habla, y el silencio que podemos escuchar, vienen dados en equilibrio por una especie de afirmación de contrarios. En el cuadro, la realidad se deja oír a través del murmullo, o de la perplejidad, también a través de la intuición, puesto que de voces, y de silencios, están repletas las propuestas que se nos ofrecen. Las imágenes

aparecen como un *continuum* que manifiesta la potencia de la vida en su conjunto, aprovechando el justo valor de la linealidad para favorecer el discurso lógico del retablo, nunca neutral, que conforma las manos del pintor. Los hombres y las mujeres, por igual; los ancianos y los habitantes de la calle, formando identidad colectiva; un cosmos que dibuja, con garantía suficiente, la miseria como forma específica de la sociedad consumista.

Y el pintor A. Miró se conmueve y cobra la distancia suficiente para controlar las emociones. La denuncia, tal vez la ironía como evidencia fundamental para una retórica renovada, surte el efecto deseado: la toma de posición del observador que, con el tacto del mirar, edifica su propio criterio. Después elabora. Y si la voz no está, porque de silencios se nutre el espacio, llegamos a la misma afirmación que sostiene la profesora y crítica Victoria Combalía: “...afirmación por ausencia”⁵, cuando refiere el alcance y valor del mensaje escrito ante la ausencia de imágenes en el arte conceptual. En este caso que nos ocupa, la pintura de los silencios de A. Miró, el mensaje se puede codificar a través de la evidencia de su propia voz, cuando la presta, generoso, a los que la han perdido, o quizás a los que nunca la tuvieron.

Si la voracidad del mundo que nos envuelve es resorte para el análisis crítico de la realidad, no lo son menos la depredación y la extrema indigencia de los desterrados del paraíso. Al lado del esplendor, de la riqueza y de la fuerza, residen la postergación y el aislamiento. La mano tendida de la súplica conduce hacia el territorio donde habita la desigualdad. Cada pintura, cuyo tema incorpora a las víctimas del desorden económico, es una parte de la realidad que se nos trata de aproximar. La eficacia reside en presidir el motivo central de la propuesta; en asumir el valor simbólico de obra de arte siendo un jirón prosaico alejado del prototipo de fantasía acostumbrada⁶. Asistimos, tal vez, al discurso poético

⁴ Pérez de León, Demis, *Ciro Beltrán. Hacia una pintura del silencio*. En <http://www.scielo.cl/scielo.php>., p. 2, 2003.

⁵ Combalía, Victoria, *La poética de lo neutro*. Mondadori S.A., Barcelona 2005, p. 107.

⁶ *Op. cit.*, p. 23. También recogemos aquí la opinión de la profesora Combalía cuando incide en el valor del Pop como denuncia de la realidad, aunque de forma sarcástica, teniendo en cuenta la vinculación de la pintura de An toni Miró con la pintura Pop: “Tan sólo la vertiente más sarcástica del Pop (*Funk Art*), y los *happenings* que llenaron la casi totalidad de la década, incidieron de una forma más comprometida en la vida social.”

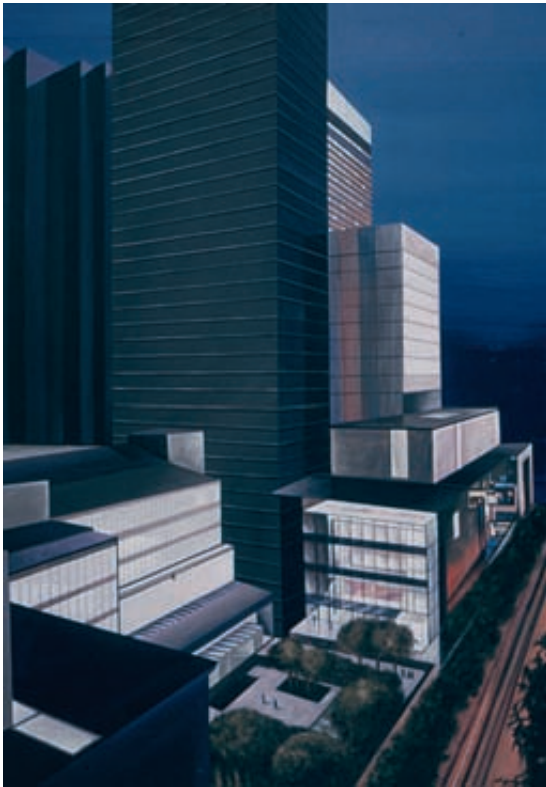


Fig.3.- El Moma d'Albert 2005 (Acrílico s/lienzo, 92 x 65) Nueva York

del perdedor. Una poética que incide en el valor de la compasión, pero con voluntad de poner en evidencia la triste realidad que consume los capitales de la esperanza. Los brazos extendidos más que pedir limosna señalan, en su debilidad, la injusticia y el desorden moral de los tiempos que vivimos.

Sería deseable el perfecto mestizaje entre el individuo y su entorno, pero éste, por hostil y contrario a naturaleza sensible, se torna oscuro, difícil y sumamente complejo para los intereses de humanidad. Todo esto reside en la pintura de A. Miró quien, con cierta fortuna, y mayor inteligencia, trabaja la causa de los perdedores.

En este sentido podemos recurrir a la pregunta que se formula Eugenio Trías cuando dice: “¿Qué sucede cuando *Alma* y *Ciudad* dejan de ser órdenes interconexos y dialécticos para construir esferas autónomas y separadas?”⁷ Aquí la teoría platónica nos puede aprovechar para residenciar un valor nuevo, un contravalor emergente, el signo de los días resta próximo a la marginación y rechazo de los desheredados. La ciudad, que se nutre del esfuerzo de tantos, ahora deja en el vacío existencial a aquellos que nada tienen, puesto que en la naturaleza humana está la ambición posesiva. No obstante, en el caso presente, en la pintura de A. Miró, sobrevive el aliento del artista sobre la ciudad, y en todo momento está presente la visión que de las cosas y de los acontecimientos ciudadanos posee. En ningún momento la mirada se tuerce buscando acomodo, la mirada aquí y ahora se torna militancia contra el desconsuelo, toda vez que fustiga con las armas de la ironía la realidad. Y aprovechamos, nuevamente, la reflexión que del espectro ciudadano lleva a cabo Eugenio Trías en su mismo estudio: “*En la filosofía de Pico della Mirandola aparece implícitamente reintegrado el Artista en la Ciudad, alcanzándose así una síntesis que en Platón había sido cumplida en términos teóricos pero incumplida en términos prácticos.*”⁸

Si bien, tomando ahora como eje central del análisis el posicionamiento del artista y el alcance de su pensamiento, podemos resolver que en este sentido la existencia de un cierto contrapunto entre aislamiento y presencia manifiesta es ciertamente notoria. El pintor desarrolla su trabajo en la soledad de su obrador, en la intimidad de su taller, para entregar, a posteriori, el resultado de su trabajo a los demás. Comparte la quintaesencia de su trabajo esforzado, y nocturno, con los que miran, ven y comprenden. Como dice, de forma muy certera y próxima a esta apreciación que efectuamos, el poeta, escritor y ensayista

⁷ Trías, Eugenio, *El artista y la ciudad*, Editorial Anagrama, S.A., Barcelona 1997, p. 22

⁸ *Op. cit.*, p. 23. En el caso de A. Miró, el compromiso establece un sesgo muy determinante: la complicidad entre el artista y el entorno. Es decir, el artista A. Miró se involucra en términos pictóricos con la realidad que le conmueve, y con el poder persuasivo de la ironía denuncia la realidad que posibilita la discriminación de los hombres en el seno urbano. El artista, poeta, es demiurgo, porque crea y recrea, como en un tapiz, los fragmentos de vida y de existencia intramuros.



Fig.4.- Pidolaire al Palace 2004 (Acrílico s/lienzo, 116 x 116) Madrid



Fig.5.- La voluntat 2005 (Acrílico y metal s/lienzo, 65 x 65) Barcelona

Fernando Millán: *“A la hora de la verdad, el artista siempre ha estado solo: es la noche oscura del alma.”*⁹ Pero no es menos cierto que el pintor construye la realidad desde la pintura, desde su trabajo de observación o de apropiación, en cierta medida así es, de lo evidente, para subvertir el orden lógico de las cosas y entregarlas, una vez tratadas desde el crisol de su temperamento y experiencia, a la sociedad. Construcción con materiales de derribo; collage esencial que, a manera de mosaico entrelazado, conforma una realidad de realidades. La pluralidad, la diversidad, lo bello y lo feo por igual, resuelven el universo de calles, esquinas, lugares al fin, que ilustran el panel de la civilidad¹⁰. A. Miró indaga en las entrañas de la urbe, desencadena toda una serie de revisiones que alteran, de algún modo, la misma realidad, para reingresarla en el conjunto de las adivinaciones que pueden llegar a suscribir el verdadero enigma de las cosas.

3- HABLAN LAS PIEDRAS Y CALLAN LAS VOCES: LA ARQUITECTURA

Hablar, dicho con propiedad, no podemos decir que hablen, aunque sí podemos asegurar que las piedras, los muros, y cada esquina de nuestras ciudades y pueblos dicen. Y dicen mucho de la historia, pero también de la vida cotidiana, de la vida de cada día, de las emociones que, tal vez, restan suspendidas en el aire, o rebotando, nerviosas, el espectro de la existencia por encima de su superficie.

Y las piedras, la arquitectura, nos convocan la mirada. Percibimos el peso de la historia; atendemos, en la mirada, el trabajo que los hombres han realizado a través de los tiempos sobre la epidermis de la ciudad. Valoramos el esmero, también el decoro, con que en algunos momentos se ha trabajado la arquitectura. Percibimos los arañazos de la intemperie y la labor, casi un regalo, que sustancia la belleza.

⁹ Millán, Fernando, *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, Árdora Ediciones, Madrid, 1998, p. 120

¹⁰ Martín, José Vicente, *Pintura y realidad*. En VV.AA. *La especificidad del conocimiento artístico*. Ed. Universidad Miguel Hernández de Elche, Departamento de Arte, Humanidades, Ciencias sociales y Jurídicas, València 2003. P. 91: *“Cuando hablamos de realidad nos enfrentamos a un concepto ciertamente complejo. La realidad tiende a identificarse con lo objetivo, con lo verdadero, con lo que sólo puede ser abordado de un modo unidireccional. Pero la realidad no está basada en esquemas inmóviles, sino que depende del modo en que nos acerquemos a ella, de lo que busquemos en ella, de cómo la interroguemos, de la actitud y las expectativas que nos guíen hacia ella: es, en definitiva, una construcción, una hipótesis, una recreación.”*

Ahora bien, el pintor A. Miró, que atiende los valores de representación del espacio arquitectónico como continente, insinúa, nada neutral, la fuerza que se desprende del concepto ciudad (metrópoli). Y nace así su posición crítica, la ironía también cumple aquí su función de catarsis, acerca del cosmos que significa la mole. El hombre, casi siempre desvalido y en franca inferioridad de condiciones respecto del medio urbano, se proclama en la pintura de A. Miró como referente de la indefensión. Los hombres y mujeres indigentes asientan sus cuerpos en las aceras, junto a edificios emblemáticos del lujo y



Fig.6.- València productions 2005 (Acrílico s/lienzo, 116 x 116) Valencia

de la riqueza. También inclinan su esqueleto en el medio agresivo que significa la ciudad en marcha. Por tanto, podemos entrever una arquitectura, la que nos retrata y traslada A. Miró, en relación directa con el hombre. Una arquitectura que no es ajena al devenir histórico de cada día, donde habita la frecuencia de los gestos acostumbrados.

En el drama del acontecimiento diario reside, vínculo exacto, el aura del silencio. La ciudad, y su arquitectura, permanecen en silencio, o gritan desde el análisis que efectúan los pinceles. Como nos dice María Aixa Sanz en su trabajo *Las artes silenciosas*, y tomando prestada la voz de Stephen Farthing: “*El sùmmum del arte es aquel que es capaz de seducirnos en absoluto silencio*”¹¹. Como en los trabajos, o la pintura de Antonio Camba, también aquí, en la pintura de A. Miró, encontramos la comunicación e incomunicación del ser humano, contrarios que se residen en el corazón de la urbe. El hombre rodeado de soledad, inmensamente solo, aunque vibre la paradoja de la masa que fluye de un lado para otro. El hombre solo, aunque acompañado por la soledad de todos los demás. Aparece la ciudad, pero sin ruidos. La ciudad se convierte en casi una escultura. Y desde la atalaya del privilegio, ésto significa la capacidad de análisis del pintor A. Miró, emerge la ternura, antes que no la tristeza.

Así, en A. Miró, podemos ver una pintura que no se desborda con facilidad, a pesar de los sentimientos arraigados que exhibe. Por el contrario su obra remite a la autenticidad de un estilo propio y claramente definido. El artista, incluido su discurso pictórico, en ningún caso se refiere a lo contingente y circunstancial, sino a lo esencial. Y podría parecer lo contrario por los temas que aborda en su trabajo, aunque la hondura expresiva del canon poético, así como el compromiso adquirido con la denuncia de la marginación y de la soledad, resuelven el encuentro a favor de lo prioritario: la solidaridad.¹²

Siguiendo el hilo de la reflexión que nos hemos impuesto, y acercándonos ahora al alcance de la obra de A. Miró cuando realiza la deriva hacia la arquitectura de los museos, de los grandes museos del mundo, nos encontramos con una realidad dual. Es decir, una cosa es aquello que vemos, y otra muy distinta todo lo que intuimos.

¹¹ Aixa Sanz, María, *Las artes silenciosas*. <http://blogs.ya/mariaaixasanz> 2008. p. 2. En este estudio la autora pone de manifiesto el valor del silencio, principalmente referido a las dos artes silenciosas por excelencia: la pintura y la literatura.

¹² Del mismo modo Carlos Barbarito se refiere a la pintura de Aizenberg, como esencialista, alejada como está de todo lo circunstancial que le rodea. Ambos pintores, desde la distancia de su trabajo, encuentran el valor del compromiso con la recurrencia al valor esencial de las cosas. En Barbarito, Carlos, *Apuntes* <http://www.arteargentino.com>, 1998. P. 1



Fig.7.- Observant Murillo 2006 (Acrílico s/lienzo, 65 x 92) Madrid

Existe un retrogusto que nos empuja a entender por encima de las palabras no dichas, como también comprendemos la carga irónica que se mantiene intacta, a pesar del tema tratado. Los caminos de la experiencia propia, del trayecto vital efectuado, queda suspendido en el ambiente de los interiores que ejercen, en cierto modo, de caja de resonancia. La pintura que invade los territorios de la pintura en una especie de metalenguaje que precede a la alquimia de la evidencia pictórica. Incluso aquí y ahora el silencio todo lo preside. Nosotros, como José A. Garriga cuando habla de la pintura de Sebastián Navas: *“La soledad y el silencio envuelven sus cuadros como una segunda piel que permanece siempre bajo la máscara que cada cual lleva consigo. Dentro de la piel está el mundo interior. Un mundo dentro de otro mundo.”*¹³, comprendemos la labor callada y eficaz, el rumor silencioso y quedo, incluso también cierto gusto por el misterio, que residen en la pintura de A. Miró. Toda vez que apreciamos ciertos grados de invisibilidad del mundo real, en favor de la presencia de la inmovilidad como factor

determinante en el objetivo de la cámara fotográfica, que atrapa el instante, para disolverlo, después, en el combate de los pinceles.

Todo lo argumentado hasta ahora, todo aquello que nos ha servido de soporte para el comentario sobre la pintura última del artista A. Miró, nos permite aventurar, sin temor al riesgo, que la obra y la vida del pintor son una misma cosa. Su trabajo es de una eficacia, ya lo hemos referido con anterioridad, ciertamente extraordinaria. Sus propósitos, gracias a su instinto, o a su sensibilidad, se ven siempre satisfechos. Las pinturas son fragmentos de vida que explican la rutina depredadora del cemento en las ciudades. Con voz escasa, pero llena de autenticidad, el silencio convoca la intimidad del receptor, como la amplia avenida es un argumento de soledad i aislamiento. En los lienzos habita la sensibilidad, pero también la sabiduría, y todo a través de la transparencia de los sentimientos. Los cuadros tienen vida propia, emancipados de la mano demiúrgica del pintor-hacedor, y se nos antojan hijos de un trasunto conocido, casi familiar. Pintura de la

¹³ Garriga Vela, José A., *La soledad y el silencio*, <http://www.diariosur.es.2006>, p. 1

realidad callada que se alza, voz en grito, desde los perfiles de la emoción o de la contención. Juegos de difícil estatuto por la magnitud que encierra la propuesta. Si bien, el ojo crítico de A. Miró consigue impedir que el silencio se vuelva infinito, ya que existe la complicidad entre los aportes humanos y la causa que los redime. Así, un silencio que dice con la mirada¹⁴.

También en los espacios arquitectónicos que inauguran los museos, con la magnitud significativa de sus estancias, habita el silencio. Un silencio casi reverencial, acólito de la admiración por los tesoros que custodian. Interiores desiertos, tal vez unos pocos transeúntes que reparan en esto y aquello, imbuidos ante el juego de mirar para conocer. El pintor pintado, la apropiación de la materia con el juego que el humor procura, la dialéctica de la pintura que se torna pintura, o mirada reparadora de la realidad misma. Y emerge con una fuerza nada común, lo insólito

en la belleza de la composición arquitectónica, capturada por el pincel desde el ángulo preciso de la cámara. Los rincones se precipitan en el marco del mosaico que vertebra la visión totalmente comprometida. Luz, color y armonía por igual y en idénticas proporciones. A. Miró se aleja del ruido y la contaminación visual para explicar, con singular acierto, la profundidad significativa del silencio. Ya lo hemos comentado con anterioridad. Cada obra tiene su propia función explicativa, nunca justificativa, dentro del complejo entramado de la discursividad general en la propuesta pictórica. Y desde la generosidad del trabajo, tan delicado, se nos proporciona la posibilidad, a quienes lo contemplamos con gusto, de indagar en nuestro mundo interior. Arte y pintura para la celebración espiritual, incluso intimista, con la apoyatura casi exclusiva del trabajo plástico intenso, y manifestado con la profundidad de las convicciones.



¹⁴ En Samuel Beckett la palabra impide que el silencio hable, como también escrutamos el silencio en las composiciones de John Cage, o en las pinturas automáticas de la *action painting* de Pollock. En *Restaurando el silencio a pinceladas*, <http://www.ilhn.com/magu/archives>, 2003. P. 4

Características estilísticas y musicales de Aleluya: primera marcha cristiana de la historia de la música de moros y cristianos.

Ana María Botella Nicolás

Doctora por la Universitat de València-Estudi General

RESUMEN

Este estudio trata del análisis musicológico de *Aleluya*, del compositor alcoyano Amando Blanquer Ponsoda (1935-2007), considerada la primera marcha cristiana de la historia de la Fiesta de Moros y Cristianos. Se ha efectuado un análisis pormenorizado de los parámetros más relevantes a nivel musical como son la melodía, el ritmo, la armonía, la forma, la instrumentación y la expresión, desglosando así, una estructura musical final en elementos constitutivos más pequeños que forman ese todo y explicando las funciones que desempeñan en el interior de la misma. Asimismo se realiza una aproximación histórica sobre el origen de la Música Festerá y el nacimiento de la marcha cristiana como tercer género musical para la Fiesta de Moros y Cristianos.

ABSTRACT

This essay deals with the musical analysis of Aleluya, of the Alcoyano composer Amando Blanquer Ponsoda (1935-2007), considered the first Christian march of the history for the Celebration of Moors and Christians. An analysis detailed of the most excellent parameters at musical level has been made as they are melody, the rhythm, the harmony, the form, the instrumentation and the expression, thus detaching, a final musical structure in constituent elements smaller than forms that whole and explaining the functions that carry out inside the same one. Also an historical approach is made on the origin of Festerá Music and the birth of the Christian march like third musical sort for the Festival of Moors and Christians.

EL NACIMIENTO DE ALELUYA:

LA PRIMERA MARCHA CRISTIANA DE LA HISTORIA

La Música Festerá¹, la música que se interpreta en la Fiesta de Moros y Cristianos, es una realidad presente en la vida musical de la Comunidad Valenciana que ha enriquecido el repertorio musical para banda y tiene unos contenidos propios que le imprimen carácter y la distinguen de cualquier otro género musical. Se materializa en sus tres formas principales: pasodoble, marcha mora y marcha cristiana.

El siglo XIX es realmente interesante para estudiar el nacimiento de la Música Festerá actual. Se sabe que hasta los años treinta del siglo XIX las comparsas desfilaban acompañadas por este tipo de música, con instrumentos de viento y percusión. En el año 1817 la Filà Primera de Lana de Alcoy (hoy Filà Llana) se hace acompañar en la Entrada Mora por una Banda de Música, la Banda del Batallón de Milicianos Nacionales, primera banda de música existente en la ciudad.

¿Pero qué tipo de música se interpreta? Espí Valdés apunta sobre la banda Miliciana que *su director, aparte de dirigirla, venía con el especial encargo de escribir pasodobles con destino al referido batallón*², con lo cual esta forma musical (nos referimos al pasodoble) era repertorio de la formación, pero siempre con carácter militar. El repertorio podía abarcar desde pasodobles hasta polkas, mazurcas, valsés y habaneras. Este argumento lo confirma Valor Calatayud cuando dice: *no ha sido posible*

*averiguar el tipo de música que se interpretaba en los festejos por entonces, pero a mediados del s. XIX se encontraron copiados en repertorios musicales polkas, mazurkas, habaneras y pasodobles de tipo alemán, y algunos de estos ejemplos se conservan en los archivos de la Banda Primitiva, que surgió de aquella de milicianos*³.

Pero la Fiesta necesita un tipo de música propia, específica, una música que todo el pueblo identifique, y exige un ritmo que sea genuino y propio y que esté de acuerdo al desfile de las Entradas. El compositor Juan Cantó Francés (1856-1903) fue pionero en este sentido al escribir, ex profeso para la Fiesta, un pasodoble en el año 1882 que titula *Mahomet*, naciendo así el pasodoble *sentat*, es decir, *el pasodoble de corte moderado, reposado, elegante y señero*⁴. El pasodoble festero o *sentat* se separa cada vez más del patrón originario que lo hizo nacer. Y así, en 1891 el maestro José Espí Ulrich (1849-1905) compone, también ex profeso para la Fiesta, el pasodoble *Anselmo Aracil*, que por sus características merece la denominación de *dianer*, *de carácter vivaz, alegre, desbordante de gracia y pleno de originalidad, al conjuro de frescas y pimpantes melodías*⁵.

Con los pasodobles *dianer* y *sentat* la música inicia su camino en la Fiesta principalmente en La Diana, aunque también se utilice en Las Entradas Mora y Cristiana, puesto que no había distinción alguna en el ritmo. Está claro que todavía no existe una música compuesta expresamente para Las Entradas. Habrá que esperar al año de la aparición de la Filà Abencerrajes, 1904, cuando

¹ Por Música Festerá entendemos *todas aquellas composiciones dedicadas a la Fiesta, al Santo Patrón, o a la evocación de cualquiera de estos dos elementos consustanciales*. [Cfr.: Barceló Verdú, Joaquín, *Homenaje a la Música Festerá*, Selegraf, Torrent, 1974, p. 19].

² Espí Valdés, Adrián (coord.) et al., “La Música Festerá”, en VV. AA., *Nostra Festa*, vol. III, Asociación de San Jorge, Alcoy, 1982, p. 43.

³ Valor Calatayud, Ernesto, “Moros y cristianos”, en VV. AA., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VII, ICCMU, Madrid, 1999, p. 825.

⁴ Valor Calatayud, Ernesto, “La música y los músicos alcoyanos en la Fiesta de Moros y Cristianos”, *op. cit.*, p. 758.

⁵ Espí Valdés, Adrián (coord.) et al., “La Música Festerá”, *op. cit.*, p. 47.

el maestro Camilo Pérez Laporta compone para ella la primera pieza que aparece adjetivada como marcha árabe, la marcha *Benixerrajs*, aunque Espí Valdés no la califica ni de marcha ni de árabe: *musicalmente hablando, “Benixerrajs” de marcha, y árabe, solamente contiene el adjetivo*⁶. Además no se sabe si esta marcha fue estrenada en la Fiesta de ese año o en las de años sucesivos.

El que sí es reconocido como compositor de la primera marcha mora de la historia de la Música Festera es el alcoyano Antonio Pérez Verdú (1875-1932), que compone expresamente para la Fiesta la pieza *A-Ben-Amet* (1907), título que cambiaría por el de *Marcha Abencerrage*, estrenada por la banda «primitiva» en las fiestas sanjorgistas del año 1907, banda de la cual era director el maestro Pérez Verdú⁷. Esta marcha mora empleaba por primera vez acompañamiento de percusión o *carabassetes*—timbales pequeños— y ahí residió su innovación, lo que le llevó a diferenciar por primera vez la música que se interpretaría en cada una de Las Entradas.

Así, se componen cientos de pasodobles en sus dos variantes, *sentat* y *dianer*, y marchas moras de sabor alcoyano. El siglo XX avanza y con él llegamos a una renovación en la música, tanto en el aspecto melódico como en el instrumental, dando mucha importancia al elemento rítmico y a la percusión, sobre todo de los timbales. Pero queda todavía algo por hacer en el terreno de la Música Festera y es el nacimiento de la marcha cristiana. Era necesario distinguir la temática de la Entrada Cristiana como música creada ex profeso para ella, y surge *Aleluya* gracias al alcoyano Amando Blanquer Ponsoda en 1958.

Amando Blanquer Ponsoda (1935-2007)⁸, académico numerario que fue de la Real Academia

de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, representa sin duda un adecuado ejemplo del compositor y profesor dedicado por entero a la música. Sus primeras nociones las recibe del director de la banda Primitiva de Alcoy, Fernando de Mora. Aprende a tocar la flauta, la trompa, el violín y el piano. Se traslada a Valencia a seguir estudiando y posteriormente a París donde recibe clases de Daniel Lesur y de Olivier Messiaen, que le abrirán nuevas perspectivas en el campo de la composición. Ha compuesto para todos los géneros y en el festero ha sido pionero al crear la primera marcha cristiana con la obra *Aleluya* (1958) y también la *Misa a Sant Jordi* (1982), que es la primera pieza de género festero religioso. Ha ganado en dos ocasiones el primer premio en el Concurso de Composición de Música Festera de Alcoy con el pasodoble *Musical Apolo* en 1956 y la marcha mora *L’Embaixador* en 1959.

La marcha cristiana es un género musical cuyo aire es de unos 85 M/M con predominio del sonido de los metales. Es música con clímax guerrero y compacto sonar de trompetería en la que los metales priman más que la madera. Para Valor Calatayud, Amando Blanquer Ponsoda es el primer músico que ha puesto una pica en esta faceta musical tan nueva como es la marcha cristiana, con lenguaje propio y con el auténtico clímax que reclama la matutina entrada de cristianos nuestra [...] ⁹.

Esta pieza, que no tiene parangón en el terreno de la Música de Moros y Cristianos, fue estrenada por la banda Primitiva de Alcoy en la Filà Vascos que en 1958 tenía el cargo de alférez. El secretario de la Asociación de San Jorge por esos años, Luis Matarredona Ferrándiz, pidió a Blanquer la composición de una pieza con caracteres propios para el desfile de los cristianos.

6 Espí Valdés, Adrián (coord.) et al., “La Música Festera”, *op. cit.*, p. 50.

7 Valor Calatayud, Ernesto, “La música y los músicos alcoyanos en la Fiesta de Moros y Cristianos”, *op. cit.*, p. 760.

8 Para un conocimiento más exhaustivo de su vida y obras consúltense, entre otros, los siguientes trabajos: 1. Miró García, Adrián, *Amando Blanquer en su vida y en su música*, Ediciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alcoy, 1984, pág. 9 y ss.; 2. Valor Calatayud, Ernesto, *Diccionario alcoyano de Música y Músicos*, Llorens Libros, Alcoy, 1988, págs. 86-92.; 3. Galbis López, Vicente, *Amando Blanquer. Catálogo de compositores españoles*, Servicio de Publicaciones y archivos, SGAE, Madrid, 1992, pág. 3 y ss.; 4. Miró García, Adrián, *Amando Blanquer en su vida y en su música (segunda parte)*, Ediciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alcoy, 2001, pág. 19 y ss.; 5. Galbis López, Vicente y Vives, José M^a, “Amando Blanquer Ponsoda”, en VV. AA., *Diccionario de la Música Valenciana, vol. I*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 130-132.

9 Valor Calatayud, Ernesto, “La música y los músicos alcoyanos en la Fiesta de Moros y Cristianos”, *op. cit.*, p. 770.

No cabe duda que el estreno de esta obra fue todo un acontecimiento y que con ella Amando Blanquer marcaría un antes y un después en la Música Festera y, lógicamente, en la Fiesta de Moros y Cristianos.

ANÁLISIS MUSICAL DE LA MARCHA CRISTIANA ALELUYA (1958)

Considerada la primera marcha cristiana de la historia de la Música Festera, *Aleluya* fue compuesta por Amando Blanquer Ponsoda en el año 1958 en Liria (Valencia) y está dedicada a la comparsa Vascos de Alcoy en el año de su Alferecía.

Desde el punto de vista melódico, presenta unas melodías bellísimas, muy cuidadas y estructuradas con una gran simplicidad armónica que ayuda a la comprensión global de la pieza. Su diseño general semeja el de una música religiosa donde las melodías se desarrollan sutilmente como cantos de alabanza en un entramado acor-dal y compacto. Las frases son todas téticas, de 16, 12, y 8 compases, periodizadas en semifrases de 8, 6 y 4 compases respectivamente.

El ritmo no es el elemento más importante de la pieza, aunque lo desarrolla adecuadamente y lo sabe destacar en todos los temas importantes, pero discretamente. Emplea figuraciones sencillas como la blanca, negra o las dos corcheas, o más complejas como grupos de cuatro semicorcheas y de once fusas. Usa el puntillo en células rítmicas como la negra con puntillo y la corchea, con lo que consigue el carácter brillante.

Armónicamente, la sencillez es su nota dominante. Aparecen pocas modulaciones, desde la tonalidad principal de Re menor, pasa por tonos vecinos como Sol mayor o Re mayor con el que termina. La armonización se realiza de manera tradicional sobre una textura homófona como si se tratase de un coral, pero con fragmentos contrapuntísticos como verdaderos cantos de alabanza (cc. 12 – 29) o (cc. 59 – 68). El dibujo melódico que realiza la sección grave traduce la armonía con suma claridad y los acompañamientos instrumentales, cuando no hacen melodía principal, son efectistas.

Desde el punto de vista formal, esta marcha responde a una estructura monoseccional que

nos recuerda a la primitiva música cristiana. No presenta ni secciones ni temas contrastantes. Se trata de un inmenso coral concebido como tal, más que como una marcha. Presenta introducción y una única sección en la que desarrolla dos temas, el A y el B, junto con un tema final que es una variación del primero. Una brevísima coda concluye la obra.

La expresión es uno de los elementos más sobresalientes, pues Blanquer consigue transmitir solemnidad y tranquilidad con la manera de composición tan cálida que ha plasmado en *Aleluya*. Comienza muy sutilmente con un entramado homofónico presentando un material en forma de coral que se desarrollará a lo largo de la pieza, para terminar la marcha con una sensación de júbilo debido a los motivos de fanfarria que desarrolla. El tempo es de negra = 88, preciso para una marcha cristiana.

Desde el punto de vista instrumental, el protagonismo mayor lo recibe el viento metal, como creemos que debe corresponder a una marcha cristiana. La distribución instrumental es la siguiente:

a) Viento Madera: dos flautas (una primera y una segunda), oboe, requinto, cinco clarinetes (principal, dos primeros, segundo y tercero), cinco saxofones (dos altos uno primero y uno segundo, uno barítono en Mi b y dos tenores, uno primero y uno segundo).

b) Viento Metal: dos fliscornos (uno primero y uno segundo), tres trompetas en Si b (una primera, una segunda y una tercera), una en Mi b y una trompeta píccolo en Si b, tres trompas (una primera en Fa, una segunda y una tercera), tres trombones (uno primero, uno segundo y uno tercero), dos bombardinos (uno primero y uno segundo) y dos bajos en Do.

c) Percusión: bombo, caja, platos, redoblante y timbales.

Introducción (cc. 1 – 29):

La pieza comienza con una introducción solemne y tranquila de 29 compases que a través

de un golpe en el plato da paso a una melodía acordal y anacrúsica de 4 compases, que se imitará en forma contrapuntística en los cuatro siguientes en el tono de Re menor:

Ejemplo n° 1

Ejemplo n° 1



En el compás 12 se inicia un pasaje contrapuntístico, con un carácter casi religioso que hace honor al nombre de la pieza, formado por una frase de 18 compases, dividida en dos semifrases de 9, a (cc. 12 – 20) y a' (cc. 21 – 29), que casi tiene factura de tema, pero pensamos más bien que es parte de la introducción. Está muy bien construido con entradas contrapuntísticas a través de tres melodías que hacen su aparición de manera ordenada, desde los instrumentos más agudos de la madera hasta los más graves del metal:

Ejemplo n° 2

Melodía 1

Ejemplo n° 2



Melodía 2



Melodía 3



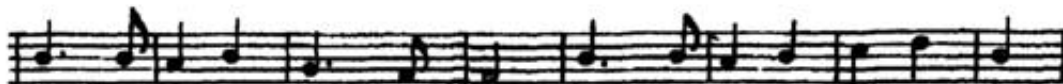
Sección A (cc. 30 – 135):

El primer tema, el Tema A (cc. 30 – 45), se expone en el compás 30 sin material de enlace a través de una frase tética de 16 compases que se divide en dos semifrases de 8, a (cc. 30 – 37) y a' (cc. 38 – 45), en dinámica fuerte (f) y a cargo del viento metal. Es un tema muy brillante y rítmico, que comienza en la tonalidad principal pero modula al tono homónimo en el final de la segunda semifrase, y que nos transmite el espíritu de una música para el bando cristiano:

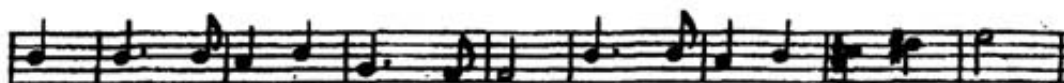
Ejemplo n° 3

Ejemplo n° 3

Semifrase a



Semifrase a'



El viento madera realiza un acompañamiento de cuatro semicorcheas agrupadas en dos grupos por compás:

Ejemplo n° 4

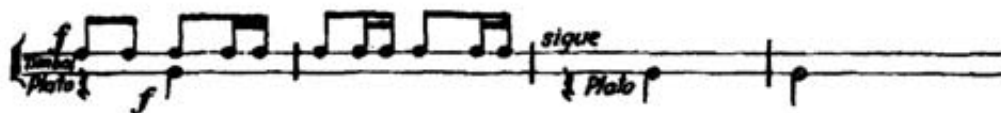
Ejemplo n° 4



El acompañamiento de la percusión es el siguiente:

Ejemplo n° 5

Ejemplo n° 5



Después de dos compases de solo rítmico, que no abandonará en los próximos compases, comienza el segundo tema, el Tema B (cc. 48 – 59), una melodía más expresiva y menos rítmica, a cargo de clarinetes primeros y de fliscornos primeros. Está formado por una frase tética breve de 12 compases, con división en dos semifrases iguales de 6, a (cc. 48 – 53) y a (cc. 54 – 59):

Ejemplo n° 6

El acompañamiento de la percusión en este tema es:

Ejemplo n° 6

Semifrase a



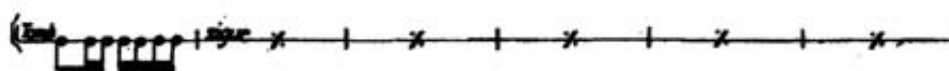
Semifrase a



Ejemplo n° 7

A continuación la música fluye sin interrupción desarrollando un puente o enlace (cc. 60 – 75) que nos recuerda a la introducción por las entradas contrapuntísticas bajo las cuales se desarrollan motivos rítmico-melódicos de dos compases a cargo de trompetas y fliscornos:

Ejemplo n° 7



Ejemplo n° 8

Ejemplo n° 8



En el compás 76 asistimos a una repetición del Tema A, más brillante y fuerte, que es el Tema A' (cc. 76 – 91), donde la melodía es la misma pero con variaciones en el acompañamiento, pues el viento madera realiza grupos de once fusas en sentido ascendente que rompen el discurso musical, mientras que los bajos en movimiento contrario desarrollan semicorcheas en grupos de cuatro:

Ejemplo n° 9

Ejemplo n° 9

Musical notation for Ejemplo n° 9, showing two staves with complex rhythmic patterns and dynamics. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 4/4. The first staff is marked *Mod.* and *con B⁷*, and the second staff is marked *B⁷* and *S. An.*. Both staves start with a dynamic marking of *f*. The notation includes a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece is characterized by its complex rhythmic patterns and dynamics.

Este fragmento, que es modulante a Re mayor y desarrolla una estructura ternaria A – B – A', termina con una semicadencia que será la dominante del nuevo tono.

En el compás 92 y con cambio de tonalidad a Sol mayor asistimos al último de los temas expuestos, el más brillante y triunfal que es una mezcla de material nuevo y de repetición del Tema A. Este Tema A'' (cc. 92 – 130) se desarrolla como tres frases: A (cc. 92 – 103), B (cc. 108 – 115) y A' (cc. 116 – 129), de 12, 8 y 15 compases respectivamente, más cuatro compases de enlace entre las dos primeras, todas ellas interpretadas por la madera y el metal:

Ejemplo n° 10

Ejemplo n° 10



Después de cuatro compases de enlace para cambiar la tonalidad a Re mayor, se desarrolla la frase B:

Ejemplo n° 11

Ejemplo n° 11



A continuación y para cerrar la pieza se expone la frase A', que es una variación de la primera frase:

Ejemplo n° 12

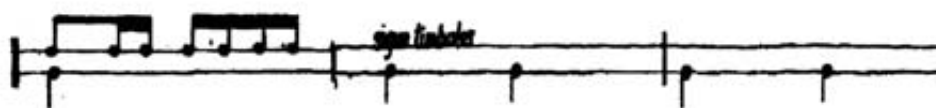
Ejemplo n° 12



La percusión realiza un nuevo ritmo en su acompañamiento:

Ejemplo n° 13

Ejemplo n° 13



Coda (cc. 131 – 135):

Una brevísima coda de 5 compases cierra la pieza en la tonalidad de Re mayor, formada por acordes de tónica insistentes y con final femenino.

Esta marcha cristiana desprende vitalidad y solemnidad como debe corresponder a una música para el desfile cristiano, aunque es una

pieza peculiar pues responde más a una obra de concierto. No cabe duda que Amando Blanquer acertó con este nuevo género musical que, como hemos apuntado anteriormente, tardaría muchos años en extenderse e incluso hoy en día es, de los tres géneros, el menos arraigado y desarrollado.



Un siglo de escultura valenciana, 1909-2009.

En memoria del Centenario de la Exposición Regional.

Helena de las Heras Esteban

Doctora en Historia del Arte

RESUMEN

En orden a la celebración del centenario de la Exposición Regional de Valencia de 1909, la ciudad recuerda el gran acontecimiento. El presente artículo trata de la escultura valenciana, en la mítica exposición y a lo largo del último siglo, una panorámica de los principales artistas y obras, que contribuyen a la continuación de la centenaria escuela artística valenciana.

ABSTRACT

In order to celebrate the centenary of the Regional Exhibition of Valencia in 1909, the city remembers the great event. This article is about the Valencian sculpture, from the mythic exhibition to the present, a summary of the artists and works of the last century, contributing to the continuation of the hundred year old school of Valencia Art.

Trazar el hilo conductor de la escultura valenciana del siglo veinte supone delinear una síntesis de su trayectoria, de antigua y reconocida escuela. Lo que une la obra de Mariano Benlliure Gil con la de artistas como Andreu Alfaro, Miguel Navarro o Manolo Valdés, es precisamente su protagonismo en la historia del arte español y su reconocimiento a nivel internacional, con propuestas homologadas con las coetáneas de su momento histórico, ya sea el realismo decimonónico o la estética posmoderna.

La calidad y el prestigio de la escultura valenciana es, también, la suma de obras de otros muchos notables artistas que a lo largo de su trayectoria profesional contribuyeron a ello.

Entre el primero y el último tercio del siglo XX puede establecerse un diálogo en razón del carácter “vanguardista” que comparten artistas de ambos periodos. En el interregno, la involución del arte español durante la posguerra, la adaptación de los artistas a las directrices estéticas del régimen franquista, o el exilio, ya fuera de *facto* o “interior”. En los años sesenta, la irrupción del abstracto y otras orientaciones y la reacción de la “nueva figuración”, hasta llegar a la década de los setenta en que la escultura alcanza protagonismo indiscutible, aunque también deviene la disolución de sus límites y la hibridación de las formas y medios. Este es, en líneas generales, el panorama que describe la escultura valenciana durante la pasada centuria, en paralelo a la propia evolución de escultura española y al margen de ciertas diacronías.

Al comenzar el siglo XX la escultura valenciana seguía el trazado del neoclasicismo académico pautado desde la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, y del realismo naturalista

del que Mariano Benlliure Gil (Valencia, 1862-Madrid, 1947) era su más insigne representante. El cambio de siglo no supuso ninguna ruptura estilística. “Sin embargo, y a pesar de la continuidad de una determinada práctica académica en la enseñanza artística, el ideal de belleza que representaba el Antiguo durante el Clasicismo terminaría siendo desvirtuado por la primacía otorgada al Natural en la escuela del Realismo. Los tiempos modernos recuperaron la genuina belleza de las formas y permitieron abrir nuevos cauces a la creación artística de las nuevas generaciones, concretamente en los años veinte y treinta del siglo XX”¹.

A la genialidad de Benlliure que, como el sorollismo en pintura mediatizó la plástica valenciana de principios de siglo, se unía el protagonismo indiscutible que el artista tuvo en la escultura monumental de la época, particularmente en la ciudad de Valencia para la que realizó, entre otras, obras tan notables como el Monumento al pintor Ribera (1888), o el Monumento al Marqués de Campo (1908), interviniendo igualmente en la decoración escultórica de la fachada del Ayuntamiento de Valencia.

En la Exposición Regional Valenciana la sección dedicada a la Escultura Contemporánea estuvo representada por un total de cincuenta y un artistas que sumaron, en total, algo más de un centenar de obras. Participaron artistas veteranos y consagrados, como el escultor Luis Gilbert Ponce (Valencia, 1848-1930), de un realismo ponderado, que presentó un bajorrelieve de tema histórico, *David*, y cuatro retratos, bustos en yeso. El pintor y escultor Mariano García Mas (Valencia, 1858-1911), primer pensionado a Roma por la Diputación de Valencia en el turno otorgado a

¹ De las Heras Esteban, H., “Maestros, modelos y programas. La enseñanza de la escultura en la Escuela de San Carlos (1849-1931), *La aplicación del genio. La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad*, Generalitat Valenciana, 2004, p. 49.

la Escultura, figuró con un retrato busto en yeso de los allí realizados, y participó, también, en la sección de Arte decorativo con una pieza titulada *Aguas Fuertes*. José Viciano Martí (Castellón, 1855-1898), autor de la histórica figura del Rey Jaime I para el Monumento que le dedicó Castellón, presentó una sola pieza, un busto en barro cocido. Vicente Bañuls Aracil (Alicante, 1866-1935) concurrió con cuatro piezas, *Día de mona*, terracota, un *Ángel yacente*, en yeso, un busto en mármol, y grupo escultórico en yeso bajo el lema *Ingratitud*. Emilio Calandín Calandín (Valencia, 1870- Barcelona, 1919), autor de la estatua de *El Palleter*, representativa del realismo expresivo y del historicismo romántico, expuso dos esculturas en yeso, *Niño desnudo* y *Mater Dolorosa*. Eugenio Carbonell Mir (Valencia, 1871-1944), que colaboró con el arquitecto Vicente Rodríguez Martín en la decoración escultórica de algunos de los edificios de la Exposición por él proyectados, como el Arco de Entrada o el Pabellón de las Bellas Artes, presentó la escultura en mármol *A la orden*. Gabriel Borrás Abella (Valencia, 1875-1945), proclive al naturalismo detallista y a ciertas evanescencias modernistas, presentó, también, un grupo escultórico *Las tentaciones de San Antonio* y un retrato en bronce. Francisco Paredes García (Valencia, 1881-1945), tendente al academicismo, exhibió siete obras: un retrato en bronce y dos en yeso, la estatua *Jornada*, el grupo escultórico *Llegó tarde*, y dos figuras escultóricas para un panteón, todo en yeso. Y el consagrado Mariano Benlliure contribuyó a la exposición con seis obras, todas ellas en materia definitiva: *Bailaora*, pieza costumbrista; cuatro bustos, el de *Goya* y el de *Teodoro Llorente* en mármol, el retrato de su padre y un retrato infantil en bronce, y la figura de un toro, uno de sus tradicionales temas de representación escultórica.

También estaban presentes, entre otros, algunos escultores que la crítica contemporánea calificaría de emergentes, en razón de su adscripción a las corrientes artísticas más innovadoras del momento, el clasicismo mediterráneo y el realismo castellano, protagonistas de la renovación escultórica española. Pertenecientes, en su mayoría, a la generación de los años ochenta y



Fig. 1.- Monumento a Salvador Giner. Vicente Navarro.
Gran Vía Fernando el Católico.

noventa del siglo XIX, figuraba, en primer lugar, José Capúz Mamano (Valencia, 1884- Madrid, 1964), el escultor más destacado de la generación post-benlliure y auténtico protagonista de la renovación de la escultura valenciana, heredero del mediterraneísmo auspiciado por Aristide Maillol, idealista a la manera del catalán José Clará, y esquemático y rotundo como el palentino Victorio Macho, que presentó dos obras en yeso, el relieve *Alenade* y el boceto de *Un obrero*. Francisco Coret Bayarri (Meliana, Valencia, 1885-1977) exhibió tres piezas, *Una muchacha*, otro busto en yeso, y el doble busto titulado *La yaya*, por el que obtuvo el Diploma de Medalla de Oro de la Exposición. Rafael Rubio Rosell (Valencia, 1882-1942) presentó, únicamente, el grupo en yeso *Los barreneros*, obra del realismo social en línea con la escultura del francés Constantine Meunier, aunque ejecutó también dos pequeñas esculturas en alabastro para sendas fuentes ornamentales en el recinto de la Exposición. José Ortells López (Villareal de los Infantes, Castellón, 1887-Madrid, 1962) presentó



Fig. 2.- Bruma Boreal. Julio Benlloch. Colección José Rausell Sanchís.

tres piezas en yeso, dos bustos, *Apatía* y *La Mata*, y el grupo escultórico *Dos hermanos*, por el que obtuvo Primera Medalla y el Gran Diploma de la Cooperación en la Exposición valenciana patrocinado por el Estado. El joven y destacado artista Vicente Navarro Romero (Valencia, 1888-Barcelona, 1969), que cursaba entonces 3º de Modelado en la Escuela de Bellas Artes, participó como alumno en la sección correspondiente a Enseñanza Artística de la Academia de San Carlos, y también en ésta que tratamos de Escultura Contemporánea, batiendo el record de número de obras presentadas por autor, diez en total, nueve bustos en yeso y una estatua titulada *Sola*. Juan Bautista Adsuara (Castellón, 1891-1973), que realizaría para su ciudad natal el

notable Monumento a Ribalta, presentó una cabeza de estudio en yeso en la línea del realismo sereno. Y Julio Benlloch Casares (Meliana, Valencia, 1893-1919), el malogrado escultor valenciano, exhibió un retrato en yeso. Este artista “cultivó una escultura clasicista, de carácter idealista y sensual, que resaltaba por su refinamiento, sensibilidad y delicadeza”², como evidencia su escultura *Bruma Boreal* en los Jardines del Real, o Viveros, de la ciudad de Valencia.

En este nutrido grupo de escultores valencianos de la generación post-benlliure partícipes en la Exposición Regional, y relacionados en el Catálogo correspondiente a la Sección de Bellas Artes, se echa en falta la participación de Francisco Marco-Díaz Pintado (Valencia, 1887-Jávea, Alicante, 1964), destacado representante de la plástica valenciana entre los “renovadores del clasicismo”³ y autor de la deliciosa *Fuente de las confianzas* que figura en el jardín de la Casa Museo Sorolla de Madrid. Su ausencia es un hecho excepcional y no está justificada⁴.

En las salas dedicadas a la Enseñanza Artística expusieron sus obras los alumnos de la Academia de San Carlos, entre los que destacaban futuros pintores como Alfredo Claros, Luis Dubón, José Guiteras o Juan Bautista Porcar, y escultores en ciernes como Victorino Gómez López, nacido en 1890 en Azuebar, Castellón, alumno de 2º curso de Antiguo en la Academia de Bellas Artes, del que se seleccionó un dibujo estudio de ropajes. Ramón Mateu Montesinos (Valencia, 1891- Madrid, 1881), compañero del anterior en la clase de dibujo del Antiguo y alumno de 1º de Modelado, presentó una cabeza del antiguo, en barro, y un torso. Y Vicente Navarro Romero (Valencia, 1888-Barcelona, 1969), alumno de 3º de Modelado, presentó siete dibujos a lápiz y tres piezas escultóricas, un estudio del natural en barro, el boceto en yeso del proyecto monumental a Teodoro Llorente y el busto del poeta. También

² Agramunt Lacruz, F. *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Albatros, 1999. Tomo I, p. 235.

³ Blasco Carrascosa, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, S.A., Valencia, 2003. 2 vol.

⁴ Según fuentes hemerográficas facilitadas por Elvira Más Zurita, en noviembre de 1909 se presentaba al público el grupo escultórico de Diana realizado por Marco para el Café Restaurante del Pasaje de Ripalda, y, en abril de 1910, el proyecto del Monumento al cabo Noval y a los héroes del Riff, que resultó efímero.

alumno de tercero de Modelado y de segundo del Antiguo, Roberto Rubio Rosell (Barcelona, 1887–Valencia, 1962) presentó cuatro dibujos a lápiz, dos copias del natural y dos del antiguo, y tres piezas escultóricas: el proyecto del monumento al pintor Vicente López, el busto del ilustre pintor, y un estudio de torso.

Todo un elenco de notables artistas formados en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos

tono “privada”, donde brillantemente compendia su pensamiento ágil y desenfadado mejor que en público, que la capital del arte catalán era Valencia”⁵.

Así pues, no es de extrañar que en las primeras décadas del siglo XX fueran valencianos los escultores premiados en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, alcanzando la escultura valenciana mérito artístico y estimación social semejante a



Fig. 3.- Monumento al Dr. Moliner. José Capuz. Alameda.

“a través de la cual o a costa de la cual, según se mire, viene produciéndose esa renovación constante de artistas que hicieran exclamar al ya fallecido patriarca de la crítica de arte de Barcelona, Alexandre Cirici Pellicer, esa salida de

la de la pintura valenciana de las últimas décadas del siglo XIX. José Capuz Mamano recibía Primera Medalla en 1912 por su grupo *Paolo e Francesca*; Vicente Navarro Romero en 1915 por el desnudo femenino *Aurora*, obteniendo aquel mismo año la

⁵ Calvo Serraller, F., *Escultura Española actual: una generación para un fin de siglo*. Fundación Lugar, Madrid, 1992, p. 117.



Fig. 4.- El saque. Ignacio Pinazo. Plaza Nápoles y Sicilia.

Segunda Medalla Ignacio Pinazo Martínez (Valencia 1898-Godella, 1970) por *El Saque*⁶; José Ortells López por *Cadenas*, en 1917; Julio Vicent Mengual (Valencia, 1893-1940) por *Amanecer*, en 1920, y, por último, el castellanense Juan Bautista Adsuara por su obra *Piedad* en la Exposición Nacional de 1926. Y, cerrando este fructífero periodo, Vicente Beltrán Grimal (Sueca, Valencia, 1896-1963), en 1930, por el grupo *La Aurora*.

La incorporación de Beltrán Grimal al cuerpo docente de la Escuela de San Carlos en 1931, mediante concurso oposición a la Cátedra de Dibujo del Natural, representó un cambio sustancial en la enseñanza artística oficial desarrollada en Valencia durante el periodo republicano, tanto por las ideas progresistas de este escultor, como

por la orientación estética de sus creaciones plásticas, insertas en la modernidad y proclives a las formulaciones de vanguardia.

Al comenzar la II República, y según refiere el catálogo editado con motivo del Undécimo Salón de Otoño celebrado en Madrid en octubre de 1931, un consolidado certamen expositivo fundado por la Asociación de Pintores y Escultores nacida en 1917, la escultura valenciana exhibía el realismo decimonónico de Benlliure con su *Boceto de la estatua del Duque de Rivas*, y el clasicismo mediterráneo de José Ortells en el *Relieve* realizado para el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En la Bienal de Venecia de 1934 hubo una sala de honor dedicada a la obra de José Capuz, que exhibió once esculturas de “inspiración clásica”. Pero, además, durante el periodo republicano surgieron artistas “pioneros de la nueva escultura que aportaron soluciones alternativas al academicismo, al clasicismo, y aún a su renovación”⁷, significándose entre la proyección a la modernidad y la denominada “vanguardia” escultórica valenciana: Ricardo Boix Oviedo (Valencia, 1904-1994), Salvador Vivó Torres (Valencia, 1905-Roma, 1932), Rafael Pérez Contel (Villar del Arzobispo, Valencia, 1909-1990), Manuel Silvestre Montesinos, conocido artísticamente como “Silvestre de Edeta” (Liria, Valencia, 1909) y Antonio Ballester Vilaseca (Valencia 1910-Alella, Barcelona, 2001).

La vitalidad creadora de estos escultores preocupados por inscribirse en la órbita del “arte nuevo” se manifiesta abiertamente en la obra de Pérez Contel, que hizo suyas las formas del cubismo geométrico, al tiempo que desarrollaba una intensa labor en relación con las manifestaciones artísticas de la época, incluso durante el conflicto bélico, y, posteriormente, como docente en Játiva. Igualmente, en las creaciones de Ricardo Boix, expresionista en su *Autorettrato*, de 1935, y propiamente déco en el relieve en piedra *República Española*, “uno de los escultores

⁶ Esta notable escultura, magnífico estudio anatómico de un pelotari valenciano en el momento del saque, fue fundida en bronce y erigida como obra pública en la Plaza Nápoles y Sicilia de Valencia en 1996.

⁷ Blasco Carrascosa, J. A., *La escultura valenciana en la segunda República*, Ayuntamiento de Valencia, 1988, p. 155 y 156.



Fig. 5.- El sueño. Vicente Beltrán Grimal. Museo de Bellas Artes de Valencia.

valencianos más relevantes entre los de su generación. Poseen sus obras rotundo modelado en su síntesis formal, a pesar de la tendencia decorativa que las inspiran”⁸. Y, así también, en la producción escultórica de Tónico Ballester que, abierto a las nuevas corrientes estéticas, e influenciado por José Renau y el arte déco, realizó obras de pura síntesis formal en la estética neocubista, y fue uno de los autores de los primeros carteles propagandísticos de las Milicias Antifascistas de Valencia, junto a Pérez Contel, y el dibujante Francisco Carreño Prieto (Tarragona, 1908), alma *mater* de la revista *Nueva Cultura*.

Como muestra del panorama escultórico valenciano, en la Exposición Universal de París de 1937 figuraron, precisamente, obras de Vicente Beltrán, Pérez Contel y Antonio Ballester, y

también la de los escultores Victorino Gómez López, ya mencionado, conocido artísticamente como Victor-Hino, y Luis Mora Cirujeda (Valencia, 1905-1979), autor de desnudos femeninos de rotundo volumen y de una cabeza de *Valle-Inclán* tallada en madera, que por sí sola inserta a su autor en la denominada “vanguardia” escultórica valenciana.

“El desenlace de la Guerra antifascista, no sólo sesgó innumerables y preciosas vidas. Truncó y frustró brutalmente, también, procesos y desarrollos personales que prometían plétoricas cosechas”⁹. Las características ideológicas y estéticas del nuevo régimen acuñaron prontamente un arte oficial cuyo paradigma consistió en excluir todo lo relacionado con la vanguardia y en alentar el clasicismo, el academicismo,

⁸ Pérez Contel, R., *Artistas en Valencia, 1936-1939. Les nostres arrels*, Generalitat Valenciana, 1986, Vol. 1, p. 110.

⁹ “José Renau enjuicia a F. Carreño”, texto inserto en Pérez Contel, R., 1986, Vol. 1, p. 136.

el mediterraneísmo moderado y la tradición de la imaginería barroca. La escultura se centró en restituir las imágenes religiosas destruidas durante la guerra y en exaltar a la manera monumental los símbolos y valores del régimen franquista; los escultores que no sufrieron cárcel, exilio u ostracismo, tuvieron que adaptarse, y sobrevivir con la práctica de la escultura religiosa y de carácter funerario.

En la sesión constitutiva del primer Ayuntamiento de la posguerra en Valencia, presidido por el Alcalde Joaquín Manglano, Barón de Cárcer, y celebrada el 12 de abril de 1939, se acordaba la erección de un Monumento a los Caídos “por Dios y por la Patria”, que reprodujo el arco triunfal que constituía la antigua Puerta del Real y que es el que conocemos como Portal de la Mar, en la plaza del mismo nombre, y en memoria del que existió en el lugar que ocupa, que cambió su denominación al comenzar el periodo democrático. El escultor Vicente Navarro ejecutó los cuatro relieves alegóricos y académicos del monumento: *El Valor*, *La Abnegación*, *La Paz* y *La Gloria*.

La segunda iniciativa monumental del consistorio franquista consistió en restituir las antiguas imágenes de San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir del Puente del Real, y la de la Virgen de los Desamparados y la de San Pascual Bailón del Puente del Mar, destruidas durante la guerra. Su ejecución se encargó, respectivamente, y mediante concurso de bocetos, a Carmelo Vicent Suria, José Ortells López, y por encargo directo al quedar las imágenes desiertas, a Vicente Navarro e Ignacio Pinazo. El escultor Ramón Mateu Montesinos, que había solicitado participar, se retiró finalmente, y argumentó sus razones: “Lamento el no concurrir como solicité al concurso (...) ya que tenía verdadero interés de hacer el San Vicente, pero, sinceramente, me he convencido que es contra mi temperamento el copiar fielmente el auténtico. Hubiese preferido

el reconstruir éste pasándolo después a materia definitiva”¹⁰. Y es que, según las bases del concurso, debían reproducir la traza de las que allí existieron. Sin embargo, la imagen de San Pascual Bailón labrada por Ortells no se ajustó al original, tal vez por estimarse más adecuada la iconografía barroca del santo, y la imagen de San Vicente Ferrer realizada por Carmelo Vicent logró mejorar el modelo en el que hubo de inspirarse.

Los cuatro escultores elegidos habían destacado en las orientaciones renovadoras del primer tercio de siglo. Todos se habían formado en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y en la de San Fernando, de Madrid, estaban en posesión de alguna de las medallas de las Exposiciones Nacionales, habían estado pensionados en Italia y permanecido en París, dos de ellos habían trabajado con Benlliure, y ninguno había ejecutado con anterioridad obra escultórica de carácter público en Valencia.

En cuanto al escultor Ramón Mateu, había obtenido Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1941 por su *Cristo del Mar*, compartida con Carmelo Vicent por su *Cristo yacente*. Y de Mateu es, precisamente, el bello y monumental *Cristo* tallado en madera que preside el altar mayor de la Iglesia de Santa Catalina en Valencia y, también, la armoniosa imagen en bronce de la *Virgen del Carmen*, en la Plaza del Portal Nou. Por su parte, Ignacio Pinazo lograba el máximo reconocimiento oficial en 1948 por su escultura *Enigma*, cerrándose aquí el periodo de medallas de la escultura valenciana en las Exposiciones Nacionales, “una treintena larga de años, 1915-1948 en que no hubo ninguna para la pintura vernácula, o sea desde la ganada por el Floreal de José Pinazo al Azorín de Genaro Lahuerta”¹¹. Paradójico devenir del arte valenciano, lo que parece incidir en aquella tesis sobre la influencia que ejercía en el medio artístico madrileño el patriarca Benlliure.

¹⁰ Carta dirigida por el escultor al Presidente de de la Comisión de Monumentos, fechada en 10 marzo 1944. Archivo Histórico Municipal. Monumentos, 1939, Exp. 26.

¹¹ Gascó Sido, A. J. – Vives Agost, M. T., *El escultor Ortells. Apuntes para una biografía*, Diputación de Castellón, 1989, p. 27.

En las renovaciones de la escultura figurativa de la segunda mitad del siglo XX, se insertan los escultores José Esteve Edo (Valencia, 1917), Manuel Silvestre Montesinos (Liria, Valencia, 1909), conocido como Silvestre de Edeta, y Salvador Octavio Vicent (Valencia, 1913), gracias a los cuales “la región valenciana, de tan insistente producción escultórica, ha tenido unos maestros en la posguerra, y ha contado con unos puntos sobre los que ha sido posible esforzarse en la conquista de una escultura actual”¹². Artistas con gran formación técnica y maestros docentes de la práctica escultórica en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, a lo largo de sus dilatadas trayectorias artísticas y, al margen de sus particulares sensibilidades, han persistido en su estilo, legitimado por la armonía y síntesis formal de sus creaciones, pudiendo establecerse netos paralelismos, por ejemplo, entre *La niña de las coletas* (1969), de Esteve Edo que figura en el estanque de las Alameditas de Serranos, y la *Muchacha en jarras* (2001) de Silvestre de Edeta, emplazada en el Campus de Esculturas de la Universidad Politécnica de Valencia.

Toda una serie de manifestaciones del arte abstracto, en rechazo a la representación imitativa, y con sus múltiples orientaciones, abstracción geométrica y lírica, arte cinético y constructivismo, confluyen en los años cincuenta en una dinámica, a veces confusa, que se consolida y prolonga hasta comienzos de la democracia. Como señala Aguilera Cerni, “moments als que la producció artística ha escrit missatges acàs dialectalment contraposats, però coincidents en el predomini de l’incorformisme i en els esforços devers d’obertura, la renovació i el contacte amb el problemes definitoris de la modernitat”¹³. Casi todos los artistas involucrados participaron en una, o varias, de aquellas experiencias artísticas colectivas surgidas en Valencia: el Grupo Parpalló, el Movimiento artístico del Mediterráneo, Grupo Hondo, Crónica de la Realidad y Antes del Arte. Siempre con los alientos y el

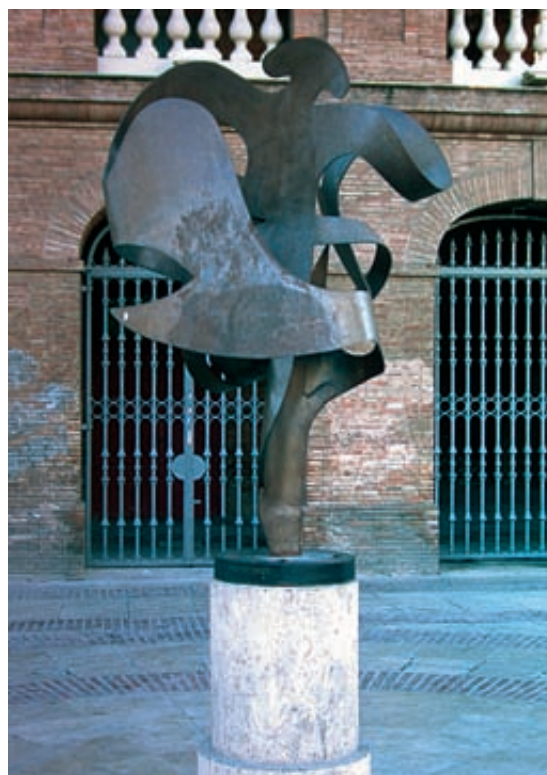


Fig. 6.- Monumento a Granero. Antonio Sacramento. Calle Játiva.

clarividente juicio crítico del valenciano Vicente Aguilera Cerni.

En julio de 1949 se presentaba en la Sala Matteu de Valencia la primera muestra de arte abstracto realizada en España, con obra del escultor Eusebio Sempere (Onil, Alicante, 1923-1985), realizada en París. En 1952, Ignacio Bayarri, Nassio (Valencia, 1932) daba a conocer al público *El hombre percha*, la primera escultura en hierro realizada en Valencia, fundida en los talleres Hermanos Aznar, provocando controversia en la crítica local. Nada que ver con la aceptación crítica y social de su *Monumento a Auxias March*, obra de 1998, de concepción cubista, que figura en la avenida dedicada al poeta en Valencia. Hacia finales de la década de los cincuenta, el escultor Alfonso Pérez Plaza (Catarroja, Valencia, 1936) mostraba algunas de sus primeras *Formas*

¹² Marín Medina, José, *La Escultura Española Contemporánea*, Edarecon, Madrid, 1978, p. 204.

¹³ Aguilera Cerni, V., prefacio al texto *30 artistas valencians*, octubre/noviembre 1981. Sala Exposiciones Excmo. Ayuntamiento de Valencia.



Fig. 7.- Fútbol. Andreu Alfaro. Avda. de Aragón.

compuestas en el espacio, origen de su particular universo estético conocido como “cosmoísmo”, con piezas escultóricas que aluden a un nuevo arquetipo humano, o “atlante cósmico” tal y como el propio artista define. Escultores adscritos a la neofiguración, como José Gonzalvo Vives (Rubielos de Mora, Teruel, 1929) artista del hierro forjado, que utiliza como principal materia de expresión, y que representa, preferentemente, la figura humana, sintetizada en forma y estilizada en volumen mediante un estudiado tratamiento de los planos. Así, por ejemplo el “coloso” antropomorfo que constituye su *Monumento al Tajo*, en los Montes Universales.

En el VII Salón de Marzo de Pintura y Escultura de la Asociación de Pintores y Escultores “Arte Actual”, celebrada en 1966, figuró la obra *Tensión cósmica*” de Rafael Pérez Contel, y la pieza en hierro y madera titulada *Y el ángel encontró su sitio*, de Antonio Sacramento (Valencia, 1915), seudónimo del médico Fernando Antolí-Candela Piquer, artista autodidacta, y el mayor de edad del numeroso grupo de escultores abstractos valencianos en la época. En 1965 había realizado, por encargo municipal, la nueva *Cruz de término* instalada en 1965 en la pista de Silla,

pieza de hierro soldado e “incurvado” que traza en el espacio moduladas y sugestivas formas, semejantes, aunque con mayor corporeidad y neta referencialidad, a las que describe la figura de *Manuel Granero* en el monumento dedicado al torero, erigido en 1998 junto la Plaza de Toros. De este artista es la primera escultura abstracta que se erigió como monumento público en la ciudad de Valencia, el dedicado a la *Victoria de Valencia* en 1969, un hecho excepcional que confirma la regla de la práctica figurativa en la política monumental valenciana hasta la década de los años ochenta.

La exposición de Arte Actual de 1967 presentó una *Figura* de Alfonso Pérez Plaza; la obra titulada *Hierros de Sacramento*, que ganó la Medalla de Oro, y una pieza titulada *Estudio gestáltico topológico* de Ramón de Soto Arándiga (Valencia 1942), fundador del Grupo Integración de Madrid. “Las claves interpretativas de la concepción escultórica de Ramón de Soto quedaron ya planteada cuando, en 1968, presentó en el conjunto de experiencias óptico-perceptivas-estructurales conformadoras de “Antes del Arte”, una propuesta aleatorio-combinatoria, en base a un modelo integrado por acoplamiento de



Fig. 8.-Motoret 2000. Miquel Navarro. L'Umbracle.

elementos simples, cuyas posibilidades de combinación eran infinitas”¹⁴. Formas estructurales nacidas del constructivismo y realizadas en hormigón en el *Monumento a las víctimas de la riada*; formas orgánicas en la obra en bronce *A la Mar Mediterránea fecunda*, de 1982, como la anterior, y diseño minimalista en la obra en hierro titulada *Acceso*, emplazada en el Úmbráculo del Museo de Ciencias Príncipe Felipe en el 2001.

Al ámbito de la abstracción corresponde la escultura en hierro de Amadeo Gabino (Valencia, 1922-Madrid, 2004) *Homenaje a Vasarely II*, obra realizada en el año 1965 y que figura en el jardín del Museo de Arte Abstracto de Cuenca. “Gabino lo elige aquí como símbolo de aquello que le parece deseable en arte: la inscripción de la producción artística en el ámbito de la industria, inscripción simbolizada precisamente por el material de base empleado para la realización de la pieza, y por la técnica de soldadura, a la que dio carta de naturaleza artística nuestro Julio González”¹⁵. Con el tiempo, y haciendo uso de

los recursos tecnológicos, el escultor acentuó la importancia del proceso ante el significado de la obra, y creó esculturas polisémicas, de formas estructurales en ensamblaje mecánico de piezas moduladas, soldadas y ensambladas, como describe, por ejemplo *Argos V*, obra de 1988 que figura en el *Campus Tercera Dimensión* de la Universidad Politécnica de Valencia.

Andreu Alfaro (Valencia, 1929) diseñaba en 1958 con alambre y hojalata sus primeros bocetos escultóricos en la órbita de la abstracción lírica. A comienzos de los años setenta creaba, con materiales industriales como medio y simetrías binarias como módulo, sus primeras esculturas conocidas como “generatrices”, abstracciones geométricas, conectadas con el arte cinético que, por su concepción formal e irreferencialidad semántica, son susceptibles de convertirse en símbolos colectivos. Así la escultura que celebra en Valencia el Campeonato Mundial de Fútbol de 1982, erigida como monumento conmemorativo y que, en su traslado a la avenida de Aragón

¹⁴ Blasco Carrascosa, J. A., “Ramón de Soto”, *Plástica Valenciana Contemporánea*, Promociones Culturales del País Valenciano, S.A., Valencia, 1986, p. 224.

¹⁵ Bonet, J. M., *Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca*. Fundación Juan March, Madrid, 1991, p. 99.

en 1998, se sumó a la generalizada “pérdida del pedestal” de la escultura moderna, o el Monumento a Auxias March emplazado en los Jardines del Real en 1984. Y es que “el desarrollo de las práctica escultóricas (...) no procede únicamente de un cambio o un desarrollo estético, sino de la permeabilidad social y de la administración a la intervención de los artistas en los espacios cívicos”¹⁶.

La escultura de los años ochenta trazaba una clara delimitación en la nueva plástica española al alcanzar la autonomía completa como obra artística, y la definitiva homologación con las corrientes internacionales simultáneas. La escultura de Alfaro, y, particularmente, la de Miquel Navarro, Ángeles Marco y Manuel Valdés se sitúan a la vanguardia del arte internacional posmoderno.

Miquel Navarro (Mislata, Valencia, 1945) iniciaba su carrera artística como pintor a finales de la década de los años sesenta, y, en la muestra *Once pintores* de la Galeria Val i 30 de Valencia, de 1972, mostraba un acrílico *Sin título* de estética pop en el que constaban ya los que serían elementos esenciales de su iconografía escultórica: las ciudades, las diferentes tipologías arquitectónicas, y en particular, las torres por las que emanan flujos naturales, e incluso eróticos. Su pieza *Volcán-chimenea*, realizada en cerámica, aludía a la arquitectura industrial, e, irónicamente al dualismo entre forma y contenido. Su primera *Ciudad*, se exhibió en Colegio de Arquitectos de Valencia y Murcia en 1974, un montaje de piezas escultóricas a modo de instalación, que se definieron como *sculptural constructions*. Nació así “la complejidad de la obra de Miquel Navarro, en la que el libre uso del lenguaje moderno, siguiendo un patrón coherente –tradicción serliana, figuras de la arquitectura utópica, constructivismo–, salvaba las incompatibilidades dogmáticas, a la vez entroncaba con lo vernáculo y su específica tradición moderna local –uso del refractario–, homenaje al *art-decò*, conexión con la tradición local *pop*, alcanzó su mayor agudeza mediante el



Fig. 9.- Monumento conmemorativo Campeonato Mundial de Sin título. Joan Cardells. L'Umbracle.

sentido irónico, que significa tanto la indeterminación de la escala como la ductilidad para generar constantes puntos de fuga”¹⁷. Metáforas urbanas del paisaje próximo al artista, surgidas entre la realidad y la imaginación, la referencialidad y el artificio, y piezas individuales que funcionan agrupadas en sus conjuntos escultóricos y que, dispuestas de modo autónomo y a escala monumental en el espacio urbano actual, adquieren carácter totémico. Así, su *Fuente pública*, en la plaza Sanchis Guarner, conocida popularmente como la Pantera Rosa, o el *Parotet*, emplazado en una de las rotondas de la avenida de Francia.

También en el seno del medio cerámico surgía la obra de la escultora Ángeles Marco (Valencia, 1947-2008), artista que, como en el caso de Navarro, “desde el objeto y el constructivismo ha derivado a los montajes espacialistas

¹⁶ *Espacios Públicos Sueños Privados*, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, Madrid, 1994, Catálogo exposición.

¹⁷ Calvo Serraller, F., *Escultura Española actual: una generación para un fin de siglo*, Fundación Lugar, Madrid, 1992, p. 59.



Fig. 10.- Figura. Adolfo Siurana. Colección particular.



Fig. 11.- Torso. Vicente Ortí. Colección particular.

y a espectrales juegos de raíz arquitectónica y perspectiva¹⁸. Docente en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, la obra escultórica de esta artista reflexiona sobre la estructura formal desde la óptica conceptual. Sus *Espacios ambiguos*, *Entre lo real y lo ilusorio*, la *Instalación Paisajes*, la realizada *Sobre el tránsito* y *Salto al vacío*, aluden a los límites, a los procesos de transformación del espacio y la deconstrucción.

Ceramista profesional, e integrado en la práctica internacional de la época, Enric Mestre (Alborada, Valencia, 1936) se incluye, a modo de interludio, en la exposición municipal *Cien años de diálogo de pintura y escultura*, conmemorativa de la Exposición Regional Valenciana. Ampliamente reconocido en su especialidad por su continuada labor experimental con el medio, y por sus estéticas creaciones en torno a temas estrictamente

espaciales, el artista ha logrado que sus innovadoras piezas cerámicas adquieran la categoría de moderna obra artística.

En esa coexistencia de la tendencia naturalista, o tradicional representación formal de la realidad, y la tendencia racionalista y abstracta, que constituye una de las características esenciales de la escultura del siglo XX, hemos de referirnos de nuevo a las renovaciones de orientación figurativa desarrollada en las últimas décadas. José Doménech Ciriaco¹⁹ (Alfara del Patriarca, Valencia, 1941), y Vicente Ortí Mateu (Torrente, Valencia, 1947), profesor de talla en la Facultad de Bellas Artes, desde sus particulares poéticas, comparten el mismo interés por la representación de la figura humana y la búsqueda de las “formas primarias”. Con pericia técnica, mediante aguda síntesis y un exquisito tratamiento

¹⁸ Pérez, C., “La escultura del siglo XX”, *Cuadernos de Arte Español*. Historia 16, Madrid, 1992, nº 80.

¹⁹ Sobre Ciriaco y otros escultores mencionados en el texto, puede consultarse Azcárraga Vela, A., *Arte y Artistas Valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, 1999. 2ª edición.

de las superficies marmóreas o pétreas, Ortí crea torsos que reivindican la pureza plástica.

Joan Cardells (Valencia, 1948) es otro de los artistas con personal lenguaje en la reformulación formal de los años setenta, con una obra que mantiene al “hombre como argumento”. Pintor junto a Jorge Ballester en el Equipo Realidad, pasó luego a la figuración escultórica creando piezas en cartón, fibrocemento y ura-lita, pantalones y americanas, fragmentos corpóreos que sugieren una materialidad distinta a la realidad.

Merece también mención la obra de un artista valenciano representante del arte de las nuevas tecnologías: José Antonio Orts, nacido en Meliana, Valencia, en 1955. Sus creaciones de piezas fotosensibles y sonoras, ejecutadas con componentes electrónicos como pilas, alambres y altavoces, y dispuestas en el suelo a modo de instalación, suenan al paso del espectador interpretando curiosas partituras. Su obra transita “De la música visual a la plasticidad sonora”²⁰, tal y como define Román de la Calle en el texto

de aproximación crítica al universo artístico de Orts, y la particular poética que destila, forma, sonido e interrelación, atrapa al espectador.

Por último, cerramos este recorrido hasta el presente con la obra de Adolfo Siurana (Valencia, 1970), una de las más recientes e innovadoras propuestas en la escultura valenciana actual. Formado entre Valencia y Alemania y premio Alfons Roig en la convocatoria del 2004, expuso su proyecto *Oposiciones* en la Sala Parpalló de la Diputación de Valencia en el 2007. Entre las polisémicas agrupaciones de pequeñas figuras humanas en cera, presentaba la obra *Ser de buenos*, una escultura monumental constituida por una estructura de acero revestida con cientos de huevos –huevos, si, uno a uno vaciados e infiltrados de poliuretano– y proyectada hacia el vacío, en un punto de pérdida de equilibrio y sin retorno.

La escultura del siglo XXI ya inició su curso. Dentro de cien años la suma de nuevas sensibilidades artísticas, ni siquiera intuitivas, habrán trazado un capítulo más de la escultura valenciana en la Historia del Arte.

²⁰ De la Calle, Román, “De la música visual a la plasticidad sonora”, *Archivo de Arte Valenciano*, n° 88, Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2007, p. 177-188.

Una iconografía singular de la Inmaculada Concepción: la Virgen Milagrosa

Asunción Alejos Morán
Universitat de València

RESUMEN

Las múltiples advocaciones de la Virgen María intercambian entre sí sus rasgos iconográficos, convirtiéndose en distintas modalidades de una misma tipología. Tal ocurre con el tipo de la Inmaculada Concepción que, como muestra en nuestro caso la Virgen Milagrosa, añade algún atributo singular, cual los rayos que irradian de sus manos, según la visión que tuvo Sor Catalina Labouré. El ejemplo más representativo en Valencia es la imagen que preside la capilla del antiguo Asilo Marqués de Campo, convertido luego en Parroquia y hoy integrada en el Instituto Juan Pablo II de esta ciudad.

ABSTRACT

Virgen Maria's numerous devotions exchange themselves their iconographic strokes, becoming into different modalities of the same tipology. Thus it happens with the Immaculate Conception's type as it is shown in our case of the Miraculous Virgin, it adds some particular attribute like the light beams from her hands as Sister Catalina Labouré's vision. The most representative example in Valencia is the figure which presides the Chapel in the Old Asylum Marqués de Campo that became a Parish and today it is integrated into College Juan Pablo II in this city.

En la Valencia que marca el límite del perímetro urbano de la antigua ciudad, y en la calle de la Corona, cuyo topónimo recuerda el titular del que fuera convento de Frailes recoletos, se atisba la gran fachada de la Beneficencia y la monumental del Asilo de Marqués de Campo cuyo gótico tardío campea en sus piedras de sillería labrada, patente sobre todo en la capilla. En ella el “revival” de inspiración alemana tradujo el racionalismo gótico del siglo XIX, en finas columnas de “hierro visto” que apuntan a la bóveda de crucería, creando un espacio donde se impone el sentido vertical, tan sólo contrarrestado por la cabecera poligonal con un pequeño triforio y el coro a los pies¹.

En 1958 el entonces Arzobispo de Valencia, Don Marcelino Olaechea y Loizaga, convertía en Parroquia dicha capilla, bajo la advocación de Virgen Milagrosa. El título enlazaba con la imagen que desde hacía poco más de tres lustros presidía el altar mayor del templo y que había sido encargada por la comunidad de Hijas de la Caridad al escultor Francisco Teruel Francés, por haber sido destrozadas y desaparecidas todas las imágenes de la iglesia del Asilo que ellas regentaban, entre las que se encontraba la de la Inmaculada de la Medalla Milagrosa, de tanta veneración y culto en la referida Iglesia... durante el dominio rojo².

En el Archivo del Arzobispado se conserva la fotografía que sirvió de modelo para la imagen, en

cuyo reverso figura con letra de imprenta “Carta Postale” y unos cuños añadidos posteriormente con el nombre del escultor Francisco Teruel. Este había nacido en Barcelona en 1897 y realizó sus estudios en la Escuela de Bella Artes de San Carlos entre 1912 y 1920, destacando como uno de los imagineros más laboriosos y prolíficos de la escultura valenciana, con indudable impronta de la tradición castellana y murciana. Su taller fue vivero de escultores de prestigio que le honran y su temática discurrió por la iconografía religiosa, dada la época en la que hubo que labrar numerosísimas imágenes que restituyeran la irreparable pérdida de otras tantas, víctimas de la vandálica perfidia. Tipologías específicas de su gubia fueron los Cristos yacentes y sus Inmaculadas, fruto de la gran demanda a partir de los años 40³.

La imagen de la Milagrosa, realizada para la capilla del Asilo Marqués de Campo y fiel al modelo fotográfico mencionado, sustituía a la Inmaculada de la Medalla Milagrosa desaparecida, cuyos caracteres iconográficos habían sido inspirados por Catalina Labouré novicia de la Hijas de la Caridad, según la visión que tuvo de la Virgen el 27 de noviembre de 1830 en el noviciado de París. Como expresa el texto escrito por ella misma, la Virgen Santa “Tenía un globo blanco bajo los pies. Estaba de pie, vestida de blanco, de estatura media, de un aspecto tan bello, que no podría decir su hermosura. Tenía un vestido blanco-aurora intenso... Cubríale la cabeza un

¹ GARIN ORTIZ DE TARANCO, F. M^a et alii, *Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1983, pp. 359-360.

² Testimonio fehaciente de estos hechos es la petición que, en nombre de la Superiora de la Comunidad de Hijas de la Caridad, hizo el Capellán de la iglesia de dicho Asilo Marqués de Campo, Don Lorenzo Juan Andrés, al vicario General del Arzobispado de Valencia, para que se realizara una nueva imagen de la Virgen, resolución que había sido tomada por la Asociación de la Virgen de la Medalla Milagrosa, juntamente con las antedichas Superiora y Comunidad de Hijas de la Caridad. El proyecto lleva fecha de 12 de mayo de 1941. Según expresó el escultor la imagen se haría de pino albar, de 2,70 metros de altura y 5.000 pesetas de coste. Todo ello consta en el documento del Archivo del Arzobispado, signatura 26/31-2757.

³ AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, Albatros, 1999, t. m, pp. 1724-1725.



Fig. 1.- Capilla de la Medalla Milagrosa. París.

velo blanco que le caía alrededor hasta los pies... Tenía los pies apoyados sobre un globo, o mejor medio globo, al menos yo no vi más que la mitad. Entre las manos tenía asimismo un globo que representaba el mundo ... Sus ojos estaban vueltos hacia el cielo”.

Luego describe cómo sus dedos se llenaban de anillos con piedras preciosas, emitiendo rayos que recubrían la parte inferior de la figura. Estos rayos significaban las gracias que concedía a quienes la invocaban. Prosigue la vidente que “Alrededor de la Santa Virgen se había formado un marco algo ovalado, en cuya parte superior (se leían) estas palabras, escritas en letras de oro: ¡OH *MARIA*, SIN PECADO CONCEBIDA, ROGAD POR NOSOTROS QUE RECURRIMOS A VOS!”.

que se acuñase una medalla según este modelo; luego le pareció que giraba esta representación y aparecía la M y dos corazones.

El padre Aladel, confidente de santa Catalina Labouré, declara que la M llevaba una cruz encima y que los dos corazones que estaban debajo eran los de Jesús y María⁴. Otros detalles iconográficos son la serpiente verde con pintas amarillas, cuya cabeza pisa la Virgen, y las doce estrellas del reverso de la medalla que nimbaban asimismo a la Señora. En algunos casos lleva también una corona real abierta que da mayor esbeltez a la figura, pero que no aparece en el relato inicial.

Con la autorización dada por Monseñor Quelen, Arzobispo de París, en 1832 para que se acuñara la medalla, se multiplicaron igualmente

⁴ El relato ha sido insertado en el texto de Jesús Rodríguez Rico, titulado “Nuestra Señora de la Medalla Milagrosa”, incluido en *El libro de la Virgen* coordinado por el padre Enrique Llamas Martínez y publicado por Edicel Centro Bíblico Católico en Madrid en 2005 (5ª edición).

las imágenes de la Milagrosa y se propagaron los lugares de culto. A ello contribuyeron sobremañera las Hijas de la Caridad y los Padres Paúles, implorando de María la gracia de Dios para la Humanidad. Y es esa gracia la que obra milagros, como el del banquero judío Alfonso de Ratisbona, abogado y aristócrata, que se convirtió por virtud de la medalla y a quien Nuestra Señora se apareció en Roma el 20 de enero de 1842 en la iglesia de Sant'Andrea delle Fratte con la efigie similar a la visión de Catalina Labouré, de la que existe un fotograbado en la obra escrita por el padre Aladel sobre *Sor Catalina Labouré y la Medalla Milagrosa*, refundida y completada por el presbítero Ponciano Nieto en 1922⁵.

La Madonna Inmacolata del Miracolo de Sant'Andrea delle Fratte es una de las más famosas del siglo XIX en Roma, cuya fulgurante luz hizo del hebreo Alfonso de Ratisbona un ferviente católico que se ordenó sacerdote y se consagró durante 40 años a que volviera a Cristo el antiguo pueblo elegido⁶.

Con relación a este tema se publicó en Geron en 1842 el libro *Conversión milagrosa del judío Alfonso Ratisbona y ceremonia celebrada en este grandioso acto, traducido del francés y dedicado a todas las almas piadosas*⁷.

Respecto a la iconografía de la Virgen Milagrosa hemos de decir que existe gran similitud entre las que se hicieron en España en la década de los 40, algunos de cuyos bocetos existentes en el Archivo del Arzobispado de Valencia revelan una tipología muy cercana a la imagen de la parroquia valenciana de la calle

de la Corona. Ejemplos representativos son la Milagrosa de la ermita de Benicalap, de la parroquia de San Roque, realizada por José Dies López y Salvador Tarazona⁸; la de la parroquia de San Miquel Arcángel de Burjasot, de Francisco Cuesta López⁹, o la de la antigua Casa de la Beneficiencia ejecutada por su hermano Inocencio Cuesta López¹⁰.

Dicha iconografía tiene un sorprendente antecedente en un grabado popular del siglo XVIII, del Archivo Histórico de Barcelona, que representa a Nuestra Señora de la Luz y Gracias al modo de la Milagrosa, con los rayos de luz que salen de sus manos, la serpiente, cuya cabeza pisa María, y la corona de doce estrellas.

Ya en el siglo XIX la imprenta valenciana de Don Agustín Laborda incluía en un librito traducido del francés sobre la Medalla Milagrosa, un bello y delicado grabado al buril, realizado posiblemente por Blasco, en el que plasma con finísimo trazo la efigie de María que describió la vidente, con la mirada baja, refulgentes rayos saliendo de sus manos, su pie derecho pisando la serpiente que muerde la manzana, un atisbo de la esfera sobre la que se eleva la Señora, y una doble corona de doce estrellas y haces de luz refulgente, resaltada por la jaculatoria que María le indicó: "O (sic) MARÍA CONCEBIDA SIN PECADO ROGAD POR NOS QUE RECURRIMOS A VOS". Las pletóricas nubes que rodean su figura crean un ambiente celestial y etéreo¹².

Otro buril, firmado por Blasco, representa, como reza la inscripción, el "Interior de la

⁵ La primera edición del padre Aladel se publicó en 1834. De ella se hicieron ocho ediciones. Hasta 1878 no se volvió a reimprimir, y se hizo bajo el título *La Medalla Milagrosa*, traducida al español por el padre Heladio Alvarez en 1885.

⁶ DEJONGHE, M., *Roma santuario mariano*, Bologna, Cappelli editore, 1969, p. 69.

⁷ Citado por Federico Delclaux y José M Sanabria en "La Virgen de la Milagrosa", *Guía para visitar los Santuarios Marianos de Madrid*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1991, p. 137.

⁸ Archivo del Arzobispado de Valencia, signatura 24/114-2596.

⁹ *Ibidem*, signatura 10/98-948. ¹⁰ *Ibidem*, signatura 25/98-2696. ¹¹ TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1947, p.

¹⁰ *Ibidem*, signatura 25/98-2696.

¹¹ TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1947, p.354.

¹² Confer *Noticia histórica del origen y efectos de la Nueva Medalla acuñada en honor de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen*, y generalmente conocida bajo el nombre de *Medalla Milagrosa*, traducida del francés por Don José María Marqués y Ferrer, Valencia, Imprenta de D. Agustín Laborda, 1848, lámina entre las pp. 264 y 265.



Fig. 2.- Imagen de la Virgen en el lugar donde la Medalla Milagrosa fue revelada a Santa Catalina Labouré el 27 de noviembre de 1830. Capilla de la Medalla Milagrosa. París.



Fig. 3.- Madonna Immacolata del Miracolo, siglo XIX.S. Andrea delle Fratte. Roma.

Capilla donde la Sant.ma Virgen apareció a la Novicia”, mostrando a Catalina Labouré arrodillada ante la visión de Nuestra Señora, con caracteres similares a la lámina anterior, en cuya zona superior se ha añadido la Msurmontada por la cruz y los corazones de Jesús, rodeado de espinas, y de María, atravesado por la espalda¹³.

La capilla de la “me du Bac” de París muestra una escenografía que se reproduce de algún modo en la parroquia valenciana de la Milagrosa. En ésta como en aquella la imagen de la Virgen ocupa el centro del presbiterio. Difiere, en cambio, la interpretación y el lugar donde se ubican las representaciones de las dos principales apariciones. La primera, que ocurrió en la noche del 18 al 19 de julio de 1830, muestra a la humilde novicia conversando con la Santísima Virgen, sentada en un sillón, en la capilla, a cuya estancia le

había conducido un hermoso niño. La otra contempla a sor Catalina arrodillada ante la Señora “del globo”, que lleva en sus manos, la cual le reveló la Medalla Milagrosa el 27 de noviembre de 1830 a las 5 y media de la tarde. Ambas escenas se hallan a uno y otro lado del retablo mayor.

Recientemente la decoración de este altar ha sido reprimada gracias a la colaboración de un grupo de estudiantes de Historia del Arte, dirigidos por el profesor Daniel Benito Goerlich, a la vez que se han añadido a la altura del triforio dos trampantojos pintados por María Gómez, que representan a santa Catalina Labouré contemplando a la Virgen Milagrosa y, al otro lado, al padre Aladel, difusor de la Medalla Milagrosa, junto a una Hija de la Caridad de su época.

Conscientes de la difusión que ha tenido esta devoción secular en el mundo, nos preguntamos

¹³ *Ibidem*, lámina entre las pp. 8 y 9.

acerca de su simbología y advocación. Las letras de oro que sor Catalina contempló en la visión del 27 de noviembre de 1830 nos dan la respuesta. La Virgen de la aparición es la “sin pecado”, la Concepción Inmaculada, “vestida de sol” y “una corona de doce estrellas” (Apocalipsis 12, 1); ella es la mujer enemiga de la serpiente, cuya descendencia quebrantará su cabeza (Génesis 3, 15); ella es la Medianera que colabora con Cristo en la obra de la Redención (la M surmontada por la cruz); ella es la “bella en su total belleza”; ella es total transparencia en su “mediación ascendente” (esfera entre sus manos) y en su “mediación descendente” (esfera bajo sus pies) al decir de Garrigou-Lagrange¹⁴; ella es la “Virgen orante”; ella es, en definitiva, Madre de Misericordia y de la Divina Gracias, cuyas finísimas gotas de rocío iluminan e impregnan el ansia de infinito del humano acontecer.

En el eje de la decimonónica canturia Pío IX proclamaba la Concepción Inmaculada de María, título que años antes se había acuñado en la Medalla Milagrosa: “... María sin pecado concebida”. Era el 8 de diciembre de 1854. A este reconocimiento oficial del dogma la habían precedido muchos siglos de debates, declaraciones y festejos. En 1483 Sixto IV había extendido la fiesta a toda la Iglesia de Occidente.

La unión inseparable entre la Inmaculada y la Milagrosa se puso una vez más de manifiesto en la histórica estampa conmemorativa del primer cincuentenario de la proclamación dogmática de la Inmaculada Concepción, en la que sobre una panorámica de la plaza de San Pedro del Vaticano y un primer plano con los retratos de los papas relacionados con esta prerrogativa mariana: Pío IX, Pío X y León XIII, se eleva sobre trono de nubes la imagen de la Virgen Milagrosa, vestida de túnica y velo blanco, manto azul, pisando la serpiente infernal, coronada de doce estrellas y con corona real, emergiendo cendales de luz de sus manos abiertas y bondadosa somisa de su rostro nacarado¹⁵. Dos lozanas azucenas se yerguen



Fig. 4.- Boceto de la Milagrosa por José Díez López y Salvador Tarazona. Ermita de Benicalap de la Parroquia de San Roque (Valencia). Archivo del Arzobispado de Valencia.

simétricamente proclamado la pureza y blancura nívea de la Señora, invocada como Virgen de los Lirios, Purísima, Madre Inmaculada y Milagrosa... En el horizonte parecen adivinarse las palabras de la “Ineffabilis Deus”: “María fue preservada inmune de toda mancha de culpa original, en el primer instante de su concepción, por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente...”.

El fervor inmaculista se vio acrecentado con dos nuevas apariciones de la Señora a niños sencillos. Habían transcurrido tan sólo cuatro años desde la proclamación dogmática de la Purísima Concepción de María, cuando en la gruta de Massabielle la Virgen declaraba a Bemardita Soubirous: “Yo soy la Inmaculada Concepción”. Lourdes se convertía así en un nuevo foco de mediación mariana, como lo sería años después Fátima en tierras lusitanas, en cuya campaña de

¹⁴ Pardo, A. (direc.), *El libro del Culto a la Virgen*, Madrid, Editorial Alfredo Ortells, S. L. 2001 (2ª edic.), p. 1324.

¹⁵ Pardo, A. (direc.), *El libro del Culto a la Virgen*, Madrid, Editorial Alfredo Ortells, S. L. 2001 (2ª edic.), p. 1324.



Fig. 5.- Nuestra Señora de la Meda Milagrosa. Proyecto de Francisco Cuesta López, año 1944. Parroquia de San Miguel Arcángel, Burjasot (Valencia). Archivo del Arzobispado de Valencia.



Fig. 6.- Virgen Milagrosa. Boceto de Inocencio Cuesta López, año 1948. Casa de la Beneficiencia. Valencia. Archivo del Arzobispado de Valencia.

Aljustrel María se daba a conocer a tres pastorcitos bajo la denominación de “Inmaculada Corazón”, así como con el nombre de Nuestra Señora del Rosario. Corría entonces el año 1917. Antes de esta fecha, en julio de 1914, se había pedido a Roma, durante la celebración del XXV Congreso Eucarístico de Lourdes, la institución de la fiesta del Inmaculado Corazón de María, que Antonio María Claret había difundido, fundando las Congregaciones de los Misioneros Hijos del Corazón Inmaculado de María y las Religiosas de Maria Inmaculada. La advocación había comenzado a

adquirir popularidad hacia la segunda mitad del siglo XIX¹⁶, confluyendo con proclamación del dogma de la Inmaculada y precedida por la propagación de la Medalla Milagrosa que una humilde novicia de las Hijas de la Caridad dio a conocer por encargo de la Señora de la Belleza y de la luz, de la Concepción sin mancha y del Milagro.

En el horizonte simbólico de estos acontecimientos se perfila la nítida figura de la Madre, que llama y ofrece un rayo de esperanza que ilumina con arbores de un nuevo amanecer, los corazones atormentados de una Humanidad sedienta.

¹⁶ VESGA CUEVAS, J., *Las advocaciones de las Imágenes Marianas veneradas en España*, Valencia, C. E. S. P. u. S. A., 1988, pp. 201-203.



Fig.7.- Nuestra Señora de la Luz y Gracias. Grabado popular, siglo XVIII. Archivo Histórico de Barcelona.



Fig. 8.- Capilla de la Inmaculada Virgen de la Medalla Milagrosa del antiguo Asilo Marqués de Campo. Imagen de Francisco Teruel Francés posterior a 1939. Valencia.

Una mirada particular: *arte y naturaleza + fotografía*

*El hombre de corazón, se encanta con la montaña;
el hombre de entendimiento disfruta con el agua.*
Confucio.

© José R. Cancer Matinero.

RESUMEN

En este ensayo, se reflexiona acerca del binomio arte-naturaleza, haciendo hincapié en el importante papel histórico desempeñado por la imagen fotográfica, desde su nacimiento en 1839.

ABSTRACT

This writing reflects a binomial relationship art-nature, emphasizing the relevant historical role played by the photographic images, since its conception 1839.

INTRODUCCIÓN

En los años sesenta del siglo veinte, surgen las inquietudes ecologistas: concienciación sobre el deterioro irreversible que el hombre está causando a la naturaleza a través de la contaminación atmosférica y los vertidos incontrolados de sustancias tóxicas.

Esta toma de conciencia, como es sabido, da pie a diferentes manifestaciones artísticas: *arte ecológico*, *art povera*, *land art* y *earthworks*.

Comienza así a construirse el discurso *arte y naturaleza* y paralelamente emergen diferentes formas de entender tanto el arte como la propia naturaleza, cuya variedad se hace patente al contemplar lo heterogéneo de la producción artística en los últimos años.

Abrimos un breve paréntesis para destacar que el concepto que tenemos sobre la naturaleza y sobre el arte, no es fijo, sino cambiante, se adecua al tiempo, al espacio, a la circunstancia.

El primer enunciado de relación fue: *El arte imita a la naturaleza*.

Mucho después, el conocido escritor Oscar Wilde introdujo la paradoja provocadora: *La naturaleza imita al arte*.

Más tarde, el cineasta Woody Allen apostilló con fina ironía: *La naturaleza no imita al arte sino a la tele-basura*.

Con estos antecedentes, cabe preguntarse ¿qué papel asumirá finalmente el Net-Art con respecto a la naturaleza?

Cerramos el paréntesis.

Frente a la naturaleza, hoy, el artista ya no imita ni representa, sino que más bien manifiesta una actitud interpretativa y de control, mediante acciones, intervenciones y acumulaciones, fruto de sus sentimientos y de sus pensamientos.

La naturaleza para el artista deja de ser modelo para convertirse en objeto.

El artista toma la naturaleza como materia, la elabora (física o virtualmente) y la ofrece como un pensamiento-objeto fraccionado, diseccionado, fragmentado.

Se ha pasado de la naturaleza del corazón a la naturaleza del entendimiento.

De la naturaleza heterogénea a la naturaleza homogénea.

De la totalidad, al detalle.

De la variedad a la uniformidad.

De lo policromo a lo monocromo.

De la montaña, al agua.

La Fotografía, podemos afirmar que ha participado activamente (y lo sigue haciendo) en la elaboración conceptual del alegato *arte y naturaleza*. Su intervención puede definirse como *compleja*, vista la pluralidad de funciones que ha desempeñado, de las que podemos destacar:

1.- Testigo de cargo, denunciando, gracias a su capacidad de *buella* (reproducción fiel) el estado de abandono y la degradación de la naturaleza y la contaminación a la que es sometida por la industrialización indiscriminada y salvaje y cómo ha afectado todo ello al paisaje.

2.- Intermediario entre la obra del artista y el público. El artista etiquetado *land art* realiza su obra fuera de los ojos de los espectadores, pero utiliza la fotografía para documentar la certeza de su creación (acción, acumulación, intervención, etc) y por medio de la galería de arte, esas fotografías se *fetichizan* y devienen en *obra* y se cotizan como tal a precios astronómicos (en ciertos casos se dice que las fotografías junto con los vídeos, se venden para financiar la obra original).

3.- Generador de simulacros: Imagen construida al servicio de un mensaje que se ofrece como cierto, creando unas expectativas de veracidad al inicio y descubriendo en última instancia su falsedad. Círculo cerrado de imagen virtual cuya ambigüedad conduce a la nada.



Fig. 1.- J.R. Cancer, Paisaje infantil, 2009

4.- Constructor. La fotografía, además de testificar, de intermediar y de simular, también es capaz expresarse libremente, elaborando su propio discurso y generando una plástica específica.

Iniciar un análisis pormenorizado de los puntos enumerados resulta inviable ante la lógica acotación de espacio que normaliza el Consejo de Redacción de Archivo de Arte Valenciano, de ahí que la presente comunicación se centrará en las particularidades del punto cuatro, arriba enunciado.

No obstante, con carácter previo y habida cuenta que el vocablo *naturaleza* se vincula mayoritariamente con *paisaje*, repasaremos en primer lugar el papel histórico que la fotografía ha desempeñado en tal proceso asociativo.

MIRANDO ATRÁS, HOY

Dicen los sociólogos que el paisaje es un invento de una nueva clase social denominada burguesía urbana, nacida tras la revolución industrial; con esta ficción pretendían separar mentalmente el mundo real de procedencia (que era mayoritariamente rural, próximo al entorno natural y en contacto directo con la naturaleza) de su nuevo estilo de vida urbano (próximo a un entorno artificial y alejado de la naturaleza). Partiendo de esta idea, el paisaje hay que entenderlo como una representación de la ausencia

y de ahí surge la teoría de que el paisaje es el arte de mostrar huellas de la presencia humana inscritas en la naturaleza.

Esta naturaleza fragmentada, denominada paisaje, precisaba sin duda de un canal, de un soporte, de un medio de representación y de comunicación que fuera ágil y fácilmente multiplicable, para afirmar su existencia.

Ese medio, nació en 1839 y es conocido hoy en todo el mundo bajo el nombre de Fotografía.

Y así como los teólogos afirman que el bautismo hace pasar al *ser* del estado de *naturaleza* al estado de *gracia*, me atrevo a manifestar que la Fotografía hace pasar a *una porción de terreno* del estado de *naturaleza* al estado de *paisaje*.

La Fotografía se convirtió en el siglo XIX en una herramienta eficaz para consolidar el paisaje como sinónimo de la idea de naturaleza, hasta el punto de convertirse en icono, en fetiche. La fotografía de paisaje se transmuta en referente por antonomasia de la naturaleza, entre otras razones porque no se limitó a seguir los dictados del dibujo y/o pintura, sino que aportó su propio lenguaje; un lenguaje nuevo que introdujo muchas innovaciones en la percepción del ser humano.

El éxito alcanzado por la fotografía de la naturaleza, algunos psicólogos lo explican por la sensación de inmediatez, del *aquí y ahora* que provoca en el espectador la imagen fotográfica, pero debemos considerar igualmente otras características.



Fig. 2.- J.R. Cancer, Atardecer en L'Estany, 2009

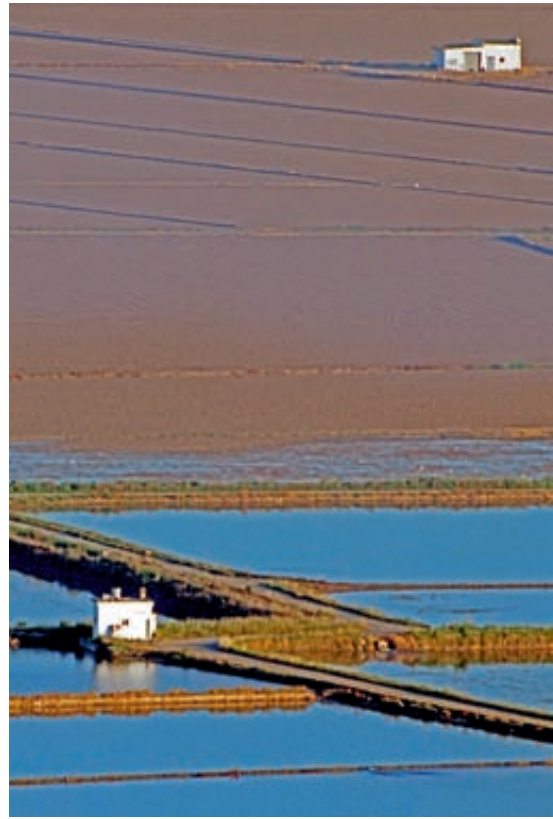


Fig. 3.- J.R. Cancer, Mirada desde el radar, 2009

En este sentido, cabe reflexionar (situándonos en la forma de pensar de mediados del siglo diecinueve) que el impacto que provoca una fotografía se debe fundamentalmente a la magia de la recreación de la escena, cuya magia se acentúa a medida que se incrementa el parecido (semejanza) entre la imagen y la realidad, habida cuenta que la fuerza, la carga de credibilidad que posee la imagen fotográfica se debe no ya a la obligación de semejanza, que sin duda la tiene, sino a la servidumbre psicológica, puesto que *sabemos* que esa imagen que vemos no es fruto de la invención o de la imaginación del fotógrafo, sino que corresponde a la huella de algo real que *estuvo* físicamente delante de la cámara. Por lo tanto, entendida la acción como una coproducción entre la naturaleza y el ser humano que fotografía, la imagen fotográfica resultante tiene la capacidad de aprehender una parte de

la realidad física, de tal manera que (dicho con los argumentos utilizados en el siglo diecinueve) ese fragmento de realidad muestra aquello que el espectador habría visto si *hubiera estado allí* de tal manera que se acepta la imagen fotográfica como norma de veracidad representativa y como prueba de existencia de personas y cosas. Al hilo de este planteamiento, no está de más resaltar que no es nada extraño ni casual el que hoy los artistas *land-art*, *earth-art* y *arte povera* utilicen la imagen fotográfica para documentar sus ritos y sus obras, puesto que en el inconsciente colectivo todavía perdura la teoría (si bien altamente contestada a raíz del perfeccionamiento de los programas informáticos de simulación) de que la fotografía testifica.

Por otra parte, retomando el eje conductor, no debemos olvidar que en los primeros años de existencia de la fotografía se interpretaba la

sensibilidad a la luz de ciertas materias naturales como un signo de autorreproductibilidad de la naturaleza y por tanto la acción de fotografiar se consideraba un acto mágico, mediante el cual, la propia naturaleza se autorretrataba al colocarse la cámara fotográfica frente a ella.

Y en lo que se refiere a la difusión, a la multiplicabilidad de la imagen, debemos recordar que el periódico francés *La Lumière* anunció el 28 de septiembre de 1851 la apertura de la imprenta fotográfica de Blanquart-Evrard. La consecuencia inmediata de esta nueva industria, fue la edición de unos álbumes denominados *Álbum fotográfico del artista y del amateur* en los que aparecían reproducciones de obras de arte y vistas (recordemos que en esa época, a las imágenes que hoy identificamos como paisajes, les denominaban *vistas*) de lugares remotos, de restos arqueológicos de Grecia, Italia, Egipto, etc., etc.

La divulgación de estos álbumes, propició un *conocimiento visual* del mundo, del territorio, sin necesidad de moverse de casa. Esta situación, fue descrita elocuentemente con la expresión: “Es el mundo en un portafolio, es el espectáculo en un sillón” atribuida al escritor Alfred de Musset.

Es decir: Las gentes sencillas, gracias a la fotografía, podían *ver* territorios y ciudades lejanas y remotas, que antes únicamente estaban al alcance de intrépidos aventureros o bien de unos pocos adinerados.

En 1849, David Brewster inventó un dispositivo sencillo con forma de tronco de pirámide, que permitía ver las fotografías en relieve. Gracias a este aparato, cualquier persona podía contemplar el fenómeno estereoscópico que había sido descrito en 1838 por el físico inglés Charles Wheatstone.

La técnica estereoscópica se puso de moda de inmediato. Su difusión fue tremenda como lo demuestra el hecho de que la London Stereoscopic Company vendió un millón de fotografías estereoscópicas (mayoritariamente paisajes) en 1862. El impacto emocional que provocó la imagen estereoscópica debió ser muy fuerte en la sociedad, a juzgar por una descripción que dejó escrita Oliver Wendell Holmes en 1861, en la que concreta sus impresiones sobre la observación

de la fotografía estereoscópica diciendo: “La exclusión de objetos circundantes y la consiguiente concentración de toda la atención, producen un estado de euforia similar a un sueño; un estado en el que tenemos la sensación de haber abandonado el cuerpo, deslizándonos de una extraña escena a la siguiente como espíritus incorpóreos”.

La contemplación de los paisajes estereoscópicos, a pesar de ser un acto individual (o a lo mejor precisamente por eso) ya que el efecto de relieve se obtiene únicamente cuando se mira a través del visor estereoscópico (recordemos que no existían entonces las gafas especiales actuales) se convirtió en un divertimento, primero de las clases altas y después, al abarataarse los precios, se puso al alcance de todos los públicos, prolongándose su éxito hasta las primeras décadas del siglo XX.

En 1854, el fotógrafo francés André Adolphe Eugène Disderi patentó un procedimiento consistente en el uso de una cámara especial con cuatro objetivos, gracias al cual podía obtener en una misma placa ocho imágenes cuyas dimensiones, aproximadamente, eran de 6 x 9 centímetros. Este sistema, si bien se usó fundamentalmente para la industria del retrato (unos retratos que, como es bien sabido, se denominaron, por su pequeño tamaño, *carte de visite*) no obstante, fue utilizado igualmente para obtener vistas, ya que las cámaras de cuatro objetivos ofrecían un evidente ahorro, con lo cual, cualquier persona podía llevar en el bolsillo una *carte de visite* con su paisaje favorito o bien colocarla en el álbum familiar junto con los retratos de sus seres queridos. A partir de este instante, se inicia un coleccionismo frenético de paisajes y de retratos fotográficos: Es la última moda.

En Estados Unidos, George Eastman lanzó en 1888, la cámara Kodak, un modelo de cámara muy sencillo, tipo caja, de dimensiones reducidas, con óptica fija, que permitía hacer cien exposiciones simplemente apretando un botón. Con estas cámaras, nace la *fotografía popular* y en pocos años la Fotografía se convierte en un fenómeno de masas.

No puede decirse que este modelo de cámara que se ha citado y los siguientes que se fabricaron



Fig. 4.- J.R. Cancr, Reflejo al amanecer, 2009

sean específicos para *hacer* paisajes, pero sí que gracias a estos aparatos, se populariza el paisaje privado: Ya no es necesario comprar los paisajes que venden los editores, puesto que cualquier persona puede adquirir una cámara por poco dinero y retratar él mismo los paisajes que quiera.

Finalmente, hacia 1890 aproximadamente, el perfeccionamiento de la técnica del fotograbado hizo posible la reproducción del paisaje en la tarjeta postal. A partir de ese instante, tiene lugar en el ámbito internacional, un fenómeno de comunicación desconocido hasta entonces y que ahora, con la ventaja que nos proporciona el tiempo, podemos identificar como la *democratización plena* del paisaje. En efecto, la tarjeta postal, que era un soporte de formato reglamentado sobre el que se podía escribir y remitir por correo y cuyo uso se había generalizado poco a poco entre los más importantes países desde que se puso a la venta en 1869, se convierte en la última década del siglo diecinueve en un medio eficaz de comunicación que encuentra en la fotografía un aliado perfecto.

El comercio de postales se extiende por todo el mundo y con él la costumbre de coleccionarlas, gracias a lo cual hemos heredado un inapreciable fondo gráfico documental en el que el paisaje en tanto que género, ocupa un papel preferente, identificando la moda existente —que hoy todavía perdura— en ese momento: todas las personas, desde los más famosos hasta los ciudadanos anónimos, adoptan la costumbre de remitir una tarjeta postal con la vista del lugar donde se encuentran para demostrar o informar que “han estado allí” en unos casos o para mostrar *cómo* es el lugar, el territorio donde se reside. Es decir, la tarjeta postal permite expresar sentimientos a distancia y además contribuye a estrechar lazos familiares y de amistad.

En esta época a la que nos referimos, es decir, desde el último tercio del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, el consumo de paisajes fotográficos alcanza cotas comparables tanto por su fiebre convulsiva como por su elevado volumen de ventas, con el consumo actual de discos.

Repasando las colecciones fotográficas existentes, apreciamos que mayoritariamente los

paisajes del XIX y principios del XX pertenecen a tres grupos bien diferenciados:

Vistas con ruinas de otras civilizaciones: influencia directa del romanticismo.

Vistas de naturaleza domada: incluyen los jardines, que ejemplifican en cierta medida el poder del ser humano para crear y modificar la naturaleza.

Vistas de naturaleza virgen, salvaje, natural, pura: se ofrece en parte como ejemplo de la pequeñez del ser humano (idea de lo sublime) frente a la grandiosidad de la naturaleza y en parte como reto para domadores y violadores.

Tras este breve recorrido histórico de hechos muy puntuales, podríamos destacar:

- 1.- Que la naturaleza deviene en imagen fotográfica que se ofrece bajo el aspecto de paisaje.
- 2.- Que la naturaleza-paisaje, por la fotografía, se transforma en un objeto que se colecciona y que se puede enviar por correo a cualquier lugar del mundo.
- 3.- Que la acción de fotografiar el paisaje se convierte en un acto privado al que puede acceder cualquier persona.

Como consecuencia de esta nueva situación, nos encontramos con que poco a poco el conocimiento, la percepción y el sentimiento que el ser humano tenía de la naturaleza se modifican y mediatizan en función de las informaciones que le proporciona la imagen fotográfica. En efecto: La naturaleza, al pasar por el filtro de la fotografía, pierde sus dimensiones reales intrínsecas y se transforma en un fragmento, en un objeto que se lleva en el bolsillo o que sirve como adorno de sobremesa o de una pared, o que se contempla en relieve con un visor especial. Y como tal objeto, la naturaleza abandona su libertad y se convierte en propiedad privada. En este sentido, cabe recordar que los sociólogos e historiadores, al analizar el sentimiento de propiedad por parte de la clase obrera (hacia finales del siglo XIX) respecto a sus nuevas viviendas privadas, señalan como signos evidentes de *propiedad* el papel pintado (cuyos motivos, fundamentalmente florales, evocan el jardín) con el que decoraban las paredes y las fotografías de

paisajes que acostumbraban a colocar encima, sujetas con chinchetas por lo general.

La mirada de la naturaleza que nos devuelven las fotografías de paisajes de estos años que comentamos, es una mirada mágica, en la que se distinguen planos nítidos, exactos, con sumo detalle, junto a otros borrosos, desenfocados; una mirada de múltiples facetas que nos aproxima y aleja de la escena y que se convierte incluso en panorámica; una mirada primero en blanco y negro y luego en colores; una mirada que busca los elementos pintorescos y sublimes presentes en la naturaleza; una mirada en fin, hecha por encargo para agrandar, para informar, para documentar. Una mirada, a la que se le hurta la condición de arte pero que sirve de espejo a los pintores para copiar literalmente sus paisajes.

Podemos afirmar, psicológicamente hablando, que el hábito o costumbre adquiridos de *ver* la naturaleza, el paisaje, a través de la imagen fotográfica, con el transcurso del tiempo ha provocado en el inconsciente colectivo algo así como una alteración del sentido de la realidad, hasta llegar a un punto en que tiene lugar un trueque de papeles: aceptamos la copia (paisaje fotográfico) y rechazamos el original (territorio natural).

En efecto: al desarrollarse las comunicaciones y los medios de transporte, se facilitó el acceso a parajes naturales antes inaccesibles y se señaló en la carretera convenientemente, aquellos lugares que cuentan con elementos característicos o singulares, para que cualquier persona pudiera detenerse, contemplarlos y fotografiarlos. Así es como el ser humano, deviene en turista; un turista al que se le pone por primera vez al alcance de su mirada aquel territorio que nunca había visitado pero cuya belleza o majestuosidad o luminosidad tan bien conocía y tanto le había cautivado desde niño porque tenía su imagen fotográfica enmarcada en la pared de su habitación.

Y precisamente porque conocía tan bien esa imagen del paisaje fotográfico, al confrontarla con la imagen real que se ofrece en un mirador de carretera, mientras se sufre las molestias del sol o el viento o el frío o el calor o la lluvia, o la nieve o la niebla, entonces se traduce en voz alta un sentimiento de rechazo, de decepción, de enfado:

¡Haber hecho miles de kilómetros para *ver esto!*

El turista urbano se marcha molesto, sintiéndose engañado, puesto que la realidad visitada no se corresponde con el paisaje *ideal* que tenía en su memoria. Para este turista, la postal (fotografía) que tiene en su casa y que puede contemplar plácidamente en cualquier momento, *eso* si que es un paisaje bello, un paisaje pintoresco, un paisaje sublime; un paisaje que se ofrece perfectamente iluminado, nítido, próximo, a todo color, equilibrado y exacto. Por tanto, para él y para otros muchos, sin ningún género de dudas, el paisaje real es la fotografía. De hecho, cuando se viaja en esos días soleados y calmados, mientras se contempla el discurrir del territorio natural tras el marco de la ventanilla del coche o del autobús o del tren, resulta muy familiar y cotidiano, de tramo en tramo, escuchar la voz emocionada de algún viajero exclamando frases admirativas tales como: ¡*Mirad: que paisaje tan bonito!* ¡*Parece una fotografía!*

Tales expresiones, identifican, con su inocencia, la inversión valorativa que se ha producido en nuestra sociedad respecto a la fotografía en los últimos cien años: Se ha pasado de considerarla *una burda imitación a un modelo a imitar.*

A modo de reflexión final, puede afirmarse que la fotografía se ha convertido hoy en un referente más de nuestra cultura. Este hecho se constata por ejemplo en el texto *Un recorrido por los monumentos de Passaic. Nueva Jersey*, publicado en diciembre de 1967, en el cual el reconocido (y prematuramente desaparecido) artista internacional Robert Smithson, al describir un recorrido por su ciudad natal, manifiesta: *Cuando anduve sobre el puente, era como si andara sobre una fotografía enorme hecha de madera y acero y, debajo el río existía como una película enorme que mostrara tan solo una imagen en blanco continua.*(texto publicado en el catálogo *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, IVAM, 1993).

Esta percepción expresada por Smithson de “caminar sobre una fotografía” no hace sino constatar un hecho cierto: El paisaje ha dejado de ser un lugar físico para transmutarse en una serie de ideas, de sensaciones, de sentimientos, que elaboramos a partir de lo que vemos en la imagen fotográfica.



Fig. 5.- J.R. Cancer, Luz y sombra, 2009

INTERMEDIO

En 1830, Caspar David Friedrich, pintor de paisajes, escribió: *El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí. Y si en sí no viere nada, que deje entonces de pintar lo que ve ante sí. Pues si no, sus cuadros parecerán biombos tras los que uno sólo espera ver enfermos o, quizá, cadáveres.*

En 1944, Ansel Adams, fotógrafo de paisajes, escribió: *Una gran fotografía es una expresión plena de lo que uno siente sobre lo que está siendo fotografiado.*

ACUMULACIÓN DE MIRADAS

Al tomar conciencia de sí misma, la fotografía descubre que no capta la naturaleza real, sino que transmite apariencias de lo natural. Y como consecuencia, imitando a Magritte, al pie de la bonita postal de un paisaje maravilloso, escribiremos: *Esto no es un paisaje.*

A partir de ese instante, la fotografía alcanza la autonomía, liberándose del estigma mimético que le atenazaba desde su nacimiento.

En la relación arte y naturaleza, el fotógrafo altera, maquilla y construye sus imágenes utilizando el territorio como soporte, como objeto. La fotografía es una realidad ficticia, un medio que emplea la verosimilitud o la apariencia de realidad, pero la manera en que esa realidad es representada, lo que significa o implica, eso lo decide el fotógrafo. Una decisión que se efectúa de forma pacífica, sin violencia, respetando la magia y la belleza natural.

Gracias a la tecnología, el fotógrafo se eleva y sitúa su mirada por encima de la naturaleza, violando los últimos reductos de pureza. Las vistas aéreas permiten acceder a lo más íntimo, descubriendo la regularidad oculta de fenómenos naturales aparentemente desordenados.

El fotógrafo penetra en la naturaleza, emplea sus materiales y trabaja con los elementos más sobresalientes. Recorre el espacio sin dejar huellas: Impronta virtual.

El fotógrafo establece alianzas con el azar y juega con el instante impredecible. Pese a su



Fig. 6.- J.R. Cancer, Mosca en el paisaje, 2009.

capacidad para capturar aquello que sucede en 0,000125 segundos (o incluso en menos tiempo) lo bien cierto es que la fotografía no transmite el presente, sino el pasado: todo lo que vemos en la imagen fotográfica, no *es* sino que *fue*.

A través de secuencias temporales la fotografía evidencia lo mutable y lo inmutable de la naturaleza, sus semejanzas, sus disparidades, sus ciclos, sus posibilidades.

La *simpatía* del fotógrafo hacia la naturaleza, impulsada por la mirada intuitiva sobre la forma revelada por la luz, se traduce en gestos espontáneos que capturan el instante decisivo, mediante imágenes rápidas, frescas, definitivas: Al fotografiar la naturaleza, fotografiamos nuestro espíritu: *Einfühlung*.

Los signos del lenguaje fotográfico transforman la visión de la naturaleza, contribuyendo directa o indirectamente, según los casos, a potenciar los sentimientos de lo sublime y lo pintoresco.

La fotografía, con la ayuda del microscopio y del telescopio, permite acceder a la naturaleza oculta al ojo humano, descubriendo el micro y el

macro paisaje: los universos de lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño forman parte hoy de la experiencia visual gracias a la fotografía.

La fotografía permite igualmente registrar las huellas de nuestro transitar por el territorio configurando apuntes que nos ayudan a memorizar.

A través de un ejercicio simple de escalas, la fotografía nos invita a la reflexión sobre lo diminuto del ser humano frente a la grandiosidad de la naturaleza.

Desde que el investigador Benoit Mandelbrot inventó la geometría fractal allá por los años sesenta y setenta del siglo veinte, la fotografía se ha encargado de descubrir, aprehender y comunicar la existencia de fractales en la naturaleza, evidenciando su armonía en manifestaciones consideradas antes como caóticas: ciclones, erupciones volcánicas, discurrir de torrentes, cadenas montañosas, etc.

Auxiliada por el montaje y el retoque, la fotografía interacciona sobre la imagen de la naturaleza: aísla, fragmenta, preserva, construye, destruye: mensaje subliminal.



Fig. 7.- J.R. Cancer, Paisaje construido, 2009

En la introducción del presente comunicado anticipaba que su núcleo estaría dedicado a la capacidad expresiva que posee la fotografía. Pues bien, con la precedente acumulación de ideas, conceptos y enunciados que se han expresado sintéticamente, con un orden más fractal que euclidiano, se da por cumplimentado dicho compromiso puesto que tras su lectura, se deduce y pone de relieve un hecho cierto: la fotografía ha generado una plástica específica con la que enriquece sin ningún género de dudas el panorama de nuestra cultura.

REFLEXIÓN FINAL

Al momento de analizar las obras pertenecientes al género *arte y naturaleza* (imágenes, objetos, acciones, actividades) puede observarse que presentan en conjunto una apariencia externa muy próxima a los referentes reales e incluso que el referente real forma parte de la obra. Esta característica, como es bien sabido, es propia del denominado *arte de reflexión* del que forma parte y ante este tipo de arte, el espectador se ve obli-

gado a efectuar una labor *explorativa* tratando de descubrir la artisticidad de la obra.

En muchas ocasiones, como acertadamente apuntó en su día el profesor Marchan Fiz, la ambivalencia significativa que presentan las obras, suscita la reflexión interrogativa sobre sus valencias artísticas. Y como consecuencia, la etiqueta de *arte* con que se oferta la obra, no siempre es aceptada o asumida o entendida por el espectador. Todo lo cual, no hace sino generar confusión (lógica) al momento de diferenciar lo que es *arte* de lo que es *naturaleza*.

Esta situación, sin duda compleja, ha sido y sigue siendo objeto de numerosos debates.

Por ello, a modo de reflexión que contribuya a clarificar conceptos y refiriéndome en particular al estatus artístico del *medium* fotográfico, me permito sugerir que, antes de emitir cualquier juicio, debemos huir (tal y como aconseja Gillo Dorfles en *Sentido e insensatez en el arte de hoy*, 1973) de esa tendencia generalizada a considerar la fotografía por el mismo rasero y con los mismos esquemas valorativos que la pintura y el dibujo.

Las fotografías, hay que insistir en ello, deben ser consideradas única y exclusivamente como lo que son: Fotografías.

Por tanto, se impone la necesidad de revisar las categorías estéticas usuales, puesto que si se reconoce la especificidad propia de la dimensión estética de la fotografía, esta dimensión, como acertadamente ha dicho Jean-Marie Schaeffer (*Vocabulaire d'Esthétique*, 1990) *resulta imposible de abarcar mediante los actuales conceptos estéticos habida cuenta que éstos derivan de un análisis de la imagen pictórica*. Y no olvidemos que, premonitoriamente, ya en 1901, el crítico Charles H. Caffin dijo: “...siendo la fotografía un arte nuevo, uno aprende que las viejas normas y puntos de vista no se le pueden aplicar necesariamente y nos damos cuenta más y más de que hace falta tener una mentalidad abierta...”

Precisamente, las circunstancias derivadas de su propia naturaleza intrínseca son las que propician la actual fascinación que ejerce el medio fotográfico; una fascinación que el crítico francés Régis Durand (*El tiempo de la imagen*, 1998) atribuye a lo que él denomina *carácter indecible* de la fotografía, ya que la fotografía no es ni absolutamente mecánica ni absolutamente manual, ni índice, ni icono. E incluso podríamos añadir, parafraseando a Foucault, que tal fascinación se debe sin duda a que la fotografía ha demostrado que es *algo más que una reproducción de lo que se ve*.

Ese «*ser algo más*» implica la posibilidad (ampliamente acreditada) de inventar nuevas formas de expresión, con lo cual, a partir de una actitud creativa e intuitiva por parte del fotógrafo, la originalidad será la cualidad interna de la imagen fotográfica resultante y subsiguientemente, la fotografía deviene en arte.

A grandes rasgos, hasta tanto no se establezcan unas categorías estéticas determinadas, sirvan las anteriores reflexiones a modo de pequeñas ventanas que permitan iluminar mejor, facilitando la labor de exploración.

Y ya para terminar, me permito recordar que en esa reflexión interrogativa sobre las valencias artísticas del arte actual, ante la incidencia de la tecnología, es necesario no confundir la obra con las herramientas.

ANEXO

Por su evidente valor histórico, paso a transcribir de forma literal, un artículo titulado *Pensamientos sobre la naturaleza y el arte*, que fue publicado, sin firmar, en el ejemplar número 16 de la revista *LAS BELLAS ARTES. Periódico dedicado a la Real Academia de San Carlos*, que se editaba con periodicidad mensual en la ciudad de Valencia y que corresponde al mes de abril de 1855.

PENSAMIENTOS SOBRE LA NATURALEZA Y EL ARTE

La naturaleza es la verdad del universo, verdad única y absoluta en su esencia, verdad sin límites ni excepciones; abraza el conjunto, orden y disposición de todos los seres creados. El arte es la imitación de la naturaleza; observa cuanto ésta posee de bueno, noble y bello; se nutre de sus verdades; reprime lo ideal y caprichoso, nada encuentra más sagrado ni más digno que su estudio; nada que haga más superior la inteligencia; nada que produzca más puras las inspiraciones, y nada, en fin, que infunda mejores intenciones y más nobles sentimientos.

Porque la naturaleza es toda bella, nada produce que no deba producir; todos los cuerpos en su disposición, forma y colorido son como deben ser; todos se hallan sometidos a leyes comunes e inmutables. El arte también es bello, porque aspira a la representación de lo posible, de lo verdadero y razonable: las obras de los poetas, pintores, historiadores y moralistas carecen de reconocido mérito cuando se separan de las ideas generales de la naturaleza.

Todo lo que el arte se aparte de la naturaleza, se apartará también de la verdad, pues hasta el mismo vulgo conoce que las cosas no son verdaderas cuando no las encuentra conforme con lo que observa en la naturaleza.

En la naturaleza no hay cosa alguna que se críe o se dé el ser a sí misma; hay, si, una sabiduría eterna, una fuerza creadora invisible, una sola voluntad; en una palabra, un Dios, que somete al orden y a la ley todo lo existente. El arte, como la naturaleza, reconoce también su autor: el arte se hace por la industria y habilidad del hombre,

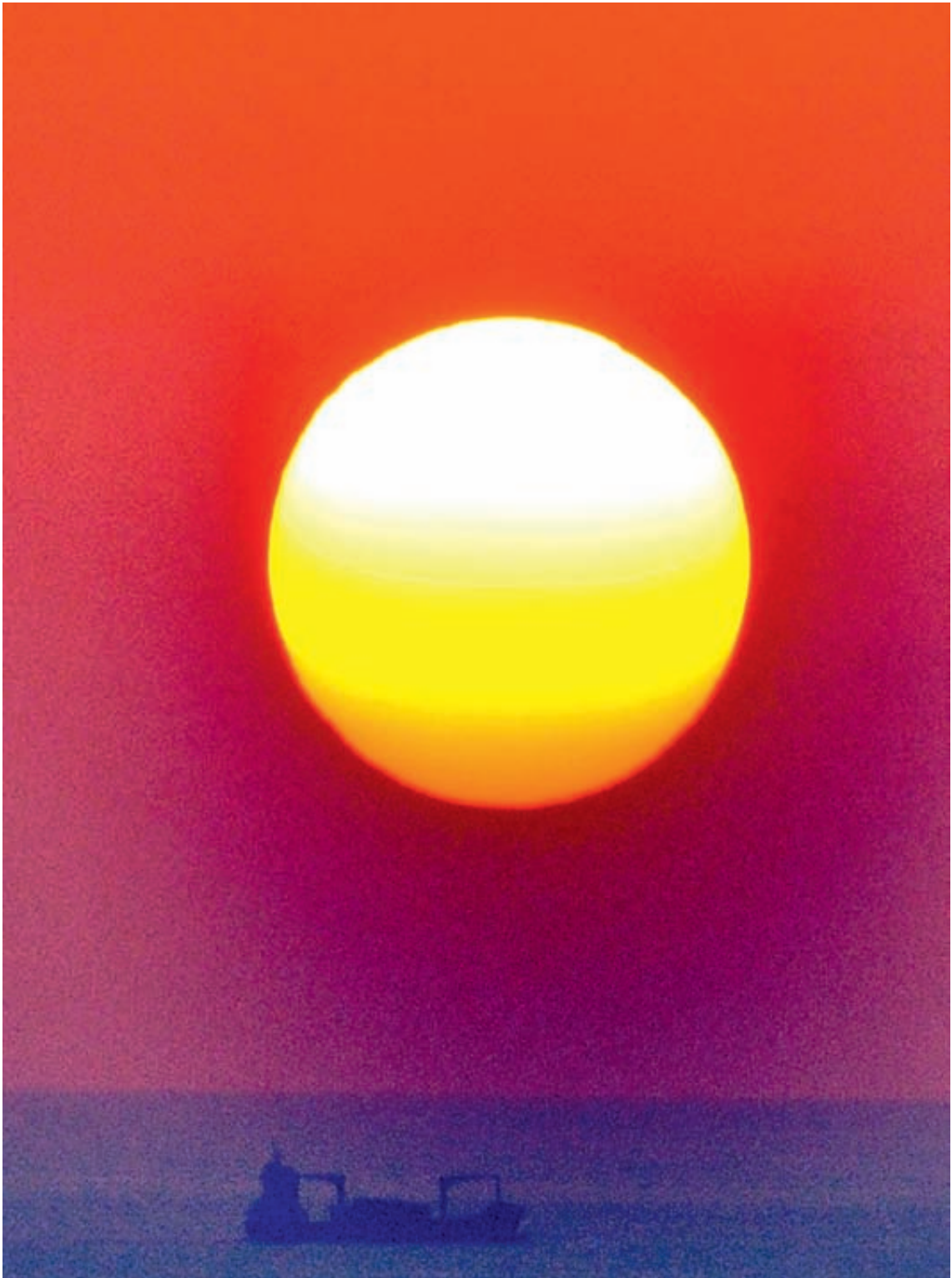


Fig. 8.- J. R. Cancer, Amanecer, 2009

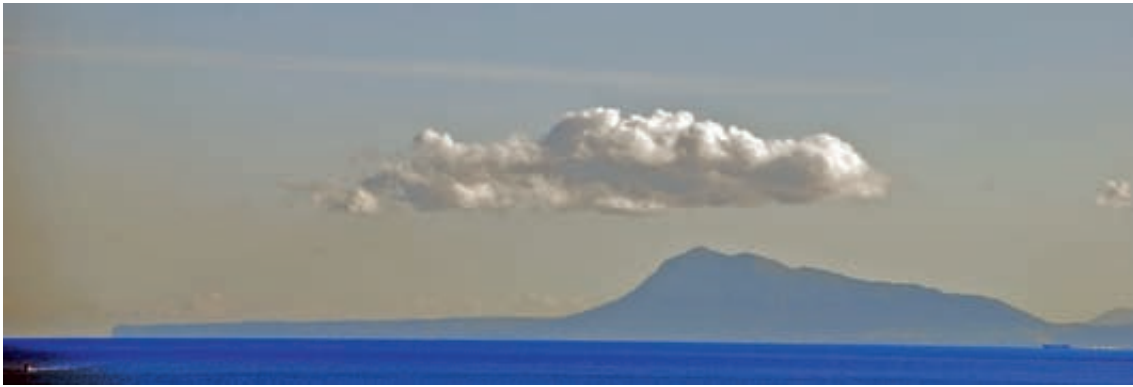


Fig. 9.- J.R. Cancer, Perfil, 2009

y en esto se diferencia de la naturaleza: luego el artífice de la naturaleza es Dios; el hombre es un mero falsificador de sus creaciones.

El arte reproduce la naturaleza por medio de signos que dan más o menos significaciones de sus obras: los poetas reproducen sus bellezas con el lenguaje escrito o hablado; del mismo modo el orador hace sus discursos y el historiador sus narraciones; el pintor se vale de las líneas, de los colores y de los efectos de la luz y de las sombras, y finalmente el escultor se esfuerza por dar forma y vida a la materia inerte.

El arte nada crea; con frecuencia reproduce las sensaciones más familiares, y las cosas que más en relación están con ideas y pasiones dominantes del que lo profesa; la facultad de crear es un privilegio exclusivo que el Ser de los seres se ha reservado para sí; de ahí que el artista no hace más que copiar la fisonomía de su siglo y también la suya propia.

El genio sin la naturaleza, sin un mundo sensible en donde sea afectado, dice Lavater, fuera como el ojo privado de la luz, y la mujer separada del hombre: el genio toma el tono de su siglo, así como éste le imprime su carácter: cada discípulo copia a su maestro, cada maestro copia la naturaleza que le rodea, y las situaciones de la época en que vive, así en pintura como en escultura, en literatura como en moral pública.

Las ficciones, o sea la representación preocupada de las cosas naturales, las rechaza el buen gusto, y no se las admite, sin perjuicios y

consecuencias inestimables; siempre contribuirán a la decadencia del arte.

Porque los errores del arte no solo dependen de la ignorancia; nacen también del uso libre o árbitro de la imaginación, en virtud de que jamás las ideas elevadas, el buen gusto y el talento pueden separarse o ser independientes de las propiedades de los cuerpos de la naturaleza, esto es, de sus efectos, de su disposición, forma, colorido, proporciones, etc. Al arte toca su más completa y perfecta imitación; he aquí todo su poder, su verdadero estudio, su esfera y su vida propia toda entera.

El arte regula sus preceptos sobre las verdades de la naturaleza; no hace más que reproducir las cosas que ha visto y conocido, de modo que lo que llamamos concepciones, bellezas ideales o de nuestra imaginación, no son otra cosa que la fusión y combinación de todo aquello que ha sido percibido en realidad.

Luego el arte no puede crear bellezas ideales sin el recurso de la naturaleza, ni menos añadir ni superarlas. Si se considera la naturaleza inanimada, ¿quién disfrutará de tales ilusiones, que se crea capaz de superar con su arte las bellezas de esas enormes masas de rocas y terrenos tan variados, de formas tan caprichosas y de efectos tan sorprendentes? Si la naturaleza viviente ¿quién se atreverá a imitar toda la verdad de una mirada ardiente y toda la majestad de una elegante cabeza? Todo el mundo admira los ropajes de Rigaud y las armaduras de Rembrandt por su belleza

natural y sin embargo, sus autores las consideran insoportables a la presencia de sus modelos.

La naturaleza aun en sus deformidades o fenómenos extraordinarios es digna de admiración; sus reproducciones bien estudiadas serán asimismo bellas.

La naturaleza es sencilla en sus producciones, crea los seres dando a cada especie su forma fundamental, la cual cambia y se modifica de infinitas maneras, pero sin perder su carácter o tipo primitivo. ¿Cuánto no varía la figura humana en los individuos de su especie? Ninguno se asemeja en un todo a otro, sin que por esto deje de ser su semejante: todo hombre, todo otro ser de la naturaleza tiene en sus formas alguna cosa especial que le caracteriza y que sirve para conocerle particularmente y diferenciarle de los demás. He aquí pues como el arte debe comprender hay en la naturaleza una severidad en la semejanza, una libertad ostensible en la falta de identidad en los seres de una misma especie.

Pero el arte más perfecto no alcanza la libertad y precisión de la naturaleza; siempre será más débil, de menor expresión, de menos vida y más ajustado.

Reconocida la libertad y la severidad de la naturaleza en el desarrollo de sus infinitas producciones hay que advertir que cuando el arte observe más la severidad, será duro y ajustado; cuando más estudie la libertad, será fácilmente árbitro y sin precisión; el arte, pues, deberá atender con la misma conciencia a la severidad que a la libertad.

La naturaleza da muestras de vida por esa especie de actividad que agita y mueve a los seres en el espacio. El arte no alcanza a dar ese grado de vitalidad a sus producciones, pues aun cuando los contornos fueran diseñados por las manos de un ángel, valiéndome de la expresión de un sabio naturalista, siempre serían innobles, en razón a que el dibujo supone puntos y momentos fijos y en la naturaleza no existe tal grado de inmovilidad o de fijeza.

Así pues el arte en su mejor copia no podrá ofrecer más que actos o movimientos determinados, que es imposible tengan absoluta coexistencia con la realidad; de ahí es que dicha copia

jamás llegará a ser tan natural y verdadera como fuera de desear; será siempre un estado que se aproximará más o menos a la naturaleza.

Pero no todos los seres disfrutan de igual grado de actividad en la naturaleza; por consiguiente, no todos ofrecen las mismas dificultades al arte. Las piedras, los minerales, gozan de propiedades inferiores a las de las plantas y los árboles y estos tienen infinitamente menos vida y acción que los animales.

La naturaleza ofrece en cada mineral, en cada planta, en cada especie animal, una proporción particular de vida, de acción, de forma, por la que se distingue de los demás. El mineralogista, el botánico y el zoologista conocen muy bien estas diferencias: el arte, pues, no debe ignorarlas, y será mejor artista aquél que sepa cultivar el estudio práctico de los modelos de la naturaleza.

Cualquiera que sea la forma con que la naturaleza ha revestido los seres, reconoce su causa y no hay duda que aquellos que se hallan dotados de mayor vida, movimiento y expresión son los que disfrutan también de mayor belleza. Los minerales no son tan bellos como los vegetales y éstos lo son menos que los animales y sobre todos el hombre que goza el complemento de los dones físicos y morales que le hacen incomparable en la tierra.

Por eso el arte, al reproducir los objetos naturales, debe estudiar las causas de sus formas, sus efectos, grado de actividad, de movimiento y de animación y al examinar sus diferentes especies, ya pertenezcan a los mamíferos o a las aves, ya a los reptiles o a los peces, advertirá que entre los de cada especie los más ligeros, los más ágiles, son los de mayor vida y expresión y por consiguiente los más bellos; véanse sino las elegantes formas del caballo en la velocidad de su carrera, y aún si queremos elevarnos a esa vida espiritual o de expresión, figurémonos con aquél filósofo el aspecto de una hermosa mujer orando de rodillas, desapercibida del mundo que le rodea, descubriendo en su frente la humildad, la inocencia, y un alma cándida, sincera y piadosa.

Las diferencias de fuerza vital, de desarrollo, de volumen y de forma exterior de los seres naturales son harto conocidas: todo el mundo sabe la diferencia que existe entre el rosal y la encina,

entre el zarzal y el cedro, y finalmente entre el mínimo insecto y la más enorme ballena.

Pero entre estas extremas variedades se advierte una sucesión de grados individuales intermedios, que forman los eslabones de la extensa capa vegetal y animal. En ellos es en donde la naturaleza muestra particular magnificencia y en ellos es también donde el arte tiene que vencer mayores dificultades; dificultades que a las veces no se vencen sino con el estudio y que frecuentemente la ignorancia las suele eludir con el capricho.

Lo que el arte pueda tener de caprichoso, nunca será bello: lo caprichoso cambia, como cambian las modas y costumbres de los pueblos: la belleza no sucumbe al imperio de la moda; es como la verdad, única absoluta en su esencia; es un atributo universal que está en Dios, el cual lo difunde sobre todas las obras de la creación, las cuales las reflejan sobre nuestros sentidos y sobre nuestra conciencia, haciéndonos experimentar las más agradables emociones cuando bien lo comprendemos y logramos reproducirlo por el arte.

La belleza ficticia, o sea, la belleza vulgar, jamás puede ser duradera; las condenan el tiempo y la razón: la belleza real o natural es tan inmutable como el autor que la ha creado.

Por ello pues, el arte jamás debe trabajar para los admiradores superficiales: la verdadera admiración de los que sepan conocer la naturaleza debe ser su objeto: lo que para ellos sea digno y bello no decaerá nunca.

BIBLIOGRAFÍA (Selección)

ALBELDA, J. y SABORIT, J., *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.

ARGAN, G.C., *El arte moderno*, Valencia, Fernando Torres editor, 1976.

ARIÈS, P. y DUBY, G., *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1991.

ARTE Y NATURALEZA: MONTENMEDIO ARTE CONTEMPORÁNEO, Vejer de la Frontera, Fundación NMAC, 2001.

BAUDRILLARD, J., *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1993.

BERGER, J., *Mirar*, Madrid, Hermann Blume, 1987.

BRIGGS, John, *Fractals: The patterns of chaos*, London, Thames and Hudson, 1994.

EL JARDÍN SALVAJE, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1991.

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO: NATURALEZA, UTOPIAS Y REALIDADES, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 2001.

LUNA CORNEA: EL PAISAJE, nº 6, México D.F., Centro de la Imagen CNCA, 1995.

MARCHAN FIZ, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1994.

NEWHALL, B., *Historia de la fotografía (Desde sus orígenes hasta nuestros días)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1983.

PHOTOVISIÓN: HORIZONTE, nº 27, Utrera, Arte y Proyectos Editoriales, 1995.

ROBERT SMITHSON. *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, IVAM, 1993.

SOURIAU, E., *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998.

VV. AA., *EL PAISAJE: arte y naturaleza. Actas del 2º curso. Huesca 23-27 sep. 1996*, Huesca, Diputación de Huesca, 1997.

VV. AA., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987.

VV. AA., *Natures: una travessa per l'art contemporani*, Barcelona, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000.

Dossier

*La Facultad de Bellas Artes
de San Carlos, de Valencia.*

Universidad Politécnica de Valencia



Nuevo edificio de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Valencia

Presentación

Dr. José Luis Cueto Lominchar
Decano de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos

La etimología es la disciplina que nos ilustra y describe el significado inicial –cabría decir *esencial*– de las palabras y las derivas que sus usos y adaptaciones van aportando en el habla y la comunicación oral y escrita. En lo que se refiere a las raíces, significados y nacimiento de las palabras, los lingüistas y filólogos recurren a la historia y a los textos para detectar el nacimiento y el origen fonético, gráfico y gramatical de cada palabra y de cada voz. Pero en lo que se refiere a los cambios y modificaciones de los sentidos y los modos de empleo, se trata de una especie de análisis *darwiniano* que hay que investigar para detectar y justificar las modificaciones en la fonética y significación del lenguaje y de las palabras como sus partículas elementales.

En algunos casos el uso de las palabras y sus significados originales van mutando en otros similares y, en ocasiones, gracias a la compleja y sedimentaria adaptación de las costumbres y a una especie de “geología” invisible, esas modificaciones pueden propiciar significados paradójicos e incluso contrarios a los que las originaron.

Ese es el caso de la palabra “prestigio”, originariamente relativa a los juegos de manos, o también del adjetivo “guapo”, cuya acepción inicial se refiere a chulo o gañan. En ambos ejemplos opera una suerte de utilización irónica y un tanto esquinada del término, ya que la idea de prestigio como una especie de brillo público o importancia profesional, en definitiva ligada a la idea de éxito, puede verse cuestionada en su reflejo antiguo y dar lugar a desconfiar de la importancia de esa resonancia como falsa, equivoca, un “truco” algo superfluo y poco fiable.

Si hay una palabra en la “jerga” de la literatura artística de los últimos años cargada de una significación paradójica con respecto de su origen es el uso adjetivado de “académico”. Se usa de forma sistemática y se asocia a un aspecto despectivo y crítico que describe un carácter anacrónico, antiguo o rancio. En cualquier caso su presencia se entiende como algo malo, un defecto que menoscaba y que devalúa la calidad de la obra que se describe con esa des-calificación.

*Sentido verdadero de una palabra*¹, así define Joan Coromines *etymologia*, del latín, es decir: de donde viene el sentido inicial, primigenio de cada voz. Cuando buscamos en su Diccionario Etimológico la palabra “academia” encontramos que se trata de la escuela de la filosofía platónica, más propiamente, el lugar donde se impartían sus enseñanzas, el jardín de *Academos*². Sabemos que el lenguaje y el diccionario recogen como mandato ineludible sus modificaciones y adaptaciones en función del uso libérrimo del habla, por lo tanto no cabe condenar como delitos los usos de las palabras. De hecho conviven en nuestro entorno ambas acepciones, como ocurre en otros casos; por eso seguimos empleando el aspecto noble y “prestigioso” de lo relacionado con la Academia cuando nos referimos a los académicos que pertenecen a instancias relacionadas con el arte, el lenguaje u otras instituciones de valor intelectual dedicadas al mantenimiento del saber y a su renovación.

No obstante resultaría interesante pensar un diagnóstico que justifique, racionalmente, el desvío y proliferación del uso despectivo de la adjudicación de lo “académico” como no deseable, motivo de desprecio y lugar común de la descalificación. No es momento para desarrollar debidamente esta cuestión pero sí podríamos, con muchas licencias, aventurarnos a especular alguna de las causas que en realidad queremos resaltar para rescatar el valor y la nobleza de las tareas y los compromisos de las Academias y de la necesaria organización y vigilancia de nuestra tradición y nuestro pasado.

Es sabido que todo el arte del siglo XX y nuestra reciente tradición de lo que todos entendemos como vanguardia, ha premiado, en relación a las artes y la cultura, el valor de la ruptura. Lo que significó un alarde de innovación, necesaria y vibrante en algunos períodos de nuestra historia, ha llegado a convertirse en un concepto estrella, una marca, un lugar común que, como ocurre con todos los gestos

¹ Coromines, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editorial Gredos, Madrid, 2008.

² *Ídem*.

y las ideas reiteradas prolíficamente pierde su sentido y se aplica con absurda generosidad y poca propiedad. Esta forma desvirtuada y generalizada del indudable valor de la renovación –inevitable por otra parte en toda nuestra evolución biológica e intelectual– ha sustituido lo que fue una virtud necesaria en un destello, un atajo o una impostura. Lo que en ciencia sigue sucediendo como una mecánica dialéctica de superación, y que también ocurre en las artes y el pensamiento del siglo XX, se ha convertido en una fórmula que sustituye innovación por “novedad”, siendo la tradición una especie de enemigo común que ajar y denostar para sumarse a un ejército de nueva corrección que simplifica y caricaturiza todo lo que “produce”.

Sé que esta operación no está generalizada y sé también que hay muchos artistas que usan como estímulo y necesaria imposición la renovación legítima del pensamiento y las artes, pero cuando se impone una ruptura con la tradición el problema puede ser grave, ya que ¿cómo se puede renovar aquello que no se conoce? El olvido de nuestra historia es, en lo personal y en lo colectivo, uno de los peores errores que podemos cometer y es también una locura temeraria que nos puede instalar en la “fantasmagoría” del presente como único escenario posible, como una continua sintonía monótona y puntual.

*Las modas son una droga para compensar los fatales efectos de olvidar a escala colectiva*³, decía Walter Benjamín, alguien tan poco sospechoso de temerle al presente o a no mirar con lucidez y desafío al futuro. Como un antídoto contra esta desmemoria –ya sabemos la condena de quienes olvidan su pasado– desde la Facultad de Bellas Artes tenemos la convicción de reivindicar con orgullo nuestra pertenencia a la memoria y a la historia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Las academias surgen como una reacción antibarroca y se proponen como objetivo, según afirma Antonio López en 1973, académico de honor por San Carlos, *apartar los errores é inspirar el buen gusto*⁴ para contribuir en la unificación de criterios artísticos propuestos por los ilustrados, asentando la influencia de modelos y convirtiéndose en instrumentos fundamentales para la formación de los artistas.

Es sabido que la institución que inicia, como un tronco común y que se bifurcaría en varias extensiones andando el tiempo, es la que se llamó en sus orígenes, en honor a la reina doña Bárbara, esposa de Fernando VI, la Academia de Santa Bárbara. De allí proceden, primero la Academia de Bellas Artes de San Carlos, la Escuela de Bellas Artes y el Museo San Pío V. Reconocerse en un origen compartido da sentido a toda nuestra historia y sustenta nuestra tradición como Instituciones valencianas que han impulsado la formación artística, la ilustración de la sociedad y el manteniendo de nuestro patrimonio cultural.

La Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia celebró en 2004 sus 250 años de vida, entendiéndose como primera fecha de sus orígenes la que se corresponde con la creación de los primeros estatutos de la Academia de Santa Bárbara en 1754 aunque con anterioridad, según documentos de la época, ya se estaba configurando como institución.

Las directrices y coyunturas que alumbran el nacimiento de las academias se podrían enmarcar como *la respuesta a los principios de la política educativa ilustrada, manifiestos a través de factores como la formación de la juventud, la centralización de las enseñanzas y de los títulos, la censura estética de los monumentos y las obras, la revalorización de la actividad artística y “la integración de la aristocracia en el esfuerzo de la corona para el desarrollo del arte mediante su adscripción a estas instituciones”*⁵.

³ *Ídem.*

⁴ Citado en la publicación *La enseñanza de las Bellas Artes y Valencia y su repercusión*, elaborado por Carmen Pinedo Herrero, Elvira Zurita y Asunción Mocholí Rosello, editado por la Universidad Politécnica de Valencia y la Facultad de Bellas Artes de San Carlos con motivo de la celebración de su 250 aniversario en Valencia en 2003.

⁵ León Tello, F. J., en *Neoclasicismo, Academicismo y Romanticismo. Las grandes directrices*, en *Historia del Arte Valenciano*, Consorci d'Editors Valencians, Valencia, 1986.

El fallecimiento de la Reina y el del Rey y la falta de recursos acaban con la incipiente Academia de Santa Bárbara en 1761, siendo en 1765 cuando una Junta provisional prepara unos primeros estatutos a imagen y semejanza de los de San Fernando en Madrid. Ya en estas normativas se recogen la vocación docente y la futura organización de la Academia de San Carlos aprobándose, con ese nombre en clara referencia a Carlos III, en febrero de 1778, impartiendo la docencia en los mismos locales universitarios que sirvieron de sede a la ya desaparecida Academia de Santa Bárbara.

El primer reglamento de estudios de la Academia se redacta en 1836 y sigue vigente hasta 1845 y se estructura en torno a los estudios Elementales de Dibujo, Pintura, Escultura y Grabado. Esas disciplinas siguen vigentes como fundamentos de los planes de estudio de los últimos años y aparecen también, con programas ampliados y actualizados, en los nuevos grados que se implantarán en Valencia a partir del próximo año. De tal manera que esta clasificación, de lo que tradicionalmente se han considerado las bellas artes, va a formar parte de las nuevas titulaciones adaptadas al tan nombrado Espacio Europeo de Enseñanza Superior. No es este el lugar en el que abundar en la pertinencia o obsolescencia de esta clasificación ya que los nuevos tiempos y la diversidad de la práctica artística en la primera decena del siglo XXI nos obligaría a abordar algunas puntualizaciones de mucha complejidad que sin duda todas las instituciones relacionadas con el arte, en cualquiera de sus actividades, deberán plantearse. Lo cierto es que, a pesar de esta dificultad, la Facultad de Bellas sigue planteando su tronco de contenidos docentes alrededor de esta clasificación que completa con una oferta muy diversa de asignaturas optativas en cursos posteriores que el alumno puede elegir para configurar su trayectoria formativa y orientar su especialidad y su perfil apoyándose en las materias, en las tecnologías y los recursos que la Facultad y la Universidad Politécnica ofrece para su formación.

La inclusión de nuevas disciplinas como la fotografía, el video, el diseño, el arte de acción, la tecnología y todo su potencial como recurso creativo o las nuevas prácticas resultado de la confusión de los géneros y las temáticas o la expansión de los límites y la conciencia de un arte crítico con el entorno, con su escenario público y sus circunstancias y reglamentos morales, han propiciado la necesidad de contemplar el arte dentro de este nuevo escenario sociológico. Su comprensión y descripción implican al arte y su práctica en un compleja reflexión que suma sus saberes clásicos, procedimientos y técnicas con las necesidades de expresión del relato del mundo en los tiempos de la información, la globalidad y las redes sociales. Son tiempos también de sumar esfuerzos y propiciar el trabajo en equipo, a la manera de los científicos y los investigadores de cualquier disciplina. Se imponen los discursos transversales y la cooperación de profesionales para analizar y diagnosticar sobre la producción artística y su sentido, su enseñanza y su incidencia en la sociedad como relato que refleje el mundo real y que proponga versiones de su forma y su mecánica.

Cabría apuntar aquí, en relación a la renovación y utilización de lo tecnológico –siquiera como pequeña licencia historiográfica–, el uso de la fotografía a finales del XIX como apoyo didáctico en el aprendizaje y el ensayo de la práctica del dibujo y la pintura como se recuerda en la publicación de Carmen Pinedo Herrero, Elvira Mas Zurita y Asunción Mocholí Roselló; *La fotografía se utilizó también como método auxiliar en la enseñanza, a fin de que sirviera de modelo a los alumnos para componer sus obras. Muy interesantes son, en este sentido, las fotografías procedentes de la Academia de San Carlos y conservadas en el IVAM, algunas de las cuales aparecen cuadriculadas para facilitar el proceso de copia*⁶.

Nos parece una buena fusión de las instituciones en diversos tiempos pero implicadas en una escenografía conjunta de intereses y quehaceres relacionados con el arte de nuestra historia y nuestra ciudad: la Academia y su interés en la gestión y programación de la formación, la Escuela de Bellas Artes (ambas de San Carlos), el Museo San Pío V y el IVAM como depositario de esos testimonios de

⁶ Ídem.

historia conjunta y agente fundamental de la actividad artística del arte contemporáneo y su difusión de las últimas décadas.

A este respecto tenemos que nombrar aquí la que fue sede primero de la Academia y luego de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos desde 1838, el antiguo convento de El Carmen. Un Decreto de febrero de 1932 disuelve el Patronato de la Escuela de Bellas Artes de Valencia que dependía desde 1918, también por Decreto, de la Academia como representante del Patronato y responsable de *atender y dirigir el funcionamiento de la Escuela*⁷. Disuelto el Patronato, la Academia pierde el control de la Escuela de Bellas Artes, que pasa a depender del Ministerio de Educación Pública y Bellas Artes. Para separar los locales de la Academia y los de la Escuela de Bellas Artes se nombró una comisión que trabajó en esta dirección hasta la separación definitiva en 1934.

De resonancias nostálgicas para tantas generaciones de alumnos y docentes, este espacio, que fue compartido desde 1904 con la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, fue el núcleo de la formación artística hasta su incorporación en la estructura Universitaria en 1975, abandonando el claustro del Carmen en 1978 para insertarse en la estructura del Campus de la Universidad Politécnica de Valencia, siendo además la única Facultad de Bellas Artes de España dentro de la estructura de una Universidad Politécnica, disyuntiva que propició cierta polémica en su momento pero que con el tiempo resultó una apuesta acertada que nos ha permitido disponer de un entorno universitario de tecnología y recursos que, además, compartimos con Arquitectura –escuela que en un pasado también estuvo vinculada a la Academia– y su componente humanista como una disciplina de profunda tradición y excelencia universitaria.

Volviendo al mítico espacio del Convento del Carmen hay que citar, hoy con nostalgia y cierto desencanto, su uso como anexo del IVAM, sirviendo de escenario a las exposiciones más experimentales y ambiciosas de su programación. A quienes hemos conocido aquel escenario como aulas y talleres, la rehabilitación y la programación de algunos montajes se fusionaban en una sincopada alianza de tiempos, formas, gestos y sonidos encarnados en los proyectos y propuestas de los artistas de los 90 y sus prácticas más eclécticas y ambiciosas, lo que también sería un complemento inmejorable de la formación de los alumnos de la Facultad que solían llenar las salas de aquellas exposiciones, hoy ya añoradas. Sorolla, que disfrutó y se formó en esos mismos espacios, en esos talleres, se refería a este espacio del Carmen en un discurso con esta descripción: *La Escuela de Valencia, refugiada, al igual que la de Sevilla, en un antiguo convento, sin grandes condiciones, aunque alegre y soleada, es digna de mención por el conjunto de buenas voluntades fundidas en aquella Escuela*⁸. Salvador Aldana Fernández, que recoge éste texto en su artículo “El Arte Valenciano en la época de Sorolla”, hace una atinada descripción de aquel espacio: *En el gran patio renacentista, con pozo y vegetación conventual, se podían ver replicas de yeso, propiedad de la Academia, entre las que destacaba la imponente de un Faraón egipcio –se le llama en los inventarios de la Academia “el ídolo”– cuya identificación y procedencia muchos alumnos ignoraban y, posiblemente, tampoco interesaba demasiado. Aún se conservan en la Facultad de Bellas Artes alguno de esos modelos en yeso y un magnífico “modelo anatómico” con el que se impartían las clases prácticas de Anatomía, que Sorolla conoció y estudió con D. Elías Martínez Gil*⁹.

Podemos confirmar, con orgullo, la presencia de esos yesos, utilizados todavía para la práctica cotidiana de la docencia en la Facultad y nuestro compromiso de mantenerlos como patrimonio de nuestra historia, más aún en el caso del citado “modelo anatómico”, conocido como el “desollado”, que está en fase de restauración y creación de una réplica que pueda sustituirle en las funciones docentes

⁷ Ídem.

⁸ “La Real Academia de San Carlos en la época de Sorolla”, Salvador Aldana Fernández, recogido en la publicación del ciclo de conferencias *El Arte Valenciano en la época de Sorolla, 1863-1923*, editado por la Real Academia de San Carlos en Valencia en 2008.

⁹ Ídem.

que durante tantos años y tantos alumnos, incluido Sorolla –lo que imprime un valor sedimentario y simbólico adherido a sus piezas– han utilizado en su formación y aprendizaje. Cuando se traten las “heridas” del tiempo en el original gozará de un lugar de privilegio en el nuevo edificio de la Facultad, dentro de una vitrina y en los espacios de tránsito de nuestro nuevo Hall, para que sea visible recordatorio de nuestra tradición y nuestro pasado.

Al margen de los avatares de la trayectoria de la Academia una de las actividades centrales que nos vincula a un pasado común y está en el acervo de toda su historia, es la docencia sobre el arte y la formación profesional y reglada de los estudios “en” y “sobre” la **práctica** artística. Ya en 1909 describe como sus objetivos los siguientes: *La Academia es un organismo artístico que responde a tres aspectos fundamentales: 1.º.- Fin académico: estudio de la erudición artística, informes y dictámenes periciales; 2.º.- Fin didáctico: enseñanza teórica y práctica de las Bellas Artes, y 3.º.- Fin educador: creación del Museo de Pintura y Escultura y ramas anexas*¹⁰.

Si se consulta la página Web de la actual Academia, visible en las redes virtuales de la comunicación actual, se puede ver que sus compromisos no sólo no discrepan de estos presupuestos, sino que siguen presentes al respecto de la difusión y puesta en valor de la enseñanza y en el ejercicio de la práctica artística y el estudio de su producción, sus técnicas y su conservación, actividades que nos acercan y nos sitúan en una sintonía histórica compartida: *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos tiene por objeto el fomento de las Bellas Artes en todas sus ramas y expresiones, promoviendo, estimulando y contribuyendo a su enseñanza, ejercicio y difusión, y también velando por la conservación y enriquecimiento del patrimonio histórico, natural y cultural de España y, en particular, de la Comunidad Valenciana, tal y como se expresa taxativamente en el artículo 3 de sus estatutos*¹¹.

A pesar de los cien años que separan ambos objetivos, la nobleza y la persistencia de estas tareas explicita un compromiso actualizado con la sociedad valenciana y con la cultura, el arte y el patrimonio de nuestra historia. La pertenencia a esa travesía y la convicción de compartir un presente necesario sostiene nuestra Facultad de Bellas Artes al tiempo que la implica en estas exigencias y la compromete como institución docente e investigadora. Esta certeza nos exige una vigilia y un rigor que involucra a todos los miembros de su comunidad; los alumnos, como principal objetivo de nuestras obligaciones formativas y todo el personal que participa en la cotidianidad de sus funciones; el personal de administración y servicio y los profesores que completan este escenario con su esfuerzo y su dedicación pero con la serenidad de sentir la compañía y el aliento de instituciones como la Academia de San Carlos de Valencia.

En nombre de todos ellos, como representante de la Facultad, quiero agradecer a la Academia y sobre todo a su actual Presidente, Román de la Calle, este monográfico que servirá para dejar testimonio de nuestra actividad y nuestra identidad. El binomio Academia y Román de la Calle, a quien tanto debe nuestra Facultad por la generosidad y el apoyo que ha prestado y sigue prestando a nuestras tareas, Tesis Doctorales, proyectos expositivos y publicaciones, no puede resultarnos más próximo; nuestra historia y nuestro presente debe hacer que ambas instituciones establezcan relaciones fructíferas y proyectos compartidos.

¹⁰ Ídem.

¹¹ <http://www.realacademiasancarlos.com/>

Planes de estudio y convergencia europea

Un reto para la docencia

**Study Programs and European Convergence.
A challenge for the Teaching**

Dr. Antonio Cucala

Profesor del Departamento de Pintura-UPV

Dr^a. Marina Pastor

Profesora del Departamento de Escultura-UPV

RESUMEN:

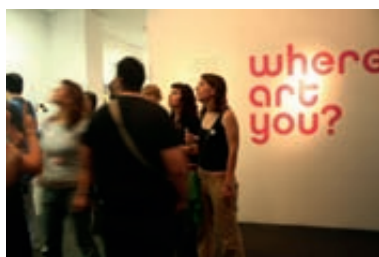
El artículo realiza un análisis crítico de las transformaciones emanadas del plan de conformación del Espacio Europeo de Educación Superior y cómo éstas se encuentran transformando la metodología didáctica, los contenidos y su aplicación en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en el ámbito de una convergencia que pretende eludir la homogeneización cultural. En este sentido el texto referencia tanto la puesta en marcha de las titulaciones de grado como las de posgrado, que atienden tanto a una especialización profesional como a la formación de investigadores en el ámbito del arte contemporáneo, y a cómo se concretan las líneas de investigación en el entorno de las sociedades de la comunicación y la información para las que la cultura visual y la formación transversal han convertido a los profesionales de la imagen en figuras centrales para el cambio y el desarrollo social.

Palabras clave: Espacio Europeo de Educación Superior; Grado; Posgrado; Cultura Visual; Investigación

ABSTRACT:

This article presents a critical analysis of the changes emanating from the plan of forming the European Higher Education Area, and how these are changing the teaching methodology, content and application in the Faculty of Fine Arts of San Carlos de Valencia in environment of convergence that sidestep the cultural homogenization. In this sense the text refer to both the implementation of qualifications such as graduate, postgraduate, serving both professional specialization and the training of researchers in the field of contemporary art, and how they are specified in the research lines the environment for corporate communication and information for which visual culture and cross-training professionals have become the central figures for the image change and social development.

Keywords: European Higher Education Area; Graduate; Postgraduate; Visual Culture; Research



Así empezó todo

Es conveniente para diluir la imagen del denominado proceso de Bolonia como una ocurrencia relativamente reciente, una brevísima introducción histórica. Los inicios de la transformación de la educación superior en Europa se remontan a la creación en Bucarest, en 1972, de la UNESCO-CEPES, cuyo principal objetivo es promover la cooperación de la educación superior entre los estados miembros de la UE¹. En la actualidad sus actividades se basan en el concepto de educación superior elaborado en la Conferencia Mundial de Educación Superior de UNESCO en 1998², el mismo año en el que Francia, Reino Unido, Italia y Alemania proponen potenciar esta armonización en la Declaración de la Sorbona.

Tras la puesta en marcha del Programa Erasmus (1987), de los ECTS (1989) y del Programa Leonardo (1996), en la Declaración de la Sorbona se firma un compromiso en el que, teniendo en cuenta el *Convenio sobre reconocimiento de cualificaciones relativas a la educación superior en la región de Europa (Lisboa, 1997)*, ya se aspira a promocionar la mayor parte de los puntos que se acordaron un año después en Bolonia: la creación de una zona europea dedicada a la Educación Superior donde las identidades nacionales y los intereses comunes puedan relacionarse, la necesidad de la movilidad de estudiantes y académicos, la instauración del Sistema Europeo de Transferencia de Créditos (ECTS), la implantación de dos ciclos: grado y posgrado y el reconocimiento internacional de los mismos.

En 1999 la declaración de Bolonia, firmada por 31 estados³, presenta como uno de sus objetivos fundamentales promover una Europa del conocimiento; reconoce el reto que en ese momento están asumiendo las instituciones de enseñanza superior, siguiendo los principios fundamentales de la *Magna*

¹ Su creación fue aprobada en la 16ª sesión de la Conferencia General de la UNESCO (París, 1970) siguiendo las recomendaciones establecidas en la Primera Conferencia de Ministros de Educación de los Estados Miembros (Viena, 1967) de la región europea (los estados europeos miembros más Israel, Canadá y EEUU).

² Afín a la Declaración de Bolonia, la UNESCO-CEPES es miembro consultivo, desde septiembre de 2003 del Grupo de Seguimiento de Bolonia encargado de la implementación de los objetivos.

³ Donde están representados Austria, Bélgica, República Checa, Estonia, Francia, Bélgica, Bulgaria, Dinamarca, Finlandia, Alemania, Grecia, Hungría, Irlanda, Letonia, Luxemburgo, Holanda, Luxemburgo, Polonia, Rumania, Eslovenia, Suecia, Reino Unido, Islandia, Italia, Lituania, Malta, Noruega, Portugal, República Eslovaca, España, Confederación Helvética, Estado federado de Schleswig-Holstein. En la posterior Conferencia de Praga se unieron Croacia, Chipre, Liechtenstein y Turquía. En Berlín se admitió a Albania, Andorra, Bosnia y Herzegovina, Estado Vaticano, Rusia, Serbia, Macedonia y Montenegro. En la conferencia de Bergen se sumó Armenia, Azerbaiyán, Georgia, Moldavia y Ucrania.

*Charta Universitatum*⁴; advierte que nuestro sistema de enseñanza superior europeo debe atender con especial atención a la competitividad, entendida como la capacidad de atracción de nuestro sistema en el mundo; marca como plazo el 2010 para alcanzar los objetivos del EEES y se ratifica en los principios generales firmados en la Sorbona: sistema de títulos comparables, basado en dos ciclos, implantación de los créditos ECTS y promoción de la movilidad. Además se incluye un nuevo propósito, la calidad de la docencia: *promoción de la cooperación europea en materia del aseguramiento de la calidad con miras al desarrollo de criterios y metodologías comparables*.

Desde entonces se han ido realizando Conferencias Ministeriales bienales para el seguimiento del proceso: Praga (2001), donde se establece el aprendizaje permanente, la participación de los estudiantes en el desarrollo e implementación de las reformas y mejorar la competitividad del EEES; Berlín (2003) en la que se dedica una atención especial a garantizar la calidad del EEES, y promover el uso de un suplemento del diploma –también se crea el grupo de seguimiento de Bolonia–; Bergen (2005), donde se acordó incluir los programas de doctorado como tercer ciclo, promover titulaciones conjuntas y mejorar el reconocimiento de aprendizajes previos; Londres (2007) y Leuven (2009) con 46 los estados implicados.

La finalidad por tanto es la “Europa del conocimiento” que se define con una serie de intenciones: Potenciar Europa reforzando sus dimensiones intelectual, social, cultural, científica y tecnológica. Fomentar el aprendizaje a lo largo de la vida. Facilitar el acceso a una educación superior a todos los ciudadanos. Establecer una cooperación educativa entre los países como herramienta de desarrollo y cohesión social sostenible. Crear un espacio común (EEES). Promover la movilidad de los ciudadanos, la empleabilidad y el desarrollo de la región. Adecuarse a las demandas de la sociedad. Impulsar los avances científicos y Conseguir una enseñanza superior europea atractiva en el resto del mundo.

Y ahora será así

La consecución de de estos propósitos de política social y concretamente el referente a la comparabilidad entre los sistemas internacionales pasa por replantear también los planes de estudios.

La nueva ordenación de las enseñanzas universitarias dispone que sean las Universidades las que propongan las enseñanzas y títulos que hayan de impartir, sin un catálogo previo establecido por el Gobierno, como ocurría hasta ahora. Por tanto el Proyecto Docente se ha diseñado desde este Centro en función de nuestras condiciones y atendiendo al RD. 1393/2007⁵, el Documento Marco de la Universidad Politécnica de Valencia y el protocolo de la ANECA⁶ para la verificación de los títulos.

La estructura del proyecto docente del centro está dividida en 5 Módulos. El primero consta de cinco asignaturas obligatorias *básicas*, de acuerdo con una de las exigencias del Real Decreto y será cursado en el primer año del Grado. El segundo Módulo de cinco asignaturas obligatorias se cursará en el segundo año de Grado. Estos dos módulos cubren una docencia formativa en todas las disciplinas de la creación artística: Dibujo, Pintura, Escultura, Historia del Arte y Nuevas Tecnologías. Los

⁴ Firmada en 1988 también en Bolonia, en este documento de proclaman cuatro principios fundamentales: la autonomía de la universidad frente a cualquier poder político, económico e ideológico; la indisociabilidad de la actividad docente de la investigadora y la libertad de investigación, enseñanza y formación, y en su cuarto punto ya se defiende el ignorar las fronteras geográfica y políticas para la transmisión del conocimiento y la interacción de las culturas.

⁵ Anteriores a este R.D. fueron publicados: 1125/2003 sobre implantación de ECTS y calificaciones, 1044/2003 sobre el Suplemento Europeo al Título, 49/2004 homologación de planes de estudio y títulos de carácter oficial, 55/2005 sobre la estructura de las enseñanzas universitarias de grado, 56/2005 en cuanto al posgrado, 1509/2005 modificando los dos últimos, 1312/2007 sobre acreditación de acceso a cuerpos de funcionarios.

⁶ Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación, creada en Julio del 2002, en cumplimiento de lo establecido en el art. 32 de la LOU

Módulos tercero y cuarto se cursarán indistintamente en el segundo y tercer año de Grado. En estos dos Módulos se ofertan 141 asignaturas de las que el alumno debe cursar 11 ó 12 (según los créditos de las asignaturas que elija). En cuanto al quinto módulo está dividido en dos materias: *Metodología de Proyectos*, donde se ofertan 15 asignaturas, de las que el alumno escoge una y se cursará obligatoriamente en el tercer año del grado y *Proyecto de Fin de Grado* que se realizará obligatoriamente en el cuarto año de Grado.

El diseño del Plan de Estudios ha procurado ser lo suficientemente abierto, para que se produzcan todos los procesos docentes dirigidos a lograr los objetivos de la nueva concepción de la enseñanza: coordinación horizontal y vertical de los contenidos de la titulación, facilitar la movilidad con la semestralidad de todas las optativas ofertadas, ampliar diversidad en la oferta de asignaturas para la creación curricular del alumno, etc. y ser lo suficientemente flexible para poder realizar cambios de asignaturas y contenidos, en respuesta a la constante transformación social, sin necesidad de modificar la estructura.

La adaptación al EEES supone, fundamentalmente, un cambio que afecta al modo de entender la docencia universitaria en torno al concepto “del enseñar al aprender”, incidiendo, por tanto, en la importancia de la autonomía del alumno en el proceso de aprendizaje. Ante la reducción de créditos por año (se pasa de 75 créditos a 60 ECTS) y la previsión de horas discentes (1 ECTS supone 10 horas presenciales y 15 no presenciales) el resultado se plantea en términos de un aprendizaje del alumno dirigido por el profesor, donde las tutorías se convierten en un recurso metodológico imprescindible para administrar ese volumen de trabajo no presencial del alumno. Y las ofertas de movilidad del estudiante⁷, dan al alumno la posibilidad de confeccionar un currículo adecuado a sus aspiraciones⁸ –hay que pensar que otro de los fundamentos de la Declaración de Bolonia es la competitividad entre centros que permite una oferta interesante de ciertas disciplinas por parte de cada Escuela, que por otro lado fomenta la movilidad–.

Convencidos de que el cambio de las metodologías docentes, a cargo del profesorado, es más complejo que el cambio estructural, en esta facultad llevamos a cabo una serie de acciones encaminadas a que el profesorado tuviera disposición para la instauración definitiva del Grado en el 2010. En el año 2004 se empezó a informar al colectivo de profesores del EEES mediante reuniones de Centro y departamentales: se impartieron seminarios, se hicieron dos publicaciones, se creó una página WEB del COTAD⁹ donde se puede consultar toda la documentación. Hace tres años que la totalidad del profesorado ya realiza la Guía Docente, una programación docente de la asignatura que imparte, normalizada en la Universidad, adaptada al modo de entender la enseñanza en el marco de la EEES en la que se trabaja con competencias, ECTS, etc. Se celebró un Congreso Internacional sobre las enseñanzas de Bellas Artes ante el EEES, y en la actualidad estamos coordinando la publicación de un catálogo de actividades de innovación docente en BBAA a nivel nacional. Por lo tanto los 217 profesores deben estar cualificados para acometer la docencia en Grado el año próximo.

⁷ Actualmente en este Centro se han establecido 100 convenios de becas Erasmus con 24 países, 34 convenios PROMOE con 11 países (no comunitarios), y 34 convenios SICUE-SENECA con 12 facultades de BBAA de España.

⁸ Respecto a las posibilidades de que el alumno confeccione un currículo muy concreto a sus intereses, hay que añadir que en el nuevo Plan de Estudios de este centro se ha presentado una oferta de 156 asignaturas optativas de las que deben cursar 12 o 13 en el tercer y cuarto año de Grado.

⁹ El Consejo Técnico Asesor Docente es un órgano de seguimiento de la calidad docente creado en 1999 en este centro y que desde el 2004 se encarga de dinamizar la puesta en marcha de la nueva situación de la Facultad ante el EEES. En la actualidad también forma parte de la Comisión de Ordenación Docente del Centro colaborando en el diseño del Plan de Estudios.



Sí, pero también...

Es cierto que en los diseños de los programas educativos de esta escuela, tanto en el plan de estudios como en la programación de las diferentes asignaturas, debe considerarse que los contenidos y competencias técnicas contemplen las demandas sociales, dotando al alumno de capacidad de adaptación y con el fin de lograr un alto grado de empleabilidad. Pero también es cierto que además de la adaptación a las exigencias del mercado laboral, los egresados de esta escuela están abocados a liderar en muchos casos los inevitables cambios culturales que van sucediendo en la sociedad, tanto desde la gestión cultural en instituciones como actuando de revulsivos desde la acción artística, por tanto, en estos momentos, ideológicamente, la facultad ya es un generador cultural crítico con capacidad de liderazgo y capaz de aportar reflexiones en la construcción social. Porque los contenidos docentes, contrariamente a los temores desde algunos puntos de vista críticos al cambio, no dejan de ser humanistas. El contenido temático del arte actual se manifiesta en un amplio frente de propuestas que tienen que ver las relaciones interpersonales, las actividades sociales, la interacción con el entorno de la ciudad, la configuración del tiempo, las reflexiones sobre el espacio, la relación con el territorio, indagan en la dicotomía naturaleza y cultura, en la construcción del género, en los procesos de cambio naturales, etc. y experimenta mestizaje con otras disciplinas: urbanismo, arquitectura, ecología, antropología, sociología, etc. en estos momentos la participación del arte en la sociedad ya se está produciendo, por eso, desde esta facultad no solo debemos reforzar el plan de actuación para nuestros graduados en el entramado institucional y privado mediante cátedras de empresa, becas, etc. también es necesario salir de la esfera restringida de la universidad y dar a esta institución una proyección en la sociedad, asesorar e intervenir en decisiones de instituciones artísticas externas, integradas en el tejido social y también, por qué no, políticas.

No se trata por tanto sólo de la adaptación social al medio y la formación para la profesionalización, sino de la modificación de éste por la formación de un pensamiento crítico que induzca mejoras sociales concretas. Esto conlleva también una reestructuración de las Universidades que se lleva a cabo desde un doble proceso: reglamentando el proceso de convergencia, pero a un tiempo, movilizándolo a los sujetos que desde abajo, deberán aplicarla, dado que de ellos dependerá el éxito o el fracaso de su ejecución. A partir de ahí sería saludable analizar seriamente los problemas emergentes, para intentar ofrecer las soluciones más adecuadas.

Con todo, el “Espacio Europeo de la Educación Superior” resulta necesario para, junto con otras “armonizaciones” paralelas de rediseño de perfiles profesionales en el mercado del trabajo y garantías jurídicas de competencias, conseguir una integración real y global entre todos los Países y ciudadanos

que formamos parte de este proyecto de Europa Unida. Qué duda cabe que para conseguir igualdad de derechos educativos y profesionales, entre los ciudadanos de toda Europa, es necesario crear un sistema educativo homogéneo, sin dejar de respetar la idiosincrasia de cada cultura, puesto que en ello estriba su mayor riqueza.

Los másteres

El Espacio Europeo de Educación Superior es ya una realidad en nuestro sistema universitario. En este sentido, desde el mes de Enero de 2005, con la publicación de los reales decretos ley de grado y postgrado, se inició el camino de las reformas, comenzando, en el caso concreto de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, con la implantación de las titulaciones de Posgrado. Este comienzo por el último término y la conclusión de las enseñanzas tenía la clara intención de fijar las metas, las especialidades y perfiles profesionales para orientar las enseñanzas de grado desde los objetivos concretos que se podían alcanzar dada las salidas profesionales que se ofrecían a los egresados. La puesta en marcha del proyecto se inició contando con que tras su activación se podría ir modificando y adaptando a las nuevas realidades sociales emergentes y de empleabilidad en los tiempos y las formas que resultasen oportunas.

En aquel momento (2006) nos encontrábamos ante un cambio significativo en las maneras de articular los parámetros de la investigación y los modos de producción del conocimiento, que incidían de modo directo en la puesta en marcha de las titulaciones de posgrado. La modificación de los planes de estudio y su concreción se inició desde tres vertientes:

A) Aplicar los criterios de convergencia de manera interna a través de la puesta en marcha de una titulación de posgrado que permitiría vincular conocimientos y contenidos impartidos desde los antiguos programas de doctorado por los distintos Departamentos y áreas de conocimiento. Nació así la titulación de Posgrado “Arte, producción e investigación”, y los dos másteres contenidos en ella: el Máster en Producción Artística y el Máster en Artes Visuales y Multimedia.

B) Atender de manera más concreta a determinadas áreas de producción de conocimiento y desarrollo de la investigación que, desde su especificidad, resultaba más dificultoso integrar en el ámbito de la producción. De este modo se concretaron el posgrado en Ciencia y Restauración del Patrimonio, en el que desarrollar la docencia del máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, y el posgrado en Música al que corresponde el máster en Música.

C) Favorecer la interacción con otras Universidades del contexto metropolitano en aquellas áreas en las que se pudiera colaborar en la gestión de parámetros del conocimiento. Se propuso así el posgrado en Industrias Culturales y de la Comunicación, uno de cuyos másteres es interuniversitario e impartido por profesores de la UPV, el de Gestión Cultural.

En todos estos, fue necesario valorar cómo ante la continua transformación de los comportamientos artísticos en las últimas décadas, era necesario dar respuesta a la demanda del alumnado con una estructura de contenidos que, fuera capaz de introducirse en un campo de investigación en continua evolución, pero que, al mismo tiempo se configurara como un itinerario de tipo interdisciplinar, acorde con las necesidades de las actividades artísticas más innovadoras del momento. El Máster es impartido por profesores doctores con consolidada experiencia en programas de doctorado, postgrados, cursos-taller, proyectos de innovación docente y líneas de investigación. A esto hay que añadir las aportaciones de profesores y profesionales del arte externos.

Por otra parte había que contar con la idea de que las titulaciones de posgrado tienen como finalidad la adquisición por el estudiante de una formación avanzada de carácter especializado, multidisciplinar y transdisciplinar, orientado a la especialización académica, profesional y a promover tareas investigadoras. Desde estos criterios generales se pasó al diseño de contenidos de los distintos másteres

con la intención de que fueran permanentemente adaptables al mercado laboral, de abrir de nuevo el debate sobre los criterios y las metodologías así como las líneas de investigación que eran susceptibles de ser propuestas.

Comenzaremos concretando las líneas generales de cada uno de los másteres para pasar con posterioridad a discernir los parámetros desde los que se concretaron las diferentes líneas de investigación. El diseño de los másteres en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, se planteó desde los siguientes objetivos de carácter general:

Capacitar a los licenciados de diferentes especialidades para realizar proyectos de investigación, intervención y producción en el campo de la cultura, con especial incidencia en la cultura visual, puesto que a cultura global está cambiando rápidamente de la comunicación basada en el texto a la saturación de imágenes.

Desarrollar proyectos de investigación e intervención institucional vinculados a los campos temáticos y las perspectivas asociadas a los contenidos de cada máster concreto y a las especialidades implicadas en los mismos.

Fomentar la reflexión entre formadores y participantes alrededor de los problemas vinculados a la visión, la visualidad y las políticas de la representación en la vida social.

Incentivar al estudiante para que relacione las producciones tradicionalmente llamadas artísticas con aquellas consideradas como cultura de masas, a través de una crítica social y política de las prácticas que en ellas emergen. Así, entre otras, el campo de estudios de la Cultura Visual y los llamados estudios culturales se basan en disciplinas como Filosofía, Etnografía, Antropología, Sociología, Psicología, Lingüística, Semiótica, Estética, Crítica de Arte, Historia del Arte, Crítica Literaria, Estudios Culturales, Estudios de Medios, Estudios Cinematográficos, Crítica Feminista, Crítica Postcolonial, etc. Mantener la tensión entre lo local y lo global en lo que se refiere al diseño de contenidos para conseguir adecuarse a los criterios de movilidad y empleabilidad marcados por la convergencia, y poner un énfasis especial en el entorno concreto y la conservación y restauración del patrimonio que le es propio. Dotar a los futuros investigadores de las herramientas intelectuales y tecnológicas suficientes para que pueda alcanzar las competencias actualmente requeridas para afrontar la realidad artística actual, desarrollando procesos innovadores de trabajo con el resultado de productos competitivos vinculados a la renovación del pensamiento.

Enfatizar el pensamiento crítico alrededor de las propias prácticas artísticas, con la potenciación del trabajo pluridisciplinar, transdisciplinar, intermedia o medial, en todos los ámbitos de la producción artística (bidimensionales, espaciales, audiovisuales y multimedia) explorando sus contextos sociales y conceptuales. Orientar a la formación de investigadores implicados en la evolución de los medios a utilizar y en la regeneración de las líneas discursivas del arte, aspectos que le permitan situarse en primera línea del sector creativo referido a la producción y post-producción del arte y le habiliten para la investigación en arte. Fomentar el pensamiento crítico alrededor de las propias prácticas artísticas, con la potenciación del trabajo pluridisciplinar, transdisciplinar, intermedia o medial, en todos los ámbitos de la producción artística (bidimensionales, espaciales, audiovisuales y multimedia) explorando sus contextos sociales y conceptuales. Desde este marco general y la triple vía a la que hemos hecho referencia con anterioridad se concretó un proceso en el que se valoraba que los másteres debían contemplar los diferentes perfiles profesionales: producción e investigación en el campo de las manifestaciones artísticas, artista visual y multimedia, músicos, productores culturales, personal creativo para empresas, gestores culturales vinculados a la gestión de las industrias culturales, restauradores del patrimonio histórico y artístico, y las tareas implicadas en la dirección y coordinación de actividades artísticas en museos, centros de arte, salas de exposiciones y se concretaron las siguientes titulaciones¹⁰.

¹⁰ Las asignaturas y especialidades concretas que se están impartiendo en los mismos se pueden consultar en http://www.upv.es/contenidos/PO/menu_495043c.html.

Máster en Producción Artística

La diversidad de perfiles profesionales en la demanda laboral de profesionales titulados en Bellas Artes exige una formación versátil y en continua adaptación. Los artistas y profesionales de artes visuales deben estar capacitados para poner en marcha proyectos, construirse su propio futuro laboral y actuar con gran agilidad de movimientos en el ámbito del ejercicio libre de la profesión. El cruce en el uso de las disciplinas que caracteriza el arte de las últimas décadas ha sido contemplado desde una enriquecedora perspectiva interdepartamental, que proporcione al alumnado las herramientas necesarias para una experimentación creativa que aporte obra, discurso y contextualización de gran nivel.

El Máster en Producción Artística está dirigido a la formación de artistas y profesionales de las artes visuales. Con una estructura flexible y claramente interdisciplinar, el Máster en Producción Artística desarrolla una oferta formativa con diversos itinerarios curriculares que superan la tradicional división entre técnicas y géneros artísticos para vincularse con las nuevas áreas de investigación y práctica profesional, que tienden hacia modelos transversales y aplicados, cubriendo así las necesidades formativas exigidas por el entorno y atendiendo a un contexto que requiere de un bagaje competencial versátil y profesionalizado al más alto nivel. El estudiante podrá diseñar su formación mediante la especialización y la integración de materias diversas atendiendo a las nuevas tendencias artísticas pero también a las propuestas del mercado laboral.

Máster en Artes Visuales y Multimedia

Pretende responder al impacto que tiene en la actualidad el desarrollo de las tecnologías de la información y el potencial creativo que implican los programas de generación, tratamiento y manipulación técnica de la imagen-digital. Estos cambios están transformando los modos de producción y difusión de las prácticas artísticas, fusionándose con otros sectores profesionales y económicos del campo de la información, donde la imagen, lo visual, toma un papel relevante, cada vez más importante. En este nuevo contexto, la figura del artista como profesional o investigador, integrado en equipos interdisciplinares, se perfila como una de las más sólidas salidas profesionales.

Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Desde su creación en el año 1990, el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de Bellas Artes de la UPV es el único en la Comunidad Universitaria Española, posee área propia de Conservación y Restauración de Bienes Culturales desde el año 1992, concedida por el Consejo de Universidades. El objetivo fundamental del Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, es capacitar a sus titulados en la investigación, desarrollo profesional y especialización dentro del campo pictórico, escultórico, arqueológico, textil, documental, obra gráfica y otros objetos de Interés patrimonial. Objetivos específicos serán ayudar al profesional a comprender la esencia de la obra de arte y su sentido histórico-estético, fomentar la necesidad del trabajo interdisciplinar y el rigor técnico y científico, incrementar la capacidad de manejo de fuentes de información, fomentar cualidades como la capacidad crítica y valorativa, capacidad para el análisis y síntesis, observación y deducción.

Máster en Gestión Cultural

La Gestión Cultural constituye un amplio sector de prestaciones orientadas a satisfacer las necesidades de los diferentes servicios que las administraciones públicas y las entidades privadas dedican a la extensa área de la Cultura.

El de la Gestión Cultural representa un sector en expansión y un mercado laboral cuya saturación no se divisa en un horizonte inferior a cinco años. Sólo en nuestra Comunidad el sector no cubre en la actualidad más del 40% de las necesidades generadas por la actividad pública. En cuanto al sector privado, las industrias culturales y de turismo cultural constituyen hoy por hoy uno de los campos profesionales en indudable expansión.

Máster en Música

El Máster oficial en Música de la Universidad Politécnica de Valencia abre una vía de especialización universitaria innovadora única en España, ofertando la enseñanza de las técnicas de investigación más avanzadas para aplicar el conocimiento científico a las facetas creativas, interpretativas y didácticas de la música. Esto permitirá a los músicos obtener un perfil investigador para afrontar los retos de la vida profesional en los ámbitos más importantes de este sector cultural.

El Máster comparte objetivos, métodos y principios con M.I.D.A.S., el grupo de instituciones de enseñanza de posgrado europeas que encabeza e implanta actualmente la investigación artística musical. El carácter internacional del programa se acredita también por el elevado número de profesores colaboradores de centros extranjeros de prestigio como el Conservatorio de Ámsterdam, el Orpheus Instituut, la Juilliard School of Music de Nueva York, el Conservatorio de Sydney, la Universidad de Zurich o el Boston College.

Las titulaciones de Posgrado incluyen un segundo nivel al que se accede tras la realización de un máster: el doctorado. Las enseñanzas de doctorado tienen como finalidad la formación avanzada del estudiante en las técnicas de investigación, y concluyen con la presentación de una tesis doctoral tras la que se obtiene el correspondiente título de doctor. La organización de las líneas de investigación en correlación con los posgrados en la Facultad de Bellas Artes de la UPV es la siguiente:

Líneas de Investigación:

-Posgrado en Arte, producción e investigación:

Práctica Artística: investigación y producción de arte y cultura visual en todos los ámbitos en el que éstos se desarrollan, tanto a nivel formal y técnico como conceptual desde una perspectiva que puede ser disciplinar, interdisciplinar o transdisciplinar.

Arte Público: significados estéticos y funcionales del entorno, tanto urbano como natural desde un punto de vista crítico y formas de apuesta política y social que se manifiestan en la práctica artística contemporánea.

Pensamiento contemporáneo y Cultura visual: cartografía e indagación en el pensamiento contemporáneo a partir de una investigación desde la idea de conflicto. Investigación sobre el estatuto de la imagen y su producción en relación a las problemáticas vinculadas con el concepto de representación.

Diseño y animación: producción, realización y postproducción de proyectos vinculados al diseño y a la animación.

Lenguajes Audiovisuales y Cultura Social: Arte sonoro; cine expandido; computación y sociedad; dispositivos fílmicos; estudios de cultura visual, género y tecnología; narrativa interactiva; redes sociales, resistencia y nuevos medios; televisión, comunicación y participación pública alternativa

Estética Digital, Interacción y Comportamientos: Danza y nuevas tecnologías; entornos colaborativos on-line; imagen gráfica digital y procesos de impresión; interacción humano computadora (*Human Computer Interaction*); interfaz gráfico de Usuario (*Graphical User Interface*); realidades híbridas (*Mixed Reality*); redes (*Networking*); sistemas dinámicos de interacción.

-Posgrado en Ciencia y Restauración del Patrimonio Histórico Artístico.

Análisis e intervención en pintura sobre lienzo, tabla y retablos, en pintura mural, en materiales arqueológicos, etnográficos, pétreos, escultóricos y ornamentales, en obra gráfica y documentos, en dorados y policromías, en pintura sobre lienzo, tabla y retablos en arte moderno y contemporáneo. Análisis físico químico y medioambiental.

Documentación y registro. Análisis fotográfico, reflectográfico y radiológico. Óptica y colorimetría. Conservación preventiva de obras de arte.

Archivo Histórico de Restauradores Españoles. (desde el s. XVIII hasta nuestros días).

Restauración Subacuática.

Conservación del Patrimonio Inmaterial.

-Posgrado en Industrias Culturales y de la Comunicación.

Estudios sobre patrimonio cultural en la sociedad de la información.

Difusión y Desarrollo de contenidos para su difusión en soportes multiplataforma: Nuevos Soportes y medios para la difusión de contenidos; estudios y análisis conceptuales para el desarrollo de contenidos en los nuevos formatos; preservación del patrimonio Digital.

-Posgrado en Música

Música Antigua y Clásica.

Acústica aplicada a la creación y didáctica musical.

Música y medios audiovisuales.

Educación musical.

Música Popular y otras músicas (estudios performativos).

Estas líneas de investigación se establecieron valorando que analizar los productos del arte, producirlos, implica saber dónde están y reconocer su objeto en términos de competitividad, lenguajes y los resultados de la producción visual contemporánea, inscritos dentro del mundo de las posturas postmodernas, de la duda ante lo original, de la muerte del autor y del arte suscrito como un bien material dentro del mercado de valores comerciales global.

En el campo de la globalización la competencia esboza una generación de conocimiento innovadora, multidisciplinaria e inclusiva. Por lo que las propuestas de investigación creativa deben ir por arriba de los estándares internacionales y considerar:

La entrega de un protocolo de investigación que esboce claramente los objetivos generales, la intención artística, cronograma de actividades y presupuesto.

Involucrar a estudiantes dentro del proyecto.

Presentar los resultados a través de un texto desde el que exponer la investigación conceptual realizada además de la producción. Hay que tener en cuenta que ésta es producto de una investigación y debe tener un registro anexo y publicable que compruebe realmente se siguieron los criterios metodológicos exigidos.

Los criterios anteriores no representan un problema académico para las futuras investigaciones artísticas, la respuesta a un proyecto aparece dentro de los criterios de evaluación convencionales, en éste sentido la exposición visual se convierte en el producto final y el registro y reflexiones a propósito del proyecto o de la propia producción en un elemento publicable. La investigación se establece no como un proceso efímero que termina cuando concluye la exposición sino como una fuente del nuevo conocimiento, por lo que el registro de todo quehacer artístico aparecerá como un documento de enseñanza aprendizaje para el futuro que, además, puede funcionar como la retroalimentación de un sistema que permite una mejora continuada.

Y todo esto... tal y como está el arte!

Con todo, y después de un proceso que comprende los estudios de grado y posgrado, no debemos olvidar los desafíos a los que la educación artística se encuentra sometida hoy. Que los estudiantes sepan aplicar los conocimientos adquiridos y su capacidad de resolución de problemas en entornos nuevos o poco conocidos i dentro de contextos más amplios. Que sean capaces de integrar conocimientos y enfrentarse a la complejidad de formular juicios a partir de una información que incluya reflexiones sobre las responsabilidades sociales vinculadas a la aplicación de sus conocimientos. Que los estudiantes sepan comunicar sus conclusiones y los conocimientos y razones últimas que los sustentan a públicos especializados y no especializados. Que los estudiantes posean las habilidades de aprendizaje que les permitan continuar estudiando de un modo que habrá de ser autónomo. Competencias en la gestión de la información, capacidad en la toma de decisiones, capacidad de comunicación, dominio de lenguas, trabajo en equipo, pensamiento creativo, capacidad de razonamiento estratégico, flexibilidad, no son cuestiones exentas de problemas. El primero es la financiación, ya que no tiene sentido plantear programas ambiciosos, basados en una mayor atención al estudiante, con trabajos más prácticos y en actividades más innovadoras, y pretender que todo haya de realizarse a coste cero. No hay que olvidar que tenemos una de las inversiones más bajas en educación superior de UE. Las nuevas titulaciones de postgrado suponen una nueva oportunidad para la formación en nuevas profesiones, así como formar un personal capaz de gestionar el conocimiento de forma emprendedora. Pero será muy difícil innovar sin disponer de nuevos recursos, ya sea por la vía de la financiación pública o privada.

El otro aspecto fundamental es que las reformas introducidas aprovechen las mejores experiencias de nuestro sistema universitario; nuestra universidad no tiene porqué mimetizar a la de otros países en todo, suprimiendo algunas de sus mejores capacidades en favor de un proceso uniformizador que los mejores no aceptan. Es necesario que se programen nuestros conocimientos dentro del marco de un programa educativo y formativo que acoja al estudiante desde el inicio de los estudios, lo forme tanto en competencias transversales, es decir, en conocimientos, habilidades y actitudes, mediante la oferta de actividades que va más allá de los planes de estudios, y lleve a cabo acciones para acompañar al estudiante en su inserción en la sociedad, con ambiciosos programas de prácticas y tutorías. De este modo, se introduce un fuerte factor de diferenciación entre las universidades, que pueden aprovechar sus ventajas tanto en el ámbito de la docencia como en el de la investigación para imprimir un sello propio de formación y de calidad educativa.

Además, investigar es transformar, es *aprehender*, es crear; investigar es legitimación y apropiación social de las significaciones que hemos construido a partir de una visión del mundo, que se ancla en un tiempo y en un territorio determinado, que se aborda desde los imaginarios y sensibilidades que son atravesados por las variables biogeográficas y geomorfológicas donde desarrollamos nuestros procesos sociales como comunidad en la búsqueda de sentidos, identidades y, por qué no, de proyectos conjuntos. Pero también, estrategia para la unidad y el desarrollo; así mismo, encuentro y diálogo, línea y vacío, *continuum* y ruptura, metáfora y dialéctica, signo y polisemia, poética y partitura, expresión y realidad.

La determinación de los ámbitos de investigación y de las aportaciones de una forma diferenciada de conocimiento como es el arte, debe servir para ampliar el marco general en el que la Universidad debe ser capaz de operar en relación a la promoción de nuevas formas del saber en todos los ámbitos. La educación universitaria debe flexibilizar sus fijaciones epistemológicas sabiendo incluir los modelos de conocimiento que corresponden al arte, es decir, la exposición misma del carácter problemático del pensar y el conocer.

En este sentido cabe reseñar la importancia de la proyección de la investigación hacia la institución donde se hace y hacia fuera de ella en el medio social científico, no solo hacia fuera de la institución como suele ser.

- Se considerará que los grupos de expertos que conforman una sociedad de ciencia reconocida, funcionan como comunidades de expertos que configuran redes con nodos (comunidades) enlazados a través de personas contacto o lugares de encuentro como congresos, seminarios y otras actividades similares.
- En la era de la e-sociedad, la investigación no se escapa a la influencia del uso de las TIC, en consecuencia, los medios de difusión no son ni neutrales ni prescindibles, sino las herramientas básicas para que rizomáticamente produzcamos los propios dispositivos de gestión del saber.

La rápida evolución y progresiva complejidad de las prácticas artísticas y su cada vez más problemática articulación en el entramado de lo social, han llevado a los centros de enseñanza del arte a una situación difícil que exige una profunda transformación de los métodos pedagógicos, de sus contenidos y orientaciones, capaz de responder a las problemáticas que se establecen en la nueva relación imagen-creación artística- sociedad. A estas cuestiones se trata de responder desde la articulación de las nuevas reformas en la facultad de Bellas Artes de Valencia. La misión principal del arte hoy parece que debe ser la de promover la recuperación del potencial de las prácticas artísticas como resistencia al status quo, al fascinante poder de la indiferencia, al espectáculo. Para ello es quizás acertado convertir en metodología docente el conjunto de planteamientos que las prácticas artísticas más radicales de las últimas décadas han ido presentando, en relación, sobre todo, a su participación en el proyecto colectivo aún pendiente de la emancipación a través de la cultura. Truncar esa estrategia que Benjamin ya denunció, consistente en acostumbrar a la sociedad a ciertas imágenes antes de que ésta pueda desarrollar una adecuada reflexión sobre ellas, y en la que probablemente resida la mayor efectividad política de los sistemas de mercado dominantes. Hacer al estudiante consciente de la relación entre las condiciones de contexto y la producción del significado, el proceso por el que este significado se construye y su vinculación directa con la producción de poder.

En una cultura atravesada por las tensiones entre lo local y lo global, en el quiasma entre las producciones de la alta cultura, la cultura popular y la cultura mediática es necesario destacar el vínculo poder-saber de cara a poner de relieve entre el profesorado responsable de la materia, que las representaciones visuales modifican los procesos de creación de conocimiento. Por ello hay que destacar la capacidad de los medios y la mediación visual de generar narrativas ancladas en la subjetividad de los sujetos con los que se trabaja. En este contexto la cultura visual se contempla como un sistema de reconstrucción social que modela la forma de vivir nuestras vidas configurando nuestra identidad. Con las nuevas titulaciones en arte el objetivo fundamental en las sociedades contemporáneas consiste en dotar de instrumentos intelectuales y procedimentales a los futuros investigadores que faciliten el desarrollo de estrategias investigadoras y emancipadoras en el ámbito de lo artístico y lo visual. Hacer de los procesos de apreciación, producción, reflexión que la cultura artística contemporánea nos ofrece una fuente para el diseño y la implementación de la acción educativa futura.

El Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos: *Hacia un adecuado perfil profesional*

**Cultural Property Conservation and Restoration Degree at San Carlos's
Fine Arts Faculty: Aiming at an accurate professional profile**

Dr^a. Mercedes Sánchez Pons y
Dr^a. María Victoria Vivancos Ramón
Profesoras del Departamento de Conservación y
Restauración de Bienes Culturales-UPV

RESUMEN:

Con este artículo se pretende hacer una reflexión en torno al camino que ha seguido la restauración como actividad, labor y profesión a lo largo del tiempo desde un punto de vista técnico y particular en el modo de entender lo que significa esta actividad hoy en día. Intentaremos acercar esta visión específica de la disciplina a quien no se dedica a esta profesión y trataremos de ofrecer un esquema de la compleja situación existente en cuanto a su enseñanza y formación, tratando de hacer visible la necesidad de que ésta tenga lugar en el ámbito universitario, así como las ventajas y particularidades de enmarcarla en el contexto de una formación artística, con la tradición e innovación que ofrecen las Facultades de Bellas Artes, y en particular la Facultad de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia.

Palabras clave: Conservación-restauración/ ámbito formativo/ competencias profesionales/ creatividad.

ABSTRACT:

This article intends to reflect about the followed path of the restoration discipline as an activity, work and career, and to understand its current role through an historical and technical approach. We will try to bring this specific view of the discipline to an unprofessional audience, giving an outline of the complex situation in terms of education and training, evidencing the necessary university context, as well as the advantages and characteristics provided by the artistic training framework, the tradition and innovation offered by the Faculty of Fine Arts, particularly at the Polytechnic University of Valencia Fine Arts Faculty.
Keywords: Conservation-restoration | educational context | professional skills | creativity.

A lo largo del tiempo la restauración de bienes culturales ha estado vinculada a la propia creación de objetos artísticos. De hecho, era una tarea que desarrollaba cierto perfil de artista, con cualidades especiales para imitar el modo de hacer del arte clásico o tradicional, entendido siempre como una tarea artesanal, muy vinculada al término reparación. Algunos de estos artistas, con el tiempo, llegaron a especializarse en estas tareas, dedicando la mayor parte de su tiempo a las mismas, creando talleres y generando, a partir del conocimiento de las herramientas y los materiales propios de la creación artística, recetas particulares para el tratamiento de las distintas patologías que podían afectar a las diversas obras de arte. La profesionalización de estas tareas fue evolucionando progresivamente, hasta que existió la necesidad de una formación reglada a partir de unos estudios concretos que nacieron, como es lógico, en el seno de la propia formación en las “bellas artes”, un término ciertamente ambiguo, que, aún hoy, continúa generando confusión en cuanto a profesiones, competencias y ámbitos del amplio territorio de la creación y la producción artística.

En la actualidad continua existiendo un debate abierto en torno al ámbito en el que deben impartirse estos conocimientos, cuestionando la conveniencia de que se produzca en el contexto universitario y más concretamente en las facultades de bellas artes. A través de este análisis intentaremos manifestar nuestro convencimiento de que éste es el marco más adecuado para adquirir la necesaria formación para desarrollar esta profesión.

i. Evolución del concepto de la restauración como disciplina y profesión

i.i. Antecedentes

El término restauración y la actividad que de él se deriva no han sido entendidos del mismo modo a lo largo del tiempo. El concepto de lo que significa restaurar ha ido evolucionando progresivamente, al igual que el de la creación artística, aunque por caminos diferentes. Durante muchos años la restauración ha sido entendida como una reparación del bien dañado, en la que lo importante era tener la habilidad de dejar el objeto como nuevo.

La doctora Martínez Justicia hace un interesante análisis de esta evolución¹, analizando el recorrido de los conceptos y la práctica en el mundo antiguo y medieval, en el Renacimiento, con una nueva valoración de la obra de arte y del artista, en el Barroco, con el auge del coleccionismo y las necesidades que genera, la gestación del término *galleria* y el desarrollo de técnicas específicas de tratamiento, que continuarán su evolución con el Neoclásico y la valoración de las técnicas más tradicionales y con el Romanticismo y las nuevas ideas y conceptos que trae consigo.

Fue a mediados del siglo XIX cuando se empezó a tomar conciencia sobre la conservación de monumentos como bienes susceptibles de ser protegidos y recuperados y comenzó a plantearse, desde un punto de vista ético, cuál era el mejor modo de comportarse ante la degradación de bienes que habían adquirido un valor artístico en la historia de la humanidad.

Así surgieron corrientes o escuelas de pensamiento que planteaban diversas maneras de entender el modo de enfocar estas cuestiones, siempre de la mano de figuras emblemáticas que, con el tiempo, se han asimilado como abanderados de posturas directamente confrontadas y que han supuesto las bases de los debates que, aún hoy en día, siguen presentes en relación a esta actividad y que constituyen las primeras corrientes o teorías sobre la restauración: la llamada *restauración estilística*, defendida por

¹ MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J.; SÁNCHEZ MESA MARTÍNEZ, D.; SÁNCHEZ MARTÍNEZ, L. *Historia y teoría de la conservación y la restauración artística*, Editorial Contextos, Madrid 2009.

el arquitecto Viollet-le-Duc (1814-1879)², quien abogaba por la reconstrucción de los monumentos deteriorados tal y como fueron, o incluso, como deberían haber sido, en relación a un estilo muy concreto, y su máximo detractor y defensor de la “conservación” como única actuación posible para evitar la ruina, John Ruskin (1819-1900)³, teórico inglés, que consideraba que la restauración de un monumento supone su destrucción, ya que crea una falsedad, que oculta la vida del mismo, que como un ser humano tiene un proceso de nacimiento, vida y muerte digna.

Con ellos comienzan a manejarse términos como el concepto de “ruina” y “falso histórico” y como decíamos antes, personifican la dicotomía, que aunque para muchos se considere superada, sigue presente en el pensamiento actual.

1.2. Teoría clásica de la restauración

Camilo Boito (1836-1914) es considerado como el fundador de la restauración denominada “científica” o moderna, que podríamos empezar a considerar como clásica. Sus teorías, junto con las de Luca Beltrani (1854-1933) y las de Gustavo Giovannoni (1873-1947), suponen el punto de partida para el primer documento internacional que sienta las bases teóricas de los nuevos conceptos sobre la restauración: la Carta de Atenas (1931)⁴.

Este arquitecto y teórico profundiza en los conceptos anteriormente mencionados y propone nuevas soluciones que intentan definirse en un término medio entre la reconstrucción y el asumir la muerte inevitable del monumento. Así plantea la posibilidad de la coexistencia de estilos, sin tratar de unificarlos y de este modo mantener la autenticidad de su historia, además de dejar constancia de la necesidad de evidenciar y documentar los añadidos realizados en un momento determinado de la vida del monumento.

A partir de este momento cada vez se convocan más foros internacionales que dan lugar a documentos en los que se va plasmando y matizando diversos aspectos sobre los criterios éticos que deben primar en la intervención sobre los bienes culturales en general, como la Carta de Venecia (1964)⁵ o más recientemente la de Cracovia (2000), impulsada por el proceso de unificación europea y en particular sobre los bienes culturales de carácter mueble como la Nueva Carta del Restauo de la Conservación y Restauración de los objetos de Arte y Cultura (1987) y la Carta de Pavía (1987). Todas estas reflexiones se han tenido muy en cuenta a la hora de plantear leyes específicas sobre patrimonio en cada país, siempre dentro del contexto europeo.

Estos documentos, además de inspirar diversas legislaciones, también han servido como base para la evolución de distintos enfoques en cuanto a criterios de actuación, que han seguido caminos un tanto diferentes, sobre todo en lo referente al monumento arquitectónico y al bien de carácter mueble, dando pie al nacimiento de todo tipo de términos que persiguen una modalidad de actuación determinada, como por ejemplo la *restauración analógica* propuesta por Antón Capitel o la *restauración objetiva* de Antoni González⁶.

² VIOLLET-LE-DUC, E.: “*Conversaciones sobre arquitectura*”, Colección “Tratados” dirigida por José López Albadalejo, Edita Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 2008.

³ RUSKIN, J.: “*Las siete lámparas de la arquitectura*”, 2ª edición, Editorial Altafulla, Barcelona 2000.

⁴ Documento aprobado por la Oficina de Museos, dependiente de la Sociedad de Naciones, tras los destrozos producidos durante la I Guerra Mundial.

⁵ Redactada durante el II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos tras la segunda Guerra Mundial y adoptada un año más tarde por el *International Council on Monuments and Sites (ICOMOS)*.

⁶ CAPITEL, A: *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Alianza Editorial, Madrid 2009.

En el caso concreto de los bienes de carácter mueble, es decir, de los objetos artísticos, una de las teorías consideradas como la base de todo el pensamiento actual, que rige o justifica las intervenciones sobre este tipo de patrimonio, es la enunciada por Cesare Brandi (1906-1988), fundador del *Instituto Centrale per il restauro di Roma*, cuyo centenario se celebró recientemente con diversos actos en los que se analizaba y proclamaba la vigencia de su teoría⁷. Ésta defiende fundamentalmente la *unidad potencial de la obra de arte*, y la visión del restaurador como un profesional crítico que debe comprender el objeto artístico y respetar profundamente, tanto su realidad física como su historia a través del tiempo, garantizando con su actuación su disfrute por las futuras generaciones, sin aportaciones confusas, que puedan llevar a engaño. Profundiza en aspectos relativos a: la materia de la obra, entendida como estructura e imagen; el posible tratamiento de los faltantes, así como de las obras fragmentadas; el tiempo con respecto a la obra de arte y la restauración; la restauración según la instancia de la historicidad y de la estética; el espacio de la obra de arte y la restauración preventiva. Las bases principales de esta teoría siguen presentes en el modo de entender la restauración actual, y distintos manifiestos y cartas han ido aportando matices a esas ideas fundamentales.

1.3. Teoría contemporánea

Hoy en día, aunque casi toda la teoría que sigue impartándose en los estudios vinculados a esta disciplina se sustenta sobre esta base “clásica”, comienzan a esbozarse distintas líneas de pensamiento que, sin contradecir sus principios fundamentales, cuestionan la viabilidad de la puesta en práctica de estas ideas y ponen de manifiesto la contradicción resultante de los análisis y justificaciones teóricas con las actuaciones que finalmente se realizan sobre el patrimonio⁸. Actuaciones que, por fuerza, se ven sometidas a todo tipo de condicionantes, en algunos casos externos al ejecutor de la restauración, (directrices políticas marcadas, presupuestos limitados, tiempos de ejecución inadecuados, objetivos contradictorios, etc...) y en otros internos, ligados a su propia subjetividad a la hora de entender y enfocar una situación y de proceder a unas acciones determinadas que definan el tratamiento.

De este modo conceptos como el de “reversibilidad” de la actuación o “autenticidad” pierden su coherencia teórica y resultan difíciles de aplicar.

Esto no hace sino poner de manifiesto la dificultad real de lo que significa la actividad de la restauración y lo complejo que resulta, por tanto, hablar de una formación ideal. Claramente sitúa esta disciplina lejos de una mera actividad de formación profesional y parece que el entorno más adecuado para su enseñanza sea el universitario, en el que se combine una formación específica de pensamiento crítico con una formación práctica que capacite para el desarrollo de unas imprescindibles habilidades manuales.

⁷ En la página http://www.cesarebrandi.org/attivita/project_european.htm se puede consultar todos los datos referentes a este proyecto europeo en que participan entidades como Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Dipartimento per i Beni Culturali e Paesaggistici, Associazione Amici di Cesare Brandi, Associazione Giovanni Secco Suardo, Academy of Fine Arts Warsaw - Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art, Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim/Holzmanden/Göttingen, Institut National du Patrimoine, Universidad Politécnica de Valencia - Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universidade Tecnica de Lisboa - Faculdade de Arquitectura, Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Section d'Histoire de l'Art.

A raíz de este proyecto la Universidad Politécnica de Valencia ha publicado una recopilación de algunos de sus textos más significativos, bajo el título *Restauración, la teoría y aplicación práctica*. Cesare Brandi, editores Pilar Roig Picazo y Pablo González, textos seleccionados por Giuseppe Basile, Servicio de Publicaciones UPV, Valencia 2008.

⁸ MUÑOZ VIÑAS, S.: *Teoría contemporánea de la restauración*, Editorial Síntesis, Madrid 2003.

2. La enseñanza de la conservación y restauración de bienes culturales

2.1. Orígenes

La enseñanza de este tipo de tarea o disciplina ha ido evolucionando, al igual que lo ha hecho el concepto en sí mismo de lo que significaba esta actividad, hasta convertirse en profesión ligada a unos requerimientos de la propia sociedad de cada momento y lugar geográfico.

Unido a la evolución de la relación establecida entre sociedad y patrimonio y su modo de protegerlo, la necesidad de una profesión definida y una formación que capacite para desarrollarla fue surgiendo y desarrollándose de forma diversa en cada país.

En un inicio la formación estaba íntimamente ligada a la formación de los artistas, a través de los talleres, aprendiendo del experto, lentamente, de primera mano y desde lo más básico, a partir de la práctica, los “secretos” del oficio. Los primeros restauradores eran artistas, sin ningún tipo de diferenciación especial. Sencillamente reparaban aquello que se había estropeado. Hacia el siglo XVII se comienza a diferenciar a aquellos artistas que se dedicaban especialmente a estas funciones. Éstos fueron generando talleres, que a su vez, se fueron especializando progresivamente hasta desarrollar fórmulas específicas y tratamientos concretos para solucionar problemas y que, en la mayor parte de los casos, quedaban dentro del propio taller como fórmulas magistrales.

En España uno de los modelos que podríamos calificar de primera *escuela* de restauración es el que surge en Madrid a mediados del siglo XVIII, a raíz del incendio del Alcázar en 1734, que provocó el deterioro de una gran parte de la Colección Real de los Austrias. Con la intención de recuperar lo que fuera posible, los pintores de Cámara se dedican a dirigir a un grupo de ayudantes, que irían especializándose en dichas tareas, entre ellos Juan García Miranda, José Romeo, Jacinto Gómez o Mariano Salvador Maella⁹.

Los primeros manuales que se editan datan de mediados del siglo XIX como los de Giovanni Secco-Suardo en Italia (*Manuale ragionato per la parte meccanica del Arte del restauratore dei dipinti*, publicado en 1866 y más tarde en 1889, en una edición más completa realizada por Hoepli, bajo el título *Il restauratore dei dipinti*), texto especialmente significativo en su contexto, ya que comienza con unas reflexiones en torno a la inutilidad del oscurantismo en cuanto a las recetas de los talleres y el “secreto profesional” y el de Vicente Poleró y Toledo *El Arte de la Restauración*, en España, publicado en 1885.

Este modo de entender la profesión y, por tanto, su enseñanza fue cambiando con la evolución del concepto de patrimonio y de protección del mismo, hasta que se decidió regular, dado que comienza a ser considerada una profesión con unas competencias específicas.

Sin embargo, esta evolución y la situación en la que desemboca ha ido íntimamente ligada a la relación que establece una sociedad concreta, de un espacio físico y temporal determinado, con sus manifestaciones culturales y su identidad, por lo que en absoluto se puede hablar de unas necesidades formativas homogéneas para una profesión universal.

2.2. Panorama europeo: Bolonia y la armonización de la formación.

Dada la situación que describimos sobre la evolución de la actividad, su profesionalización y su enseñanza, con un desarrollo paralelo al del concepto de protección del patrimonio en cada nación, traducido en una legislación específica y diferente, cabe esperar que el panorama sobre su formación sea ciertamente irregular y que en cada país haya seguido una evolución diferente, incluso en Europa y en el marco que plantea el proyecto de Bolonia.

⁹ CARRETERO, C.: “Restauración en el siglo XIX, materiales, técnicas y criterios” en *Investigación en Conservación y Restauración* (Actas del II Congreso del GEIIC), Universidad de Barcelona del 9 al 11 de noviembre de 2005.

La situación de la enseñanza actual en los diversos países que suscriben los acuerdos tomados en Bolonia, parte de una realidad diferente y difícil de armonizar, como ocurre en tantos otros estudios ligados a unas profesiones determinadas, que han seguido rumbos distintos y desarrollan competencias profesionales diferentes.

Asumiendo este punto de partida, sin embargo, la experiencia del intento de materializar el espíritu de Bolonia ha resultado muy útil para la profesión del restaurador y la situación de su enseñanza. Nos ha obligado a conocernos, a comprender las diversas concepciones en relación a las culturas y a crear foros donde intentar definir competencias específicas de esta profesión. Hemos podido comprobar que la situación de la profesión del restaurador es compleja en todos los países y que existe una necesidad real de definirla y regularla¹⁰.

Existen todo tipo de titulaciones, con diversos grados de cualificación y modelos de enseñanza muy diversos entre sí¹¹, que no hacen sino generar cada vez más confusión en cuanto a las competencias profesionales de un restaurador y que, por tanto, dificultan la definición de una profesión específica que pueda ser defendida desde un marco legal coherente.

A pesar del diverso punto de partida en cuanto al marco de enseñanza, la conclusión general que se desprende de las reuniones, conferencias y foros especializados que se han celebrado, es que estas enseñanzas deben impartirse en el marco de la Universidad a todos sus efectos. Los problemas surgen cuando esta evidencia intenta llevarse a la práctica, con la singularidad legal y la tradición de cada país.

2.3. La situación en España: dicotomía entre formación universitaria y no universitaria

En España, al igual que ocurre en otros tantos países de la unión europea, la restauración se imparte en ámbitos diferentes: de una parte en el seno de las Enseñanzas Artísticas Superiores, a través de las Escuelas Superiores de Restauración, que, hasta la fecha ofrecen un título oficial equivalente a una diplomatura, y de otra en las Facultades de Bellas Artes, a través de itinerarios curriculares específicos sobre conservación y restauración.

Los orígenes de esta situación se remontan al inicio de la formación por una doble vía: la de las Escuelas que nacen a partir del Instituto Nacional de Restauración del Patrimonio y, paralelamente, la de las Especialidades en Restauración de los antiguos planes de las Licenciaturas en Bellas Artes

¹⁰ Uno de los puntos de partida que se toman como referentes en el intento de definir la profesión en el contexto europeo es un documento presentado por Agnes Ballestrem al Comité de Normas y Formación del ICCROM, publicado más tarde en las actas de la 5ª reunión trienal del ICOM celebrada en Zagreb en 1978. Este documento fue revisándose y matizándose en posteriores reuniones hasta que en la 7ª reunión trienal celebrada en Copenhague en 1984 se aprueba el documento “*El restaurador. Una definición de la profesión*”. Más tarde, un informe elaborado en 1993 por la Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores-Restauradores (ECCO), denominado “*Profesional Guidelines*”, Bruselas 11 de junio de 1993 intenta definir las competencias de la profesión, se establece un código deontológico e incluso se plantean las bases formativas de la profesión. Este documento será más tarde ratificado en octubre del 1997 por una comisión de expertos reunidos en Pavia y con posterioridad ampliado, aumentando el número de entidades participantes, en el encuentro celebrado en Viena en Noviembre de 1998, que dio lugar al *Documento de Viena*, en el que, de nuevo, se pone de manifiesto la necesidad de homogeneizar, en la medida de lo posible, la formación en esta disciplina y la conveniencia de que ésta se desarrolle en un nivel académico universitario superior, *The Document of Vienna*, European Conference “A framework of competence of conservators-restorers in Europe”, Vienna, 30 november-1 december 1998. A partir de estas iniciativas se han ido sucediendo otros tantos documentos profundizando en dichas cuestiones: en 2001 *ENCORE Clarification Paper* (European Meeting of The Institutions with Conservation Education at Academic Level) o en 2002 y 2003, respectivamente, *ECCO Professional Guidelines I, II y III*. Años después esta necesidad continua estando presente en la preocupación del colectivo, ya que no es un problema que haya sido solventado, tal y como se refleja en las actas del XVI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

¹¹ En el Libro Blanco propuesto para la titulación de Grado en Bellas Artes/Diseño/Restauración, publicado por la ANECA en junio de 2004, se recoge un amplio estudio sobre los diversos modelos de enseñanza existentes en el panorama europeo, concretamente en el apartado *Análisis de la situación de los estudios de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en Europa*, páginas 887-904.

(plan que sigue impartándose en la Facultad de Sevilla) y los actuales itinerarios de Especialización, así como Títulos Propios de Especialista Profesional de algunas universidades, cursos de Máster y programas específicos de Doctorado¹².

Esta duplicidad en las titulaciones, con un rango diferente, ha propiciado el confuso escenario profesional en el que nos encontramos en España, donde, hasta la fecha ha sido imposible establecer una profesión regulada, ligada a unas competencias profesionales específicas, amparadas por un colegio profesional, con el peso necesario. Para trabajar como autónomo y darse de alta en actividades económicas para ejercer la profesión que viene conocida por restaurador no es necesario presentar ninguna titulación y queda a discreción de las empresas e instituciones requerir una formación determinada para las personas que vayan a desarrollar estas tareas.

Esto ha generado una situación ambigua que deja al patrimonio cultural indefenso frente a la posibilidad de que trabajen sobre él personas que carecen de la adecuada formación específica para desarrollar estas tareas, dejando que a la hora de seleccionar al personal adecuado puedan imperar cuestiones económicas en vez de cualificaciones profesionales.

Tampoco existe un convenio de trabajo específico y las empresas suelen acogerse al de la construcción, donde la figura del restaurador puede ser equiparada a la de un peón especializado, en el mejor de los casos, y tampoco se precisa titulación para desarrollarla.

Evidentemente la existencia de un título de Grado específico es fundamental para poder revertir esta situación, de la que quién más perjudicado sale es el propio patrimonio, que es intervenido por personas sin la adecuada cualificación.

Los intentos de unificar un título dentro del marco universitario, en donde las Escuelas Superiores de Restauración pudieran integrarse, como ya ocurrió en su día con las antiguas Academias de Bellas Artes, no han resultado útiles. Aunque existieron acercamientos evidentes¹³, el miedo a perder identidad o competencias ha prevalecido sobre la conclusión incuestionable de que el marco adecuado para

¹² MAGÁN PERALES, J. en “La organización administrativa de la formación de conservadores y restauradores. La oportunidad de contar con una licenciatura propia tras el sistema europeo de Bolonia”, ponencia presentada en el *XVI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Palacio de Congresos de Valencia en el 2006, realiza un breve recorrido por los momentos que han ido condicionando la duplicidad de las enseñanzas señalando los siguientes como los más significativos:

Creación de la Sección de Restauración de las entonces Escuelas Nacionales de Bellas Artes, en 1942 (Decreto de 21 de septiembre de 1942).

La creación en 1961 del Instituto Central de Restauración de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología mediante el Real Decreto 2415/1961 de 16 de noviembre, (reorganizado unos años más tarde como Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Decreto 2093/1971 de 23 de julio).

La aprobación del Reglamento de la Escuela de Artes Aplicadas a la Restauración en 1969, que asume las competencias en materia de formación de conservadores-restauradores.

La transformación de las antiguas Escuelas Superiores de Bellas Artes en Facultades Universitarias por Real Decreto 988/1978 de 14 de Abril y la implantación progresiva de la Especialidad de Restauración en Madrid, Barcelona, Sevilla, Bilbao y La Laguna (1980), Granada (1988) y Valencia (1989).

La aprobación de la LOGSE en 1990 (Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo 1/1990, de 3 de octubre), que definió las enseñanzas de régimen especial y otorgó al título de Conservación y Restauración de Bienes Culturales la equivalencia con el de un Diplomado Universitario, lo que dio lugar, a partir de ese momento, a las Escuelas Superiores de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, en Cataluña y Galicia en 1991, en el 2000 en Aragón y en el 2002 en Asturias.

Paralelamente, junto con las Especialidades de Restauración impartidas por las Facultades de Bellas Artes van surgiendo progresivamente en el ámbito universitario todo tipo de másteres y titulaciones propias con planes de estudio diversos y enfoques muy distintos (Título propio en Conservación y Restauración de la universidad de Granada, título propio de Graduado Superior Técnico en Restauración del Patrimonio Histórico-Artístico en la Universidad de Burgos, los títulos propios de Técnico Superior en Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la Universidad Católica “Santa Teresa de Ávila” y el de la Universidad de León, en colaboración con la Fundación Cristóbal Gabarrón de Valladolid y el título propio de Especialista Profesional en Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia.

¹³ *Jornadas sobre Educación Artística*, campus de Guajara, diciembre de 2004 La Laguna. *Documento del Museo del Traje de Madrid* del 19 de febrero de 2005.

esta formación es el de la Universidad a todos sus efectos, argumento reivindicado por asociaciones profesionales nacionales e internacionales¹⁴.

3. Identidad propia del grado propuesto en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos

3.1. El papel de la UPV en una adecuada formación específica

Cuando las antiguas Academias pasaron a ser Facultades e integrarse en el ámbito universitario es evidente que la formación que impartían salió ganando en cuanto a recursos disponibles, proyección e interrelación con otros ámbitos del conocimiento y la sociedad. La Facultad de San Carlos tuvo además la suerte de formar parte de la Universidad Politécnica, lo que siempre le ha conferido un carácter singular en el enfoque de sus planteamientos y en su proyección. La interrelación entre la Facultad y la Universidad ha sido muy beneficiosa en ambas direcciones y ha puesto a la titulación en ella impartida como la mejor valorada del panorama nacional en los cinco últimos años, según la encuesta anual que realiza *El Mundo*¹⁵.

En el caso de la especialización en materia de Restauración también ha jugado un papel fundamental y pionero, ya que fue la primera universidad en crear un área de conocimiento propia con un departamento específico (1990), lo que abrió las puertas a unas posibilidades que hasta el momento no se habían podido desarrollar: los proyectos de I+D+I, los programas específicos de Doctorado, los títulos propios,...¹⁶

3.2. Los estudios de restauración en el seno de una formación artística

En algunos foros se ha debatido la conveniencia de que los estudios de restauración aparezcan ligados de algún modo a los de la creación artística, llegando incluso a considerar este hecho, no sólo innecesario sino perjudicial, por ofrecer un enfoque erróneo para el conservador restaurador y por restar la posibilidad de adquirir conocimientos específicos más convenientes a su formación.

Como ya hemos comentado la formación en este tipo de actividad, en sus orígenes, se gestó ligada a los talleres de los artistas, sin una diferenciación específica, nutriéndose del conocimiento de los materiales y procedimientos empleados por los mismos. Poco a poco esta actividad ha ido definiéndose como profesión y diferenciándose en cuanto a competencias y necesidades formativas de la de el artista o creador visual. Esta peculiar forma de gestarse se ha visto ligada al concepto de entender la restauración como una tarea artesanal y de creatividad, directamente vinculada a la reparación del bien artístico, desde el punto de vista más peyorativo del término. Esto ha provocado durante mucho tiempo un cierto intento de alejarse de esta visión y de mostrarse como una disciplina científica, que llevada por un mal entendido complejo, ha intentado distanciarse de todo lo que sonara a artesanal para apoyarse y revestirse de los denominados métodos científicos de análisis.

¹⁴ El colectivo ACRCAM manifestó la necesidad de regular estos estudios dentro del marco universitario: “...*El colectivo de Conservadores-Restauradores demandamos la plena regularización de la formación dentro del marco de la Universidad, con todos los matices de una carrera técnica coherente con la metodología científica que aplicamos en el desarrollo de nuestra labor profesional, bien alejada del concepto “artesanal” del restaurador que se tenía en el pasado...*”, en Revista de Museología, RdM, número 26/2003, pp. 119-120. Asimismo el Grupo español del IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works) estableció en un Manifiesto hecho público en su página web (<http://www.gw-iic-org>) la necesidad de crear un título universitario oficial de Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, y del reconocimiento de los recursos docentes, tanto del ámbito universitario, como en el marco de las enseñanzas artísticas de régimen especial para la implantación y desarrollo de estos estudios como títulos universitarios.

¹⁵ <http://aulaz.elmundo.es/aula/especiales/2006/50carreras/bellasartes.html>

¹⁶ El Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV se crea en 1990, su directora, la catedrática doña Pilar Roig Picazo consiguió la primera dirección de un Proyecto de I+D+I subvencionado por la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología (CICYT) con *Recomposición de una pintura mural mediante tratamiento informatizado de la imagen, basado en una investigación de su estado primitivo y actual. Aplicación a un problema real (PAT_91-0372)*.

Resulta lógico pensar que durante una época esto haya sido un hecho casi inevitable y necesario para conferirle a la labor de la restauración un rigor acorde a la responsabilidad de la actividad que desarrolla, de modo que permita justificar el porqué de determinadas intervenciones y el valor de las mismas. Sin embargo, ha pasado el tiempo suficiente como para recuperar los valores que, de algún modo también nos confieren una identidad propia, y es el del conocimiento de las técnicas y materiales empleados en la generación de obras artísticas, desde un punto de vista técnico y con un enfoque diferente al que adquiere un creativo, pero con el adecuado desarrollo de la sensibilidad para entender los recursos que, en su momento, han empleado los generadores de los bienes que nos vemos destinados a intervenir. Transferir esos conocimientos, sin experimentarlos en primera persona es ciertamente complejo y si algo debe caracterizar a un conservador restaurador es precisamente este hecho: el conocimiento y sensibilidad a la hora de entender el hecho artístico en toda su dimensión, sirviéndonos y apoyándonos en todos los avances tecnológicos existentes, a través de una formación multidisciplinar y del trabajo en equipo con los diversos profesionales que intervienen en un proyecto cuyo objetivo es la restauración de un bien cultural.

Estos valores formativos están presentes ya en el *Documento de Copenhague “El restaurador. Una definición de la profesión”* (1984), mencionado anteriormente, en el que se plantea la importancia de que la formación del restaurador comprenda, tanto el desarrollo de la sensibilidad artística, como la adquisición de conocimientos teóricos y prácticos sobre materiales y técnicas, así como una rigurosa base científica y que también aparece citado como referencia en el Libro Blanco de la Titulación de Grado en Restauración:

“5.1... los futuros conservadores-restauradores/as deben recibir una formación artística, técnica y científica...”

5.2 La formación deberá comprender el desarrollo de la sensibilidad y de la habilidad manual, la adquisición de un conocimiento teórico de los materiales y técnicas y un conocimiento fundamental de la metodología científica...”

En este sentido el modelo de Grado que propone la Facultad de San Carlos sigue siendo pionero entre los planes de estudio existentes, y pretende reivindicar un modelo, que hasta la fecha ha ofrecido buenos resultados, mejorándolo y ofreciendo a la sociedad un perfil profesional capacitado para el desarrollo de su actividad y con la posibilidad de continuar su especialización a través de un Máster Oficial o de continuar una línea de investigación determinada a través de los programas de doctorado.

La propuesta plantea que el alumno adquiera una capacidad de análisis crítico del problema, propuesta de soluciones y habilidad práctica para el tratamiento directo de los bienes culturales.

Para ello se conjuga, de una parte los conocimientos teóricos en cuanto a la naturaleza de los materiales que constituyen la obra de arte y los procedimientos de creación artística y de otra los mecanismos que generan el deterioro de las obras, así como los materiales, herramientas y procedimientos aplicables para tratar las diversas tipologías de los bienes culturales.

Estos conocimientos de carácter teórico se imparten a través de una metodología práctica de análisis de casos, contando siempre con el apoyo de los métodos de análisis físico-químicos, como son el estudio a partir de la excitación del objeto con diversos tipos de radiación lumínica, la observación morfológica mediante microscopía de aumento, las mediciones colorimétricas o los diversos sistemas de análisis de materiales, cada vez más precisos y completos.

Todo esto impartido desde una aplicación práctica con probetas reproducidas en taller y por supuesto aplicación sobre obras reales. Esta experimentación en obra real es posible gracias a la existencia de convenios de colaboración educativa suscritos con empresas e instituciones que acogen a los estudiantes para realizar prácticas y también a la vinculación directa e implicación de los propios docentes en las actividades desarrolladas por el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, en el que se desarrolla una investigación aplicada a través de la transferencia de tecnología mediante convenios específicos, en los que se ofrecen nuevas soluciones y propuestas de tratamiento a obras patrimoniales que van a ser restauradas (dirección técnica, becarios de especialización, prácticas con alumnos,

proyectos de I+D+I vinculados, patentes, etc...). Esta experiencia práctica capacita al alumno para el desarrollo de la actividad, dotándole de la habilidad manual necesaria para el desempeño de la profesión. La particularidad del plan presentado es el de pretender formar restauradores, que no se conforman con la formación profesional de la actividad, pero que tampoco se convierten en técnicos al apoyo del ejecutor material del trabajo, como ocurre en algunos títulos ofertados por otras universidades europeas, a los que se les critica la falta de experiencia práctica en el tratamiento directo de los bienes culturales. El plan propone adquirir una fuerte base técnica en cuanto al conocimiento de los materiales y las técnicas propios de la generación de las obras artísticas, a través de una metodología de enseñanza teórica, práctica y aplicada, tanto de los recursos plásticos de los materiales, como de las herramientas tradicionales y actuales.

A partir del tercer curso los conocimientos se articulan de forma optativa y tratan de formar al alumno en el conocimiento de la naturaleza de los materiales que se emplean en la restauración, las herramientas más actualizadas y los procedimientos de aplicación según los casos, adaptados a la disciplina que escojan, estructurada a través de Talleres sucesivos y con la realización de un Proyecto de Fin de Grado.

Conclusiones: la utopía de un modelo académico ideal y los beneficios específicos de compartir créditos y espacio con el modelo formativo artístico.

Podríamos intentar plantear el modelo de enseñanza ideal para este perfil profesional y sería, con seguridad, diferente al plan de estudios planteado en este Grado, pero tendríamos que hacerlo en un escenario ajeno a la realidad y por tanto utópico.

Las principales diferencias radicarían en el establecimiento de grupos muy reducidos, con números reducidos de acceso y pruebas específicas para delimitar perfil y cualidades para el ingreso. Una infraestructura de última generación y disponible en todo momento para el aprendizaje de su manejo, con un personal técnico de apoyo suficiente y un periodo de prácticas en una empresa o institución de reconocido prestigio de larga duración.

Lógicamente este modelo es incompatible con la enseñanza pública, pero la integración en el modelo universitario nos facilita muchas de estas cuestiones, nos acerca al mismo en muchos aspectos y nos ofrece un marco difícil de igualar en otros ámbitos de la enseñanza.

La dotación concreta de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos es especialmente significativa en cuanto a recursos, tanto materiales como humanos, y su vinculación a la Universidad Politécnica de Valencia permite el contacto y acceso a infraestructuras de última tecnología que mejoran sustancialmente la docencia, permitiendo al alumno interesado iniciarse en la ampliación del conocimiento a través de la investigación.

Asimismo su ubicación compartiendo espacios con una titulación enfocada a la creación artística resulta enormemente beneficiosa, ya que favorece la permeabilidad y la relación entre los alumnos de ambas titulaciones.

El hecho de recuperar un tronco común en la formación en cuanto al conocimiento de los materiales, técnicas y procedimientos que intervienen en la creación artística es un signo de identidad que caracteriza a los alumnos formados en esta Facultad y aunque pueda contar con un enfoque un tanto diferente en la forma de explicar y transmitir los conocimientos comunes entre un título y otro, ya que el destino formativo es distinto, comparten muchos aspectos necesarios para ambos profesionales.

Por otra parte, el fomentar la creatividad en sí misma como forma de desarrollo del pensamiento es una de las competencias más útiles que puede tener un ser humano sea cual sea su ocupación profesional y es evidente que una facultad de bellas artes favorece un clima idóneo para que esto suceda. Por todo ello esperamos que la existencia del Grado en conservación y restauración de bienes culturales que ofertará la Facultad de Bellas Artes de San Carlos permita regular, por fin, una profesión tan denostada como necesaria para la sociedad, como es la del conservador restaurador de bienes culturales, para bien del patrimonio cultural que, en esencia es lo que somos y nos caracteriza.

Apariencia manual de lo tecnológico

Handmade appearance of technology

Dr^a. Nuria Rodríguez Calatayud
Profesora del Departamento de Pintura-UPV

RESUMEN:

Este texto constituye una reflexión sobre el uso y los avances de la tecnología en las bellas artes. Concretamente en el campo del diseño gráfico; las tensiones entre lo analógico y lo digital han establecido nuevas propuestas estéticas que recuperan la huella de la gráfica humana como un valor añadido en sí, símbolo de la cadencia del tiempo frente a la celeridad y la eficacia del ordenador. Analiza la tendencia denominada *handmadesing* en el ámbito del diseño.

Palabras clave: arte y diseño, bellas artes, tecnología, diseño gráfico, pintura, analógico, digital.

ABSTRACT:

This text is a reflection about the use and the advances of technology in fine arts. Particularly in the field of graphic design, the tensions between analog and digital works have established new aesthetic proposals that bring back the hand-made style as a value itself, expressing the cadence of time and the agility and effectiveness of computer. The text also analyzes the also called handmade design trend in design field.

Keywords: Art and design, fine arts, technology, graphic design, painting, analogical, digital.



Desde que la tecnología virtual ha democratizado el paradigma creativo, muchos artistas incorporan registros gráficos más contemporáneos con el uso de los procedimientos tecnológicos y, en algunos casos, exhiben públicamente su adhesión a las posibilidades que les brinda la tecnología en la iconosfera digital. En esta dirección se encuentran las declaraciones realizadas por el pintor asociado al universo *pop* David Hockney¹ a diversos medios en 2009, a propósito de su reciente fascinación por las posibilidades expresivas que ofrecen los procesos digitales. La noticia abría con el titular: *David Hockney sustituye el pincel por el pixel*². El artista británico a sus 71 años manifestaba esta elección por lo digital en sus últimos trabajos expuestos en la galería londinense Annely Juda Fine Art. Durante años, Hockney había descartado el uso de los procedimientos digitales al no corresponderse con el gesto del pintor, sin embargo las nuevas actualizaciones del *software*, permiten “pintar” directamente sobre la pantalla e incluso podemos obtener efectos más sutiles. Parece ser que la sintonía actual de Hockney con lo virtual no es un caso aislado y podríamos enumerar un amplio listado de artistas que utilizan lo virtual en su producción bidimensional a pesar de la evidente pérdida de textura física: Gilbert & George, Julien Opie, Jeff Wall o Takashi Murakami entre otros. Dicho de otro modo, el valor de lo analógico como sello de cualidad artística se va impregnando con un aura fría³ que los medios tecnológicos ofrecen como nueva factura y que viene siendo cada vez más aceptada por el espectador del siglo XXI. La tradición en el ámbito de las bellas artes nos traslada hacia la actividad que nos define como constructores de imágenes. En nuestra práctica reside el “hacer” registros visuales que lanzamos a través de formatos muy diversos. Los inventos mecánicos, ahora electrónicos, han condicionado la forma de mirar y de producir arte desde que la imprenta y otras invenciones ópticas hicieran su aparición, pero nuestra mirada está siendo metamorfoseada con una celeridad inaprensible a través de la *pantalla global*. No pretendemos recuperar *la querelle* entre el hombre y la máquina sino reflexionar, como nos propuso Hannah Arendt⁴, sobre las consecuencias de lo que producimos.

¹ David Hockney realizó una investigación titulada *El conocimiento secreto* durante dos años porque quería indagar sobre los instrumentos utilizados por los artistas para representar el mundo que le rodeaba con tanta precisión. Artistas como Vermeer, Caravaggio, Velázquez, Van Eyck, Holbein, Leonardo o Ingres utilizaron espejos y lentes para representar el espacio. Ver HOCKNEY, David, *El conocimiento secreto*, Barcelona: Destino, 2001.

² TUBELLA, Patricia, “David Hockney sustituye el pincel por el pixel”, en *El País*, 23/04/2009.

³ BREA, José Luis, *El aura fría*, Barcelona: Anagrama, 1991.

⁴ ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Barcelona: Paidós, 1998.

Desde esta perspectiva, nos acercamos a la opinión de Arendt sobre nuestra condición humana: somos acción y palabra, –lo que hacemos y verbalizamos–, y por tanto, lo que pensamos, pero el vertiginoso ritmo actual nos dificulta el análisis sobre lo que producimos. Es esta la conclusión a la que llegó Hannah Arendt a propósito del invento de la bomba atómica.

En este sentido, ha desarrollado Richard Sennet⁵ su Tesis sobre la relación que existe entre hacer y pensar⁶, ideología que desarrolla a partir de la figura de Robert Oppenheim, científico que inventó la bomba atómica y que escribió en su diario: *Cuando ves algo técnicamente atractivo, sigues adelante y lo haces; sólo una vez logrado el éxito técnico te pones a pensar que hacer con ello. Es lo que ocurrió con la bomba atómica.* En este breve fragmento se describe la aventura tecnológica que supuso para Oppenheim descubrir el invento más devastador de la humanidad. ¿Cómo no reflexionar sobre las consecuencias del reto tecnológico?

En otro orden, ya hemos comentado que lo tecnológico permite la democratización de los medios de creación frente a la élite creativa, pero lo que nos interesa destacar en esta revisión son los caminos que sumergen a los formatos visuales en la cultura del espectáculo que se nutre de millones imágenes que responden, en muchas ocasiones, a contenidos simbólicos muy ambiguos⁷.

En la actualidad, somos partícipes de la pérdida hegemónica del cine en el mundo de la *pantallaesfera* de la que nos hablan Lipotesky y Serroy en el libro *La pantalla global*⁸ y converge, junto con la televisión y el vídeo, a un nuevo imperio informático que extiende sus dispositivos en una diversidad inabarcable; pantallas de todo tipo lanzan miles de imágenes a través del ordenador, videojuegos, agendas electrónicas, teléfonos móviles, GPS, pantallas de vigilancia, táctiles, de Internet, ordenando el mundo en millares de archivos virtuales con escasa o nula temporalidad.

Toda esta exhibición de lo tecnológico nos provoca ciertas dudas al respecto de su utilización, no tanto en el campo de las prestaciones sino más bien en el análisis de lo que producimos a partir del manejo de esta tecnología. ¿Cuál sería la reflexión en torno al reto tecnológico y su aplicación en la construcción de las imágenes? ¿Debemos aparcas esta tecnología que acorta los tiempos de producción o por el contrario nos entregamos a la seducción de lo inmediato?

La comprensible preferencia de los usuarios hacia las prestaciones gráficas que proporciona la tecnología nos previenen sobre algunas cuestiones que vamos a analizar a continuación. No es que a estas alturas, se pretenda desde el ámbito de las bellas artes desdeñar lo tecnológico; son evidentes los beneficios que repercuten directamente en la automatización de tareas prescindibles, pero si que nos parece pertinente analizar, si lo tecnológico puede ayudarnos a recuperar la medida humana de las cosas, el orden reflexivo sobre las cosas que producimos. Proponemos un ejemplo que ilustra nuestro punto de vista: un millón de años es la cantidad que requirió la naturaleza para crear combustible fósil que hoy se consume en un solo año. Un solo clic de ratón puede alterar el aspecto formal de cualquier propuesta creativa que sólo hace algunas décadas se hubiera despreciado ante las numerosas horas de trabajo manual.

Entre las numerosas ventajas de lo tecnológico enumeradas anteriormente: resuelve y facilita procesos de trabajo, elimina tareas rutinarias y concentra esfuerzos en otras direcciones, podemos añadir otras como: la visibilidad y el activismo político como actitud, a las que se añaden: la conectividad, la

⁵ SENNETT, Richard, *El artesano*, Barcelona: Anagrama 2009, p. 12.

⁶ Make/Think es el tema propuesto para el Congreso Internacional organizado por AIGA Desing Conference, Memphis en octubre de 2009. Recurso en web: <http://designconference2009.aiga.org/>, consultado 09/10/2009.

⁷ El Palau de la Virreina de Barcelona inauguró durante 2007 una exposición titulada: *¡Che! Revolución y mercado*, que ilustraba a través de 300 piezas, la imagen que tomara Korda y que se ha convertido en icono utilizado tanto como metáfora de la revolución como del mercado. Un caso que pretende ser análogo es la imagen de Obama del diseñador gráfico Shepard Fairey impresa sobre una extensa variedad de formatos.

⁸ LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La pantalla global, cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona: Anagrama, 2009.

inmediatez y la modulación de actividades pero también encontramos algunas carencias que vamos a intentar desglosar a continuación.

En el ámbito de las bellas artes nos preocupa con profundidad esta cuestión ya que nuestra tradición avala la trayectoria que hemos emprendido como constructores de imágenes. ¿Dónde reside ahora el reto de lo tecnológico una vez que hemos superado el problema de la accesibilidad de los sistemas productivos y de creación?

Desde el campo de la semiótica, Barthes ya nos alertaba sobre las limitaciones del paradigma lingüístico y de qué manera el lenguaje determinaba nuestra actitud política frente a la sociedad, del mismo modo, las *interfaces* representan un universo simbólico nada inocente que condiciona nuestro acceso a redes y a nuevos medios digitales que no sólo se limitan a su función instrumental sino que posibilitan nuevos comportamientos a las generaciones más jóvenes frente a lo virtual. Son numerosas las quejas de algunos padres sobre los comportamientos de sus hijos que prefieren relacionarse con sus amigos en las redes sociales que pasar una tarde en el cine, practicando deporte o en una sencilla reunión de amigos. Por lo que si toda la actividad física se traduce en actividad virtual ¿en qué lugar queda la ocupación que nos determina como humanos? ¿Sería apropiado recuperar la actividad manual que nos define? ¿Puede lo tecnológico sustituir el pulso del dibujo o incluir el cuerpo del pintor en la acción de la pintura? Retomando de nuevo la cuestión que nos ocupa, ¿perdemos alguna capacidad de relación con el entorno natural cuando la pantalla del ordenador sustituye al dibujo físico? Algunos docentes se quejan precisamente de esta cuestión cuando los trabajos presentados por los alumnos demuestran que las soluciones al problema se encontraban entre las variables del *software* informático. Lo táctil, lo relacional y lo incompleto son experiencias físicas que tienen lugar en el acto de dibujar pero que se amplifican con los recursos digitales. Es evidente que la evolución del concepto del *comfort* también ha modulado la evolución de la tecnología.

Sin embargo, parece ser que desde el mundo del diseño gráfico, están siendo estas cuestiones, las que dirigen las nuevas propuestas gráficas y, algunos diseñadores, prefieren mostrar trabajos que avalen una gráfica manual cómo respuesta en torno al hacer, el pensar y el lugar de lo tecnológico.

Handmade desing: contaminaciones e interferencias

Entre las actuales tendencias creativas en el mundo del diseño encontramos el término (*handmade desing*) para englobar ese interés por la recuperación de una lingüística gráfica más subjetiva que pretende mostrar los recursos estilísticos de lo *hecho a mano*, el aprovechamiento del error visible e imperfecto, donde lo analógico adquiere un valor que tiempo atrás ya tenía y que desde lo tecnológico puede reproducirse con emulaciones digitales. Este nuevo territorio de experimentación cuenta con muchos seguidores que lo mantienen con identidad y solvencia.

Nos parece oportuno preguntarnos sobre las consecuencias de esta preferencia plástica y a modo de breve enumeración, describir las más evidentes: permite desarrollar proyectos más personales a los diseñadores y, por otro lado, las empresas valoran positivamente esta huella de lo humano en sus marcas y, por extensión, en las propuestas gráficas que los definen como entidad.

Si la manifestación de lo tecnológico había sido en la década de los setenta y principios de los ochenta un distintivo de eficacia, calidad y progreso, en los años sucesivos se traza un nuevo panorama que exhibe, sin tapujos ni complejos, estos errores imprevistos que nos definen como naturaleza cíclica y que contrastan con lo previsible de lo digital. Esta nueva vía proporciona al diseñador gráfico una paleta expresiva más autónoma y personal, frente a las opciones cerradas que ofrecen los programas informáticos. Las ventajas de lo digital para acelerar resultados y variaciones gráficas también imponen algunos modelos combinatorios que uniformizan formalmente los contenidos comunicativos generando una tabla rasa poco sugerente en el saturado horizonte visual.



Lo tecnológico había borrado todo registro humano que fuera visible en el proceso creativo, sin embargo esta tendencia del *handmade desing*, aborda como novedad la emergente interdisciplinaridad entre arte y diseño, con un movimiento zigzagueante que se traslada de lo analógico a lo digital⁹, en una mecánica constante y cotidiana. Los procesos se alternan con naturalidad: dibujamos con lápices, rotuladores, acuarelas, se pinta a partir de fotografías digitales manipuladas, componemos en la pantalla, se realizan planchas de serigrafía, continuamos con las técnicas tradicionales del grabado o la litografía, modelamos objetos tridimensionales, también realizamos propuestas a partir de transferencias o pintamos sobre las fotografías, algunos realizan *collages* y otros alternan diferentes procedimientos en sus propuestas y podríamos continuar enumerando infinitas posibilidades que los artistas han ido investigando para crear imágenes. Todas estas técnicas tienen su emulación en el mundo virtual y los resultados de estos trabajos pasan por el filtro digital para ser reproducidos en la red, la televisión, el cine o en otros formatos como carteles, catálogos y libros.

Como ya hemos comentado algunos diseñadores de los noventa como Kyle Cooper, David Carson o Paula Scher crearon tendencias gráficas enfrentadas a este alarde de lo tecnológico en la que se recupera la noción del azar y lo imperfecto, generando una dinámica visual potente. Otros diseñadores más contemporáneos se suman a esta tendencia: Leonardo Sonnoli, Michel Gondry o Stefan Sagmeister que cultivan estos registros de lo erróneo como un código visual propio, acercándose a las premisas sobre el estilo de cualquier artista actual. Quizás esta tendencia del *handmade desing* favorezca esta idea sobre el diseño de “autor” que les permite, por un lado, responder con eficacia al encargo y, por otro lado, pueden manifestar sus aspiraciones más personales de experimentación e investigación.

El catálogo de la exposición comisariada por Raquel Pelta y titulada *SIN LÍMITES, Visiones del diseño actual*, también profundiza en estas cuestiones. La proliferación del *autoencargo* en el territorio del diseño, sea, quizás en palabras de la comisaría: *un modo de buscar o presentar alternativas a un diseño que cada vez se siente más presionado por los criterios del marketing, como una manera también de que el diseñador—individuo que vive en sociedad— pueda dar su opinión abandonando la neutralidad a la que siempre ha estado obligado*¹⁰.

Este panorama dificulta las fronteras entre arte y diseño; los artistas “diseñan” artefactos para las instituciones museísticas que se ofrecen al público como una nueva materialización de la obra de arte y por otro lado, los diseñadores “crean” propuestas gráficas desde una representación más subjetiva

⁹ GUBERN, Román, *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*, Barcelona: Anagrama, 1996.
AICHER, Otl, *Analógico y digital*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

¹⁰ PELTA, Raquel, RALLO, Paco y ROMERO, Alfredo, *Sin Límites. Visiones del diseño actual*, Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2003.



que aportan estrategias creativas alejadas del diseño estandarizado. Juan Manuel Bonet ofrecía una extensa enumeración, a propósito de todas las exposiciones relacionadas con el diseño y que fueron exhibidas en el entorno museístico, fragmentado uno de los conceptos principales que favorecen esa distinción entre alta y baja cultura en el artículo titulado: *El diseño en los museos de diseño*¹¹.

La Facultad de Bellas Artes de Valencia ofrece al alumno la posibilidad de relacionarse con lo fructífero de las interferencias entre arte y diseño. Desde los contenidos docentes se fomentan la creatividad y el uso de técnicas multidisciplinares que le permiten obtener una formación en diseño y que puede culminar en el tramo docente del Título Propio de Especialista Profesional y Universitario en Diseño Creativo a través de asignaturas específicas como: Proyectos I y II diseño, Autoedición, Diseño de edición, Tipografía, Diseño Web, Infografía, Proyectos de diseño gráfico, ilustración, Narración Figurativa I, entre otras. También se han desarrollado otros títulos de especialización: Título Propio en Artes Escénicas vinculado a la Escuela Superior de Diseño y el Título Propio en Animación. Recientemente el Máster en Producción Artística también recoge una línea de intensificación en diseño.¹²

Quizás desde nuestra compleja labor como artistas, diseñadores y docentes se pueda contribuir a la creciente tendencia que vincula el arte y el diseño. Nuestra intención es inducir al alumno a que utilice esta tensión con una finalidad creativa y que aproveche las cualidades de sus metodologías y estrategias sin prejuicios. La necesidad de una identidad propia no es un patrimonio del arte y puede aplicarse como un valor funcional al mundo del diseño y la publicidad. Como describe Raquel Pelta en su artículo sobre Brosmind Studio en la revista *Etapes*; *El estilo se ha convertido en un elemento clave para dar visibilidad a los diseñadores en un mercado global*. Trabajemos en la dirección de provocar una idea revisada del concepto de “estilo”, no asociada a la singularidad del genio sino más bien a la modesta aportación de una voz propia. Como decía Alberto Savinio *cuanto mayor sea el número de verdades, menor será la posibilidad de una sola verdad*.

La identidad no tiene por que ser algo épico que exige la confrontación constante con la finalidad de prevalecer, de reinar como única e inimitable, puede ser el resultado de un trabajo consciente que se construya desde los argumentos y las filias de cada colección de experiencias y conocimientos. En ese sentido el concepto de lo *hecho a mano* puede significar una aportación táctil, una precariedad consciente que permite hibridar el azar, lo imprevisto y la textura física con las posibilidades tecnológicas de los nuevos medios. Manchar y redenrizar, dos procesos que pueden concatenarse en fórmulas que permitan hacer visibles las ideas y “diseñar” nuevas formas del aspecto de las cosas.

¹¹ BONET, Juan Manuel, “El diseño en los museos de diseño” en *El Disseny a la Escola d’Arts i Oficis de València*, Valencia: Escola d’Arts i Oficis, 2000.

¹² Desde el nuevo plan de estudios de 1993 se regulan en la Facultad de Bellas Artes de Valencia asignaturas específicas de diseño gráfico. Para más información, consultar la web de la Facultad: <http://www.upv.es/disenocreativo/cast.html>

Animación, arte y tecnología. La polinización recíproca

Animation, art and technology. The reciprocal pollination

Dr^a. Sara Álvarez Sarrat
Profesora del Departamento de Dibujo-UPV

RESUMEN:

Esta disertación analiza la relación latente entre arte y animación desde los mismos orígenes de la imagen en movimiento, impulsados por la revolución tecnológica. Evoca la huella impresa por los artistas en su desarrollo y el incremento de posibilidades que brinda hoy en día la animación como medio de creación artística. El texto distingue cuatro bloques que estructuran el discurso: animación entre pantallas y museos, perspectivas de la investigación práctica en el arte, desafíos para la docencia de la animación y retos del pasado, presente y futuro. La apertura de los nuevos planes de estudios en Bellas Artes ha facilitado la incorporación de nuevas materias enmarcadas en el ámbito de la tecnología. Este hecho amplía de forma ilimitada tanto los contenidos como los soportes y aporta a los egresados un rasgo diferenciador clave, la versatilidad. El cruce de miradas entre animación y arte, esboza un mapa de sugerente hibridación, en el que cada forma de expresión contamina la otra.

Descriptores: Bellas Artes / Animación / Tecnología / Movimiento / Hibridación.

ABSTRACT:

This dissertation examines the implied relationship between art and animation since the beginnings of the motion image, fostered by the technological revolution. It evokes the artists' imprints in their development, and the widened field of opportunities that this represents to visual artists. The text is divided in four blocks: animation between screens and museums, research perspectives in art practice, challenges for teaching animation and challenges of past, present and future animation. The new curriculum of fine arts studies has facilitated the incorporation of technological oriented subjects. This endlessly expands the possible contents and supports, and provides the students a distinguishing feature: versatility. The interaction between animation and art outlines a particular map of hybridization, in which each expressive discipline influences the other.

Keywords: Fine Arts, animation, technology, motion, hybridism.



Animación, arte y tecnología. La polinización recíproca

“En 1924, Peter Mark Roget, el entonces examinador de Fisiología en la Universidad de Londres, publicó *Persistence of vision with Regard to Moving Objects*. [...] Este fenómeno indujo a posteriores investigaciones a lo largo de los cincuenta años siguientes”¹ Este pistoletazo de salida, fruto de la investigación en el seno de la universidad, provocó una reacción en cadena desde 1825, con la aparición de una serie de artefactos para ver imágenes en movimiento. Aunque *la linterna mágica* del alemán Anthonasius Kircher data de 1640, no es hasta 1888 cuando Émile Reynaud revoluciona su *praxinoscopio* para conseguir la primera proyección con el *théâtre optique*, “un aparato para crear la ilusión del movimiento, [...] que produce auténticas escenas animadas sin límite de duración”² La fotografía jugó un papel fundamental para el desarrollo posterior del cine aventajando el invento de Reynaud, pero fue la creación del laboratorio *Black María* por Thomas Alva Edison, y la aparición del kinetoscopio y el cinematógrafo de Edison y los hermanos Lumière respectivamente, los que abrieron las puertas definitivamente al cine. La evolución constante de las tecnologías de la imagen y la comunicación hasta nuestros días contaminan la percepción y reflexión sobre la realidad circundante. El truco, la ilusión, la magia, la manipulación, el retoque, lo virtual, el automatismo, la interactividad, la conectividad, se convierten en metáforas de la herencia y el progreso de la revolución tecnológica.

La aparición de la imagen en movimiento seduce a los artistas plásticos desde el inicio, ha sido un vehículo para las ideas, un medio que ha favorecido la evolución del arte y una herramienta cuestionada al mismo tiempo por los propios artistas. El futurista Arnaldo Ginna afirmaba “desde 1907 he comprendido las posibilidades cinepictóricas del cine [...]. Entre 1908-1909, la cámara para capturar imagen por imagen no existía. Pensé en pintar directamente sobre la película”³ La animación aportaba la posibilidad de desarrollar el factor tiempo en las artes plásticas, ya que como afirmaba Leopold Survage “todo lo que es accesible para nosotros tiene su duración en el tiempo, que encuentra su

¹ BENDAZZI, Giannalberto, *Cartoons: 110 años de cine de animación*, Madrid: Ocho y medio-libros de cine, 2003, p. 5.

² Texto del propio Émile Reynaud acompañando la solicitud de patente del *théâtre optique*. BENDAZZI, Giannalberto, *Cartoons: 110 años de cine de animación*, Madrid: Ocho y medio, 2003, p. 7.

³ “Dès 1907 j’avais compris les possibilités cinépietoriques du cinéma [...]. En 1908-1909, la caméra pour prises des vues image par image n’existait pas. Je pensais à peindre directement sur la pellicule”, tr. A., Arnaldo Ginna, en BENDAZZI, Giannalberto, *Le Film d’Animation. Vol. I*, Grenoble, La Pensée Sauvage – JICA, 1978, p. 34.

manifestación más consistente en el ritmo, la acción y el movimiento”.⁴ El descubrimiento del *defecto* de la retina humana, la persistencia de la visión, se convirtió en un hallazgo clave para los artistas plásticos, quienes presentían la aparición de una nueva dimensión para sus obras coincidente en pintura con un momento de revolución en los conceptos plásticos, el origen del arte contemporáneo.

“*Animación artística* es el nuevo nombre de un arte que empezó pronto en esta centuria, cuando futuristas, dadaístas y otros artistas modernos estaban viendo la imagen móvil como el medio que podía añadir movimiento a sus pinturas y diseños gráficos”.⁵ Bajo esta denominación desprendida de las Bellas Artes⁶ se desarrolló parte del movimiento de vanguardia de los años 20 y 30, con Ruttman, Richter y Eggeling, quienes experimentaban en el campo del cine proyectando su obra plástica sobre un soporte móvil. En Alemania se desarrollaba dentro del rigor formal y geométrico de la Bauhaus y la pintura absoluta introducida por Max Ackermann. Para los Estados Unidos de América la pintura abstracta geométrica fue la influencia más notoria en los realizadores independientes de animación y todos aquellos inmersos en el cine experimental. El intercambio entre formas de expresión era incuestionable. El paso de un formato a otro, de un lenguaje a otro, parecía no presentar grandes dificultades, si no que establecía una constante fuente de renovación de conceptos y estéticas. El trabajo desarrollado por estos artistas y muchos otros que vinieron después, se enmarcaba en el arte de vanguardia, dentro del cine y con carácter de experimento, pero este concepto fue variando posteriormente, hasta que la obra de estos autores inserta en la animación, se vio trasladada a un segundo plano: “fuera del mundo del arte, así como del mundo del cine.”⁷ El trabajo de los independientes florece en algunas épocas y aparece disperso y puntual en otras, con aportaciones que abren caminos aunque no siempre encuentran continuidad. Con el transcurso del tiempo podemos hablar de un estallido de individualidades, que dificulta la agrupación de los realizadores en movimientos, disciplinas o ramas del arte y en particular obstaculiza la definición de una identidad común para los artistas que trabajan con animación.

Animación entre pantallas y museos

Las instituciones responsables de la gestión cultural incluyen hoy en su programación la animación como un medio de creación artística que se adecua con especial naturalidad en la era de la hibridación del arte. El *medio impuro*⁸ cobra peso ante la especialización más estricta, como campo de experimentación y de generación de proyectos complejos. “No es raro, por tanto, que en un momento como el actual, en el que las pantallas (el cine de exposición) acaparan las salas de los museos y centros de

⁴ “Everything that is accessible to us has its duration in time, which finds its strongest manifestation in rhythm, action and movement”, tr. A., SURVAGE, Leopold, en STARR, Cecile y RUSSETT, Robert, *Experimental Animation. Origins of a New Art*, Nueva York, ed. Litton Educational Publishing, 1976, p. 36.

⁵ “Fine Art is the new name of an art that began early in this century, when Futurist, Dadaist and other modern artists were eyeing the motion picture as the medium that could add movement to their paintings and graphic designs”, tr. A., STARR, Cecile, “Fine Art Animation”, *Experimental Animation*, 1987: <http://mypage.direct.ca/w/writer/FAA.html#Starr>, consultado: septiembre 2001.

⁶ En inglés: *Fine Art Animation*.

⁷ “Outsiders in the world of art, as well as in the world of film”, tr. A., ARTHUR, Stephen X., *AWN*, s.f.: http://showcase.awn.com/index.php3?type=Artistpage&artist_no=93, consultado: abril 2001.

⁸ VV.AA., “El medio impuro. La animación como herramienta de creación en otras disciplinas artísticas”, en *Diálogos Animados*, Caixaforum, Barcelona, 4 de julio de 2006.

arte actuales, el medio que nos ocupa tenga también (por su proximidad al campo cinematográfico y por ese carácter híbrido que antes se señaló) un lugar que aún no ha sido bien explorado.”⁹

Frente al crecimiento de la animación comercial, con un mercado floreciente, continúa vigente el trabajo de estos autores independientes, artistas cuyo proceso creativo se desarrolla al margen de dictados impuestos. Pero es escasa la presencia de espacios de difusión específicos para la animación artística, si tenemos en cuenta el elevado número de festivales, publicaciones o sitios Web que tratan la animación en su concepción más extendida. Este hecho complica más si cabe la visibilidad de un arte que pese a todo ha ido recibiendo progresivamente un merecido espacio en los grandes museos. El soporte de galerías y museos, ha sido clave para su desarrollo hasta la actualidad. El trabajo de los grandes maestros de la animación, Norman McLaren, Alexandre Alexeieff y Claire Parker, Oskar Fischinger, obtuvo continuidad por la acción de cuatro factores principales: el creciente trabajo de los estudiantes desde universidades y escuelas, la asociación de los jóvenes creadores, la financiación de instituciones oficiales y la exhibición en museos.

Los animadores independientes se han situado a lo largo de la historia en uno u otro campo del arte en función de las posibilidades de proyección que éstos les ofrecían. Los referentes artísticos vinculados a las tecnologías responden a perfiles muy dispersos, en función del concepto generador y como consecuencia del tipo de producción elaborada. Si tenemos en cuenta que el identificador genérico *animación* acoge obras muy lejanas en esencia y se dirige además a públicos manifiestamente diferentes, podemos determinar que el uso establece la producción.

Los creadores que trabajan en este campo siguen o tienen como referente al menos dos ámbitos profesionales: el de las artes plásticas y el del audiovisual (cine, televisión...), y en ambos resultan incómodos y vienen a ser los parientes pobres. Otros quisieran no ser considerados como integrantes de ninguno de los dos ámbitos, porque valoran el no-lugar y la *máxima interdisciplinaria*.¹⁰

Varias iniciativas diacrónicas acaecidas desde 2003 ponen de relieve en España la apertura de los espacios de exhibición de reconocido prestigio a la animación, *Sesiones animadas* (2005), *Històries animades* (2006) o *Geopolíticas de la animación* (2007)¹¹. *Ere erera baleibu icik subua aruaren. 1968-70*, de José Antonio Sistiaga “el pintor de celuloide” como lo describe Begoña Vicario en *Cabiers du cinema España*¹², inunda el espacio de *Tabakalera* (2007). Las diferentes ediciones del festival *Animac*¹³, abren una alternativa a los festivales competitivos y a la proyección de artistas que no encuentran cabida en eventos análogos. En un contexto más próximo la *Sala Parpalló*¹⁴ y el *IVAC-La Filmoteca* han defendido de manera continuada la calidad artística de la animación desde el ámbito del cine y del arte.

En el panorama internacional la *Asociación Internacional de Críticos de Arte* reconoció la *exposición Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, como la mejor monográfica de 2007. El trabajo de la realizadora norteamericana, cercano al teatro de sombras, inició en ese año su itinerancia

⁹ ALVAREZ REYES, Juan Antonio, “Entre la práctica artística y la experiencia fílmica: la animación como suspensión de niveles de realidad”, *Sesiones animadas*, Madrid, MNCARS-CAAM, 2005, http://w3art.es/weblog_archivos/PDF%20sesiones%20animadas.pdf, consultado: septiembre 2009.

¹⁰ AMELLER, Carles, *Prácticas culturales y artísticas con/para los media electrónicos: transiciones; transferencias incompletas*, Barcelona: Mostra d'Arts Electròniques de Catalunya - Generalitat de Catalunya, 1988. (Texto revisado y adaptado de la versión publicada en el catálogo de la Mostra), <http://peninsulares.conexion.org/textos/praccult.html>, consultado: 21 de agosto de 2000.

¹¹ *Sesiones animadas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005. *Historias animadas*, *Obra Social Fundación la Caixa*, Caixa-forum, Barcelona, 2006. *Geopolíticas de la animación*, CAAC Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2007.

¹² VICARIO, Begoña, “El universo de las salpicaduras”, “Itinerarios”, *Cabiers du Cinema España*, n^o2, junio 2007, p. 92.

¹³ *Animac Mostra Internacional de Cinema d'Animació de Catalunya* (Lérida), primera edición en 2001.

¹⁴ La *Sala Nuevos Medios* de la *Parpalló* ha reunido recientemente a figuras internacionales de la animación: Raoul Servais, Han Hoogerbrugge, Keytoon, aunando nuevas tendencias y técnicas tradicionales.

por destacados museos dentro y fuera de Estados Unidos. En este contexto resulta imposible dejar de mencionar el trabajo de William Kentridge, un veterano en el mundo del arte y de la *pintura-animada*, que en sus últimos proyectos retorna al nacimiento de la imagen en movimiento, reinventando artilugios precinematográficos para explorar la óptica y la construcción de la visión a través de imágenes anamórficas, una *doble visión* de la imagen, a través del dibujo y su reconstrucción.

Perspectivas de la investigación práctica en el arte

La investigación artística académica se desarrolla en parte mediante tesis doctorales que a pesar de emanar de facultades de bellas artes han sido tradicionalmente entendidas como proyectos teóricos, una aparente renuncia a la praxis como línea de acción investigadora desde el propio motor y potenciador de la práctica. La historia del arte y de la animación nos deja multitud de testimonios que contradicen esta *verdad única*, por lo que entre los nuevos retos que divisan los estudios de bellas artes apremia la reflexión en torno al tema, que en esta centuria se torna inaplazable. Centros como la *National Film Board of Canada*, que fundó su departamento de animación en 1943, se han acreditado por su búsqueda continua de innovación y experimentación con reminiscencias de laboratorio, de centro de investigación para la innovación y la generación de conocimiento, introduciendo programas similares a las subvenciones de *estancias de investigación para artistas*. En el ámbito audiovisual dentro de nuestras fronteras *Arteleku* ostenta una iniciativa que promociona este espíritu investigador y que ha abierto caminos de gran significancia a la animación. El *NLAF-Nederlands Instituut voor Animatie Film* en Holanda o *La Poudriere* en Francia son el resultado de apuestas por este concepto exclusivo y poco frecuente en el caso de la animación, que además de los medios tecnológicos requiere el soporte de personal técnico y en muchas ocasiones de la colaboración de artistas de disciplinas afines.

El paradigma de la labor investigadora en el campo de la animación está representado por Norman McLaren, cuyo trabajo ha sido pionero por su reflexión sobre el propio lenguaje de la imagen animada, dejando un legado fundamental para el trabajo de otros muchos artistas, realizadores o investigadores posteriores. Desde sus primeras películas abstractas y experimentales su aproximación al proceso de producción ha sido siempre semejante a la del artista en su estudio, defendiendo la producción de bajo presupuesto, para advertirnos así de que la excesiva confianza en la herramienta amenaza la creatividad. Su film *Begone Dull Care* (1949) recibió una gran acogida entre el público, ante la que el propio Pablo Picasso afirmó: “al fin algo nuevo!”.¹⁵ Norman McLaren ha contribuido valiosamente a la investigación práctica y teórica del arte con el soporte de las instituciones canadienses, cuya política de la gestión de lo audiovisual constituye un ejemplo garantizador de la libre creación.

La colaboración y subvención de las instituciones y empresas se convierte en un factor esencial para garantizar el progreso de la investigación. En animación este soporte llega en ocasiones de la mano de productoras y cadenas de televisión que respaldan obras de marcado perfil artístico, un aval de calidad para las propias entidades, que encuentra un claro ejemplo en *Channel 4* en Inglaterra. La huella del arte es el común denominador de los directores que han realizado encargos publicitarios mediante la productora de animación *AcmeFilmworks*, que apuesta por las jóvenes promesas de la animación y hace gala de la colaboración con los artistas de mayor reconocimiento internacional. La conexión arte-publicidad no es algo nuevo, la asociación del producto o servicio anunciado con el arte le otorga un aura muy anhelada, el sello de la exclusividad. Prueba de ello es el trabajo del realizador australiano

¹⁵ “En fin quelque chose de nouveau!”, tr. A., BENDAZZI, Giannalberto, *Le Film d'Animation. Vol. I*, Grenoble, La Pensée Sauvage – JICA, 1978, p. 177.

Len Lye, cuyos trabajos publicitarios al servicio de la *General Post Office* (Inglaterra) y en particular *A Colour Box* (1935), una pintura sobre celuloide, no mermaron en absoluto el poder experimental del autor, hasta tal punto que se llegó a equiparar la marca comercial que incluía en sus películas a los textos que los pintores cubistas integraban en sus cuadros y collages.

Desafíos para la docencia de la animación

“En los años 60, más que en cualquier otra época, los jóvenes animadores, que solían salir de las escuelas de Bellas Artes, no olvidaban su formación, sino que llevaban a la pantalla las influencias de los movimientos plásticos, sus investigaciones y sus estilos pictóricos y gráficos.”¹⁶ A pesar de la extensa y variada relación de centros cuyas ofertas formativas abordan los estudios de animación hoy en día, son escasas las referencias orientadas a la animación artística y experimental. *CalArts*, *Royal College of London*, *La Poudrière*, *UCLA*, tienen en común un denotado interés por la máxima calidad y la exclusividad, la excelencia del profesorado, un reducidísimo margen de admisión de alumnos, instalaciones y equipamientos de última generación, así como asistencia técnica altamente cualificada. Invitando además de manera continuada a las figuras más representativas de la animación contemporánea para sus *master class*. En este contexto Bolonia lanza a las universidades del *Espacio Europeo de Educación Superior* el reto de la competitividad a partir de la redefinición, necesaria y profundamente compleja, que exige prestar atención a múltiples parámetros.

CalArts - California Institute of the Arts es la primera institución de educación superior los EE.UU. en ofrecer títulos de grado y posgrado, tanto en artes visuales como escénicas. Desde su creación abogó por el diseño de un programa radical de educación que favoreciera el trabajo artístico independiente frente a los currículos rígidos, las relaciones académicas entre diversas comunidades de artistas sobre las jerarquías de profesor-estudiante y la continua interacción y *polimización cruzada* entre las diferentes ramas de las artes sobre la compartimentación disciplinar. Es el caso también de la *UCLA - University of California, Los Angeles* que aboga por las nuevas tecnologías sin renuncia alguna a la más tradicional manufactura. Ambos centros cuentan con un reducido número de admisión, doce por clase en ambos casos, prácticamente equiparable al taller propio para el estudiante, que puede incluso personalizar su programa formativo. En Europa *La Poudrière* (Francia) y el *Royal College of Art* (Inglaterra) son los máximos referentes. El estudio *Folimage* crea en 1999 *La Poudrière Animated Film School*, afrontando el hecho de que Francia, principal productor europeo de cine de animación, no proporcionaba dicha formación. Su análogo en Inglaterra, exhibe las producciones de los miembros del departamento de animación de forma habitual en el sitio Web de la *BBC Film Network*. Su programa docente está orientado a estudiar, pensar, producir, exhibir y reflejar a través de la investigación teórica y práctica, examinando la complejidad del medio animado.

El rasgo más significativo de estos centros es su marcado espíritu artístico. La inmersión de la animación en facultades de Bellas Artes y no en las de cine provoca que entre los alumnos se prodigue una actitud experimental frente al proceso de creación de un film. Pese a las evidentes divergencias que emanan del contexto de la universidad pública española y los centros referenciados, en la *Facultad de Bellas Artes de Valencia* late un mismo espíritu. Los nuevos planes de estudio apuntan una mayor flexibilidad y una mayor interconexión de contenidos. Un anterior *nuevo* plan de estudios favoreció la introducción de la animación en la facultad en 1995. El contexto en el que se planteaba garantizaba la formación integral del alumno a través de distintas materias artísticas, favoreciendo la reflexión y autocrítica del alumno ante la propia práctica artística a través de la animación. El programa de

¹⁶ BENDAZZI, Giannalberto, *Cartoons: 110 años de cine de animación*, Madrid: Ocho y medio-libros de cine, 2003, p. 447.



doctorado *El personaje en la Animación*, posteriormente titulado *Componentes expresivos, formales y espacio temporales de la animación y nuevas aproximaciones al diseño*, se reorientó con la implantación de los master a la especialización en animación dentro de la rama *Arte y Tecnología* del *Master de Producción Artística*. La demanda de la formación sobre la materia por parte de los alumnos, sumada a una demanda del mercado profesional impulsó la ampliación de asignaturas en la licenciatura, cuyos contenidos engloban los fundamentos, las técnicas, la preproducción y la producción de proyectos de animación.¹⁷ Los retos definidos por *Bolonia* y defendidos desde *Universidad Politécnica de Valencia* de vincular el conocimiento a la sociedad e impulsar la aprehensión de las competencias profesionales, permitió la puesta en marcha del *Título propio de especialista profesional en Animación: Arte e industria*¹⁸, que cuenta ya con su cuarta edición. La formación específica, las *master class* de la mano de artistas y profesionales de prestigio nacional e internacional que escriben hoy la historia de la animación¹⁹, consolidan un programa formativo que acerca academia y empresa, enseñanza y profesión. Un reencuentro obligado, un revulsivo necesario para la creación artística, para la innovación y el propio desarrollo del arte y de la sociedad.

Iniciativas paralelas de gran importancia surgen bajo el soporte de las instituciones para favorecer la continuidad y evolución del trabajo de los jóvenes creadores, subvenciones, cátedras de empresa, festivales, concursos, premios, becas para la continuación de la formación en el extranjero o la producción artística. El acercamiento entre la academia y el tejido empresarial de la Comunidad Valenciana a través las prácticas en empresa, ha supuesto uno de los mejores medios de difusión del potencial de los egresados de la *Facultad de Bellas Artes de Valencia*, que se incorporan al mundo profesional con un rasgo diferenciador de gran valía, la versatilidad, junto a un espíritu creativo y crítico que completa su perfil por su capacidad de aportar e innovar.

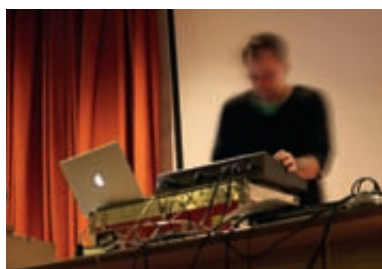
Retos del pasado, presente y futuro

La tecnología mimetiza los procesos creativos de las distintas ramas del arte, adaptándolos a su propia esencia, en este nuevo marco de creación la animación se convierte en el *medio contaminado* por

¹⁷ *Fundamentos de la Animación* (grupo en castellano e inglés), *Dibujo: historia, técnicas y procedimientos de Animación*, *Animación*, *Proyectos II de Animación*, *La animación de la idea a la pantalla*, *La animación para la difusión científica, promoción y publicidad*, *El movimiento en la animación artística y experimental*.

¹⁸ *Título propio de especialista profesional en animación: Arte e Industria*: <http://www.upv.es/ai.animacion>

¹⁹ Joanna Quinn, Michael Dudok de Wit, Raimund Krumme, Gil Alkabetz, Pablo Llorens, Florence Henrard, Juan Pablo Etcheverry, Ferenc Cakó, entre otros.



excelencia. Una extensa lista de artistas contemporáneos producen *entre dos mares*: Hussein Chalayan (moda, robótica y animación), Kathy Rose (performance y animación), Paul y Menno de Nooijer (fotografía, performance y animación), Kristen Winter (fotografía y animación), Gianluigi Toccafondo (pintura y animación), Han Hoogerbrugge (animación flash e interactividad), Blu (graffiti y animación).

El soporte digital se ha convertido en un recurso relativamente económico, no obstante, otros motivos han atraído a múltiples artistas a aprovechar las posibilidades de los nuevos formatos. El artista Han Hoogerbrugge inició su trayectoria en la pintura e instalaciones, pero Internet y en particular las posibilidades de la animación y la interactividad de *Macromedia Flash* le sedujeron por completo, ante la posibilidad de establecer una relación *uno a uno* entre el espectador y su obra a través del ordenador. El aumento de la demanda de la televisión e Internet hacia las producciones animadas permite extender puentes entre el arte y la sociedad, constituye una vía para aportar nuevas soluciones y contribuir a la regeneración del espíritu crítico del espectador.

La democratización de las herramientas, ordenadores personales, Internet y software, eliminan filtros en la selección de la cultura. Un mapa cargado de oportunidades y amenazas en la era de las redes sociales, que preserva el espíritu *underground* del cómic de los 60. En la actualidad se multiplican los canales de producción y distribución alternativos a los *oficiales*, que en el caso de la animación son generalmente comerciales, la cara más cruda de la industria. Ante la mirada del espectador y la del propio artista surge la posibilidad de acceder a una mayor permeabilidad en la exhibición, de observar el desarrollo de los procesos creativos y la generación de las ideas a través de los *portfolios*, *sketchbooks*, *blogs* o *websites* de los artistas. Estas pequeñas galerías del espacio virtual, ventanas abiertas al imaginario de cada artista, nos facilitan la ojeada *voyeur* de sus diarios y la lectura de reflexiones teóricas propias o de críticos especializados, son lugares de exhibición que amplían de forma ilimitada los contenidos y soportes. Son además espacios idóneos para acoger aquellas piezas en las que, además de la imagen, el tiempo y el sonido son imprescindibles para comprender su significado. El reto marcado por las nuevas tecnologías, no es tanto un reto de forma o apariencia, afecta al fondo, a los conceptos y yace en las propuestas de artistas cuya *voz* es *audiovisual*.

Lo inter-activo, un reto convertido en acuerdo

(un presente indispensable)

**The interactive thing, a challenge turned
into agreement (an essential present)**

Dr. Moisés Mañas Carbonell
Profesor del Departamento de Escultura-UPV

RESUMEN:

Partiendo de la idea de reto-acuerdo, este texto presenta una reflexión sobre la paulatina incorporación de materias relacionadas con las nuevas tecnologías en los planes de estudio de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, concretamente aquellas relacionadas con el fenómeno “inter-activo”. Desde este escrito se traza un modelo futuro basado en la comprensión del propio concepto, el juego social y contextual del mismo a través de la idea de “instrumento” de Heidegger, esbozando una teoría acerca del riesgo que conlleva el modo de ver lo interactivo exclusivamente desde el punto de vista maquinal, tecnológico, procesal e instrumental en la formación artística contemporánea.

Palabras clave: arte y nuevas tecnologías, interactivo, interactividad, pedagogía y nuevas tecnologías, estudios visuales, arte contemporáneo, escuelas de bellas artes.

ABSTRACT:

Based on the idea of challenge-agreement, this text presents a reflection on the gradual addition of new technologies related to studies in the Fine Arts Faculty of Valencia, particularly those connected with the phenomenon of “inter-active.” This paper presents a model future based on understanding the own concept, the social and contextual game through the idea of “instrument” of Heidegger, drawing a theory about the risk that it means the mode to see the interactive exclusively like something mechanical, technological, procedural and instrumental for contemporary arts studies.

Keywords: art and new technologies, interactive, interactivity, education and new technologies, visual studies, contemporary art, fine art schools.



¿Cómo abordar un reto convertido en acuerdo? Este sería el punto de partida de una relación entre la transferencia de contenidos y la implementación de los mismos en el campo de las Bellas Artes. Partimos de la idea de que un reto es un presente indispensable. Avanzamos con el pretexto de crear-plan-tear algo novedoso de una manera individual o grupal, pero nos perdemos dentro del propio concepto de novedoso a través de juegos dialécticos enmarcados entre la idea de novedad y la idea de lo reciente. En este juego que apuntamos se presenta como conmutador la *duda*, que si a priori implica descon-fianza, provoca en algunos momentos y en algunos actuadores peligro.

¿Qué sería del concepto de explorar, en cualquiera de sus variantes tanto geográficas como concep-tuales, sin sentir el peligro? Así y de esta manera, tomando las palabras del filósofo alemán Martin Heidegger, planteamos una pregunta por la técnica, por la que apuntamos que donde está el peligro nace también lo que salva¹.

¿Es la técnica el reto que provoca peligro-salvación a las artes? Es posible, si la vemos como un *ins-trumento*, que engloba a la técnica como medio y como un hacer del hombre, donde hay lugar para la poética (*poiesis*) y la *episteme*.

Frente a este *instrumento*, la academia mantiene una designación facultativa, un poder para hacer algo, que se plantea a lo largo de la historia contemporánea de la institución como vehículo necesario y como contrato marco en evolución pero presente.

Estamos actualmente en un proceso de conversión casi cercano a la idea de transfusión, ya que como apuntaba Mashall McLuhan, *nos convertimos en lo que contemplamos*².

Si este planteamiento es certero, no cabría duda que la institución, entendiéndolo por institución los estudios de Bellas Artes de la Facultad de San Carlos, es un artefacto modelador de experiencias y contenidos a través del *instrumento*, el cual no interfiere de manera directa e hiriente sobre la evolu-ción personal de cada actuador, consumidor o productor sino que mantiene una relación flexible y grupal entre todos los jugadores en lo social y contextual dentro de los ejes de estudios visuales y culturales contemporáneos.

Es desde aquí donde lo inter-activo tiene cabida. Entendiéndolo inter-activo como la relación entre el *instrumento*, la institución y las tecnologías contemporáneas, las cuales nos ayudarán a construir mediante los diferentes usuarios de esta transacción nuevos modelos y dispositivos de relación que

¹ HEIDEGGER, M., *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, pp. 9-37.

² MCLUHAN, M., *Understanding Media*, The MIT Press, Massachusset, 1964 (trad. española. “Comprender los medios de comunicación, Ed. Paidós, Barcelona, 1994), p. 11.

tienen pues, como componentes líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerzas, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura que se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de variaciones o hasta mutaciones de disposición.³

Es así como la institución provoca desde mediados de los años ochenta, un juego de peligro-salvación, promoviendo materias en sus planes de estudios cercanas a las ahora denominadas “viejas tecnologías”, como la fotografía o el vídeo.

Si bien esas “viejas tecnologías”, desde el primer momento de inserción en la institución son el resultado de la evolución y catalogación de lo audiovisual como industria cultural, no dejan de ser presentadas en el paquete de materias de la época como apoyo contemporáneo al *instrumento* que antes planteábamos, sin perder el aspecto crítico y nunca exclusivamente como mero mecanismo cinético.

Este avance en lo audiovisual como materia de estudio en las bellas artes, si bien podría ser un acto postmoderno a nivel nacional junto a otras escuelas (Bilbao, Barcelona o la naciente Cuenca), no lo era tanto en el panorama internacional. Escuelas alemanas (Frankfurt), inglesas (Royal Academy of Arts) y sobre todo norteamericanas (Visual Arts, San Diego, UCLA, entre otras) ya apostaban por esta línea con un formato modelo para Valencia y el resto del mundo.

El porqué de este “retraso” que vamos a definir como paralelismo entre las diferentes situaciones en cada país puede ser fácilmente visible mediante dos conceptos base, el mercado y la tradición cultural. Si bien algunas instituciones internacionales antes citadas contaban con programas ministeriales más flexibles respecto a las materias, Valencia se debía de regir por programas en algunos casos que no se plantearon con la suficiente vehemencia o visión de futuro. Si a eso le sumamos las diferencias entre estudios públicos y privados podemos seguir dilucidando el cómo y cuando la institución valenciana entre en juego. Esta que no es ninguna recriminación *vox populi* sino un apunte del panorama se le suma, en el caso del audiovisual, la democratización de la herramienta en el panorama nacional, apuntando que la democratización del magnetoscopio y la cámara vídeo doméstica se hace realidad a mediados de los años ochenta con la posibilidad unos pocos años más tarde, finales de los ochenta, principios de los noventa con la democratización total de la computadora, de ingresar no ya como materia de investigación universitaria exclusiva sino también como materia optativa de “nuevas tecnologías” en el plan de estudios valenciano.

Con este pequeño apunte partimos de que Valencia no quedaba aislada pero sí atrás de sus contemporáneos más relevantes en el terreno audiovisual y si bien en esa carrera no pudimos subir al podium si lo hemos y estamos haciendo en otras, teniendo claro que *debemos modelar nuestras herramientas y que estas nos modelan a nosotros*.⁴

Ahora bien esta evolución que vamos anotando de la institución y sus retos tecnológicos es imprescindible apuntar la posición crítica que hemos ido desarrollando con la experiencia, como apuntaba Gene Youngblood: *En los ochenta, el problema consistía en el acceso a las herramientas; en los noventa el problema ha sido el acceso a la comunidad. En los ochenta, se trataba de ordenadores para la productividad en la cultura empresarial, en los noventa se trata de redes para el fortalecimiento de la contracultura*.⁵

Este punto de vista nos lleva a pensar en pequeñas notas que señalábamos anteriormente sobre el *instrumento* y su aspecto crítico. Es deber de la institución provocar esa relación amor-odio en busca de lo inter-activo y realmente ese es el reto tecnológico principal que parafraseando las palabras de

3 DELUEZE, G., “¿Qué es un dispositivo?”, en *Michel Foucault, filósofo*, Ed. Gedisa. Barcelona, 1999.

4 MCLUHAN, M., *Op. Cit.*, p. 11.

5 YOUNGBLOOD, G., “Electronic café International, el desafío de crear al mismo nivel que destruimos”, en AA.VV., *Ars telemática*, Ed. Angelot, Barcelona, 1998, p. 44.

Max Bense tiene unos objetivos claros *sustituir los valores estéticos tradicionales basados en la comprensión subjetiva y metafísica del arte por un estudio objetivo del propio ser material de la obra, esto significa remplazar el anterior método estético de interpretación por una técnica de observación y comunicación. La obra como vehículo de información, información estética*⁶ y apuntamos a través de los nuevos medios, su comprensión con la posibilidad de camuflarse-mimetizarse con ellos.

Por lo tanto el reto tecnológico de la institución no debe quedar en el error-meta de conseguir exclusivamente, bajo la incidencia-cambios de las nuevas tecnologías de la comunicación y la interacción, las suficientes herramientas para todos los usuarios de la institución en un modelo uno-uno, entendiendo herramienta como aparato, sino de construir un modelo de pensamiento contemporáneo y si se pudiera visionario, acorde con el fenómeno redes que pueda construir un modelo crítico, analista y expandido en los propios usuarios que sean capaces de entender la evolución conceptual y contextual de si mismos desde la figura de espectador hasta la figura de usuario y su transformación actual en jugador, sin perder de vista la idea de que el hombre electrónico no es menos nómada que sus antepasados del paleolítico.

El resultado de la consecución de este reto tecnológico no sólo posibilitará la generación de egresados con un sentido interdisciplinar, sino que creará generaciones de exploradores familiarizados, sin miedo a los nuevos medios, con visión de peligro-salvación en ellos, que suavicen e incluso hagan desaparecer el biombo móvil que pudiera separar, en el pensamiento general de la población, la relación-división entre arte y tecnología en pro del uso de terminologías ACTS (Arte, Ciencia, Tecnología y Sociedad).

Tras esto, el hecho, no queda únicamente en la construcción de nuevas materias del campo audiovisual en el nuevo plan de estudios futuro, el famoso “Plan Bologna”, tales como Estética digital, Comunidades y redes Sociales, Talleres de proyectos interactivos, video creación en tiempo real , entre otras , sino en reivindicar la necesidad y capacidad de expandir los espacios del y para el arte amplificando las capacidades del propio acto y de su *instrumento* convirtiendo lo que era un reto como presente indispensable en un acuerdo.

⁶ BENSE, M., *Estética de la información*, Ed. Comunicación, Serie B, 1972.

Reflexionar desde la complejidad: investigación y actividad artística

Thinking from complexity: Research and artistic activity

Dr^a. Paula Santiago y Dr. David Pérez
Profesores del Departamento de Pintura-UPV

RESUMEN:

La inserción de las Bellas Artes dentro del ámbito universitario, proceso iniciado hace tres décadas, supone un cambio radical en la enseñanza de las mismas. Las transformaciones que este hecho auspicia tendrán directa repercusión en lo concerniente a la investigación, faceta que constituye uno de los ejes de la actividad del profesor y profesora universitarios. Aunque no se cuestiona el relevante papel que desempeña la tarea investigadora en la docencia, resulta curioso constatar cómo, frente a lo que sucede en ámbitos como el científico e, incluso, el humanístico, el sentido de aquello que comprende la investigación en Bellas Artes se encuentra sometido a una permanente reformulación. Este autocuestionamiento –que se manifiesta especialmente en momentos que, tal y como sucede con la actual integración en el Espacio Europeo de Educación Superior, conllevan transformaciones universitarias estructurales– puede ser tomado erróneamente como un hecho negativo vinculado al propio carácter acientífico de la actividad artística. Sin embargo, una apreciación de este tipo conlleva una visión reduccionista del concepto de saber, dado que hace depender al mismo de un modelo instrumental tecno-científico. Ello permite señalar que la propia especificidad de la investigación artística radica en una irrenunciable apertura que debe ser constantemente reorientada y ampliada.

Descriptores: Investigación / Bellas Artes / Enseñanza universitaria / Humanidades / Metodologías investigadoras

ABSTRACT:

The Fine Arts incorporation on the universities, a process initiated three decades ago, supposes a radical change in their educational characteristics. The transformations that this fact foresees will be directly related to researching, which is one of the main activities of the university professors. Although there is no question about its role in the teaching, it seems curious to state the differences among scientific, humanistic and Fine Art research, and how the meaning of the last one is continuously reformulated. This self-questioning process evidences the transformations of the university structures, particularly within the current integration of European Higher Education systems, what it can be erroneously considered as a negative fact related to the non-scientific profile of Fine Arts activities. Nevertheless, this appreciation could lead us to a narrowed idea of knowledge, since it should be based on the same technical-scientific model. We could conclude that the particular specificity of Fine Arts research would be rooted in an unavoidable opening that is constantly reoriented and extended.

Keywords: Research / Fine Arts / University teaching / Humanities / Research methodologies



1. De la práctica artesanal al espacio universitario: los orígenes de una tensión

La transformación de las antiguas Escuelas Superiores de Bellas Artes en las actuales Facultades de Bellas Artes, hecho que se produce hace poco más de tres décadas, supone uno de los cambios más importantes acaecidos dentro del contexto de las enseñanzas artísticas de carácter reglado. Pese a que esta inserción en el espacio universitario pueda parecer un tanto tardía, la misma requiere ser matizada, ya que esta circunstancia no se corresponde con la dilatada evolución institucional vivida en el ámbito de la educación artística, una evolución que se remonta al siglo XVIII y, en concreto, a 1768, puesto que es en dicho año cuando bajo el reinado de Carlos III se produce la creación de la Academia de las Nobles y Bellas Artes de San Carlos, institución surgida en sus inicios como filial de la de San Fernando en Madrid (1752)¹.

Desde entonces hasta ahora, han sido diversos los momentos que han determinado el recorrido seguido por unas enseñanzas cuya ubicación actual responde a las propias transformaciones interdisciplinares operadas en un campo que, como sucede con el artístico, ha profundizado en su consideración intelectual alejándose de lo estrictamente artesanal y/o manual. De este modo, la reestructuración del marco legislativo a través del que se auspiciaba la creación de las citadas Escuelas Superiores de Bellas Artes –hecho que se producirá coincidiendo con los años de la República, así como con el periodo de la Guerra Civil–, permitirá marcar un punto de inflexión que, durante la etapa de la transición democrática, se verá totalmente modificado debido a la inclusión de los estudios de Bellas Artes en la enseñanza universitaria, cuestión que, como ya hemos señalado, acarreará una innovación de profundas repercusiones.

Teniendo en cuenta esta consideración, no podemos obviar el hecho de que el Real Decreto 988/1978, al transformar las antiguas escuelas en centros plenamente universitarios, posibilitará el establecimiento de un punto y aparte en este recorrido, puesto que bajo la citada coyuntura legislativa la

¹ Recordemos que la Academia de San Carlos venía funcionando como Junta Preparatoria desde 1765. A su vez, la Academia de San Fernando, iniciada bajo Felipe V y sancionada por Fernando VI, había surgido como consecuencia de los proyectos realizados en tal sentido en París y Roma. El cometido de todas estas instituciones resulta evidente dentro del contexto ilustrado: las academias van a actuar como órgano directivo en el establecimiento de unos criterios centrados en aspectos no sólo de carácter formal y estético, sino también social, económico y político, de ahí su función en el enfrentamiento existente entre la práctica artística y el papel que en la misma desempeñaban los antiguos gremios. Al respecto, son de interés las reflexiones que la profesora Carmen Gracia efectúa en torno al intervencionismo de la Academia y a los intereses gremiales, hecho que esta autora centra en el caso valenciano. GRACIA, C., *Història de l'art valencià*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim-IVEI, 1995, pp. 293-305.

recién creada Facultad de Bellas Artes quedará adscrita a la Universidad Politécnica de Valencia². Esta inclusión de lo artístico en un espacio multitécnico –única en su género dentro del sistema universitario español– supondrá no sólo el traslado en 1984 de las dependencias del Convento del Carmen al Campus de Vera, sino también el inicio de un cambio radical en los planteamientos docentes y educativos, circunstancia que desde un primer momento influirá en la revisión inicial del vetusto Plan de 1942 mediante la desaparición de algunas asignaturas y la incorporación de otras nuevas. A través de esta modificación se pretendía, siquiera fuera tímidamente, generar una realidad educativa mucho más cercana a las necesidades del momento histórico.

Con todo, habrá que esperar hasta 1983, momento en el que se aprueba la Ley de Reforma Universitaria, para que pueda establecerse el nuevo marco legal operativo en las instituciones universitarias, hecho que permitirá que Facultades como las de Bellas Artes fueran consolidando su proceso constitutivo. Debido a ello, en 1986 quedará aprobada una estructura departamental –que en la actualidad ha sufrido modificaciones– y que a través de la misma la investigación y docencia se viera articulada en torno a tres Departamentos: el de Escultura e Historia del Arte, el de Dibujo y el de Pintura³. Iniciado este proceso de renovación y cambio en los planes de estudio, la enseñanza universitaria se sentía capacitada para ofertar a la sociedad un sistema más acorde con la realidad social. Una realidad que volvería a cobrar protagonismo con la transformación que implicó el Plan de Estudios de 1993 y su apuesta por una optatividad respetuosa, por un lado, con los intereses de los alumnos y alumnas y, por otro, con las necesidades de inserción laboral existentes dentro de un mercado complejo, aunque lleno de nuevas posibilidades.

En la publicación divulgativa editada como guía docente para el alumnado matriculado durante el curso 2002-2003 se señalaba taxativamente: “En el contexto universitario de nuestra Comunidad, la Facultad de Bellas Artes de San Carlos se define como lugar idóneo en el que se ofrece y se puede recibir una enseñanza de las artes visuales de un modo integral, amplio y actualizado, con ello se pretende responder adecuadamente a las expectativas de la sociedad que la acoge”. Articular una respuesta de esta índole implicaba, a su vez, apostar por una “diversificación curricular” capaz de garantizar “un marco muy amplio de aplicación profesional”⁴; de ahí que desde la Facultad se intentara ofrecer una enseñanza dirigida a cubrir ámbitos tan diversos como los relacionados con la formación integral de artistas plásticos, la preparación cualificada de especialistas destinados a la conservación y restauración del patrimonio histórico-artístico, la educación de futuros docentes y/o la formación de profesionales vinculados a ámbitos relacionados con las tecnologías de la imagen, el diseño, la publicidad o la comunicación audiovisual.

Ahora bien, si hacemos alusión a estas circunstancias no es por un afán meramente evocador, sino por un motivo de carácter conceptual que, en modo alguno, debe pasarnos desapercibido: la coexistencia de ambas circunstancias, es decir, la simultánea presencia de una vinculación universitaria cuya historia es muy breve, unida a un más que extenso recorrido institucional, ha propiciado una curiosa tensión que, siendo sin duda alguna enriquecedora, no por ello ha dejado de suscitar determinadas paradojas. Éstas, curiosamente, han aflorado siempre en momentos que, como sucede con la actual

² Pese a que la UPV cumplió en 2008 su cuadragésimo aniversario, el volumen publicado por el profesor José Luis Santos con motivo de los primeros veinticinco años de esta institución contiene, desde una perspectiva vivencial, relevantes datos en torno a este periodo. SANTOS LUCAS, J. L., *Nacimiento de una universidad (Algunos recuerdos)*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 1993.

³ La estructura vigente en estos momentos reconoce la existencia de cinco Departamentos que agrupan en su conjunto a más de dos centenares de profesores y profesoras. Estas unidades básicas dedicadas a la investigación y docencia son las siguientes: Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte; Conservación y Restauración de Bienes Culturales; Dibujo; Escultura y Pintura.

⁴ VV. AA., *Curso 2002-2003. Publicación informativa*, Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 2002, p. 15.

integración en el Espacio Europeo de Educación Superior, conllevan reformulaciones y reorientaciones que afectan estructuralmente a la idea de universidad existente hace tan sólo unas décadas. Si bien es cierto que las enseñanzas teóricas en torno al arte no han contado en las universidades europeas con una larga historia –no olvidemos que la cátedra de Historia del Arte más antigua fue creada en 1844, en la Universidad de Berlín, seguida por la de Viena en 1852, o que en España la primera asignatura impartida en las Facultades de Letras, con el nombre de “Teoría de la Literatura y de las Bellas Artes”, se remonta al año 1901, siendo 1911 la fecha en la que se crea una cátedra propia de Historia del Arte⁵–, si bien es cierto este hecho, repetimos, la peculiar situación vivida en las Facultades de Bellas Artes debe ser analizada partiendo de una doble especificidad: por un lado, la que comparte con otros estudios humanísticos y, por otro, la que se desprende de su propia evolución como disciplina autónoma. Desde esta perspectiva, las Bellas Artes, conscientes de su renuncia a una tradición única y cerrada en la que basar sus enseñanzas, se decantan, al igual que sucede con otras muchas especialidades universitarias vinculadas a su misma área, por una metodología pedagógica que *grosso modo* se articula en torno a cinco directrices:

1. La coexistencia ineludible de modelos diversos.
2. La integración de aspectos divergentes.
3. El equilibrio entre la búsqueda de un diseño curricular propio y la necesaria homogeneización de unos conocimientos mínimos.
4. La organización coordinada de aprendizajes.
5. El interés por una formación personalizada y autónoma que, orientada a la consecución de competencias, pueda ajustarse a las demandas educativas propiciadas por el contexto social.

Ahora bien, el reconocimiento de unos parámetros como los mencionados que, al menos en principio, se encuentran compartidos con otras disciplinas que cuentan con presencia en nuestras universidades –poco importa que la misma responda a una larga o corta tradición–, no debe hacernos pasar por alto las peculiares disociaciones existentes en el interior de nuestras Facultades en lo concerniente a uno de los aspectos fundamentales que determinan cualquier práctica universitaria: nos referimos al que se relaciona con el ámbito concreto de investigación que define a las Bellas Artes.

2. Autocuestionar el arte, reformular la investigación

La existencia de tres niveles de actuación centrados respectivamente en la docencia, la investigación y la gestión, pone de relieve las diversas funciones que habitualmente han sido atribuidas al profesor o profesora universitarios. Unas funciones, sin embargo, que desde nuestra perspectiva no poseen un valor equiparable, y ello a pesar de la necesaria presencia de las mismas en la vida académica. Al respecto, siquiera sea de forma tangencial, se ha de tener presente que el alcance de dichos cometidos puede verse sujeto no sólo a interpretaciones de índole divergente, sino también a apreciaciones claramente contrapuestas, cuestión que suscita la existencia de un desequilibrio y/o de una disfunción operativa entre todas estas actividades. Debido a ello, se puede afirmar que la excesiva burocratización a la que se ha visto sometido el trabajo universitario en tan sólo unos pocos años, hecho que se basa en una empobrecida, a la par que distorsionada, lectura de la realidad educativa –reducida a empeño

⁵ Véase GAYA NUÑO, J. A., *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico-Europea de Ediciones, 1975.

administrativo-numérico y a cometido evaluable desde el discurso de la rentabilidad económica—, ha propiciado una peligrosa disimetría que está actuando en detrimento de las prácticas docentes e investigadoras, auténtico fundamento de la enseñanza superior, tal y como así, por otro lado, se llega a recoger en el apartado 1 del artículo 39 de la Ley Orgánica 4/2007, de 12 de abril por la que se modifica la Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades⁶.

Sin entrar en estos momentos a analizar el citado desequilibrio y las causas que lo suscitan, puesto que dicha problemática —lógicamente con Bolonia al fondo— escapa al propósito del presente texto, es interesante constatar cómo dentro del ámbito de las Facultades de Bellas Artes⁷ se ha producido durante los últimos años un permanente autocuestionamiento dirigido a reflexionar y debatir en torno a los contenidos y límites que definen el ámbito investigador. Un hecho, curiosamente, que en otras disciplinas integradas en lo que podemos considerar como Humanidades —término que el propio *Libro blanco de la investigación en Humanidades* reconoce hasta cierto punto como «incómodo», puesto que hay quienes prefieren utilizar expresiones como las de Ciencias Humanas o Ciencias Sociales— no se ha llegado a producir con idéntico empeño e intensidad⁸. En este sentido, ámbitos como la Filología, la Filosofía, la Historia y la Literatura que suelen ser los que, junto con el Arte, quedan agrupados bajo dicha denominación, poseen por propia tradición disciplinar todo un conjunto de prácticas investigadoras y metodológicas que, con independencia de las pertinentes críticas y/o transformaciones existentes en las mismas, no por ello se han visto sometidas a una revisión estructural tan radical como la que de una manera recurrente se viene planteando en el espacio universitario de las Bellas Artes. Una revisión que, sin ánimo de ser concluyentes, podemos considerar influida por tres grandes hechos:

1. Por el sentido híbrido, expandido y transdisciplinar que conlleva la propia práctica artística contemporánea (ya que, como en tantas ocasiones se ha señalado, hoy en día la dificultad no radica tanto en definir cuál es el ámbito propio de actuación del arte, como en reconocer qué es aquello que no entra en sus colonizadores y nunca satisfechos dominios).
2. Por la inveterada atomización que define dicha práctica y que nace como herencia directa de planteamientos estrechamente vinculados al surgimiento de la modernidad artística y a su constante apelación individualista. Prueba de lo señalado la tenemos en las diversas tipologías que, tomadas en

⁶ Recordemos que en el citado apartado se apunta taxativamente: “La investigación científica es fundamento esencial de la docencia y una herramienta primordial para el desarrollo social a través de la transferencia de sus resultados a la sociedad. Como tal, constituye una función esencial de la universidad, que deriva de su papel clave en la generación de conocimiento y de su capacidad de estimular y generar pensamiento crítico, clave de todo proceso científico”. Lamentablemente, la importancia del pensamiento crítico —curiosa formulación redundante, dado que el pensar siempre conlleva una permanente puesta en crisis— se está supeditando a una visión economicista y unidimensional de lo que conlleva la transferencia de resultados a la sociedad.

⁷ En la actualidad son quince las universidades españolas que imparten estos estudios en catorce ciudades: Altea (Universidad Miguel Hernández), Barcelona (Universitat de Barcelona), Bilbao (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea), Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha), Granada (Universidad de Granada), La Laguna (Universidad de La Laguna), Madrid (Universidad Complutense de Madrid y Universidad Europea de Madrid), Málaga (Universidad de Málaga), Murcia (Universidad de Murcia), Pontevedra (Universidade de Vigo), Salamanca (Universidad de Salamanca), Sevilla (Universidad de Sevilla), Valencia (Universidad Politécnica de Valencia) y Teruel (Universidad de Zaragoza).

⁸ El *Libro blanco de la investigación en Humanidades* realizado en 2006 por la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), surgió como un estudio de referencia ministerial de cara a la integración en el marco educativo europeo, y fue elaborado a partir del Plan Nacional de Investigación, Desarrollo e Innovación Tecnológica (2004-2007). En el mismo se incluyó por vez primera un programa específico para las Humanidades encaminado, según señalaba expresamente en su presentación Eulalia Pérez Sedeño, Directora General de la mencionada fundación, a “formular un conjunto de recomendaciones específicas en materia de política científica”. El trabajo recogido en el *Libro blanco* respondió a un trabajo de más de dos años en el que mediante pases de encuestas, convocatorias de jornadas y realización de discusiones destinadas a debatir documentos de diversa índole, participaron cerca de un millar de mujeres y hombres relacionados con la investigación humanística desarrollada dentro de nuestro país.

algunos casos de la Historia del Arte o de la Estética, se han aplicado con resultados más que diversos en la realización de Tesis Doctorales, en trabajos de investigación conducentes a la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) o en los más recientes Proyectos Final de Máster, cuestión sobre la que más adelante volveremos a incidir.

3. Por las dificultades que genera trasladar modelos coherentes en otros ámbitos (grupos de investigación, trabajo colectivo coordinado, jerarquía de prioridades, transferencia de resultados cuantificables económica y/o socialmente...) al espacio en el que los estudios humanísticos, en general, y los artísticos, en particular, se desenvuelven.

La peculiaridad que presenta este proceso de autorreflexión –que, en modo alguno, puede darse por cerrado– radica en el hecho de que aunque haya afectado también a la tarea docente y a la de gestión, en estas áreas las fronteras que delimitan el carácter de las mismas ha presentado muchas menos controversias que las existentes en el ámbito la investigación. A ello, qué duda cabe, ha contribuido una compartida problemática que, más allá de especialidades y áreas de conocimiento, es común a la propia actividad docente y administrativa. Esta circunstancia, insistimos una vez más, se torna mucho más compleja cuando en el ámbito de las Humanidades y/o de las Bellas Artes se intenta homogeneizar la actividad investigadora definiendo la misma desde parámetros que responden de forma coactiva a un modelo reduccionista y simplificado de saber, un modelo que básicamente se adecua a las exigencias instrumentalizadoras derivadas del discurso tecno-científico. No queremos con ello caer en aquella vieja trampa, por fortuna ya superada, que vinculaba, desde una perspectiva idealista y tardorromántica, la práctica artística a un tipo de saber que, desgajado de lo universal/objetivo y centrado en lo particular/subjetivo, se oponía a cualquier pretensión teórica, de ahí que el mismo se definiera antes como recurso que como discurso, es decir, antes como habilidad técnica y destreza manual carente de racionalidad, coherencia, reflexión y/o justificación, que como instrumento de conocimiento. No queremos con ello, repetimos, volver a utilizar –y a perpetuar– la falaz dicotomía establecida entre investigación y creación, puesto que la misma se asienta en un modelo dualista de oposiciones simplificadoras que encuentra su legitimación en una visión jerárquico-economicista de lo que supone el hecho del conocer.

En este sentido, que la respuesta a un problema no sea única, que la misma pueda variar con el transcurso del tiempo o que, incluso, un idéntico problema pueda admitir soluciones contradictorias, todas ellas igual de válidas –dado que podemos llegar a ignorar no sólo si había o no problema, sino también cuál era la pregunta a la que aludía–, nos sitúa en el ámbito de un saber que, como sucede con otras disciplinas, no responde a una práctica acumulativa del conocimiento⁹. Este hecho, que remite a la imposibilidad de una traspolación mecánica de conceptos como, por ejemplo, los de progreso o evolución –fenómeno que también se da en la investigación literaria o filosófica–, genera más que la invalidación o el rechazo de la propia tarea investigadora en sí, una invitación a reformular la misma desde planteamientos desprejuiciados que sean capaces de huir de una uniforme imposición relacionada con lo que podemos calificar como el monoteísmo vulgarizado de los modelos físico-naturales. Debido a ello, responder de forma positiva a esta reformulación conlleva cuestionar, tanto

⁹ Javier Tudela, artista y profesor en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, retomaba de Jorge Wagensberg, que la aplicaba a la idea de naturaleza, la formulación que se halla en la base de nuestro comentario: “Cuando arte es la respuesta, ¿cuál era la pregunta? Véase TUDELA SÁENZ DE PIPAÓN, J.: “Notas sobre creación e investigación en Bellas Artes. Cuando arte es la respuesta, ¿cuál era la pregunta?” en DE LA IGLESIA Y GONZÁLEZ DE PEREDO, J. F., RODRÍGUEZ CAEIRO, M. y FUENTES CID, S. (eds.): *Notas para una investigación artística*, Pontevedra, Universidade de Vigo, 2008, pp. 73-94.

implícita como explícitamente, la imposición de un sistema referencial de saber que no sólo constriñe y falsea, sino que resta valor a la intrínseca diversidad en la que se asienta la investigación en tanto que realidad plural¹⁰.

Aunque la problemática descrita sea algo que no afecta de manera específica ni exclusiva a Bellas Artes, resulta interesante constatar cómo la cuestión ha sido planteada de forma muy especial en este ámbito, hecho sobre el que ha influido directamente la propia necesidad de reformulación originada por la tardía integración en el mundo universitario. Partiendo de ello, podemos detectar el solapamiento de dos aspectos sustanciales en el origen de esta situación:

1. La progresiva adecuación a la estructura universitaria (mediante la creación de departamentos, el establecimiento de líneas y grupos de investigación, la elaboración de proyectos docentes, la defensa de tesis doctorales...) ha requerido una imprescindible delimitación de qué es aquello que comprende investigar en Bellas Artes, lo cual ha supuesto establecer unas pautas de especificidad que en determinados momentos han quedado superpuestas a las emanadas desde discursos tan próximos como los de la Historia del Arte o los de la Estética.

2. Junto a ello, esta búsqueda se ha visto acompañada por una paralela profundización en lo que, en verdad, constituye desde nuestra perspectiva uno de los objetivos sustanciales de la actividad universitaria: el estímulo y salvaguarda de un saber crítico. Este hecho es el que ha permitido –aunque, en ocasiones, partiendo de argumentos más pasionales que convincentes e, incluso, más superficiales que operativos– que el modelo colonizador de lo que podría ser definido como el imperativo tecnocientífico se haya visto cuestionado. Y ello aun siendo conscientes del abrumador dominio que el mismo ejerce en cuestiones tan básicas como las que determinan las áreas prioritarias de financiación de proyectos I+D.

El artista y también profesor Juan Luis Moraza, utilizando como referencia el desarrollo de una investigación artística consciente –definida como *conscientífica*–, intentaba sintetizar la cuestión en los siguientes términos: “Las competencias investigadoras necesitan cada vez más de las artísticas, y las artísticas de las investigadoras. Ello no significa en absoluto que ciencia y arte deban ser indiscernibles, o que el arte debe quedar asimilado a la ciencia para acceder al estatuto investigador... Sino más bien reconocer que, sin renunciar a los campos, la complejidad nos convoca en espacios de convergencia en los que no puede persistir ninguna preeminencia disciplinar. No obstante, ni el arte ni la investigación permanecerán indemnes a ese encuentro. Para el arte, es imprescindible adoptar el arte como modelo, sin la «vergüenza epistemológica» de los que pretenden hacer del arte una pseudociencia y de la «desvergüenza epistemológica» de quienes consideran el arte como una actividad irresponsable y sagrada”¹¹.

Los resultados obtenidos a través de este proceso de autocuestionamiento no pueden ser tomados de manera homogénea, ya que, tal y como venimos señalando, el debate en torno a lo que comprende la investigación dentro del ámbito artístico constituye una cuestión que todavía continúa viva –hecho

¹⁰ En relación con lo señalado puede resultar de interés el capítulo “Investigar en tiempos de la ciencia”, incluido en RODRÍGUEZ CAEIRO, M. y FUENTES CID, S. (eds.): *La carrera investigadora en Bellas Artes*, Pontevedra, Universidade de Vigo, 2007, pp. 3-14. En dicho texto se analiza el papel de las Bellas Artes en el contexto de la *Ley de la Ciencia*, aprobada el 14 de abril de 1986 y ratificada con escasas modificaciones el 24 de mayo de 2006.

¹¹ MORAZA PÉREZ, J. L.: “Aporías de la investigación (tras, sobre, so, sin, según, por, para, hasta, hacia, desde, de, contra, con, cabe, bajo, ante, en) arte. Notas sobre el saber” en DE LA IGLESIA Y GONZÁLEZ DE PEREDO, J. F., RODRÍGUEZ CAEIRO, M. y FUENTES CID, S. (eds.): *op. cit.*, p. 69.

que, pese a todo, resulta de agradecer¹²-. Desde esta perspectiva, el interés existente sobre el tema no sólo ha quedado puesto de relieve por el aumento de publicaciones existentes al respecto¹³, sino también, y es lo que ahora nos interesa destacar, por la propia normalización universitaria operada dentro de esta área educativa. Una normalización que, centrándonos en el caso de Facultad de Bellas Artes de Valencia, ha conllevado lo que puede ser considerado como una permanente redefinición del ámbito investigador intentando partir de una exigente actitud autocrítica, actitud que, como ya hemos apuntado con anterioridad, ha quedado recientemente plasmada en la propia diversidad de soluciones adoptadas para los proyectos finales que deben ser realizados tanto en el Máster Oficial en Producción Artística, como en el Máster Oficial en Artes Visuales y Multimedia, estudios que la Universidad Politécnica de Valencia ofrece dentro del Programa de Posgrado “Arte: producción e investigación”. Dicho programa, que se encuentra dotado con una mención de calidad ministerial, permite el desarrollo –y necesaria convivencia– de trabajos de investigación de carácter bibliográfico, curatorial, histórico, estético, proyectual y/o expositivo, cuestión que ayuda a poner de relieve la positiva e irrenunciable pluralidad de ámbitos que puede abordar la investigación en Bellas Artes. En este sentido, la iniciativa emprendida en 2007 desde los Vicerrectorados de Ordenación Académica y Profesorado, así como desde el de Investigación, Desarrollo e Innovación –iniciativa encaminada a la elaboración de un conjunto de “Guías de Investigación para el desarrollo de la Carrera del Profesorado”–, ha posibilitado determinar con una cierta claridad el alcance de esa diversidad investigadora a la que estamos haciendo alusión. Las seis guías editadas¹⁴ ofrecen un ajustado panorama de la amplitud de actividades que comprende la tarea investigadora dentro de un contexto que apuesta por la renovación y el compromiso universitarios. Un compromiso que, reconocido por parte de órganos de control de la calidad de la enseñanza –como, por ejemplo, la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA)–, se renueva no sólo mediante la consecución continuada de tramos de investigación por parte del profesorado de nuestra Facultad, o a través del incremento de proyectos financiados en convocatorias de carácter competitivo, sino también por medio del aumento de grupos e institutos de investigación (pensemos en el Centro de Investigación Arte y Entorno y en el Instituto de Restauración del Patrimonio, así como en los más veinte grupos de investigación existentes en la actualidad en la Facultad de Bellas Artes).

¹² El sentido inconcluso que presenta el debate suscitado podría ser tomado como una carencia, dado que estaría ocultando una falta de precisión y rigor. No obstante, también es posible efectuar otra lectura: si la investigación es una tarea abierta dirigida a hacer y/o a mostrar como evidente lo que no lo era, ¿por qué renunciar a cuestionar los límites y naturaleza de sus fronteras? Curiosamente, la Física actual más renovadora representa un ejemplo palmario de esta actitud desprejuiciada.

¹³ La bibliografía que en el transcurso de los últimos diez años ha ido apareciendo resulta significativa. Con independencia de los dos textos de 2007 y 2008 ya citados en las notas precedentes, podemos destacar por orden cronológico títulos como los siguientes: MARÍN VIADEL, R., DE LA IGLESIA Y GONZÁLEZ DE PEREDO, J. F. y TOLOSA MARÍN, J. L.: *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*, Granada, Grupo Editorial Universitario, 1998; ARAÑO GISBERT, J. C. y MAÑERO, A. (eds.): *La investigación en las artes plásticas y visuales. Actas Congreso INARS*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003; MARÍN VIADEL, R. (ed.): *Investigación en educación artística. Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*, Granada, Grupo Editorial Universitario, 2005; HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F., PÉREZ LÓPEZ, H. J. y GÓMEZ MUNTANÉ, M. C.: *Bases para un debate sobre investigación artística*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2006.

¹⁴ Estas guías de carácter departamental editadas por la UPV —correspondientes a los volúmenes 1, 5, 10, 11, 14 y 18— han sido realizadas entre los meses de noviembre de 2007 y septiembre de 2008 por los profesores y profesoras GARCÍA PRÓSPER, B.: “Dibujo”; LLORET ROMERO, N.: “Biblioteconomía y Documentación”; MUÑOZ GARCÍA, A.: “Comunicación Audiovisual y Publicidad”; SANTIAGO MARTÍN DE MADRID, P. y PÉREZ RODRIGO, D.: “Pintura”; VILAR GARCÍA, S.: “Escultura”; YUSÁ MARCO, D. J.: “Conservación y Restauración de Bienes Culturales”.

3. Especificidad y apertura

Si la especificidad investigadora de Bellas Artes se asienta, según acabamos de apuntar, en la propia apertura de sus postulados y en la diversidad de sus formulaciones, ello puede generar un riesgo: estimular y/o legitimar una carencia de rigor en aras de una pretendida ausencia de modelos. Efectuar una apreciación de esta índole supondría plantear un debate que, de entrada, podemos considerar sesgado debido a su incorrecta formulación. Aludir a lo diverso como sinónimo de incoherente, conllevaría concebir lo riguroso como sinónimo de unitario. En este sentido, rigor y diversidad no constituyen realidades opuestas, sino facetas de una convergencia indisoluble. La ausencia de modelos estables o la imposibilidad de referentes legitimadores absolutos –ya sea a niveles discursivos o metodológicos– no trae consigo la invalidación de la investigación, sino el desarrollo no coercitivo de la misma y la apuesta por un modelo de saber que, imbuido de una posición científica no restrictiva y alejado del dogma de fe del imperativo tecnológico, toma la crítica como elemento irrenunciable de su propia razón de ser.

Reconocer este hecho, sin embargo, no acarrea la inmediata superación de dichas coerciones, ya que las principales restricciones a las que nos enfrentamos no sólo vienen del exterior, sino también de esa *vergüenza epistemológica* autoimpuesta a la que se refería el citado Moraza. El catedrático de Bellas Artes Ricardo Marín incidía al respecto señalando lo siguiente: “Es cierto que no acaban de ser plenamente reconocidos incluso dentro de las propias Facultades de Bellas Artes, conceptos tales como «investigación visual», «demostración visual», «razonamiento visual», ni tampoco los procesos de argumentación desarrollados fundamentalmente con imágenes, cuando se trata de cursos de doctorado, publicaciones, tesis doctorales y, en general, todo tipo de actividades tradicionalmente reconocidas como investigación. Seguimos, en gran medida, anclados a fórmulas, estrategias y metodologías de investigación que adoptamos y adaptamos del ámbito de la estética, del ámbito de la historia del arte, del ámbito de la crítica del arte, del ámbito de la antropología del arte, de la psicología del arte, etc., etc. Así que, aunque son muy importantes las acciones hacia fuera, queda mucho territorio, todavía, para el trabajo interno”¹⁵.

La necesidad de este trabajo interno –a través del cual no se hace más que poner de relieve, una vez más, esa permanente reformulación que desde hace tres décadas la inserción de la enseñanza de las Bellas Artes en el mundo universitario ha propiciado– muestra la vitalidad del ámbito en el que nos desenvolvemos. Aunque el hecho pueda resultar paradójico, la propia carencia de modelos fijos actúa más que como un freno, como un positivo estímulo encaminado a fomentar la tarea investigadora. Esta circunstancia es la que ha posibilitado el incremento de los resultados obtenidos en un área tan estrechamente relacionada con la investigación como es la vinculada a la Tesis Doctorales. Al respecto, la consolidación en el número de doctores y doctoras titulados en los últimos años desde nuestra Facultad permite constatar cómo el aumento operado dentro de este sector resulta relevante –y ello aunque seamos conscientes de que no queremos circunscribir a un dato de esta índole las diversas facetas que toda tarea investigadora engloba–.

En este contexto, cabe señalar que desde 1986 –año en el que comienza a tenerse información recopilada de las primeras Tesis Doctorales defendidas en la Facultad– hasta 2009, hemos asistido a más de medio millar de lecturas. De este modo, un total de 543 doctores y doctoras han obtenido esta titulación en las últimas dos décadas, hecho que deja constancia de la intensa labor realizada en el ámbito de una investigación que no desea verse constreñida por apriorismo alguno. La revisión de los

¹⁵ MARÍN VIADEL, R.: “La investigación en Bellas Artes y las metodologías artísticas de investigación” en DE LA IGLESIA Y GONZÁLEZ DE PEREDO, J. F., RODRÍGUEZ CAEIRO, M. y FUENTES CID, S. (eds.): *op. cit.*, pp. 108-109.



datos existentes resulta ilustrativa. En los trece años comprendidos entre 1986 y 1999 se defendieron 231 Tesis, mientras que en los nueve que abarca el periodo entre 2000 y 2009 el número de lecturas superó ampliamente al precedente, ascendiendo a 312¹⁶. Este aumento tan significativo redonda en lo que apuntábamos con anterioridad: el debate existente en torno a cuáles son los ámbitos específicos de investigación en Bellas Artes no ha supuesto una rémora para el desarrollo de la misma. Al contrario, ha permitido el fortalecimiento de una tarea que en su propia apertura puede encontrar uno de sus puntos de apoyo más sustanciales.

Los resultados obtenidos hasta el momento permiten efectuar una afirmación de estas características. Ahora bien, los mismos no deben ser tomados como un punto de llegada, sino como una referencia de salida. La buena acogida que el actual Programa de Posgrado ha obtenido desde su implantación a partir del curso 2006-2007 –situándonos durante varios años consecutivos como la Facultad más destacada dentro de su ámbito, según el *ranking* elaborado desde medios como *El Mundo*– tiene que servir de acicate para perseverar en este proceso de permanente autocuestionamiento que ha caracterizado a la actual etapa universitaria. Sólo así, dudando de errores y aciertos y socavando certezas e incertidumbres, podremos continuar ofreciendo a nuestro alumnado y a la sociedad unos tipos de saberes y de acciones que, parafraseando al Premio Nacional de Artes Plásticas en 2007, Isidoro Valcárcel Medina, se dirigen –también– a ese espacio por el que deambula el “impreciso patrimonio individual”.

¹⁶ Los datos facilitados están proporcionados por los propios Departamentos. Efectuando un análisis individualizado nos encontramos con los siguientes resultados: Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte (93 Tesis); Conservación y Restauración de Bienes Culturales (61 Tesis); Dibujo (187 Tesis); Escultura (100 Tesis) y Pintura (102 Tesis). Si se tiene en cuenta la división temporal reseñada –por un lado, el periodo que se extiende hasta 1999 y, por otro, el que comprende entre 2000 y 2009–, nos encontramos respectivamente con estas cifras: Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte (31 y 62 Tesis); Conservación y Restauración de Bienes Culturales (16 y 45 Tesis); Dibujo (109 y 78 Tesis); Escultura (31 y 69 Tesis) y Pintura (44 y 58 Tesis).

El reconocimiento de la actividad artística como investigación en Bellas Artes

The recognition of artistic activity as Fine Arts research

Dr. Elías M. Pérez García
Profesor del Departamento de Escultura-UPV

RESUMEN:

En la Universidad española se ha establecido la valoración de la actividad investigadora del profesorado, que tiene repercusiones importantes en la carrera docente del profesor y en la financiación y oferta docente del centro y universidad en la que éste desarrolla su actividad. El presente artículo plantea, más allá de la discusión y reformulación permanente acerca del concepto de investigación, la necesidad de unos indicadores específicos para el reconocimiento de la productividad del profesorado en cuanto a la generación de conocimiento en el ámbito de Bellas Artes. Los sistemas de evaluación deben incentivar la generación de conocimiento específico que es esencial para la docencia y fundamental para la transferencia de resultados a la sociedad, y en el ámbito de las Bellas Artes, la actividad principal (no exclusiva) se debería producir en el laboratorio artístico, como para otras áreas es el laboratorio científico. Promover el reconocimiento de la investigación basado en la valoración de la actividad artística, evitando los riesgos de una equiparación literal con la producción y una asimilación exclusiva de los criterios de valor del mercado, parece un reto difícil, pero en estos momentos esencial para el futuro de las facultades de Bellas Artes en el contexto Universitario europeo.

Palabras clave: Investigación – evaluación calidad – práctica artística – Bellas Artes

ABSTRACT:

At Spanish Universities, the research activity of teachers has been considered as an important influence on their educational career and on funding and educational offers of their institution. The present paper sets, further than the permanent discussion and reformulation of the research concept, the need for specific indicators of productivity recognition of teachers as well as for the of knowledge development on Fine Arts. The evaluation systems must stimulate the development of specific knowledge that is essential for teaching and especially for the knowledge transfer to society, and in Fine Art areas, the main activity should be generated at art labs, according with scientific areas. To promote the recognition of research based on the evaluation of artistic activities, avoiding a literal comparison with the production and an exclusive assimilation of the market criteria of value could be a difficult but essential challenge for the future of Fine arts Faculties in the University European context.

Keywords: Research – Quality evaluation – Artistic practices – Fine Arts



El reconocimiento de la actividad artística como investigación en Bellas Artes

La Universidad española está sumida en un proceso intenso de actualización para insertarse en el llamado Espacio Europeo de Educación Superior y en la sociedad global que caracteriza este comienzo de milenio. Un proceso que, desgraciadamente, no ha sido siempre bien conducido ni coordinado; muy al contrario, se ha visto inmerso como tantos otros temas, en el debate político de tipo partidista y viene sufriendo continuos cambios de orientación y soportando una maquinaria burocrática que, paradójicamente, ha pecado de lentitud unas veces y precipitación otras, dificultando seriamente la planificación y trabajo, a medio y largo plazo, de las universidades¹.

A pesar de estas dificultades, se ha consolidado como un reto fundamental para el futuro de la Universidad la mejora constante de la calidad de los servicios que ofrece a la sociedad; una mejora sustentada en la evaluación continua y en el rendimiento de cuentas, cuyos resultados además fomentarán la comparabilidad en un espacio común y la competitividad en el escenario internacional. Este proceso afecta a todos los estamentos de la vida universitaria, desde las líneas estratégicas de cada universidad y el diseño de procedimientos eficaces por sus órganos de gobierno, al trabajo diario docente e investigador de cada profesor, o al desempeño de cada una de las tareas del personal de administración y servicios.

La evaluación de la calidad de los servicios que la universidad ofrece a la sociedad, además de operar como referencia indispensable para la mejora continua de los mismos, establece los parámetros fundamentales para la justificación y rendición de cuentas. En los últimos años se han ido complementando, con más o menos acierto, diferentes procedimientos de evaluación internos y externos por las propias Universidades, por organismos autonómicos o estatales y también, por organismos internacionales. En este contexto, uno de los capítulos esenciales a evaluar es el que afecta a la capacitación y el trabajo del profesorado, atendiendo a las tres vertientes que comprenden su compromiso contractual con la función pública: la investigación, la docencia y la gestión. Una evaluación que persigue el objetivo de incentivar la productividad y la calidad del profesorado mediante su actualización constante, que se

¹ Basta con hacer un breve repaso a los documentos, borradores, decretos, órdenes, modificaciones, etc. que han afectado a la llamada Convergencia Europea a en los últimos años para ver los cambios de orientación y el trabajo ingente que se ha sometido a la Universidad.

refleja en complementos retributivos² y condiciona las posibilidades de promoción en su carrera docente. Los resultados de esta evaluación inciden además de modo significativo en la valoración general del Centro, Departamento y Universidad en la que el profesor presta sus servicios, condicionando, por ejemplo, además de su imagen, la financiación, la oferta docente, la demanda del alumnado, la participación en proyectos de investigación, etc.

La evaluación de la calidad del trabajo del profesorado requiere indicadores que midan la productividad en cada uno de los tres apartados mencionados, si bien, es la evaluación de la investigación la que en mayor medida repercute en el desarrollo y promoción de la carrera docente del profesorado y tiene más relevancia en los indicadores de la institución.

Para la valoración de la tarea investigadora del profesorado es imprescindible la identificación de unos indicadores claros y objetivos que permitan establecer un procedimiento transparente y justo de valoración; unos indicadores que, lógicamente, no son inocuos sino que, por el mero hecho de reconocerse como parámetros de valoración, condicionan sustancialmente la orientación de la investigación que se desarrolla en cada campo.

La identificación y establecimiento de estos indicadores que miden la tarea investigadora del profesorado ha seguido desigual fortuna dependiendo del ámbito de aplicación. Las áreas con trayectoria investigadora reconocida, aquellas que responden a la concepción clásica y (por qué no decirlo) algo reduccionista del concepto de investigación, han consolidado procedimientos para la presentación, evaluación y publicación de trabajos de investigación mediante las revistas científicas, que a su vez están catalogadas por su índice de impacto. Los artículos publicados se asumen como indicadores incuestionables en cualquier proceso de evaluación de la productividad científica, lo que supone el reconocimiento de la evaluación previa realizada por pares para la aceptación y publicación del trabajo de investigación en una revista determinada.

La exigencia de la tarea investigadora a todo el profesorado y el establecimiento de la evaluación de la investigación en todas las áreas, han provocado la exportación de los modelos de investigación clásicos y la adopción literal de sus procedimientos de reconocimiento. Sin incidir en este momento en las tremendas diferencias de objetivos y metodologías de investigación entre los diferentes campos, esta exportación del modelo ha producido una seria situación de desigualdad de oportunidades, que viene determinada por la carencia o inexistencia de revistas específicas y catalogadas en determinadas áreas, imposibilitando que los investigadores puedan presentar sus trabajos para ser evaluados y publicados. Algunos ámbitos se han visto claramente infravalorados u obligados a modificar sus prioridades y procedimientos de investigación, provocando que el mecanismo diseñado para evaluar la realidad e incentivar la mejora, acabe generando una actividad diferente cuyo fin último es adaptarse al procedimiento³.

² Como ya indicaba el Real Decreto 1086/1989: Uno de los objetivos básicos de todo el sistema retributivo consiste en ser un mecanismo para reconocer los especiales méritos en la actividad desarrollada e incentivar el ejercicio de la misma. La orden de 2 de diciembre de 1994 que establece el procedimiento para la evaluación de la actividad investigadora apunta: la finalidad propuesta por la creación del complemento de productividad no es otra más que fomentar el trabajo investigador de los profesores universitarios y su mejor difusión.

³ Cuando en 1990 se establece a nivel nacional el sexenio de investigación, (reconocimiento de la tarea investigadora del profesorado por un periodo de seis años) se plantea inicialmente en el marco de la normativa retributiva del profesorado universitario como un complemento de productividad, parecía ir destinado a los investigadores (puros) y menos a otros ámbitos donde se suponía que el profesorado realizaba otras tareas como la transferencia a la sociedad. Pero como suele suceder, el procedimiento establecido para una acción diseñada con unos fines determinados se exporta y aplica sin cuestionamiento como patrón de medida para otros campos alejados de la investigación clásica, produciéndose diferencias y agravios importantes entre ámbitos disciplinares. El Real Decreto 1086/1989 de 28 de agosto, sobre retribuciones del profesorado, introduce dos nuevos conceptos destinados a incentivar la actividad docente e investigadora, en 1989 se constituye la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora y en 1990 se establece el procedimiento de evaluación, modificado y corregido en varias ocasiones.

En este contexto, el reconocimiento de la tarea investigadora en el ámbito de Bellas Artes ha sido y es cuanto menos problemática, viene motivando el debate en numerosos foros y, a nuestro entender, está muy lejos de haberse resuelto de un modo satisfactorio. La identificación de los indicadores de investigación de la actividad artística se ha tornado una tarea compleja; cuando se aplican arrojan resultados muy cuestionables que generalmente infravaloran a todo un ámbito, no garantizan la igualdad de oportunidades y carecen de la objetividad, permanencia y transparencia mínimamente exigibles. Debemos aclarar en este momento que el objetivo de este artículo se centra en la problemática del reconocimiento como investigación de la actividad artística realizada por los profesores-artistas; un tema que consideramos esencial como orientación estratégica para el desarrollo futuro de las facultades de Bellas Artes. No abordaremos, pues, el reconocimiento de otros tipos de investigación, sin duda afines y constitutivos de la investigación en Bellas Artes, pero que tienen una problemática y un enfoque muy diferenciado, utilizan metodologías de investigación y tienen procedimientos de evaluación similares a los establecidos en otras áreas como historia, estética, etc. Tampoco nos planteamos abordar el debate permanente acerca de la naturaleza de la investigación artística⁴ y su legitimidad en el territorio (menos acotado de lo que se supone) de la investigación científica. Partimos de una situación establecida que afecta a todo el profesorado universitario de cualquier ámbito, la rendición de cuentas de su actividad investigadora mediante una evaluación voluntaria que comporta un complemento retributivo, pero que cada vez tiene más repercusiones y para lo que no se ha establecido un concepto único ni excluyente de investigación. Por tanto, utilizaremos el término investigación en sentido amplio, fundamentalmente como generación de conocimiento en un campo específico, capaz de estimular y generar pensamiento crítico, tal y como se extrae de la Ley Orgánica de Universidades 6/2001 de 21 de diciembre, en la que también se afirma que la investigación científica es fundamento esencial de la docencia y herramienta primordial para el desarrollo social a través de la transferencia de sus resultados.

Parece lógico plantear, por ello, que la investigación en Bellas Artes, teniendo en cuenta la importancia que esta innovación y generación de conocimiento supone para la docencia y la transferencia a la sociedad, debería contemplar como núcleo fundamental las prácticas que son propias de la creación y producción artísticas contemporáneas. Por lo tanto, para abordar el reconocimiento de la investigación en el ámbito de las Bellas Artes, no nos sumergiremos en cuestionamientos y reformulaciones acerca del concepto de investigación, sino que en el marco y los fines que hemos expuesto, nos referiremos a ella como generación y transferencia de conocimiento en el ámbito que le es propio, y su reconocimiento, como la evaluación de la productividad del profesorado en la innovación y transferencia de los conocimientos específicos de Bellas Artes.

Pero lo cierto es que, desde el comienzo de la andadura universitaria de las antiguas escuelas de Bellas Artes, cuando a finales de los años setenta se convirtieron en facultades, la investigación artística y su

⁴ Para abordar este tema se puede consultar: TOLOSA, J.L., DE LA IGLESIA, J.F., MARÍN, R: La investigación en Bellas Artes: tres aproximaciones a un debate. Granada, Grupo Editorial Universitario, 1998; DE LA IGLESIA Y GONZÁLEZ DE PEREDO, J. F., RODRÍGUEZ CAEIRO, M. y FUENTES CID, S: Notas para una investigación artística. Pontevedra, Universidad de Vigo, 2008; ARAÑÓ, J. C. y MAÑERO, A: La investigación en las artes plásticas y visuales. Actas Congreso INARS, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003; HERNÁNDEZ, F., PÉREZ, H. J. y GÓMEZ, M. C.: Bases para un debate sobre investigación artística, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2006; RODRÍGUEZ, M. y FUENTES, S: La carrera investigadora en Bellas Artes, Pontevedra, Universidad de Vigo, 2007. El artículo BLANCO, P: La investigación en Bellas Artes, una cuestión no resuelta. En Revista de Bellas Artes 1, La laguna, Universidad de la Laguna, 2002; las Jornadas: La carrera investigadora en Bellas Artes, estrategias y modelos 2007-2015. Realizadas en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo, 7, 8, 9 noviembre 2006, se pueden ver los vídeos de las jornadas en: <http://tv.uvigo.es/es/serial/261.html>; los libros blancos: Libro blanco de la investigación en Humanidades. Madrid, Fundación Española para la Ciencia y la tecnología, 2006 y Libro blanco de la interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología en el Estado Español. Madrid, Fundación Española para la Ciencia y la tecnología, 2007.



reconocimiento ha priorizado claramente los modelos importados de otras disciplinas, especialmente de la teoría y la historia del arte⁵, en detrimento de la posibilidad de estructurar una trayectoria investigadora centrada en la creación artística.

No podemos obviar la dificultad de la empresa, condicionada por la necesidad de obtener un rango intelectual universitario junto a la falta de tradición investigadora, ni menospreciar los importantes esfuerzos de clarificación realizados o la sólida implantación del doctorado con numerosas tesis leídas⁶. Pero lo cierto es que esta adopción de modelos ha venido provocando una especie de esquizofrenia curiosa, que se produce cuando el profesor práctico que desarrolla una actividad en el “laboratorio” muy próxima a las metodologías que aplica en la docencia, debe cambiar de actividad y metodología si realiza o tutoriza una investigación dirigida a la lectura de la tesis doctoral. Mientras en otros campos, lógicamente, la tarea investigadora intensifica el trabajo en el laboratorio habitual, en Bellas Artes, se suele abandonar ese laboratorio y adoptar unas herramientas en buena medida ajenas. Esta situación, sin duda repercute en detrimento de la calidad de los trabajos⁷, dificulta la consolidación de las estructuras de investigación oportunas e impide proponer y defender una orientación estratégica de investigación.

No proponemos equiparar literalmente creación o producción artística a investigación. La investigación implica una transferencia de conocimientos que exige la reflexión acerca de la propia investigación, la explicitación de objetivos y la comunicación de resultados. Pero consideramos, que por una parte, se debería fomentar esta orientación en la mayoría de los trabajos y, por otra, establecer

⁵ La dificultad ante la evaluación de la investigación no es exclusiva de Bellas Artes, afecta en general a áreas con orientación a la producción y transferencia de tecnología, pero la respuesta ante la evaluación de la investigación ha sido dispar: de la adaptación a los modelos estandarizados a la no presentación para evaluación por parte del profesorado en áreas con un porcentaje muy bajo de concesión de sexenios, como en algunas ingenierías, pasando por la reivindicación sectorial de indicadores ante los organismos pertinentes como ha sido el caso de arquitectura.

⁶ Solamente en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia se han leído más de quinientas tesis doctorales.

⁷ A pesar del número de Tesis leídas, la productividad o repercusión de las mismas en artículos, publicaciones, citas, etc., se puede considerar muy baja.

los indicadores oportunos para evaluar adecuadamente la investigación artística. Desgraciadamente, los trabajos de tesis que se arriesgan en esta orientación siguen siendo escasos y no son siempre bien acogidos, denotando la prolongación de una actitud acomplejada y necesitada de modelos externos, defendida en ocasiones por profesores artistas que también se vieron avocados a abandonar temporal o definitivamente el laboratorio práctico. Una situación paradójica, peligrosa estratégicamente y con unos resultados de evaluación de la investigación que no hacen justicia al trabajo del profesorado de las Facultades de Bellas Artes en estos más de treinta años de trayectoria universitaria.

La implantación de los posgrados oficiales ha supuesto una oportunidad para analizar y redefinir la eficiencia de los programas de doctorado. En la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de La Universidad Politécnica de Valencia se realizó un intenso trabajo que llevó a la unificación de numerosos programas de doctorado dispersos en un programa de posgrado⁸, centrado en la producción artística, con una oferta docente ambiciosa y diversificada en dos másteres oficiales. El establecimiento de una tipología de trabajos final de máster con diferentes modelos, entre los que se encuentran además del estudio teórico histórico o estético, el curatorial, proyectual y expositivo, así como la orientación metodológica para la realización del trabajo en cada caso y las condiciones de presentación, comunicación y defensa ante tribunal, están aportando una serie de trabajos finales que hacen posible afrontar con optimismo el futuro de una investigación artística de calidad⁹.

Pero, a pesar de esta trayectoria y del acierto de algunas iniciativas, se puede constatar que se siguen produciendo grandes disfunciones en la aplicación de indicadores para el reconocimiento de la investigación centrada en la actividad artística; reconocimiento que como hemos indicado tiene muchas más repercusiones para el profesorado y las instituciones universitarias que el mero incentivo moral y económico del interesado.

Desde hace algún tiempo, tanto los procedimientos internos de la Universidad Politécnica de Valencia como la evaluación de la CNEAI (Comisión Nacional de Evaluación de la Actividad Investigadora) contemplan como aportación a valorar, además de la investigación que se acoge a los modelos clásicos (artículos publicados en revistas de impacto) las exposiciones o trabajos de singular relieve y repercusión¹⁰. En el primer caso, ya hemos señalado la escasez de revistas en Bellas Artes y la inexistencia de revistas específicas que recojan la orientación práctica que hemos apuntado. Esta situación ha decantado en ocasiones el esfuerzo investigador hacia la producción de artículos en aquellas revistas que pueden puntuar, sean más o menos afines, desviando la orientación investigadora de una parte del profesorado hacia tareas que puedan resultar curricularmente rentables. En el segundo caso, y a pesar del avance que supone el reconocimiento de la práctica artística como aportación investigadora, la valoración de cada aportación se suele hacer exclusivamente con criterios de mercado, atendiendo a unos indicadores cuya procedencia, como detallaremos más adelante, no cumple con los requisitos mínimos de objetividad, permanencia, evaluación previa y oportunidad para que cualquier investigador pueda presentar sus trabajos. Somos conscientes de que no es un tema fácil, afectado por la falta de tradición en el ámbito universitario y la dependencia del campo de las humanidades, que ha estado

⁸ En la Facultad de Bellas Artes de San Carlos se implantan desde el curso 2007/08 dos programas de posgrado: Arte: producción e investigación, que incluye el master de Producción Artística y el master Artes Visuales y Multimedia y el programa de Ciencia y Restauración del Patrimonio Histórico Artístico, que incluye el master Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Los doctorados de ambos programas, que suponen la oferta total de doctorado en Bellas Artes, obtuvieron la mención de calidad del ministerio que se ha seguido renovando anualmente y recientemente tanto los másteres como los doctorados han obtenido verificación favorable.

⁹ Se puede consultar información detallada en la página Web de posgrado de la Universidad Politécnica de Valencia www.upv.es/estudios/posgrado-master-doctorado/index-es.html o en la página Web de la Facultad de Bellas Artes www.upv.es/entidades/BBAA.

¹⁰ Se pueden consultar los criterios de evaluación del campo 10, Historia y expresión artística, referidos a la convocatoria publicada en BOE de 22-11-2008 en www.micinn.es/ciencia/cneai

contaminado por la competitividad o rivalidad entre artistas y tendencias y la costumbre histórica de ser evaluados por los agentes del mercado. Esta dificultad se viene constatando en la mayoría de foros en los que se ha discutido el tema¹¹, donde queda patente, junto al desencanto por el sistema establecido, la tremenda dificultad para diseñar y acordar la propuesta de nuevas vías.

Sin embargo, si comparamos la actividad del profesorado en diferentes campos, podemos afirmar de manera rotunda, que los profesores de Bellas Artes desarrollan una actividad de actualización e innovación de los conocimientos que les son propios equiparable en dedicación e intensidad a otros ámbitos, con un volumen muy importante de transferencia a la sociedad de esos conocimientos. Por lo que, si se analizan los resultados de la evaluación de esta actividad y se comprueba, como así viene ocurriendo, que los resultados son considerablemente inferiores, parece lógico plantear que algo grave afecta al sistema de medición. El problema, desde nuestro punto de vista, no es tanto de productividad del profesorado, como de la ineficacia de los procedimientos de evaluación para medirla.

Es cierto que en los últimos años se han incrementado el número de tramos de investigación (sexenios) reconocidos por la CNEAI (Comisión Nacional de Evaluación de la Actividad Investigadora) a los profesores de Bellas Artes, pero es un dato que no nos debe confundir, ya que supone una cierta mejora de una situación histórica nefasta y que dista mucho de estar en los márgenes de la normalidad, si comparamos los datos con otras áreas del mismo campo o con otros campos.¹²

Si además, como hemos indicado, estos resultados afectan de manera sustancial a la estructura de la plantilla, a la promoción del profesorado, a la posibilidad de oferta formativa, al reconocimiento de la calidad de una institución, a la posibilidad de participación en proyectos, a los recursos disponibles, etc., la situación se torna especialmente grave y se hace imprescindible proponer actuaciones que puedan establecer un proceso justo, equilibrado y equiparable, con unas reglas claras alejadas de la discrecionalidad y la aleatoriedad, que promuevan la evaluación en aquellas actividades de investigación fundamentales y necesarias para el ámbito.

El reconocimiento como investigación de la actividad artística, entendida esta en el sentido amplio que la realidad actual impone, es sin duda una orientación adecuada y exigible, que sin embargo entraña serias dificultades para el establecimiento de indicadores fiables que valoren la actividad de

¹¹ La Conferencia de Decanos de Facultades de Bellas Artes de España encargó en 2007 un informe sobre el reconocimiento de la investigación en Bellas Artes a expertos de seis facultades, cuyas conclusiones se discutieron en septiembre de 2008. Este informe incidía de nuevo en los problemas y proponía algunas líneas de trabajo, pero no establecía un modelo que someter a debate en todas las facultades y proponer a los organismos de evaluación.

¹² En la Web <http://ciencia.micinn.fecyt.es/ciencia/cneai> se pueden consultar informes detallados de 2002 a 2009, pero en todos los informes no se diferencian las áreas específicas de Bellas Artes dentro del campo Historia y expresión artística, por lo que es difícil realizar comparativas de evolución por años. Si se observan los datos hasta 2006 la proporción de tramos concedidos en relación a los solicitados en las áreas de Bellas Artes oscila entre el 38% y el 50% mientras los porcentajes más negativos del mismo campo superan el 74% y en otros campos el porcentaje se aproxima mucho al 100%. Debemos tener en cuenta además que hay un buen número de profesores que no solicitan reconocimiento, por desconfianza y porque la denegación de un tramo anula tres de los cinco años presentados a evaluación. El informe de 2005 indica que el número de profesores sin tramo alguno en las áreas de Dibujo, Pintura y Escultura oscilaba entre el 60% y 78%, un índice negativo muy superior a la media del campo. En el Informe sobre los resultados de la evaluación de la CNEAI - La situación 2009, realizado por los catedráticos de física de la UAM Nicolás Agrait y Alfredo Poves (con resultados de la evaluación de 2007-fecha de referencia diciembre de 2008) se dice textualmente: “La figura 7 ofrece una imagen del éxito de los profesores universitarios (CT+TU+CEU) en las evaluaciones de la CNEAI, bastante sorprendente. Sólo el 50% del colectivo sigue una distribución normal, (IS=0.5). El otro 50% se divide en partes iguales entre éxito completo y el fracaso completo... Igualmente encontramos un amplio espectro de valores de IS si examinamos los diferentes Campos, con valores máximos y mínimos de 0.72 y 0.20 respectivamente”. El valor IS es el resultado de dividir el número total de sexenios concedidos al colectivo por el número total de sexenios posibles del colectivo, que oscila entre 0 y 1. Aunque el informe no especifica áreas, si observamos el valor del campo en la Universidad Politécnica de Valencia, que no tiene otras áreas en este campo, podemos considerarlo el índice de las áreas de Dibujo, Pintura, Escultura e Historia del Arte, pues bien, este índice es de 0'20, establecido como el mínimo por los autores del informe.

un modo objetivo, transparente y justo, fomentando la innovación y garantizando la posibilidad de participación del profesorado. La mayoría de sistemas se basan en la valoración de la exhibición de la producción y su repercusión en revistas o medios de divulgación cultural, atendiendo exclusivamente a la importancia de la sala donde se expone el trabajo y a las características del medio que se hace eco del evento, o lo que es lo mismo, se realiza una evaluación totalmente supeditada a los criterios de mercado. Esta es la interpretación que hace el tribunal de la CENAI para valorar una aportación, lo que comporta problemas de interpretación en cuanto al establecimiento del nivel de excelencia de las salas y, en ocasiones, produce valoraciones diferentes de un mismo evento dependiendo del año en que se presente la aportación o de la forma en que está transmitida. Todo ello produce una sensación de interpretación subjetiva y confusa poco recomendable para cualquier sistema de evaluación.

En la reforma de la aplicación del sistema de evaluación interna de la Universidad Politécnica de Valencia¹³ se ha utilizado también este criterio; un sistema que se desarrolló con la mejor intención y con la participación de expertos de la Facultad de Bellas Artes, pero que ha aportado unos resultados, desde nuestro punto de vista, seriamente cuestionables que obligan a una revisión urgente. Se ha incrementado sin duda el rigor de la valoración y se han corregido innumerables deficiencias y algunas utilidades abusivas, pero si se revisan los resultados finales, se observa claramente que se ha producido una reducción drástica de los resultados, claramente injustificada.

Nos parece muy peligrosa la identificación lineal de investigación y mercado, que equipara investigador a artista de éxito y exige para la concesión de un tramo investigador pertenecer al selecto y reducido grupo de artistas que exponen en museos de primer nivel, una exigencia nada equiparable al resto de campos¹⁴.

Los intereses, métodos y resultados de investigación en el contexto universitario no siempre coinciden (quizás no deberían hacerlo) con las tendencias puntuales de la industria cultural. Si la investigación supone la innovación y generación de conocimiento, resulta paradójico que para la valoración de una aportación, por ejemplo una exposición, importe poco si se trata de una muestra producida con mucha anterioridad o de un proyecto específico, que tampoco se valore si hay algún tipo de selección previa y en qué condiciones se realiza, o si cualquier investigador puede presentar su proyecto para ser juzgado con unos criterios publicitados con anterioridad y en caso de calidad demostrada, tener la mínima posibilidad de exponer en estas salas que se han convertido en referencia de calidad para la evaluación. Por último, cabría preguntarse acerca de la capacidad de recepción y exhibición de trabajos que soporta esta estructura de mercado y que es claramente insuficiente.

Parece lógico plantear que un sistema de publicación-exhibición de resultados que carece de un protocolo de presentación abierto a los investigadores, que no cuenta con un comité de recepción, filtrado y clasificación de propuestas, que no se basa en el juicio evaluador de pares con prestigio en la parcela específica de investigación y por tanto, que no justifica sus decisiones, no debería ser un indicador de calidad en el contexto universitario, o al menos, no serlo de modo exclusivo. Otra cuestión muy diferente es el mercado, cuyas reglas y funcionamiento, actores y decisores, cada cual

¹³ En la Web de la Universidad Politécnica de Valencia www.upv.es, en el área de investigación, se puede consultar el procedimiento de evaluación.

¹⁴ Reciente tuvimos la oportunidad de conversar con un evaluador de la CNEAI y pudimos comprobar las diferencias de percepción acerca de este tema. Su posicionamiento venía a plantear de modo muy simplificado que el reconocimiento investigador debería darse a los pocos artistas reconocidos que exponen regularmente en los museos más importantes del mundo. En todo caso creemos, que estos artistas, suponiendo que desarrollasen su tarea principal en el seno de la Universidad, se deberían equiparar a los investigadores de otros campos de excepcional nivel, que además de todos los tramos que les corresponde por años dedicados, tienen otro tipo de premios y reconocimientos. Si se trata de evaluar la productividad investigadora del profesorado, en muchos ámbitos científicos, todos los investigadores que realizan su trabajo dentro de unos parámetros de calidad, muchas veces en grupo, tienen reconocida parte o la totalidad de su productividad, sin necesidad de pertenecer al selecto grupo de investigadores tocados por la fama.

conoce y asume con mayor o menor acierto y éxito, pero en el que sin duda influyen parámetros poco recomendables para el tema en cuestión. Es paradójico comprobar que algunas de las muestras más importantes del ya pasado siglo, algunas de las más relevantes en cuanto a su carácter innovador y trascendencia posterior, se desarrollaron fuera de los espacios y canales del mercado y que con los actuales criterios de valoración resultarían claramente infravaloradas o directamente rechazadas. Si nos propusiésemos esbozar posibles actuaciones, estas no deberían centrarse en la queja hacia los organismos de evaluación, salvo la reivindicación de separación de campos que puedan facilitar la evaluación o las reservas personales hacia el perfil y grado de acierto de alguno de los evaluadores. Los órganos de evaluación no pueden ni deben interpretar el contenido detallado de cada aportación para establecer el nivel de calidad de la misma, sino que deben aplicar procedimientos de evaluación establecidos, basados en indicadores contrastados provenientes de fuentes fiables y comprobables. No se debe trasladar a otros estamentos la responsabilidad de una incapacidad manifiesta para consensuar, proponer y defender unos mecanismos de evaluación que garanticen la igualdad de oportunidades y el juicio justo. No es descabellado atreverse a esbozar propuestas en las que la evaluación clarifique, incentive y reconozca el trabajo con los medios y metodologías específicos de la actividad artística. Estas iniciativas requieren sin duda la creación de herramientas de publicación de trabajos de investigación artística y el compromiso con la tarea rigurosa de evaluación por pares. Los problemas y recelos acerca de los métodos de evaluación por pares de los trabajos se pueden resolver satisfactoriamente con un buen abanico de evaluadores entre reputados especialistas internacionales. Las dudas acerca de como juzgar, ante la tremenda amplitud y complejidad de las prácticas artísticas contemporáneas, se pueden resolver con el direccionamiento adecuado de los trabajos a aquellos investigadores preparados para juzgarlo. No parece una tarea imposible evaluar trabajos artísticos con rigor tal y como se viene demostrando con los tribunales de proyectos final de máster. La evaluación por pares genera cultura de exigencia, de rigor, y fomenta claramente la puesta en circulación del conocimiento entre los investigadores, una actividad muy aleja de aquella figura del artista genial, encerrado en su estudio y celoso de la mirada furtiva de los compañeros. Desde las Facultades de Bellas Artes, sus Departamentos o grupos de investigación, se debería comenzar un proceso inédito todavía, que es el de crear canales previos, para que, del mismo modo que en las revistas científicas, cualquier investigador pueda proponer su aportación, ser juzgada por sus pares y aceptada o rechazada para su publicación con un juicio razonado que fomente la mejora. Un procedimiento que seguramente nivelaría el peso, ahora determinante, del lugar de exhibición o del éxito de mercado. Puede darse el caso de que una aportación valiosa para la generación de conocimiento artístico, por unas u otras razones, no encuentre hueco y éxito en el mercado artístico. Se deberían fomentar la creación de revistas¹⁵ generalistas o específicas que fuesen capaces de acoger en su seno la diversidad y amplitud de la investigación artística contemporánea, donde la exposición de la obra es una posibilidad más, pero no la exclusiva, abiertas también a la intervención pública, al evento efímero, al arte en los nuevos medios, al diseño experimental, etc. Es imprescindible proponer un procedimiento de presentación de artículos rigurosos y un comité que gestione la valoración por pares, sin dudas ni complejos, con evaluadores expertos de la línea de investigación y con un proceso de evaluación claro y publicitado y con una valoración de la repercusión de esta aportación no restringida a los medios de divulgación cultural. Sería deseable que se pudiese poner en funcionamiento este tipo de “revistas” y generar una oferta capaz de acoger y evaluar el abanico más amplio posible de trabajos. Sin duda, cambiaría la cultura de la evaluación en nuestro ámbito y mejoraría la información y los niveles de conocimiento entre las universidades e investigadores.

¹⁵ Revistas, bases de datos o cualquier otro formato que cumpla con la función y los requerimientos de calidad necesarios



Para que la actividad artística pueda inscribirse en el territorio de la investigación debe cumplir un requisito fundamental, la transmisión de conocimiento, para ello, junto a la exposición, el diseño, la intervención, el trabajo multimedia, la performance, etc., debería argumentarse y justificarse el trabajo desarrollado, su carácter innovador, los referentes donde se sustenta, los resultados, etc. Posiblemente, una exposición cualquiera, por muy importante que sea el espacio que la acoge, o el diseño de un catálogo, o un producto audiovisual, no se deberían considerar trabajos de investigación si suponen la mera aplicación de fórmulas establecidas. Pero sin duda hay exposiciones, diseños, películas o páginas web que, debidamente presentadas y justificadas por sus autores, pueden ser consideradas, sin complejo alguno, aportaciones de investigación. Para estas aportaciones se debe reclamar una valoración equilibrada y comparable a las aportaciones de cualquier otro ámbito.

En definitiva, consideramos necesaria la creación de revistas específicas de investigación (práctica-artística) con todos los requisitos necesarios: comité editor, periodicidad clara, establecimiento claro de líneas de investigación que acoge la revista, establecimiento del formato de los trabajos, incluida la documentación gráfica, conjunto amplio de evaluadores nacionales e internacionales especialistas en la línea, concreción de una plantilla/formulario de evaluación, etc. Por supuesto, el trabajo y compromiso de continuidad debe ser la base para lograr la necesaria suscripción de universidades y, con el tiempo, promover su catalogación en relación a su rigor e interés, para más tarde, plantear la reivindicación incuestionable de que sean los trabajos publicados en estas revistas, según su índice de calidad, los que se conviertan en indicadores para el reconocimiento de la actividad artística como investigación por los organismos competentes.

Nota final:

Nuestro reconocimiento a aquellos profesores-investigadores-artistas que tras hacer un trabajo serio y coherente se han sometido a evaluación y han visto reconocido su esfuerzo, su éxito beneficia a todo el colectivo. Nuestra consideración también a otros tantos compañeros, que con méritos suficientes no han tenido el acierto incierto de elegir el lugar o el momento de someterse a juicio, y han perdido sus barcos sin posibilidad futura de rescate.

*Recensiones
de libros*



AA. VV.
El cartel comercial moderno de Hungría (1924-1942)

Pentagraf editorial & MuVIM. Valencia, 2009
226 páginas. Textos en castellano, inglés y húngaro
Numerosas ilustraciones en color y blanco y negro
ISBN O.C. 978-84-370-7048-3

Las relaciones compositivas entre imágenes y textos han representado históricamente —en el último siglo— un paradigmático campo de experiencias y de aventuras plásticas, abierto a la investigación y altamente propicio para la creación y desarrollo del diseño gráfico y de la tipografía internacionales. Muy en particular, en esa línea de cuestiones, referidas precisamente a la historia del cartel moderno, el presente volumen trae a colación el estudio de un emblemático período y de un contexto geográfico clave. Se trata justamente del constituido por los años de entreguerras, en el marco de la ciudad de Budapest, a través de la oportuna muestra que le ofrecemos, de más de un centenar de obras sobre papel, en torno a la sorprendente eclosión que experimentó el cartel publicitario y comercial entre los años de 1924 y 1942 en la efervescente Hungría. Históricamente, aquellas cruciales décadas de la primera mitad del siglo XX aportaron también toda una lección de apertura generalizada y de experimentación febril respecto a los lenguajes artísticos de vanguardia. Algunos de tales movimientos vanguardistas tuvieron fuertes incidencias en el auge y aplicación de las técnicas de composición e impresión ejercitadas en el ámbito del diseño gráfico y de manera singular

en las plurales experiencias llevadas a cabo en el cartelismo de la época, en sus diferentes vertientes y modalidades. Carteles con toques humorísticos, eróticos o grotescos; carteles con recursos de distinción y de elegancia, carteles expresivos y con directas opciones comunicativas, carteles de clara competencia entre productos o empresas; carteles de presentación de marcas o de refuerzo de las mismas; carteles sobre todo que propiciaban, desde la vida cotidiana en la que incidían, estrategias retóricas dirigidas a comunicar la alegría de vivir en el marco de las grandes ciudades. Sin duda, los carteles pronto entraron a formar parte del paisaje urbano, animando sus muros y espacios publicitarios y educando la sensibilidad estética de los paseantes. Porque justamente las funciones didácticas y pedagógicas nunca deben preterirse, con su influyente capacidad de incidencia —social e individual— al hablar de los lenguajes publicitarios, en sus facetas icónicas, tipográficas, sonoras o audiovisuales. Y el cartelismo fue históricamente, en todos los sentidos, un admirable campo de pruebas. En aquella singladura, el arte ampliaba, de hecho, persistentemente sus fronteras y, en tal escenario de experiencias, la vida cotidiana podía dar cabida y acoger,

en constantes intercambios funcionales, los emergentes valores estéticos junto a las acciones propias de la economía, de la sociología de la cultura y/o de la acción política e ideológica. A decir verdad, toda una convincente historia cultural y económica de esta época podría reconstruirse minuciosamente a través del repertorio de carteles publicitarios húngaros que el volumen reproduce y estudia. Gracias al fructífero encuentro producido entre determinadas vanguardias y el diseño gráfico, las relaciones teóricas y prácticas entre los principios de la autonomía y de la funcionalidad de las artes, defendidos desde opciones diferentes, se revisaron en profundidad, durante ese crucial período. Al fin y al cabo, entre el esteticismo radical y el utilitarismo a ultranza, caben otras muchas propuestas en acción de equilibrio. Y, al socaire de dichas polémicas y ejemplificaciones operativas, los crecientes dominios del cartel se convirtieron y transformaron precisamente en el mejor campo de tales experiencias, donde arte y diseño intercambiaban y ponían a prueba constantemente sus estrategias. De esta manera, revistas, portadas de libros, logotipos, anuncios y folletos volanderos que iban de mano en mano, marcas, etiquetas o carteles publicitarios podían mostrar iguales calidades,

en cuanto frutos destacados de las artes aplicadas. De hecho, las artesanías artísticas implantadas / concentradas, con fuerza, en el dominio del diseño, provenientes de las investigaciones funcionales que afloraban y se beneficiaban intensamente del ámbito de las bellas artes, refluían con fuerza hacia la cotidianidad, sobre todo en la vida de las ciudades. Budapest podría ser el mejor ejemplo de lo dicho.

Fue, sin duda alguna, un momento de máximo desarrollo y de compartida eferescencia, en el contexto húngaro, y a ello cooperó francamente el prestigio y la versatilidad surgidos —como es bien sabido— de los intercambios e influencias internacionales (ahí están las lecciones procedentes del constructivismo y del diseño funcionalista o los ejemplos operativos de la Bauhaus), sobre la decisiva charnela constituida por los diálogos entre la tipografía o la fotografía y el diseño gráfico.

Nuestros lectores, van a encontrarse frente a una selección, muy cuidada, de ciento dos carteles comerciales, depositados en la Biblioteca Nacional de Hungría, sita en Budapest, datados concretamente entre 1924 y 1942, pero con clara preponderancia numérica de la

segunda mitad de los años veinte y de la década de los años treinta.

De esta manera cabe subrayar, a través de los carteles, la presencia originaria de las diferentes modalidades industriales, preponderantes en esa coyuntura histórica. Entre ellas encontramos industrias del calzado, empresas sanitarias o de limpieza, industrias de bebidas y tabaquerías, empresas eléctricas o del gas, industrias de cosmética o de turismo, entre muchas otras que acudieron al medio cartelístico para su implantación y desarrollo.

De hecho, no sólo se trataba de la presencia en las calles —como un grito estético lanzado desde la pared— de los cuidados y eficaces carteles, que tanto ayudaron a conformar el moderno perfil visual de las ciudades, sino que el fenómeno del cartelismo implicó, muy pronto, asimismo —en ese periodo— toda una serie de enlaces y derivaciones consiguientes, tales como la convocatoria de concursos de carteles; la publicación de las propuestas cartelísticas en revistas especializadas; la celebración de exposiciones de carteles, algunas incluso de alcance internacional; sin olvidar los ecos de tales actividades en la prensa, junto a las propias campañas

promocionales; las sonadas votaciones populares para seleccionar y premiar carteles; el ejercicio de la crítica de arte aplicada especializadamente al ámbito del cartelismo o la aparición de algunas publicaciones monográficas, centradas en el estudio y análisis multidisciplinares de este fenómeno publicitario en relación a los carteles.

Al socaire de todo este citado movimiento económico, estético, pedagógico y sociocultural que rodeó al fenómeno del cartelismo húngaro y que el volumen rememora, conviene hacer hincapié en esa doble vertiente, tan particular y efectiva, (a) la de su autonomía, como valores artísticos en su rotunda plasticidad vanguardista y en su abierta experimentalidad, y (b) la su evidente funcionalidad mercantil, publicitaria y de propaganda. Dos rasgos éstos —el de la autonomía y el de la funcionalidad— que hábilmente se complementaron entre sí, consolidando la historia del cartelismo de este periodo de entreguerras, capaz de quedar como uno de los rasgos plenamente distintivos de aquella cosmopolita sociedad húngara, encuadrada de lleno en el contexto internacional.

Ana Delia Sancho



AA. VV.

Homenaje al profesor y académico Felipe María Garín y Ortiz de Taranco (1908-2005)

(Coordinación Román de la Calle)

Colección Investigació & Documents nº 9.

Publicaciones de la Real Academia de San Carlos. Valencia, 2009

159 páginas. Ilustraciones en blanco y negro y en color

ISBN-978-84-936225-3-4

Con motivo de la celebración del centenario de su nacimiento, la Real Academia convocó un homenaje dedicado a un personaje polifacético en su quehacer en torno al hecho artístico valenciano. De hecho, la dedicación de Felipe María Garín fue llevada a cabo, durante su prolongada existencia, en ámbitos estrechamente correlacionados pero también centrada en facetas fácilmente diferenciables, como pudieron serlo, por ejemplo, su opción por la docencia y por la investigación, su entrega al contexto museístico y patrimonial valencianos o su dilatada consagración a la Real Academia de Bellas Artes. Pero también, en cuanto historiador del arte, se vio prontamente abocado, a través de su contacto con los medios de comunicación, hacia la crítica de arte y a la publicación de sus trabajos profesionales, igualmente se decantó a la gestión de concretas entidades socio-culturales y a la intensa vida universitaria, siempre en el marco valenciano.

Sólo a manera de inicial inventario —que el lector podrá constatar, a lo largo de esta publicación, a través de los textos de las conferencias pronunciadas, que aquí se recogen— cabría señalar su papel en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos (hoy Facultad de Bellas Artes adscrita a la Universidad Politécnica de Valencia), su acción en el Departamento

de Historia del Arte, tanto en la inicial Facultad de Filosofía y Letras como posteriormente en la de Geografía e Historia, sus funciones en el Museo de Bellas Artes de Valencia y en la propia Real Academia de San Carlos. De todas esas entidades e instituciones fue no sólo miembro sino también Director, Decano o Presidente, según los casos. Y otro tanto hay que afirmar de la puesta en marcha, junto a otros colaboradores, de la Institución Alfonso el Magnánimo, de larga y sólida tradición en Valencia, en el campo de la investigación y de la edición. Siempre fue un acendrado bibliófilo, como lo demostraba no sólo su biblioteca privada, sino también las bibliotecas de las instituciones en las que desarrolló sus menesteres.

Con la lectura del presente volumen queda patente la complejidad y extensión de la serie de obligaciones y responsabilidades que, en un tan largo período de tiempo, entre la difícil posguerra y la dilatada transición democrática, llegó a asumir y desempeñar —transversalmente— el profesor Garín y Ortiz de Taranco, muy en especial en el eje histórico de esas décadas, que conformaron el panorama de las artes plásticas y de la cultura patrimonial valencianas.

Quizás, con la distancia ya medida que los conferenciantes invocan en sus

textos, se podría hablar de una doble afluencia en sus perfiles y determinaciones: por un lado, un cierto talante humanista / aspiración aperturista a lo d'Ors y, por otro, una determinada actitud / admiración rigurosa y escueta a determinados valores artísticos, desde una cierta mirada formalista y contextualizadora, a lo Marqués de Lozoya. De hecho, ambos personajes fueron, en buena parte, sus complementarios modelos. De ahí que, a su vez, el magisterio y las influencias personales, que ejerció en su entorno, nunca fueran de ahogo o de presión excesivos sobre sus alumnos. Así lo testimonian algunos de ellos, como colaboradores del volumen.

Voluntarista, omnipresente y entregado, nunca dejaba de sopesar sus decisiones. Tuvo claramente sus preferencias artísticas y estéticas, pero ante todo fue testigo y testimonio de estrecheces didácticas e investigadoras en los medios disponibles y de normalizados equilibrios en las ideas a recibir y comunicar. Posibilista y esforzado, fue creando silenciosamente escuela, en las distintas facetas de las ocupaciones que desempeñó. Y eso es lo que ahora podemos constatar en estas actas de las Jornadas que la presente publicación recoge.

El volumen se estructura en una introducción, nueve capítulos y un apéndice.

Cada capítulo se ha encomendado al respectivo conferenciante, al que igualmente se encargó la faceta monográfica prevista. En el apéndice se ha optado por incluir un texto que no se planteó como conferencia.

Es obligado reseñar las instituciones que han respaldado económicamente esta iniciativa, tanto en lo que respecta a la celebración de los actos como a la posterior publicación. Si la Real Academia de Bellas Artes fue la institución promotora, en paralelo deben reseñarse los organismos colaboradores, que han sido: la Secretaría Autonómica de la Consellería

de Cultura, la Universidad Politécnica de Valencia y la Facultad de Bellas Artes a ella adscrita, la Universitat de València-Estudi General y el Departamento de Historia del Arte. También la Institución Alfonso el Magnánimo de la Diputación de Valencia y el Museo Valenciano de Arte Moderno (MuVIM) se sumaron a la conmemoración.

La mayoría de los autores están vinculados en la actualidad a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, bien como Académicos Numerarios (Salvador Aldana, Álvaro Gómez Ferrer, Miguel Angel Catalá, Manuel Muñoz Ibáñez)

o como Académicos Correspondientes (Asunción Alejos o Ricardo Bellveser). También se ha dado cabida en el volumen a investigadores y estudiosos de la época, que aportaron sus respectivas visiones a la publicación (Facundo Tomás, Carlos Villavieja y María de los Dolores Mateu Ibars). En conjunto, un oportuno recorrido por la activa biografía personal y profesional del homenajeado, cuando se conmemoraba, como se ha indicado, el centenario de su nacimiento.

Ana Delia Sancho García



AA. VV. *Manuel Sigüenza Alonso (1870-1964)*

Catálogo de la exposición, Generalitat Valenciana, Valencia, 2008
301 págs.
ISBN: 978-84-482-4906-9

La donación a la Generalitat Valenciana de tres obras representativas del pintor Manuel Sigüenza, concretamente las tituladas *Autorretrato*, *Anticoli Corrado* y *Jardín de Burjassot*, por parte de los herederos del pintor, determinó en su momento, diciembre de 2003, el compromiso de organizar por parte del Consorcio de Museos de la Consellería de Cultura una exposición antológica del pintor. Celebrada entre marzo y mayo de 2008, se logró reunir una selección de alrededor de ciento veinte obras, entre pinturas y dibujos en poder de distintos coleccionistas, entidades e instituciones, habiéndose felizmente localizado para la

tan esperada muestra un buen número de cuadros procedentes, en su mayoría, de la propia casa del pintor y que, tras la muerte de su sobrina, Josefa M.^a Cabrelles Sigüenza, en 2001, custodia celosa de los mismos, hoy pertenecen a coleccionistas privados admiradores de la poco conocida obra de este pintor.

Vayan las siguientes líneas a evocar la personalidad artística de quien fuera durante casi veinticinco años secretario general de la Real Academia, Don Manuel Sigüenza, biografía y obra la suya tan magníficamente puestas de relieve por Miguel Ángel Catalá Gorgues y Luis Massoni Muedra, comisarios de

la citada exposición. El catálogo de la misma permite dar a conocer, suficientemente, el trabajo de un estimable artista prácticamente olvidado, discípulo de Ignacio Pinazo y de José Aixa, galardonado con la Tercera Medalla en la Exposición Internacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1892 por su obra titulada *El reparto de la sopa*, así como con sendas Medallas de Oro, primero en la Exposición Regional de 1909, luego en la Nacional de 1910, exposiciones celebradas ambas en nuestra ciudad.

Nacido en 1870, el mismo año que José Mongrell, Teodoro Andreu o Antonio

Fillol, fue por tanto epígono inmediato de los grandes maestros de la Escuela Valenciana y mantenedor, a lo largo de su dilatada existencia, del prestigio de esa gran Escuela y de sus valores estéticos más representativos y admirados. Sigüenza, además, supo transmitir a varias generaciones de alumnos tan estimable legado, particularmente desde su docencia en las Escuelas de Artesanos, sin olvidar su paso por la Casa de Beneficencia, el Instituto de Sordomudos, el Colegio Cervantes o su prestigiosa academia de pintura y dibujo, punto de encuentro y formación, durante más de medio siglo, de numerosos artistas, a quienes, con su ejemplo, alentó eficazmente, aún permaneciendo él en un voluntario y modesto segundo plano. Por otra parte nada tiene de extraño que Manuel Sigüenza fuera elegido como académico de número de la Real de San Carlos por la Sección de Pintura; desde entonces su dedicación y asiduidad a cuantos actos celebraba la Academia y su Museo viene testimoniada documentalmente en las actas de la Corporación y en la documentación gráfica conservada, no existiendo evento cultural alguno en que su reconocible imagen no apareciese bien visible, una presencia y representación la suya que, al ser investida años después con el cargo de secretario general perpetuo, adquirió carta de naturaleza; su venerable figura, afabilidad, el hablar reposado, la modestia y simpatía que transmitía a cuantos se cruzaba durante sus cotidianos paseos por las calles de la ciudad, desde su casa a la Academia o

a sus ocupaciones docentes, perduran todavía en la memoria de quienes tuvieron la suerte de conocerle y tratarle. Por ese compromiso cívico, al que hubo de sacrificar parte importante de su dedicación pictórica, fue recompensado, ya al final de su vida, con la Encomienda de Alfonso X el Sabio.

El catálogo se estructura, para su mejor comprensión y siguiendo el mismo esquema expositivo de la muestra, en varios bloques temáticos, agrupándose, primeramente, las obras relativas a sus años de formación en la Escuela de Bellas Artes y en la que tanto influyó en Sigüenza el magisterio de Ignacio Pinazo; en segundo lugar las realizadas durante su estancia en Italia en 1894 o durante sus viajes por Mallorca y el norte de España y, sucesivamente, con manifiesto predominio, sus paisajes del interior valenciano —Montán, Altura, Segorbe, la Cueva Santa, la Sierra de Espadán— y también Albarracín u Orihuela del Tremedal, además de un nutrido conjunto de hermosas pinturas que tienen por tema el recoleto jardín de su chalet de Burjassot. Un total de 114 fichas analizadas y comentadas por el mismo Luis Massoni y por Enric Olivares Torres, Oreto Trescolí, Alejandro Villar, J. Ignacio Pérez y Desirée Juliana, colaboradores todos de la investigación y muestra.

Mediante el repaso de obra presentada, puede apreciarse cómo Manuel Sigüenza —recordemos, tan sólo siete años menor que Sorolla— se mantuvo a lo largo de toda su vida fiel a una línea continuista del naturalismo valenciano.

Hundiendo sus raíces en el realismo paisajístico en el que la impronta del maestro Pinazo aflora con frecuencia, su pintura trasluce sin embargo cierta originalidad visible en el tratamiento brillante que Sigüenza confiere a la luz, exacerbadamente intensa, y al color como valores esenciales del cuadro, todo ello resuelto mediante unos procedimientos técnicos y compositivos recibidos del magisterio de sus profesores de la Escuela de Bellas Artes, por él muy bien asimilado.

Manuel Sigüenza fue un artista de obra más bien escasa, pero no por ello dejó de ser versátil, ya que cultivó también la pintura de figura humana —dominó como pocos el dibujo de academias—, el género costumbrista, el retrato y algún que otro bodegón, si bien la temática en la que se sintió más cómodo fue la de los jardines, pintando reiteradamente el de su chalet de Burjassot. Manuel Sigüenza reclama hoy nuestra atención tanto por su indudable valía profesional como por la coherencia y honestidad de su poética pictórica, expresión también de su profunda calidad humana.

Pero siendo su pintura la que mejor define su personalidad profundamente sensible y un tanto escurridiza, en ella adquiere plena veracidad la aserción de su maestro Ignacio Pinazo al decir: *Depositamos en las obras lo que somos, por eso la posteridad no se equivoca al juzgar, pues juzga, no las apariencias del autor, sino su ser, cuyas perfecciones y defectos deposita en sus manifestaciones artísticas o de otro orden.*

Lucas Aguilera Perez



AA. VV.

Economía, empresa y sociedad. La Exposición Regional Valenciana de 1909.

Valencia, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación, 2009.

222 págs.

Con ilustraciones en color y blanco y negro.

ISBN: 978-84-692-2265-2.

El libro que reseñamos, prologado por Arturo Virosque Ruiz, Presidente de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Valencia, es la forma mediante la cual esta institución participa en los actos de conmemoración del centenario de la Exposición Regional Valenciana de 1909, pues en el presente año han tenido lugar una serie de actos culturales destinados a rememorar aquel acontecimiento, así como orientados a homenajear a las empresas valencianas que participaron en el evento y que han continuado su labor hasta nuestros días. *“Valencia 1909: globalización, sociedad agraria, desarrollo artesanal y expansión urbana”* proporciona título al discurso del doctor Jordi Palafox Gámir, quien en su planteamiento viene a sintetizar tanto el contexto internacional inmerso en un proceso de globalización, debido a la mejora de las comunicaciones derivadas de la invención del telégrafo, como el contexto valenciano que, habiendo partido de una economía agraria, se abría al mercado internacional y evolucionaría mecanizando su producción e industrializando el sector de las manufacturas. Todo ello reflejado en la expansión urbana que vivió la ciudad para adaptarse a las nuevas necesidades, surgidas durante las últimas décadas del siglo XIX e inicios

del XX, momento en el que se inscribía la Exposición Regional Valenciana. Sigue al anterior, el discurso de Josep Vicent Boira Maiques, profesor de la Universitat de València, sobre *“La Exposición Regional de 1909. Un alarde de riqueza económica y de vitalidad regionalista valenciana”*, en el que enumera las distintas exposiciones regionales celebradas en España con anterioridad (Valencia, 1867 y 1883; Barcelona 1888; Madrid, 1907; y Zaragoza 1908), con el fin de impulsar la economía del momento, que aunque tuvieron una menor repercusión social y mercantilista, sirvieron de modelo a la valenciana de 1909. Seguidamente, y partiendo de los escritos de Tomás Trénor y Palavicino, alma de dicha exposición, el autor da cuenta de la organización de la muestra, de su inauguración (que contó con la presencia del rey Alfonso XIII) y de los diversos pabellones que fueron destinados a las empresas expositoras (entre ellos, el edificio de la Fábrica de Tabacos, que dio acogida al “Palacio de la Industria”), informando a continuación tanto de la financiación y costes de la exhibición como del déficit económico que supuso este compromiso y que intentó recuperarse al año siguiente mediante su participación en la Exposición Nacional de 1910. La muestra valenciana en todo

momento apostó por el desarrollo cultural, social y científico, animando a las empresas hacia una modernización económica, industrial y tecnológica, promoviendo a su vez la apertura del comercio al mercado exterior y ofreciendo al mundo una imagen nueva de la región.

El epígrafe que continúa corre a cargo del profesor Francesc-Andreu Martínez Gallego, quien en su disertación acerca de *“La Cámara de Comercio en la Exposición Regional: de la Unión Nacional a la reforma del Código de Comercio”*, expone los precedentes de la Asamblea Nacional de Cámaras de Comercio de 1909, celebrada dentro del programa de actividades de la Exposición Regional, remontándose a reuniones anteriores entre la Cámara de Comercio valenciana y sus homologas españolas. Dentro de la general inquietud regeneracionista de las cámaras, Martínez Gallego refiere como principal materia de debate, en la reunión de 1909, la reforma del Código de Comercio, que se vio relegada a un segundo plano debido al estallido del conflicto entre España y Marruecos, en el que resultaban involucrados los intereses comerciales españoles.

Xavier Ribera Peris y Mavi Corell Doménech son autores del estudio que continúa referente a *“Las instituciones y las empresas participantes en*

la *Exposición Regional Valenciana de 1909*, dando cuenta de los organismos y entidades valencianas (Ayuntamiento, Diputación Provincial, Ateneo Mercantil, Junta de Obras del Puerto) que colaboraron en la citada muestra; así como de la historia, actividad y posterior evolución de las empresas participantes que, con su buen hacer y trabajo constante, siguen manteniendo su actividad actualmente, entre las que señalan la Agrupación de Bañerías de Villavieja, Calzados Ángel Monerris, Gremio de fabricantes de azulejos de Castellón, Tejidos de seda Camilo Miralles, Fábrica de Licor Carmelitano, Cocinas Sala, Destilerías Ayelo, Talleres Sanz, Tejidos de seda hijos de M. Garín (galardonada con diploma de honor y medalla de oro), Sociedad de Aguas Potables y Mejoras de Valencia, Fábrica de licores y aguardientes Salvador Costa, Taller de grabados Luis Farinetti, La Maquinista Valenciana, La Marina Auxiliante (sociedad dedicada a actividades pesqueras), fábricas de lámparas de Enrique Mariner y de Martínez y Orts, Sociedad Polster y Buch, fábrica Momparker, Juguetería hermanos Payá, Pirotecnia Vicente Caballer, Fábrica de hilados, torcidos y tejidos de seda Rafael Catalá, y los talleres de construcción de calderas de vapor Felipe Genevois y Viveros Orero. Profundizando en el análisis de la arquitectura y del urbanismo hay que mencionar la ponencia que el Dr. Francisco Taberner Pastor, profesor del Departamento de Urbanismo de la Universidad Politécnica de Valencia, dedica a continuación a *“La ciudad de la Exposición y su arquitectura. Valencia 1900-1910”*. El autor pone de manifiesto la repercusión arquitectónica y urbanística que supuso tanto la Exposición Regional de 1909 como la Nacional de 1910, ambas ubicadas en el entorno de la Alameda, hecho que supuso la consolidación de la margen izquierda del río como núcleo de ocio

ciudadano. La exhibición marcó un antes y un después para el desarrollo urbanístico de la ciudad, incentivando su expansión con nuevas áreas de crecimiento (el Ensanche y las Grandes Vías), promoviendo la dotación de nuevas infraestructuras (Mercado Central, Estación del Norte, tranvías, Matadero, Cárcel Modelo) e influyendo con su estilo en las nuevas edificaciones (reflejado en los edificios del remodelado “Barrio de Pescadores”, edificado por los arquitectos protagonistas de la Exposición, quienes emplean formas similares a las de los pabellones). La muestra regional, impulsada por el Marqués del Turia, contó con cuatro arquitectos, provenientes de diferentes instituciones oficiales, para los proyectos: Francisco Almenar (pabellón de Agricultura) y Ramón Lucini (Fábrica de Tabacos), ambos arquitectos del Estado; Vicente Rodríguez (Arco de Entrada, fuente luminosa, pabellón de la Diputación, Gran Casino,...) representando a la Diputación de Valencia, y el arquitecto municipal Carlos Carbonell (Salón de Actos) por parte del Ayuntamiento de Valencia. En el apartado consecutivo, el profesor Taberner nos introduce en la disposición del recinto ferial, describiendo de manera detallada los pabellones que lo conformaron, al igual que enumera las distracciones e instalaciones lúdicas que el público podía encontrar en él. El autor refiere que la exposición tuvo una repercusión mediática en la crítica periodística, dado que las revistas de toda España se hicieron eco de ella, publicando crónicas y fotografías e incidiendo en los estilos arquitectónicos empleados.

Por último, Francesc-Andreu Martínez Gallego, se ocupa de la ponencia sobre la *“Imagen y propaganda de la Exposición Regional”* donde apunta que la Exposición tenía su propia Secretaría de Propaganda, dirigida por Alejandro Settler y enumera las estrategias publicitarias empleadas y su forma de difusión,

tales como prensa, carteles (en calles, comercios y estaciones de ferrocarril), o programas de mano, tratándose de procedimientos sumamente modernos. De igual manera, plantea que la muestra valenciana, como el resto de las exposiciones celebradas, estaba enfocada para ser un espectáculo de masas, y según el autor se concibió en cuatro niveles relacionados con este concepto, a saber: el recinto expositivo en el que las empresas valencianas daban a conocer sus productos; parque de atracciones (con una serie de ingenios eléctricos –montaña rusa y teleférico–); lugar para espectáculos (conciertos, bailes, actuaciones teatrales y concursos deportivos, como las competiciones automovilísticas representantes de la modernidad); y foro para que las asociaciones pudieran celebrar cóncives.

Complementan “este retrato social y económico” en el que se dio la Exposición Regional Valenciana de 1909, una serie de biografías de relevantes personalidades que tuvieron que ver en la organización del evento: Juan Navarro Reverter, Tomás Trénor y Palavicino, Teodoro Llorente y Ramón de Castro Artacho, redactadas por destacados especialistas de la historia contemporánea y un abundante material gráfico que reproduce fotografías tanto de la exposición (edificios, atracciones, concursos, etc.), como del paisaje urbano, además de carteles publicitarios de la muestra y de los productos expuestos en la misma.

La obra comentada, editada con pulcritud por la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Valencia, supone un referente para la historia social, económica y urbana de la Valencia del siglo XX, constituyendo el trabajo interdisciplinar de historiadores, arquitectos, periodistas y economistas, en una síntesis que es el testimonio de la vida y actividad empresarial del siglo pasado.

Zanora Coperías



Ester Alba Pagán,
Pintura y crítica de Arte en Valencia (1790-1868).

Universitat de València, Departament d'Història de l'Art
(Quadrerns Monogràfics, Núm. 1), 2007,
337 págs.
ISBN: 978-84-568-5521-5

En el ámbito de la historiografía española la sorprende la aparición de trabajos de investigación relacionados con la crítica artística (existe, inédito, el del vaciado de prensa del Dr. Vicente Roig Condomina titulado *La crítica de arte en la prensa valenciana del siglo XIX*, realizado entre 1984 y 1986, fruto de una beca de colaboración de la Institució Alfons El Magnànim), quizás debido –como se subraya en el texto introductorio de la obra que reseñamos– a que los centros académicos en pleno siglo XXI todavía no contemplan la formación específica de críticos, pese a la existencia de profesionales en este ámbito que colaboran en los medios de difusión de la prensa diaria o en revistas especializadas. Por ello el trabajo exhaustivo de la profesora Ester Alba constituye una inagotable fuente de información de primera mano circunscrita al arte valenciano de los dos primeros tercios del siglo XIX, acercándonos también al estudio de una nueva sociedad y al desarrollo de un panorama cultural nuevo, a través de la consulta y el análisis por parte de la autora de la prensa periódica y especializada del periodo propuesto, en particular de la prensa local, sin descartar otros ámbitos, lo que ha permitido –menciona la autora en sus consideraciones previas– *“una visión retrospectiva sobre el ambiente cultural,*

las preocupaciones, los interrogantes y las modas culturales e intelectuales que se recogían en la prensa como fiel reflejo de las inquietudes culturales de la sociedad burguesa emergente”.

El prólogo del libro se halla a cargo del profesor Rafael Gil Salinas, Vicerrector de Cultura de la Universitat de València, quien pondera el documentado estudio de la obra y subraya la necesidad de trabajos de investigación de este calibre, que ayudan a una mejor comprensión del pasado artístico valenciano reciente. La Dra. Ester Alba, en su enjundioso estudio, parte de la prensa escrita (diarios y revistas especializadas) que constituye una fuente inagotable para conocer el modo de vida de una época, el gusto y el pensamiento de una sociedad, y para lo que ha precisado de un lugar de trabajo en hemerotecas y bibliotecas locales, como la Hemeroteca Municipal de Valencia y la Biblioteca Valenciana. Sin embargo, el trabajo realizado va mucho más allá del vaciado de prensa, teniendo como objetivo la valoración general del arte de la primera mitad del siglo XIX, especialmente de la pintura y de los artistas, recogiendo y analizando las opiniones de los críticos (celebradas las figuras de José Serrano Cañete y Rafael Ferrer y Bigné –en nuestro criterio–) y el análisis de la teoría del arte,

contrastando noticias y evaluando actividades sociales *“con el fin de analizar la mentalidad artística de una época”* –subraya la estudiosa–, la de los reinados de Fernando VII e Isabel II.

“El contenido artístico en la prensa valenciana (1790-1868)” proporciona enunciado al capítulo primero y central del libro en el que la investigadora subraya cómo las publicaciones literarias y artísticas en esta época se distinguen por lo elevado de su criterio y por buscar en los recuerdos locales fuentes de inspiración, desconocidas y recuperadas, surgiendo dos corrientes diferenciadoras: una, de sesgo innovador, que intentaba romper con el trasnochado academicismo que se había venido gestando en el panorama del arte español desde el siglo XVIII para forjar un sentimiento en el arte; y otra, más conservadora, que prefería que todo siguiera el curso que tradicionalmente venía cultivando el arte, encabezada por la revista *Las Bellas Artes*, órgano de prensa en la década de los cincuenta de la Real Academia de San Carlos. Dentro de esa serie de publicaciones periódicas, todavía censuradas, el *Diario de Valencia* (1790-1835), órgano oficial de la política del despotismo ilustrado, constituye el primer exponente del periodismo valenciano, de periodicidad regular y foco de información local durante

más de cuarenta años, que trataba de cubrir unos mínimos informativos vinculados con las actividades comerciales y económicas en general y una voluntad por instruir al pueblo y educar a la sociedad en una serie de artículos dedicados a la historia, física, geografía, economía, legislación y medicina, aflorando preceptos y métodos educativos divulgados por la Sociedad Económica de Amigos del País y donde todavía no se hallan artículos dedicados a una crítica artística madura, resultando una especie de enciclopedia por entregas e insertando artículos relacionados con la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y sus progresos, contando con colaboraciones como las de los eruditos Marcos Antonio de Orellana y Vicente Plá y Cabrera, y otras relacionadas con la fundación de diversas ciudades valencianas (Sagunto, Peñíscola,...), monasterios y conventos, puertas y puentes de Valencia y descripciones de templos. Se trataba de un periódico en el que abundaban los anuncios de láminas o estampas de carácter devocional y las láminas patrióticas, especialmente retratos de Fernando VII y caricaturas de Napoleón y de sus tropas,...

La desaparición de Fernando VII y la regencia de María Cristina determinaron una profunda evolución en la libertad de prensa a través del romanticismo. En este contexto surgiría en Valencia *El Turia*, periódico que recogerá en sus páginas el antiguo propósito ilustrado de extender las luces a todos los estamentos de la sociedad y desde 1834 se convertirá en portavoz directo de la burguesía moderada; seguido del *Diario Mercantil de Valencia*, aparecido en el mismo año, que contará con colaboradores de espíritu liberal como los eruditos Pascual Pérez y Rodríguez, el padre Juan Arolas, Jose M^a Bonilla, Vicente Boix y Juan Crisóstomo Petit, consolidándose como una de las primeras publicaciones de la ciudad hasta la aparición de "Las Provincias" en 1862. Aunque en un

principio centró su actuación en informar sobre las guerras carlistas, pronto empezó a incluir noticias y artículos relacionados con la literatura y las bellas artes, centrándose sus primeros años en informar sobre asuntos de la Academia de San Carlos y su defensa de las artes, exposiciones de bellas artes celebradas en el Liceo Valenciano y en la Sociedad Económica de Amigos del País, convirtiéndose prontamente en pionero de la crítica artística valenciana, dándose a conocer en la década de los cuarenta determinadas colecciones privadas así como noticias relacionadas con la problemática urbanística de la ciudad y restauraciones y mejoras relacionadas en algunas iglesias, la problemática surgida a raíz de la desamortización, las fiestas públicas, anuncios de artistas extranjeros y la crítica y reseñas sueltas en torno a obras de algunos artistas de renombre, "en el sentido de informar a sus lectores desde una publicación diaria de la actividad artística valenciana, proporcionando al investigador actual información esencial sobre artistas olvidados y obras desaparecidas". Coincidiendo en el tiempo que el "Diario Mercantil de Valencia" se afianzaba, surgen un gran número de publicaciones periódicas cubriendo los distintos espacios, particularmente los de ámbito cultural, menos atendidos por la prensa diaria. Entre estas publicaciones destacan el *Liceo Valenciano* (1838-1842), órgano de prensa de la sociedad cultural del mismo nombre que contó con una sección relativa a las bellas artes e incluyó un amplio repertorio de artículos teóricos sobre pintura, grabado y urbanismo, así como descripción de los principales monumentos valencianos, recogiendo las sesiones ordinarias de la sociedad y destacando la labor realizada por el pintor Juan Llácer y la pintura de retrato, y la polémica surgida entre Manuel M^a Azofra y Jorge Gisbert sobre la necesidad del dibujo geométrico en la educación de artesanos y artistas,

además de las crónicas de las exposiciones públicas de bellas artes que contaban con veladas literarias musicales restringidas a los socios del Liceo, a cargo de los críticos Mariano Roca de Togores y Juan Antonio Almela; el *Boletín Enciclopédico* (1839-1875) de la Sociedad Económica de Amigos del País, publicación destinada a informar sobre las actividades celebradas por la entidad y sus socios, desde 1845 incorporó crónicas sobre las exposiciones que venía celebrando, además de monográficos dedicados a los avances del daguerrotipo, a las diferentes técnicas artísticas en el campo de la pintura, al recién creado Museo Provincial de Pintura, y al expolio de 406 pinturas sacadas del país por el pintor Adrien Dauzats con lo que se formaría la galería española del Museo del Louvre; *El Cisne* (1840), un semanario de corta vida que fue el primero en Valencia ilustrado con litografías y cuyo interés radicaba en instruir a los lectores sobre la riqueza artística valenciana y sus creadores, destacando entre los redactores José M^a Bonilla, Vicente Boix; *La Esmeralda* (1844-1847), semanario de gran erudición que se inscribía en el marco insurreccional y revolucionario valenciano y contó con la pluma de destacados liberales (Agustín Mendiá, Francisco de Paula Gras, Cristóbal Pascual y Genís), defendió los ideales del romanticismo, especialmente de la pintura, considerada junto a la literatura, el arte por excelencia, recuperando así el lema horaciano "Ut pictura poesis", siendo en sus páginas la consideración de las bellas artes y del artista motivo de reflexión, abundando las críticas a exposiciones; y *El Fénix* (1844-1849), de carácter mensual, supuso la aparición de la revista literaria más madura y erudita en Valencia, profusa en grabados y ponderada por Tramoyeres Blasco como "uno de los periódicos que mayor influencia ha ejercido en el movimiento literario valenciano", contando con las firmas, entre otros, de Peregrín García Cadena,

Amalia Fenollosa, Juan Arolas, Juan Antonio Almela, Santiago Luis Dupuy, José M^a Zacarés y Vicente Boix, quien fue el escritor más prolífico, redactando gran número de artículos dedicados al estudio y difusión de monumentos valencianos y desde esta revista inició una verdadera campaña de estudio de la historia local valenciana que serviría de pretexto al autor para la posterior publicación de su "Historia de la ciudad y reino de Valencia", mientras que sus estudios sobre artistas locales constituirán el preludio de la *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX* (1877), y revista que luego seguiría su singladura bajo el nombre de *Edetana*, dirigida por los mismos que la anterior, con temas dedicados a arqueología y exposiciones valencianas de bellas artes.

Durante el reinado de Isabel II (1844-1868) las publicaciones valencianas –como subraya la Dra. Alba Pagán– “reducen sus contenidos políticos a favor del artículo de oficio, de la literatura, de divulgación científica y artística, especialmente interesada por reseñar la evolución y progreso de los artistas valencianos”. Medio de difusión de gran prestigio continuará siendo el *Diario Mercantil*, ofreciendo una línea editorial caracterizada por el aumento de la inserción de avisos oficiales y de noticias exentas de cualquier contenido político, siendo de destacar la infinidad de noticias artísticas insertas en sus páginas, entre las que merecen una atención especial las crónicas de exposiciones llevadas a cabo por la “Económica” y el Liceo valenciano, dentro de las secciones de “Variedades” o en el “Folletín”, convirtiéndose desde 1854 en el portavoz oficial del progresismo gobernantes, mostrando especial interés por todo aquello relacionado con la Academia de San Carlos, distribución de premios, restauración de obras del museo, pensiones, donaciones o cuadros de artistas (Bernardo López, Antonio Gómez Cros,...). *El Cid*, (1848-1850), de breve periodicidad, constituirá

otro diario de cierto interés por insertar diversos artículos sobre fotografía y decoraciones teatrales con frecuentes alusiones al pintor escenógrafo José Vicente Pérez Vela.

Entre la prensa de carácter monográfico, *Las Bellas Artes. Periódico dedicado a la Real Academia de San Carlos* (1854-1859), de carácter mensual, conformará la primera revista dedicada a temas artísticos, contando con redactores de la institución académica (Vicente Boix, Elías Martínez,...) e incluyendo artículos de teoría del arte, estudios biográficos e informaciones y comunicaciones oficiales relaciones con las academias y las bellas artes con opiniones de gran autoridad. También, otras publicaciones periódicas de vida efímera (*La Ilustración Valenciana* y *La Guirnalda*, 1856-1857), de carácter literario insertando poesías y novelas, pretendieron ser vehículos de transmisión cultural de las clases medias, mientras que en la década de los sesenta *El Rubí* (1859-1862) presentaba gran variedad de temas con un cariz mordaz y satírico, con una nómica de redactores republicanos y progresistas y de destacados colaboradores (Bernat y Baldoví, Teodoro Llorente, Navarro Reverter,...), con temas referidos a la consideración del artista, crónicas teatrales y de pintores escenógrafos, a la que sucedería *El Álbum Literario* (1863-1864) con poesías en valenciano y temas de arquitectura y el *Museo Literario* (1863-1866), una revista de calidad con reproducciones de grabados y litografías “retratando” los más diversos ámbitos de la vida artística valenciana.

La década de los sesenta supondrá una época de florecimiento de la prensa valenciana de la mano de los diarios *La Opinión* (1860-1866), propiedad del grupo José Campo y dirigido por Teodoro Llorente, y *Las Provincias* (en edición desde 1866, sustituyendo al anterior), ambas de marcado carácter informativo sobre la actualidad política, económica, comercial, nacional y local, publicando,

el primero, numerosas noticias sobre artistas valencianos e incidiendo particularmente en el Ensanche de Valencia y del derribo de las murallas, y el segundo, en su línea editorial con una estructura totalmente periodística, en la que también se destacaba el panorama artístico valenciano.

Auténtico trabajo de campo, es el capítulo que sigue al anterior, en el que la profesora Alba Pagán dedica a los “*Artículos sobre pintura y pintores aparecidos en diarios y revistas valencianos (1790-1868)*”, en el que registra mas de 1.500 reseñas acerca de crónicas, gacetillas, noticias, sueltos y otros, aparecidas en las publicaciones periódica impresas de las que se ha hecho reseña líneas arriba, y de las que subrayamos por lo exhaustivo de su trabajo las recopiladas del *Diario de Valencia* (1790-1852), *Diario Mercantil de Valencia* (1834-1872), *Boletín Enciclopédico de la Sociedad Económica de Amigos del País* (1839-1847 y 1848-1866), *El Cisne* (1840 y 1854), *La Esmeralda* (1844-1847 y 1848), *El Fénix* (1844-1848), *El Cid. Diario de Valencia* (1848-1850), *Las Bellas Artes* (1854-1859), *La Opinión* (1860-1866), *Las Provincias*. (1866-1868), *Museo Literario* (1863-1866) y *Revista Castellonense* (1864-1867).

Un exhaustivo índice onomástico, la prolija relación en tablas de los fondos hemerográficos consultados y un amplio aparato bibliográfico cierran este denso e interesante volumen, que constituye una herramienta eficaz como fuente para el estudio de la historia del arte contemporáneo valenciano, que ha sido impreso en Digital Print Center, S. L., y ha contado en la edición con el soporte de ACCIS (Control de Accesos e Integración de Sistemas).

Javier Delicado



Salvador Aldana Fernández
La estructura económica de la Real Academia de San Carlos durante el siglo XVIII

Colecció Investigació & Documents nº 7. Publicacions de la Real Acadèmia. València, 2008
275 pàgines. Numeroses taules, il·lustracions en blanc i negre i color
ISBN-978-84-936225-1-0

Sin duda alguna, una de las tareas básicas que el profesor, investigador y académico Salvador Aldana Fernández sigue manteniendo indiscutiblemente vivas, como bregado historiador, es la de seguir incansablemente indagando en torno a la diacronía y la memoria de esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, para darnos, de manera periódica, a conocer, con el rigor que le caracteriza, los resultados obtenidos. Lo sabemos bien quienes le seguimos en su actividad bibliográfica.

De ahí que no nos haya sorprendido en absoluto la aparición de un trabajo tan minucioso y comprometido como *La estructura económica de la Real Academia de San Carlos durante los siglos XVIII, concretamente entre los años de 1756 a 1799*, que ahora el lector tiene entre las manos.

Tras la publicación que llevó a cabo del volumen titulado *La Real Academia de San Carlos. Historia de una Institución* (2ª edición, en el año 2002), en la que entraba en profundidad en la historia general de la Academia, la verdad es que –vistas ahora las cosas– era explicable que él mismo se impusiera la ardua tarea de aproximarse a la vertiente económica de la entidad, tema éste que seguía siendo virgen entre nuestros investigadores. De una mirada globalizadora era

conveniente pasar, por necesaria contraposición a una serie de miradas, propias de la microhistoria. Pero éstas sólo iban a ser posible si se rastreaba minuciosamente y de manera previa esa estructura económica sustentante de la institución académica, con sus dificultades, respaldos, entusiasmos y realidades. Si la economía, por sí sola, no es la historia, también es cierto que, sin ella, se volatiliza rápidamente el peso y la solidez de nuestra justificada atención a la realidad circundante.

En resumidas cuentas, ahí tenemos al profesor Aldana consultando albaranes, anotando datos de la distribución de presupuestos, formalizando cuadros comparativos, calculando valores monetarios, puntualizando suministros y precios, evidenciando intervenciones, pagos, contratos, obras, donaciones, deudas, penurias y reservas.

Pero es justamente a partir de ese cúmulo de material investigado, puesto en orden, de donde se pueden ir sacando consecuencias, enlazando asociaciones, exponiendo detalles que sólo el ritmo diario de la vida de la Real Academia, en su normalidad docente o en sus acciones extraordinarias y de mayor solemnidad, vuelto a poner sobre la mesa, a base del estudio de los pagos (“descargas”), los remanentes (“alcances”) o los

ingresos (“cargas”), es capaz de hacer hablar, interpretar y deducir, cuando la sagacidad y la atención del investigador están en primer plano.

Esas son las microhistorias a las que nos referimos, recogidas en el presente libro, que dan vida, nombres, datos y cuerpo a la contemplación global de la memoria académica del XVIII. Y no en vano hemos de confesar que el trabajo, una vez tenido a mano, puede ser leído de un tirón, azuzado el lector por la curiosidad de los detalles, que ratifican o desmienten, muchas cosas, quizás dadas simplemente por sabidas.

El volumen, que –como hemos indicado ya– se pliega al siglo XVIII, en espera de una segunda (y deseamos que próxima) entrega que haga lo propio con el XIX, comienza por dar una esquemática mirada en torno al nacimiento de las Academias de Santa Bárbara y de San Carlos, en el contexto valenciano, remitiendo, en toda coyuntura a otras publicaciones del mismo autor, donde se amplía y expone con mucha mayor parsimonia ese recorrido histórico. Pero era éste atisbo imprescindible para poder perfilar mejor las bases económicas de la recién nacida Academia de San Carlos, desde la monarquía borbónica, el Ayuntamiento de Valencia, la Iglesia de la época o los mecenazgos particulares.

Toda una aventura, que afortunadamente dio mejores resultados que el efímero intento de la Academia de Santa Bárbara, precisamente por carencia de respaldos económicos continuados, más allá de aportaciones concretas, que las hubo y hasta generosas, pero inviables, en sí mismas, al no contar con otros horizontes de futuro.

El núcleo fuerte del trabajo corresponde, como era de suponer, al estudio de la distribución del presupuesto, que minuciosamente, apartado por apartado, nos va introduciendo, de la mano del autor, en informaciones encadenadas respecto a actos, personal, obras, premios, espacios, suministradores y amueblamientos. Y, de este modo, se da cuenta el lector de cómo la vida de la Real Academia

implicaba un pequeño y activo universo de relaciones, trabajos, encargos y dependencias tanto internas como externas, donde el hecho artístico funcionaba como eje y como palanca, en medio del ritmo de una ciudad que también iba configurando su propia historia.

En realidad, como es bien sabido, sin el recurso a la memoria de la Real Academia de San Carlos, al menos durante los dos primeros siglos de su existencia, el horizonte artístico valenciano no podría ser ni explicado ni comprendido.

El libro expone además el repertorio de "fuentes" consultado, así como la "documentación" necesaria, a la vez que se acompaña de la bibliografía pertinente y facilita los cuadros estadísticos

elaborados como material de consulta y ratificación, para investigadores. Tampoco faltan los índices, tanto onomástico como el toponímico y las correspondientes ilustraciones, para completar el volumen.

De hecho, una vez más, el profesor Salvador Aldana, como hábil historiador, se acerca al ámbito de la reflexión económica, para mostrarnos ejemplarmente cómo es viable rentabilizar, con preparación, constancia e ilusionada dedicación, los Archivos de la Real Academia y hacer justicia, de este modo, a ese fondo documental que la historia ha legado a la institución, para su conservación, conocimiento y ofrecimiento a los demás.

Román de la Calle

Andrés Alonso & Manuel Jiménez Redondo (eds.)
Figuraciones contemporáneas de lo absoluto. Bicentenario (1807-2007) de la "Fenomenología del Espíritu" de Hegel

PUV. Publicacions de la Universitat de València & MuVIM. Col.lecció "Oberta. Filosofia", nº 169. Valencia, 2009
301 páginas
ISBN-978-84-370-7472-6

Georg Wilhem Friedrich HEGEL
Enciclopedia filosófica para los últimos cursos de bachillerato

Traducción de Manuel Jiménez Redondo
Publicaciones del MuVIM. Colección "Biblioteca" nº 7. Valencia, 2007
181 páginas
ISBN-978-84-7795-478-1

Andrés Alonso & Edgar Maragat (eds.)
¿Librarse de Hegel? Una irritante presencia en el pensamiento contemporáneo

Publicaciones del MuVIM. Colección "Biblioteca" nº 8. Valencia, 2007
225 páginas
ISBN- 978-84-7795-480-4



Las estrechas relaciones que el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad mantiene con el ámbito universitario se han convertido, en el último lustro, en uno de los ejes de sus programas museográficos. De hecho, con la llegada del nuevo equipo directivo al MuVIM, tales conexiones pasaron a formar parte explícita y definitiva de sus fundamentos museológicos. En realidad, entre los segmentos más destacados de su público habitual se halla precisamente el sector universitario.

Por tanto, no es de extrañar que las distintas actividades expositivas e investigadoras del museo se hayan vinculado directamente con la celebración de Jornadas y Congresos especializados, que se programan para potenciar la vertiente reflexiva —crítica y analítica— en torno a los temas abordados en las muestras temporales del centro.

A decir verdad, tales planteamientos han potenciado que el museo oriente y funde su identidad en la prioridad concedida a tres sectores que le son constitutivos: la Biblioteca especializada y el Centro de Documentación, el Departamento de Estudios e Investigación y el Departamento de Educación. Respaldándose en ellos, desarrolla precisamente sus iniciativas el Departamento de Exposiciones, que canaliza, ejecuta y da visibilidad a los proyectos que el equipo planifica.

Se entenderá, pues, que la personalidad del centro, por su destacado carácter diferencial, frente a otros museos de nuestro entorno, apunte esencialmente a mantener —como “museo de las ideas”— sus líneas de intervención, distendidas y abiertas de cara a reforzar las conexiones entre el mundo de la Ilustración y las subsiguientes “modernidades”, que han tejido el cuerpo y la fuerza de nuestra historia.

Un museo centrado en el patrimonio inmaterial, como es el MuVIM, no puede dejar de mirar alternativamente tanto

hacia la historia como hacia el presente, hacia la memoria recobrada y hacia la cotidianidad, trazando un arco de sugerentes inflexiones y marcados intereses, en este caso, entre el siglo XVIII y el XXI. Pero singularmente este museo ha fijado su fulcro y su palanca en el cruce, que la historia de las ideas y la historia de los medios de comunicación han sabido efectuar, a través de sus diálogos, intercambios, refuerzos e interferencias.

Sentadas estas observaciones, a nadie sorprenderá por tanto que se haya establecido la costumbre de que conjuntamente, entre la Facultad de Filosofía y el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad, se organizara anualmente un Congreso internacional, centrado en el estudio de una figura filosófica de relieve, extraída precisamente de ese arco cronológico que define el perfil del museo: entre la Ilustración y la modernidad. Y “la fórmula MuVIM” ha funcionado perfectamente. Los congresos filosóficos de otoño, curiosamente, se han transformado en algo habitual para muchos de nuestros conciudadanos.

De este modo, en el 2004 se abordó el bicentenario kantiano¹, bajo el título de *Filosofía y razón. Kant 200 años*, mientras que el año 2005 tuvo asimismo su destacado protagonista en la figura de Schiller: *Ilustración y modernidad en Friedrich von Schiller* fue el tema planteado². Y así se han ido sucediéndose las distintas convocatorias y las colaboraciones bilaterales. En noviembre del 2006 tuvo lugar el Congreso internacional *Lévinas, la filosofía como ética*³ y, por su parte, en el otoño del 2007, se abordó el bicentenario de la publicación de la *Fenomenología del espíritu* de G. W. F. Hegel como hilo conductor, que puso en marcha el Congreso *Figuraciones contemporáneas de lo absoluto*, organizado en torno a la incidencia contemporánea del pensamiento de Hegel

Igualmente, las publicaciones del MuVIM no se han limitado a la coedición de las

actas de los congresos, colaborando con el Servicio de Publicaciones de la Universitat de València (PUV) o a la publicación de los rigurosos e imprescindibles catálogos, en los que —como auténticos documentos de trabajo— se materializan las investigaciones gestadas en torno a las exposiciones del museo. Complementariamente, el MuVIM puso en marcha de inmediato, desde su reestructuración, la *Colección Biblioteca*, singularmente fijada también en temas filosóficos y mayoritariamente vinculados a la época de la Ilustración⁴.

Justamente es en esta colección donde, reforzando las actividades del Congreso sobre Georg W. Friedrich Hegel, se dio cabida a un volumen, que recogía la traducción, realizada por Manuel Jiménez, de la *Enciclopedia Filosófica para los últimos cursos de bachillerato* (años 1808 y siguientes) volumen preparado asimismo con un Prólogo y un Apéndice (“Sobre algunos conceptos básicos de la filosofía de Hegel”) por el mismo profesor M. Jiménez Redondo. Se trata de un texto que es ya un clásico de la especialidad y que todavía no había sido vertido al castellano. Ya a partir de ahora está oportunamente disponible para los lectores interesados en averiguar cómo planteaba Hegel el programa de esa “Enciclopedia filosófica” destinada precisamente a estudiantes.

También en esa misma colección “Biblioteca” se daba luz a otro libro colectivo titulado *¿Librarse de Hegel? Una irritante presencia en el pensamiento contemporáneo*, editado por A. Alonso y Edgar Maragat. En él se recogen nada menos que nueve ensayos de jóvenes filósofos españoles que se acercan crítica y esperanzadamente al pensamiento de Hegel, junto a un Prefacio y un Epílogo (¿Por qué no hay manera de librarse de Hegel?) redactados por el profesor Jiménez Redondo, que ayudan a entender las distintas lecturas aportadas por los diferentes ensayos recopilados

en el volumen, desde el MuVIM. El terreno para el congreso sobre Hegel, como podrá comprenderse, se había eficazmente abonado con tales aportes bibliográficos. Y ahora han aparecido asimismo las actas, publicadas como decisiva aportación del proyecto.

Por eso nos ha parecido adecuado reunir los tres textos, como un bloque comentado, al hilo de la presente reseña bibliográfica.

En realidad, desde que se presentó la edición crítica de la *Fenomenología del Espíritu*, publicada por la editorial PreTextos, a cargo del profesor Manuel Jiménez Redondo, ya se comenzó a fraguar ilusionadamente el congreso, contando con su colaboración personal y con el respaldo de determinadas instituciones y personas.

La verdad es que aquel reto inicial, lanzado desde el MuVIM, no quedó en saco roto y hemos aquí redactando –por fin– la reseña dedicada a la aparición de las actas del ya exitosamente celebrado congreso sobre Hegel. En ellas se recopilan las ponencias programadas, conformando, por cierto, un oportuno bagaje

de materiales, testimonio innegable de estas colaboraciones y refuerzos, que se trenzan tan eficazmente entre la vida de la universidad y las iniciativas de un museo, que se considera y aspira a ser diferente y se siente plenamente orgulloso de su identidad.

Las actas recogen distintos materiales. Por un lado se abren con un oportuno prólogo: la traducción de “Cinco fragmentos sobre lo Absoluto” extractados de la Ciencia de la lógica de G. W. F. Hegel. Para seguir con el apartado de los Estudios, donde se presentan nueve ensayos de diferentes especialistas, de distintas universidades nacionales e internacionales, que fueron leídas en el congreso como ponencias. Siguen luego tres trabajos acerca de la traducción de la *Fenomenología del espíritu* y cierran el volumen tres reseñas, a modo de comunicaciones, en torno al mismo Hegel y su pensamiento.

De hecho, las miradas desde el MuVIM, hacia la filosofía, se han constituido en una magnífica plataforma de relaciones interuniversitarias y en un adecuado modo de potenciar la propia bibliografía,

de manera periódica, dando cancha directa a nuestros pensadores para dar a conocer sus investigaciones y a nuestros conciudadanos para fidelizarse con tales actividades de rigor y prestigio.

Román de la Calle

NOTAS

- 1 Manuel E. Vázquez & Román de la Calle (Eds.), *Filosofía y razón. Kant, 200 años*. PUV. València, 2005. 207 páginas.
- 2 Faustino Oncina & Manuel Ramos (Eds.), *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*. PUV. València, 2006. 256 páginas.
- 3 Andrés Alonso Martos (Ed.), *Emmanuel Lévinas. La filosofía como ética*. PUV. València, 2008. 289 páginas.
- 4 Hasta el momento han sido estudiados y editados temas como AA. VV. *Arte, Gusto y Estética en la Encyclopédie*; J. H. S. Formey, *Discurso preliminar acerca de la historia de la reflexión sobre lo bello*; Moses Mendelssohn, *Fedón o Sobre la inmortalidad del alma*; Madame de Lambert, *Reflexiones sobre la mujer y otros ensayos*; AA. VV. *Libro y lectura en la Encyclopédie*; David Hume *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*; AA. VV. *La querrela de los bufones*.



Luis Arciniega García ***El saber encaminado. Caminos y viajeros por tierras valencianas de la Edad Media y Moderna***

Conselleria d'Infraestructures i Transport, Generalitat Valenciana, 2009, 308 páginas con ilustraciones en color, tablas con índices onomástico y toponímico. ISBN: 978-84-482-5296-0

Esta obra, ganadora de la 5ª convocatoria del Premio de Investigación Cátedra Demetrio Ribes UVEG-FGV 2008, cuya

finalidad es estudiar y difundir la historia del transporte, la ingeniería, infraestructura y obras públicas de la Comunidad

Valenciana, analiza las redes viarias y las obras públicas valencianas vistas por los viajeros de la Edad Media y Moderna. El

autor realiza un estudio diacrónico del tema, y analiza las concomitancias entre dos facetas que condicionan el conocimiento: los itinerarios físicos y las obras escritas o gráficas sobre los mismos.

El propósito del libro es mostrar, de modo científico y desde la perspectiva de la Historia del Arte, la modernización de las infraestructuras que se produce desde el siglo XV hasta finales del XVIII; siendo esto de gran importancia ya que estas infraestructuras derivan de las romanas y a su vez son antecesoras de las actuales. Para ello, se fusionan dos ámbitos: las obras públicas y la ingeniería civil con la literatura de viajes, que es la aportación más original de esta investigación. Los libros de viajes fueron muy apreciados por su escasez en la Edad Media y en la Edad Moderna. Debido a la naturaleza de esta literatura —es decir, estar escrita para uso propio y no con fines comerciales— es necesario estudiar la fiabilidad de estas fuentes ya que son subjetivas y dependen del nivel de conocimientos del viajero. Con los viajes se conocen infraestructuras, paisajes, monumentos, gentes, etc., pero este conocimiento que se deriva viene dado por las vías de comunicación, por lo que el libro lleva por título *El saber encaminado*, ya que es un conocimiento “dirigido”. La visión que se da de las tierras valencianas pasa del idealismo propio del humanismo del siglo XV, al racionalismo ilustrado del XVIII, teniendo siempre el itinerario como principio estructurador. El libro consta de una

extensa bibliografía, un índice onomástico toponímico y un apéndice documental central que incluye la transcripción del viaje de Jacop Cuelvis.

En la introducción se lleva a cabo un breve estado cuestión así como las aportaciones más relevantes en el ámbito valenciano, tanto de las obras de ingeniería como de la literatura de viajes. Esta última es fuente de muchas disciplinas, ya que, sin ser su intención, refleja elementos tanto del lugar visitado como del lugar de origen. El libro consta de doce capítulos, llevando el primero por título “De los escritos de viajes a la necesidad del viaje para los escritos”, en donde se hace un análisis de las fuentes que son utilizadas para el estudio de las vías de comunicación valencianas que se examinan en los capítulos siguientes. En el segundo apartado, se estudian los viajes realizados entre dos épocas, el final de la Edad Media y el inicio de la Moderna, con los libros de Jerónimo Münzer, Antoine de Lalaing y Claude de Brosenval. “Los primeros repertorios de caminos en España” es el título del siguiente capítulo, donde el centro de atención es el análisis de la obra de Pedro Juan de Villuga, obra capital del género en la que por ser su autor natural de Valencia se enfatiza la importancia de estas tierras. Junto a esto, se hace un análisis comparado de su obra con las de Pedro de Medina y Alonso de Meneses. En los capítulos cuarto y quinto se analizan dos visiones distintas de las tierras valencianas y sus obras civiles.

En “La obra literaria de interés caminero de Bartolomé de Villalba y Estaña”, se muestra la visión de un viajero de gran inquietud, incluida la ingeniería. El capítulo siguiente aborda la visión de los peregrinos. En el capítulo “Las visitas reales de Felipe II (1586) y Felipe III (1599) y la mejora de las infraestructuras”, se muestra la actividad reformadora de los Austrias. En el octavo capítulo, “Viajeros a lo largo del siglo XVII”, se abordan las obras de Barthélemy Joly y Domenico Laffi y los proyectos enciclopédicos de Ambrosio de Salazar y Martin Zeiller. En el siguiente apartado el objeto de análisis son los caminos en la cartografía, donde aparecen desde finales del siglo XVII. Esta disciplina es comparada con las guías de caminos, siendo ambas las que determinan el conocimiento lejano de las principales rutas. En el capítulo dedicado a la etapa borbónica, se estudia el intento de modernización llevado a cabo y cómo gracias a la letra impresa se difunden los conocimientos de los viajes de modo sistematizado y con objetivos concretos. En “Lo cotidiano y lo extraordinario en el camino”, se aporta documentación inédita sobre los sistemas de comunicación en tierras valencianas, centrándose en el último capítulo en la ciudad de Valencia, donde las obras públicas causaron gran impacto tanto por su utilidad como por su belleza.

Victoria Bernad López
Elena Monzón Pertejo



José Beltrán, Manuel Garrido & Daniel Moreno (eds.)
George Santayana. Materiales para una utopía.
Antología de poemas y dos textos de filosofía.

Colección "Biblioteca" nº 12. Publicaciones del MuVIM. Diputación de Valencia. Valencia, 2009
221 páginas
ISBN-978-84-7795-535-1

Nacido en Madrid de padres españoles, pero educado en Boston (Estados Unidos), donde alcanzó fama como poeta y filósofo, viajero excepcional por Europa a partir de 1912, que eligió Roma como centro de sus últimos treinta años, Jorge/George Santayana (1863-1952) puso en contacto ambas orillas del Atlántico y supo, como pocos, dialogar con las tradiciones europea y norteamericana. En su extensa obra se logró una síntesis de lo más universal y rico de ambas culturas: la europea de la antigüedad, la tradición y el clasicismo, y la estadounidense del pragmatismo y la modernidad. Parafraseando el título de su propia biografía, Santayana simboliza, hoy en día, una persona y lugar de encuentro, con una obra cosmopolita, tan fecunda como polifónica, urdida a base de cruzar caminos y fronteras; una obra, pues, de encrucijada.

De entre sus libros destacan: *The Life of Reason* (1905-1906), *The Last Puritan* (1935), *Realms of Being* (1942), *Dominations and Powers* (1951). En la actualidad asistimos a una creciente presencia de su obra y a una restitución de su pensamiento en el panorama de la filosofía española e internacional.

Desde el MuVIM se ha impulsado y apoyado cuantas actividades tienen que ver con el advenimiento y la atención que

merece el escritor y pensador Santayana, calificado como de "hombre al margen" con un "pensamiento central". La obra que el lector tiene en sus manos forma parte de ese plural y a la vez concreto empeño. Con este volumen hábilmente se anticipaba la celebración del Congreso Internacional que el museo ha dedicado a Santayana en el otoño del 2009. Hay que agradecer el esfuerzo de los coordinadores de este libro, que desde hace tiempo vienen llevando a cabo una meritoria labor de revitalización y actualización del pensamiento de Santayana, que aquí se puede apreciar en el minucioso trabajo de selección, traducción y presentación del conjunto de textos que configuran esta publicación. Nos consta que, dada la originalidad y lo inédito de todos ellos en nuestro idioma, este libro pasará a convertirse en un título de referencia en la literatura sobre el autor.

De hecho, con esta publicación se pretende poner a disposición de los lectores materiales donde Santayana muestra dos de sus facetas más características, la de poeta y la de filósofo.

Por su parte, la personal selección de poemas a cargo de Cayetano Estébanez, autor de *La obra literaria de George Santayana*, se presenta con una afirmación que vertebra todo el libro: "De todo esto lo que se deduce es la visión

que Santayana tenía de su cometido como escritor: en realidad, todo en él, su obra en prosa y en verso procede de la misma intuición poética de ver la realidad. Es significativo que el título de uno de sus libros sea *Three Philosophical Poets*". De los primeros cincuenta sonetos que Santayana escribió, el profesor Estébanez selecciona veintinueve y los traduce atendiendo no sólo al sentido sino al ritmo. A ellos añade los tres poemas que Santayana incluyó en el prefacio a *Soliloquios en Inglaterra y soliloquios posteriores* presentados con estas palabras: "Para que no parezca que soy inhumano al haber estado componiendo soliloquios mientras Roma se quemaba, transcribiré aquí algunos versos desesperados extraídos de mí por los sucesos de aquellos mismos años. Apenas soy poeta en el sentido mágico de la palabra, pero, cuando los pensamientos propios han adoptado instintivamente una forma métrica, ¿por qué habría de prohibírseles que la llevaran? No pido al lector que admire estos sonetos, sólo que los crea". Y una serie de poemas varios, con significativos títulos como "A la muerte de un metafísico" o "Solipsismo", entre los que destaca el contundente "Ávila", donde Santayana señala al trasfondo abulense de su pensamiento. De sus últimos poemas,

Estébanez selecciona —¿cómo no?— “El testamento del poeta”.

La parte filosófica de Santayana queda cubierta con el rescate del libro que marcó el mayor reconocimiento de Santayana a nivel internacional, *The Philosophy of George Santayana* (1940), donde, con una presentación de su editor, Paul Arthur Schilpp, profesor del departamento de filosofía de la Northwestern University de Illinois, en Estados Unidos, se recogen una serie de estudios sobre su filosofía y dos textos de Santayana.

El primero de ellos, “Una confesión general”, se ofrece aquí por vez primera completo en castellano, poniendo así a disposición de todos un texto importante para la autobiografía intelectual de nuestro autor. Daniel Moreno, en la presentación de este libro, destaca la procedencia de los autores que participaron en el volumen, quizá con la intención de señalar la abrumadora presencia norteamericana así como la llamativa ausencia de pensadores españoles. Las circunstancias políticas en que el libro fue publicado quizá expliquen el hecho,

pero ahí queda, con todo, como dato. De algún modo, desde Latinoamérica se le hizo justicia a Santayana desde el idioma castellano puesto que el segundo escrito que recogió *The Philosophy of George Santayana*, la respuesta de Santayana a los estudios citados, titulada *Apología Pro Mente Sua*, fue traducida enseguida por José Rovira Armengol e incluida en la *Enciclopedia de Educación*. La curiosa historia de este libro ha sido investigada por José Beltrán, quien escribe “piénsese en lo que pudo significar en su momento, a mitad del siglo pasado, la publicación de esta *Enciclopedia*: nada más ni nada menos que el hecho de que varias promociones de estudiantes universitarios de Magisterio, es decir, miles de futuros maestros uruguayos, tenían que conocer la obra del pensador español como parte integrante de su formación y de su currículo”.

Lo que pudiera parecer una publicación anecdótica en el conjunto de la prolífica obra de Santayana, adquiere una interesante dimensión simbólica, reflejo del relieve que llegó a alcanzar también en el ámbito de la filosofía

hispanoamericana, dentro del panorama internacional. A través del prodigio de la palabra, Santayana, en obras como éstas, se convierte en un español universal. La *Enciclopedia* sirve de pórtico, en esta ocasión, a una breve selección de la *Apología*. Aquí Santayana elabora lo que Rousseau llamó, refiriéndose a su *Emilio*, un “método de exposición”, esto es, una narración argumentada, un “recuento o recapitulación sobre su propia obra, utilizando como pretexto —como texto previo— la respuesta a sus críticos. El conjunto de “materiales para una utopía” que componen el libro que el lector tiene en sus manos es, además, susceptible de una lectura estética que no queremos minimizar ni pasar por alto. Pues, a decir verdad, este libro supone todo un particular homenaje que se le brinda a un pensador que nos sigue dando que pensar, con la lucidez de la razón, y que nos continúa regalando piezas de arte y átomos de luz, con el placer de su escritura.

Román de la Calle



Joaquín Bérchez *Arquitectura, placer de la mirada*

Textos introductorios en castellano e inglés de Luis Fernández-Galiano y Miguel Falomir. Valencia, Ruzafa Show, 2009, 211 págs. con ilustraciones en color y blanco y negro. ISBN: 978-84-936310-8-6

Genuino placer sensual y deseo erótico (la *voluptas* albertiana) son las constantes que esgrime la obra expositiva "**Arquitectura, placer de la mirada**", del artista plástico Joaquín Bérchez, un profesional con muchas horas de vuelo que, desde la óptica de la fotografía, nos introduce y sumerge con fuerza en la gráfica de la imagen, modelando y modulando cada detalle del grueso compendio de imágenes que reproduce y presenta —al igual que las propuestas de Portoghesi, los hermanos Alinari, Kindeel, Stieglitz o Alain Resnais—: cerca de cien formas y detalles arquitectónicos y urbanos de todas las épocas observadas a través del visor fotográfico, que tuvieron su marco recientemente en la Sala de Exposiciones de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSA), de la Universidad Politécnica de Valencia. La obra fotográfica de este experto de la Historia de la Arquitectura —producto de una fulminante revelación, en aserto del profesor Antonio Bonet Correa— ha concurrido a cerca de 25 muestras que, bajo los sugestivos títulos de "*Proposiciones arquitectónicas*", "*Espacios comprimidos*" "*El patrimonio histórico. Otras miradas*", "*Casualidades geográficas*" y otros enunciados, han estado presentes recientemente en museos, galerías y salas de exposiciones de ciudades históricas con gran entidad arquitectónica, tanto clasicista como de vanguardia (Valencia, Salamanca, Granada, Baeza, Murcia, Roma, Vicenza, Palermo, Nueva York,...); ha sido recogida en portadas y portafolios de revistas especializadas de arquitectura de difusión internacional ("*Annali di architettura*", "*FMR*", "*Arquitectura Viva*", "*AV Proyectos*"); y ha merecido el comentario de diversos especialistas de la historia de la arquitectura (Alonso Rodríguez García de Ceballos, Fernando Marías, Delfín Rodríguez, Italo Zannier, Mercedes Gómez-Ferrer, Yolanda Gil...). Poeta de lo oblicuo, el historiador y

fotógrafo, a través de fragmentos, nos hace desear —en la obra que comentamos— sus imágenes, donde lo salomónico (por el orden) y el acróstico de las formas (por lo sugestivo del título que proporciona a cada instantánea), nos aproximan en un recorrido visual al secreto de la arquitectura con voluptuosa minuciosidad; una cosmovisión espacial mostrada desde distintos puntos de vista y a distintas horas del día, "*descubriendo aquí y allá*—como cifra el sugerente texto de Miguel Falomir en el preámbulo del libro— *detalles y texturas que mutaban en el transcurrir de las horas y la posición de su autor*".

En el elocuente compendio que reseñamos, Bérchez el artista, mediante el recurso del encuadre —del que es un verdadero maestro—, nos enseña a apreciar la arquitectura prestigiada por la historia a través de ensayos fotográficos que son códigos formales y visuales que sorprenden en la nueva dimensión del "objetivo". Y en el repertorio de imágenes insólitas, de estructuras y soportes, de momentos y lugares —que son estados del alma—, se dan cita toda una variante de táctiles pictoralismos de formas y estilos, en los que el documento sueña, la escalera se troquea (Palacio de Buenavista, México), la arruga de la piedra ennoblece o envejece (Panteón de Agripa, Roma), las estrías de las columnas hechizan (Iglesia del Hospital Tavera, Toledo), los órdenes arquitectónicos uniformizan o dinamizan (columnata berninesca de San Pedro del Vaticano vs. soportes del templo de la Vera Cruz, Caravaca), los cuerpos salomónicos se transmutan en la erótica de la forma sinuosa y altiva (Iglesia de San Bartolomé, Benicarló, Castellón), las escaleras humean en su despertar ascensional (Lonja de Valencia), la curva y el ángulo intiman y seducen (Monasterio de San Juan de la Peña, Huesca), las cúpulas barrocas refulgen (avenida Hidalgo, México) y el rampante curvo y el pórtico palladiano

(Basilica de Vicenza) adquieren protagonismo, y sus vistas del "cuadro dentro del cuadro" —considerados guiños a la historia del arte— muestran sus secretos en calidades poéticas.

Establece el presente repertorio gráfico un homenaje a la arquitectura por parte de este gran artista plástico, por el que vemos transitar monumentos arquitectónicos de muy diversas geografías, que cuenta con los sugerentes textos introductorios de Luis Fernández-Galiano y de Miguel Falomir: el primero, a través de una composición o soneto acróstico que el autor glosa "*para sustituir al prólogo que no ha querido escribir*" y en el que resalta el universo construido por el historiador y fotógrafo Bérchez, los fragmentos que se integran en la visión global de una nueva estética y la mirada barroca del profesional como el talento que despliega, con sensibilidad y sutileza, en la caza y captura de la espiral, del entorche y de lo torso, que avaloran la trayectoria del "juglar de lo oblicuo"; y el segundo, con una magnífica contextualización, avalora el palimpsesto visual al que nos aproxima el fotógrafo-artista, una fotografía atravesada por la historia, nunca ajena al presente, "*que necesita tanto de la presencia humana como ésta de aquélla*", que podemos colegir en jugosas instantáneas como la de los figurantes que deambulan por delante del Colegio de la Minería novohispano o aquélla del ciclista que atraviesa uno de los pórticos de la catedral italiana de Vigevano.

Joaquín Bérchez, a través de la fotografía —en tanto instrumento posible de reflexión y a la vez de creación visual en torno a la arquitectura y el paisaje—, educa a ver la arquitectura como sólo puede hacerlo un experto. Sus insólitas propuestas —una particular experiencia visual— revelan una seducción estética donde el espectador descubre y admira lo ya conocido. Son fotografías que ponen en escena una mirada fascinante

y sugestiva sobre la vida y el tiempo, privilegiado aglutinador de momentos y afectos urbanos, “evidenciando la existencia de valores plásticos o iconologías que habían pasado inadvertidas” –su braya Juan Antonio Ramírez–, y en los que la escala humana adquiere un valor sobredimensionado.

La obra que reseñamos es un homenaje de Bérchez a la arquitectura, en la que infunde valor escénico a fachadas, patios, pórticos, escaleras, cúpulas y espacios urbanos; una obra de gran trasfondo cultural abierta a la mirada pública que escruta y analiza, desde la óptica de la imagen, veleidades de grandes tratadistas y creadores de espacios, como Serlio, Palladio y Caramuel. El fotógrafo-artista, como ha puesto de relieve la Dra. Mercedes Gómez-

Ferrer, es extremadamente estricto en su forma de enfrentarse a la fotografía, “fruto de revelarnos esencias que solos nunca habríamos descubierto”, plenas de sugerencias donde resalta tanto la abstracción lineal del pormenor como escudriña la fuerza expresiva del modelado.

La acotación de la realidad mediante los recursos del encuadre (sin descartar el picado y el contrapicado) y de la luz juegan un papel esencial en la fotografía de este profesional, “deconstruyendo” el edificio en elementos aislados, convirtiendo el pasado en presente, mientras que densas sombras tenebristas enfatizan lo que no ocultan o matizan iluminaciones ambientales que generan calidades pictóricas, mientras que en los títulos que sugiere a las fotografías

“hay una suerte de complicidad con el espectador” (M. Falomir), a quien proporciona eruditas sugerencias para su admiración y contemplación.

Contando con estas premisas no es de extrañar que la sólida andadura de Bérchez por la narrativa de su “discurso arquitectónico”, forjada por años de experiencia gráfica y de observación de la arquitectura y su materia como profesor universitario, constituya un placer de la percepción de la mirada, una fuente de goce estético, un placer del espíritu; transmitiéndonos su emoción y su juicio crítico y existencial siempre implícito en la mirada del fotógrafo.

Es una forma nueva de entender esta realidad poliédrica.

Javier Delicado



Román de la Calle
Doce artistas valencianos contemporáneos en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Colección “Investigació & Documents” nº 6. Ediciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, 2008.

288 páginas con numerosas ilustraciones en color y blanco y negro.
 ISBN-978-84-936225-0-3.

Recuerda en la introducción, el autor, cómo desde la Real Academia se ha fomentado, de manera creciente, la investigación en torno al arte valenciano contemporáneo, propiciando –con el respaldo de la Diputación de Valencia– la edición de textos, firmados por los señores académicos, en las colecciones de la propia institución.

Afianzándose en tal propuesta, el profesor Román de la Calle ha dado un paso hacia adelante con esta publicación, que viene a enriquecer la bibliografía disponible en torno al arte valenciano contemporáneo.

El volumen recoge, tras la pertinente revisión actualizada, una docena de investigaciones ya aparecidas en di-

ferentes medios, bien fueran revistas especializadas, monografías, catálogos o actas de congresos. De esta forma, se han recopilado textos difíciles, en muchos casos, de consultar, dada la diáspora de las publicaciones en las que habían ido apareciendo escalonadamente los escritos, a lo largo de casi tres décadas.

El concreto hilo conductor del proyecto consiste, básicamente, en el hecho de que los pintores, escultores y fotógrafos estudiados, en las páginas del libro, pertenecen o han pertenecido históricamente, todos ellos, a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Con ello se ha dado pie, a través de tal estrategia, a una especie de homenaje conjunto. Cuatro de los artistas aquí reunidos ya han fallecido, tras compartir su pertenencia a la institución —entre otros— con el resto de los ocho autores restantes estudiados. En algún concreto periodo cronológico, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y/o en esta primera década del XXI conjuntaron sus actividades en la Academia, que ahora les dedica el presente libro.

Subraya el autor que le pareció francamente interesante la iniciativa de que los académicos no profesionales, es decir los historiadores, los teóricos y los críticos de arte se fijaran —como él mismo se arriesga a hacer— en los méritos desarrollados por los académicos profesionales (los pintores, escultores, arquitectos, músicos o fotógrafos) integrados en la más que bicentenaria institución. Sin duda, esa convivencia crítica y analítica, entre colegas, podría dar paso a una singular experiencia, por la que se apostaba.

El volumen, planificado para que apareciera en la celebración del 240 aniversario de la Real Academia de San Carlos, recoge los resultados de la apuesta personal que en un determinado momento

el autor hizo por la obra de determinados artistas contemporáneos valencianos, tarea que desde hace más de treinta años he venido desarrollando el profesor Román de la Calle, a caballo siempre entre la reflexión estética y el ejercicio de la crítica. Con este proyecto se ofrecía además una determinada lectura conjunta de la labor ejercida por los académicos, en cuanto que sujetos creativos, como artistas que han desarrollado su quehacer precisamente en el contexto próximo, formando parte, pues, de la historia artística, de la memoria cultural y del patrimonio valencianos. Pero lo más expresivo quizás sea que estos textos nunca fueron redactados para un académico, sino para un artista. Como tampoco fueron pensados por un académico sino por un crítico o un profesor, según la coyuntura respectiva. Y por eso —o quizás a pesar de eso— pueden ahora reflejar con mayor autonomía e independencia, tanto el sesgo de las miradas que los pusieron en marcha como la cualificación de las obras que, en cuanto tales, motivaron dichos textos.

Es un hecho que predominan, en esta selección de textos, los estudios dedicados a la pintura: José Segrelles (Albaida, 1885-1969), Francisco Lozano (Antella, 1912-Bétera, 2000), Francisco Sebastián (Valencia, 1915), Joaquín Michavilla (Alcora, 1926), Manuel Hernández Mompó (Valencia, 1927-Madrid, 1992), Antonio Alegre Cremades (Alginet, 1939-Godella, 2006), Aurora

Valero (Alboraya, 1940) y José María Yturralde (Cuenca, 1942). Luego, de forma numéricamente decreciente, siguen los trabajos dedicados a la escultura: Salvador Soria (Valencia, 1915), Nassio Bayarri (Valencia, 1932) y Enric Mestre (Alaboraya, 1936). Por último, la fotografía, con Francesc Jarque (Valencia, 1940) tiene reservado su correspondiente apartado en el volumen.

El índice general del libro se ha ordenado a partir de la fecha de nacimiento de cada artista estudiado. De alguna manera, ha interesado prioritariamente al autor dar sentido a los grupos generacionales que conforman la historia interna de la Real Academia y paralelamente también la del panorama artístico valenciano.

Como podrá constatar el lector, tampoco es cierto que todos los académicos profesionales, adscritos a las secciones involucradas, tengan dedicados obligatoriamente sus respectivos textos. Se trata de una selección de textos que fueron motivados por determinadas manifestaciones artísticas, que, aproximadamente a lo largo de tres décadas, llamaron la atención de un observador, involucrado en la vida cultural valenciana y que obraba de manera radicalmente espontánea e individual, no por encargo de los medios. Atendía sencillamente a lo que me interesaba y expresaba lo que oportunamente prefería. Esa es la realidad que recopila el presente libro.

María Dolores Pérez-Molina



Román de la Calle ***Miradas interdisciplinarias a través del arte.***

Publicacions del Conservatori Superior de Música de Castelló.

119 páginas.

ISBN-978-84-96814-30-1.

Al celebrar el Conservatorio Superior de Música de Castellón sus diez años de existencia ha querido recoger una serie de textos interdisciplinarios sobre arte y música del profesor Román de la Calle. Es una manera de reconocer su directa actuación, junto al profesor Salvador Seguí (1939-2004), en el empeño de posibilitar a los músicos su acceso al tercer ciclo, de doctorado, a través del Master de Estética y Creatividad Musical de la Universitat de València-Estudi General, durante 17 años.

Se trata de textos diferentes en sus planteamientos, quizás para que puedan ofrecer al lector una idea de los plurales intereses de quien los ha redactado. Como Catedrático de Estética y Teoría de las Artes, atraído no sólo por la historia y la teoría de la disciplina que ha determinado su profesión académica y universitaria, sino también por las directas manifestaciones artísticas circundantes y, sobre todo, por la inmediata gestión cultural, el profesor De la Calle confiesa

en el prólogo que se ha sentido siempre a caballo de ámbitos interdisciplinarios, plurales y complejos, sin saber a ciencia cierta dónde comenzaban y terminaban sus preocupaciones. Y precisamente ha pretendido que estos textos, en su autonomía e identidad, reflejen esas mismas experiencias plurales a través de las cuales los sujetos nos implicamos abiertamente en el mundo que nos rodea. La publicación, tras la introducción, se estructura en seis capítulos y un apéndice bio-bibliográfico. Comienza con una aproximación a las relaciones entre música y pintura, para acercarse luego al ámbito de la “Estética natural”, con seis catas en torno al tema de la naturaleza como objeto de experiencia estética.

La educación artística en la modernidad es otro de los puntos fuertes del volumen, que se complementa con el análisis de la cuestión del gusto en el siglo XVIII, como tarea formativa personal y social.

No podía faltar una aproximación a la

crítica de arte como otro de los goznes básicos de esa labor educativa, en cuanto “paideia” que enlaza con la tradición histórica clásica y penetra asimismo –modificada– en el presente.

El último capítulo supone un recorrido diacrónico por el papel creativo desempeñado por la figura del artista, rastreando su estudio por las principales figuras filosóficas de la antigüedad y la edad media, para desembocar en el renacimiento.

Con una literatura muy cuidada, los textos recogidos componen una cuidada antología del pensamiento estético desarrollado por el profesor De la Calle, que nos facilita así su presentación conjunta, a manera de homenaje.

El apéndice, cerrando el “Quadern” supone una biografía intelectual del autor, con las oportunas y completas informaciones bibliográficas sobre su trayectoria universitaria.

Ana Delia Sancho García.



Juan José Estellés Ceba *Escritos y obra plástica (1935-2007)*

Publicaciones del MuVIM. Valencia, 2008
302 páginas. Numerosas ilustraciones en blanco y negro y color
ISBN-978-84-7795-532-0

Este volumen se publicó como un homenaje al profesor, arquitecto y académico Juan José Estellés Ceba (Valencia, 1920), respaldando precisamente la *Documenta* que le fue dedicada, entre el día 27 de febrero y el 19 de abril de 2009. Una muestra montada por el equipo del MuVIM en la Sala de la Muralla del Colegio Mayor Rector Peset, de la Universitat de València-Estudi General, comisariada por Amando Llopis. Ambas iniciativas —edición y exposición— respondieron a un mismo proyecto, aunque a distintos títulos. La muestra: *Documenta Juanjo Estellés. Una vida dedicada a la arquitectura* y el volumen *Escritos y obra plástica (1935-2007)* fueron como las dos caras de una misma moneda. En este marco de entrecruzadas iniciativas, hay que tener en cuenta que una de las líneas museográficas propias del Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad se centra precisamente en la tarea de rendir explícito tributo, en el marco de nuestro patrimonio cultural, a determinadas figuras “ilustradas” valencianas actuales, que han desarrollado su itinerario profesional, básicamente en la segunda mitad del pasado siglo XX y que, en algunos casos, como el que ahora singularmente

nos ocupa, siguen compartiendo con los valencianos sus experiencias, sus preocupaciones y deseos. No en vano, la conveniencia de rescatar esa noción de “ilustrados actuales” se muestra como muy relevante y oportuna, convertida además en el mejor espejo selectivo para la idónea actualización de la memoria común. Pocas veces —como en la actualidad— ha necesitado tanto nuestro mundo echar mano urgentemente de la memoria compartida y de la historia, como barandillas de conocimiento, para encarar el futuro.

Sin duda, el fulcro de la decisión de incluir a Juanjo Estellés en esta nómina de “nuestros ilustrados contemporáneos” radica en el papel por él desempeñado, principalmente desde la docencia y la práctica arquitectónica, en la introducción de las claves de la modernidad y del arte contemporáneo en el contexto valenciano de postguerra, formalmente a partir de su retorno a Valencia, ya a mediados de los años cincuenta, hasta finales de la década de los ochenta, con su jubilación. Pero, realmente hay que reconocer que —como memoria viva de nuestro entorno próximo— sigue ejerciendo esa actividad informativa y formadora, en su medio vital, hasta el

presente, a través de su reconocida amistad y sus vinculaciones con numerosos exalumnos, artistas, arquitectos y académicos que a él nos sentimos estrechamente vinculados.

Su interés por las artes plásticas contemporáneas y por la cultura en general siempre ha corrido parejo a sus preocupaciones por la arquitectura, de manera que ambas facetas constituyen casi el haz y el envés de sus objetivos didácticos y profesionales, llevados a cabo concretamente tanto en la docencia como en la práctica arquitectónica y en su directa integración en distintas instituciones valencianas, como por ejemplo en el equipo directivo del Colegio de Arquitectos de Valencia, en la presidencia de InterArte, durante varias ediciones, así como su continua presencia y participación en las actividades de la Real Academia de Bellas Artes.

Una especial actitud de compromiso y de eticidad ciudadana han sido rasgos característicos de su propia tipología como profesor, tal como nos comentan numerosos amigos que compartieron sus enseñanzas; primero, en aquel preciso contexto de la última etapa del franquismo, cuando en 1967 se incorpora al claustro de profesores de la Escuela

de Arquitectura de Valencia, continuando luego, en esa misma tarea, durante la compleja transición, sin que olvidemos algún paréntesis de dimisión testimonial, por su parte, entre 1971 y 1979.

Sólo desde ese concreto marco histórico cabe hacer un ajustado balance global de la singular figura de Juanjo Estellés, debiendo conocer, para ello, tanto el medio profesional de la arquitectura como el medio académico de la especialidad, coetáneos, para valorar aquellos intereses suyos por el diálogo entre el arte y la vida, entre la arquitectura y la cotidianidad, entre el compromiso y la amistad, durante más de 50 años de dedicación. De hecho, hablar de sus intereses por tales actividades implica asimismo preguntarnos conjuntamente por el perfil de su formación personal como arquitecto, sin duda estrechamente conectada a la dura época de posguerra que le tocó vivir/sufrir, al realizar sus estudios entre Madrid y Barcelona, finalizados en 1948. Viene siendo común el hecho de destacar asimismo la capacidad auspiciada por el profesor Juanjo Estellés de abordar y explicar didácticamente determinadas materias, en su libertad docente y en su compromiso vital. Y justamente esa espontánea habilidad surge —lo sabemos bien— desde el claro afán por comunicar los conocimientos, las preferencias y los valores que él personalmente había descubierto y constatado directamente en sus contactos, experiencias y seguimiento del arte contemporáneo, en el contexto de la ciudad. Sobre todo le interesan algunas de las manifestaciones artísticas interdisciplinares, propiciando una actitud y un talante plenamente abierto, desde su apasionamiento personal, por una dimensión tan humana como es la experiencia estética.

En resumidas cuentas, tanto su idiosincrasia como sus planteamientos y enfoques docentes los puso en práctica en toda una serie de disciplinas que asumió en la Escuela de Arquitectura de Valencia. Entre ellas, “Análisis de Formas”, “Elementos de Composición”,

“Estética y Composición” y “Proyectos-I” o “Proyectos-II”. Sin duda alguna, esa doble mirada, ya indicada por nosotros, hacia la práctica arquitectónica, por un lado, y hacia las manifestaciones interdisciplinares del arte contemporáneo y los temas de la integración de las artes, por otra, fueron sendas palancas básicas para la docencia. Su paso por el Grupo Parpalló es un buen ejemplo de lo dicho. El diálogo entre artistas, diseñadores industriales, arquitectos, interioristas, historiadores y críticos de arte supuso una significativa coyuntura histórica, en aquella época, aunque con irregulares consolidaciones, explicables polémicas y subsiguientes rompimientos¹. Quizás ese bagaje de experiencias es lo que, desde un principio, descubrieron y supieron valorar sus alumnos más preocupados e inquietos. Y, por eso, sus clases tenían incluso una lógica continuidad también fuera de las propias aulas, en conversaciones, consultas, préstamos de libros, revistas y catálogos. El profesor Juanjo Estellés fue esencialmente —tal como nos han indicado diversas personas— un tutor, en el sentido anglosajón del término, dando información, respaldando iniciativas experimentales y haciendo seguimiento de la labor de aquellos alumnos que así lo solicitaban.

Precisamente dos de esas facetas son las que se han destacado muy especialmente en este volumen: un conjunto seleccionado de sus textos y una buena parte de sus dibujos, bocetos y pinturas, en su mayoría acuarelas. De hecho, sus escritos son muy plurales, obedeciendo a muy distintas coyunturas y circunstancias. Pero, también ha parecido fundamental intentar su recopilación, sobre todo para facilitar su acceso a los posibles lectores. Sin embargo, no se ha creído conveniente recopilar sus trabajos arquitectónicos, sus planos y proyectos, toda vez que tal esfuerzo editor ya fue realizado en una publicación reciente, por parte del Colegio de Arquitectos y la Conselleria de Cultura de la Generalitat.

A ella remitimos desde aquí, como eficaz complemento a esta tarea².

En lo que respecta a su vertiente de pintor y dibujante, convendría subrayar cómo tal tendencia ya comenzó en el taller de talla y escayola de su abuelo, en su edad más temprana, en la ciudad de Valencia, antes del traslado familiar a Madrid (1929) y que luego nunca se agostó en su itinerario. De hecho, le atrae singularmente el mundo plural que representa la naturaleza y el entorno próximo y éste es el tema más destacado y recurrente de su quehacer pictórico —de sus dibujos, bocetos y acuarelas— en cuyo marco, a veces, se integra también la arquitectura rural, o destaca asimismo un determinado monumento en medio del paisaje. La mirada curiosa, el viajero inquieto, el testimonio de una presencia, pueden ser elocuentes metáforas de su actividad artística.

¿Pintor arquitecto? ¿Arquitecto pintor? ¿Escritor arquitecto? ¿Arquitecto escritor? Se trata, en su caso, de tres vertientes distintas: una externa y pública, la de su entrega y consagración a la arquitectura, durante medio siglo de trabajo; otra, intimista y privativa de su secreto hacer, la pintura; y otra, inquisitiva, saturada de reflexión y curiosidad que pretende reflejar en palabras cuanto le sorprende o interesa. Quizás por eso, se ha querido acentuar, en este volumen que comentamos, alguna faceta mucho menos conocida de Juanjo Estellés. De ahí también el reduplicado interés del libro.

María Dolores Pérez-Molina

NOTAS

- ¹ Consúltese, a este respecto, Pablo Ramírez, *El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*. Colección Formas Plásticas nº 6. Ediciones Alfons el Magnànim. Diputación de Valencia. Valencia, 2000. 207 páginas. Especialmente páginas 123-124, en relación a Juan José Estellés.
- ² AA.VV., *Juan José Estellés Ceba, Arquitecto*. Edición de Maite Palomares y Carlos Meri. Colegio de Arquitectos de la Comunitat Valenciana. Valencia, 2007. 226 páginas.



Enric Olivares Torres
***La Colección de Arte de Adolfo de Azcárraga
del Ayuntamiento de Valencia***

Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2009.
189 págs, numerosas ilustraciones en color.
ISBN: 978-84-8484-301-6

Mucho se ha hecho esperar la publicación de este catálogo-guía de la colección artística del ya fallecido escritor y amante del arte Don Adolfo de Azcárraga que el Ayuntamiento de Valencia adquiriera en parte en 2001. Sumándose a ella la donación por parte de su hijo Don José Adolfo de Azcárraga Feliu de más obra y de una selección de libros del coleccionista al Museo de la Ciudad, pudo el Ayuntamiento inaugurar en 2003 en dicho museo la *sala Azcárraga* destinada a albergar permanentemente esta interesante colección. Fruto del concienzudo estudio y catalogación de la misma por parte de Enric Olivares Torres, dentro del programa de becas de investigación concedidas por el Ayuntamiento de Valencia para el Museo de la Ciudad, esta publicación sale felizmente a la luz para dar a conocer este singular y heterogéneo conjunto que muestra líneas y poéticas del arte valenciano contemporáneo en muchas ocasiones relegadas a lo periférico por el a veces dictatorial discurso vanguardista.

Así, pese a su heterogeneidad, como todas las buenas colecciones particulares la colección de Adolfo de Azcárraga presenta carácter propio, abarcando muchas de las tendencias del arte valenciano del siglo XX. Esta meditada selección es muestra de una pasión, de unas preferencias estéticas claramente definidas hacia una continuidad del arte

figurativo, proyectadas también desde la dirección de la galería Nike de la que fue promotor y alma, y se constituye a la vez como un instrumento indispensable para el estudio y análisis de la pintura y escultura figurativa valenciana del siglo XX; porque si bien encontramos pequeñas muestras de grandes artistas del siglo XIX y de “entresiglos” como Federico de Madrazo, Francisco Domingo, Muñoz Degrain, los Benlliure, Pinazo, Sorolla o Ricardo Verde, el núcleo más interesante lo constituyen las tendencias figurativas que arrancando de la posguerra se desarrollaron en Valencia a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XX: el paisajismo postsorollista de Rodríguez Bronchú o José Luis Checa, los paisajes más evolucionados de Genaro Lahuerta, Francisco Sebastián, Francisco Mir o Pedro Cámara, el ingenuismo *naïf* de los hermanos Borrás o de Matilde Salvador, las poéticas expresionistas de Vicente Fiol, Fina Inglés, Manuel Fernández Luque o de Juan de Ribera Berenguer (de quien posee la colección una numerosa y significativa representación), el primitivismo de Manolo Gil o de un joven Michavila, y muestras de otros tantos y heterogéneos artistas no menos importantes como Yturralde, Alegre Cremades, Luis Arcas, Vicente Peris, Xavier Oriach (autor de la única obra no figurativa de la colección), Antonio Marco Moles, Ricardo Llorens Cifre,

Isabel Fonet, etc. Significativa también, y siguiendo el mismo discurso figurativo, es la variada representación escultórica, de pequeño formato en su mayor parte, en la que encontramos obra de escultores de amplia proyección como el propio Mariano Benlliure, José Gonzalvo, Rafael Pi Belda, Nassio Bayarri, Octavio Vicent o José Esteve Edo, entre otros. Finalmente, otro conjunto constitutivo de la colección, menos numeroso que la anterior pero no exento de interés, lo compone una miscelánea de grabados y dibujos de estilos y épocas diversas que reúne obras de Piranesi, Rembrandt, Cornelius Cort, Van Ostade, Lopez Engruidanos, Rafael Esteve o Ricardo Verde, que muestran el lado más clásico de Azcárraga como coleccionista.

La presente publicación se configura a modo de catálogo de la obra expuesta actualmente en el museo, precedido de un breve estudio sobre la figura de Adolfo de Azcárraga y de la naturaleza de su colección. En este sentido resulta muy acertada la formulación de este catálogo como guía y complemento de la exposición permanente, siguiendo en la relación de obras su mismo orden expositivo. Son un total de 155 las obras reseñadas, cada una acompañada de ilustración y de un breve pero acertado comentario crítico por parte del autor de la publicación. El estudio que precede al elenco de

obras presentadas, viene a introducirnos en la vida de Don Adolfo de Azcárraga como conspicuo crítico de arte y su positiva influencia, como alentador y aglutinador, en la escena artística valenciana de posguerra. Enric Olivares repasa en una breve biografía la faceta del intelectual, valenciano de adopción, como crítico de arte y escritor, desde sus charlas en Radio Nacional de España durante los años cuarenta y cincuenta, su colaboración en diversos semanarios como *El Español* o *La Estafeta literaria* o en los diarios *Levante* y *Las Provincias*. De su producción literaria, caracterizada por la heterogeneidad de géneros, destacan dos obras de carácter artístico, su celebrado *Viaje por Italia*, y especialmente *Arte y artistas valencianos*, suerte de miscelánea de artículos y pequeños ensayos críticos sobre arte valenciano contemporáneo. Destaca también el autor la labor de Adolfo de

Azcárraga como asesor artístico en la ya desaparecida galería Nike, de la que fue cofundador y que mantuvo una importante posición dentro del panorama artístico local, abanderando esta tendencia figurativista; en ella expusieron artistas hoy tan celebrados como Genaro Lahuerta, Nassio Bayarri, Ribera Berenguer o Arcas Brauner entre otros. Pero sin duda, uno de los aspectos más interesantes del discurso crítico de Adolfo de Azcárraga fue su decidida apuesta por la preeminencia del arte figurativo sobre el abstracto, polémica de la que Enric Olivares da buena cuenta en un epígrafe. En efecto, Azcárraga siempre expresó con coherencia e independencia de criterio –asunto este no siempre fácil–, su idea de que la abstracción, al prescindir del referente figurativo y en especial el humano, quedaba relegada consecuentemente a un segundo grado, considerándola a falta de objeto, como

un ejercicio simplemente decorativo. Evidentemente, esta línea puede ser ampliamente discutida, pero lo que no puede negarse es la importancia que esta vez un tanto discordante tuvo en la revitalización y continuidad del arte figurativo. Acertado e interesante pues, este trabajo realizado por Enric Olivares, que ya había trabajado en este ámbito colaborando en las exposiciones y catálogos monográficos de los pintores Julio Peris Brell, Manuel Benedito y Manuel Siguenza, organizadas por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Asimismo es de agradecer que vuelva a salir a la luz una publicación que dé a conocer el interesante y significativo –y por qué no decirlo, algo olvidado– fondo moderno del Museu de la Ciutat. Esperamos no sea la última e incluso marque todo un precedente.

Lucas Aguilera Perez



**NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE
TRABAJOS CIENTÍFICOS EN LA REVISTA
“ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO”**

Los textos se considerarán inéditos y redactados de forma definitiva, que no hayan sido publicados ni presentados para tal fin en otro medio de difusión.

Los trabajos remitidos podrán estar redactados en castellano o valenciano, aunque el consejo de redacción puede contemplar la posibilidad de aceptar trabajos en otros idiomas (inglés, francés,...)

1. FORMATO Y EXTENSIÓN

Los originales se presentarán grabados en soporte informático (CD, DVD o disquete de 3.5” en programa word para windows), acompañado de una copia impresa en papel normalizado DIN A-4, por una sola cara, con 30 líneas por hoja y 70 pulsaciones por línea, cuya redacción aconsejable no excederá de 15 folios (con un total de 32.000 caracteres) y de un resumen en castellano e inglés que no exceda de las 200 palabras donde se oriente sobre la temática tratada en el artículo y se incluyan los descriptores necesarios (hasta cinco palabras separadas por una barra) y que antecederá al texto origen del estudio siendo redactado por el autor. Las páginas se presentarán numeradas e impresas a doble espacio.

El título no deberá ocupar más de 80 espacios y detrás del título deberá figurar el nombre del autor y cargo profesional o filiación académica e institucional.

El número de ilustraciones admitidas no será superior a seis, siendo de óptima calidad, nítidas y contrastadas, preferiblemente diapositivas ektacrome de formato 6 x 7 cm., y en su defecto, fotografías originales en soporte de papel, que se acompañarán de un número de orden para su inserción en el texto y un pie de imagen con información relativa al título o contenido de la misma, indicando su ubicación aproximada en el texto, que se adaptará a la siguiente fórmula:

Nombre del autor de la obra, *Título*. Institución o entidad donde se conserva, Ciudad.

Ejemplo: VELÁZQUEZ, Diego: *Autorretrato*. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (depositado en el Museo de Bellas Artes), Valencia.

La extensión de las reseñas críticas de libros no deberá exceder de los cuatro folios, acompañándose fotografía de la portada.

2. NORMAS TIPOGRÁFICAS DE PRESENTACIÓN DE LOS TEXTOS

Las partes del texto que tengan que imprimirse en cursiva deberán de ir de esta manera e incluirá títulos de obras de arte, títulos de publicaciones y palabras en otros idiomas diferentes al de la redacción.

Para unificar criterios de edición, que dignifican un proyecto científico y una publicación, rogamos se atengan al siguiente sistema de citación:

En obras individuales y colectivas:

– BUCHÓN, A. M^a, *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, p. 18.

– LOZANO AGUILAR, A. (ed.). *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis*. Valencia, Ediciones de la mirada, 1999.

En capítulos de libros:

– BONET SOLVES, V.E.: “El arte de pintar con la luz: Un americano en París” en ORTIZ VILLETÀ, Àurea (ed.): *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*. Valencia, MuVIM, 2007, pp. 53-67.

En ponencias y comunicaciones:

– YARZA LUACES, Joaquín: “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano”, en *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*. (Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte). Murcia, Universidad, 1988, pp. 15-47.

En fuentes auditivas y audiovisuales (discos, films, CD-Rom):

Se recomienda a los especialistas en las disciplinas de Historia de la Música e Historia del Cine, que sigan los códigos establecidos y generalizados en su propio campo.

– CLOUZOT. Henry-Georges: *El misterio Picasso (Le Mystere Picasso)*. Francia, 35 mm., 60 minutos, 1956.

Cita de artículos de revistas:

– CAMÓN AZNAR, J., “Dibujos de Goya del Museo Lázaro Galdiano”, en *Goya*, 1 (1954) 9-14.

En ningún caso serán publicados anexos de bibliografía como complemento del texto y las referencias bibliográficas se insertarán en notas a pie de página.

3. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DE LAS IMÁGENES ILUSTRATIVAS DE LOS TEXTOS

Las imágenes que deban ilustrar los artículos remitidos a la Revista para su publicación, deberán mantener las siguientes características:

Originales en diapositiva, fotografía o libro. Una vez escaneadas serán devueltos a sus propietarios si así lo solicitan. NUNCA deberán enviarse imágenes incrustadas en documentos de word, ni powerpoint ni excel.

Las imágenes que se envíen digitalizadas deberán tener formato tif, con una una resolución de 300 dpi y un tamaño mínimo de 15 cm o un máximo de 21 cm.

Pueden ser remitidas en color o en blanco y negro, según el criterio del autor.

4. OTRAS DISPOSICIONES

El Consejo de Redacción de la revista *Archivo de Arte Valenciano* y el Consejo Asesor Internacional decidirán la aceptación o devolución por consenso de los trabajos remitidos, así como su inclusión en el número que considere oportuno. También corresponde a los mismos la selección de ilustraciones presentadas.

Se evitará el envío de originales por correo electrónico, a efectos de organización de los trabajos en la imprenta que competa, haciéndose éstos por correo ordinario certificado o mensajería.

La revisión de las galeradas sólo incumbe al Consejo de Redacción y a los correctores de estilo designados por el mismo.

Dirigir los pedidos y la correspondencia a:

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Servicio de Publicaciones (A.A.V.)

Cl. San Pío V, nº 9 – 46010 Valencia (España)

CONSEJO DE REDACCIÓN DE ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Román de la Calle de la Calle (Universitat de València), Director de la Revista
Francisco Taberner Pastor (Universidad Politécnica de Valencia)
Felipe V. Garín Llombart (Universidad Politécnica de Valencia)
Salvador Aldana Fernández (Universitat de València)
Luis Blanes Arqués (Conservatorio Superior de Música)
José Ramón Cancer Matinero (Fotógrafo e Historiador del Arte)
Francisco Javier Delicado Martínez (Universitat de València), Coordinador Técnico General de la Revista

CONSEJO ASESOR INTERNACIONAL

Jonathan Brown (Institut of Fine Arts, Nueva York)
Pavel Stěpánek (Universidad Palackého de Olomouc, República Checa)
Jaime Siles Ruiz (Universidad de Saint Gallen / Universitat de Valencia)
Elisa García Barragán-Martínez (Universidad Nacional Autónoma de México)
Ludmila Kagané (Museo del Ermitage, San Petersburgo)
Enrico Fubini (Universidad de Turín)
Simón Marchán Fitz (UNED, Madrid)
José Luis Molinuevo Martínez de Bujo (Universidad de Salamanca)
Victor Margolin (University of Illinois, Chicago, USA)

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO dará cuenta en la sección bibliográfica de todo libro relacionado con las Bellas Artes, del que sus autores o editores remitan un ejemplar para la Biblioteca académica.

Redacción y administración:
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
C/ San Pio V, 9 · 46010 Valencia (España)
Tels.: 963 690 338 · Fax: 963 934 869
<http://www.realacademiasancarlos.com>

Esta publicación se edita con la colaboración de las siguientes instituciones



