Instituto de estudios alicantinos

REVISTA
DEL
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALICANTINOS
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL
DE
ALICANTE

Patronato José M.ª Quadrado del C.S.I.C.

Núm. 23
II Epoca
Enero-Abril, 1978

DIRECTOR: JUAN ORTS SERRANO
SUB-DIRECTOR: Vicente Mojica Benito
CONSEJO ASESOR: Juan Mateo Box
José A. Cía Martínez
Enrique Llobregat Conesa
Manuel Martínez Blasco
P. Francisco Espinosa Cañizares
Gaspar Peral Baeza
Gregorio Hernández Rodríguez
Rafael Azuar Carmen

PORTADA: José A. Cía
DEPOSITO LEGAL: A. 51-1969
IMPRESA EN: Gráficas DIAZ. Marte, 6. Alicante

SUMARIO

ESTUDIOS Y ARTICULOS

José Aparicio: pintor alicantino y de Corte.
Adrián Espí Valdés. 7

Real Decreto de Carlos IV sobre la extinción de la Universidad de Orihuela y otras.
Manuel Martínez Ros 35

Consideraciones acerca del *Maridatge i Coronatge* de 1616 referente a la zona de Alicante.
Rafael Azuar Ruiz y Primitivo Pla Alberola 51

Mapa arqueológico de Novelda.
Grupo de Rescate n.° 688. Colegio Padre Dehón.
Novelda. 59

En el centenario de un pintor: Adelardo Parrilla Candela.
Fernando Quilis Tauriz 67

La recepción del Modernismo en Alicante.
Santiago Varela 91

La constitución española de 30 de Junio de 1876.
Enrique Alvarez Conde. 115

Psicología y psicopatología del silencio.
A. Ruiz Rey 141

Idolos inéditos del Museo de Alcoy.
María Dolores Asquerino Fernández 155

Censos y obras pías a favor de las Iglesias alicantinas en 1718.
Vicente Martínez Morellá. 169

TEXTOS

Final, principio. Abril.
Gabriel Soler 179

ESTUDIOS Y ARTICULOS

Adrián Espí Valdés

JOSE APARICIO: PINTOR ALICANTINO Y DE CORTE

El presente trabajo, JOSE APARICIO, PINTOR ALICANTINO Y DE CAMARA, consta de dos partes. La primera abarca el período 1770-1817, desde su nacimiento hasta los primeros años vividos en Madrid después de sus estancias en París y Roma, justo en el momento en que es nombrado pintor de cámara de Fernando VII.

Nuestra investigación, nuestras hipótesis, nuestras conclusiones, se elaboran a la luz de los documentos que manejamos, copiados textualmente de los archivos donde se hallan y que, preferentemente, son los del Palacio Real, las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y San Carlos de Valencia, Ministerio de Asuntos Exteriores y otros más.

Aparicio, teniendo como base tales documentos, aparece en una dimensión diferente a la que estamos acostumbrados hasta hoy.

Artista discutido y discutible, hombre sumiso a la corona, adulador infatigable y, en cierta forma, dado a maquinaciones de toda índole con tal de escalar puestos en su rápida y hasta meteórica carrera.

Que sepamos, de José Aparicio Inglada se ha publicado hasta la fecha bien poco. En plan monográfico y biográfico podría decirse que nada.

Este artículo y la segunda parte del mismo cometido, que abarcará desde 1818 con su ingreso en la Real Academia de San Fernando, hasta su muerte en 1838, pretende, de alguna manera, ofrecer una nueva imagen y tal vez un distinto sesgo del pintor alicantino que, prácticamente, vivió siempre fuera de su tierra.

JOSE APARICIO, PINTOR ALICANTINO Y DE CAMARA

Primera Parte, 1770-1817

El siglo XVIII español registra importantes nombres en las manifestaciones plásticas, procedentes de Alicante, capital de la provincia, y de sus pueblos y ciudades. Son artistas que nacen en el Ochocientos, pero cuya vida y principal producción se traslada al primer tercio de la centuria siguiente, siendo localizables sus obras y las principales secuencias de su existencia lejos del lugar que les viera nacer. Tal ocurre con el arquitecto Antonio Gilabert Fornés, del que existe documentación en la Real Academia de San Carlos de Valencia y de quien se ha publicado un definitivo estudio (1), nacido en Pedreguer en 1716 y fallecido en 1792, plenamente, pues, ochocentista. El escultor José Ginés Marín, nacido en Polop de la Marina en 1768 y muerto en Madrid en 1823, cuyas principales tallas y más importantes yesos se hallan en la Villa y Corte, y cuyos rasgos biográficos y apéndice docu-

(1) ALDANA FERNANDEZ, Salvador. *Antonio Gilabert, arquitecto neoclásico.* Valencia, Institución "Alfonso el Magnánimo", 1955.

mental se publicaron en 1951, en Madrid (2). Recordemos también al pintor y profesor académico Vicente Rodes Aries, que vio la luz primera en la ciudad de Alicante en 1791, muriendo en Barcelona en 1858, ciudad en la que dejó buena parte de su producción, existiendo un mal retrato suyo efectuado por Ramiro Lorenzale en el Ayuntamiento alicantino, colocado allí al mismo tiempo que en un florido discurso se hablaba de su tiempo y de su quehacer artístico (3). Otros nombres pueden, igualmente, y con misma importancia, ser tenidos en cuenta: Joaquín Pérez y Agustín Payá Gonzálbez, ambos de Alcoy, el primero pintor y académico de San Carlos de Valencia, y el segundo grabador. José García, arquitecto neoclasicista, natural de Novelda.

I. NACIMIENTO Y PRIMERA FORMACION

En este ambiente, con estos antecedentes artísticos y con tales nombres, señeros y significativos, aparece otro importante creador, una figura controvertida, "mimada" en su época, silenciada más tarde y hasta aborrecida, y hoy puesta en tela de juicio, objetivo de estudiosos e investigadores. Nos referimos a José Aparicio Inglada, pintor áulico, retratista y panegirista del rey Fernando VII, de cuya graciosa persona alcanzó prebendas y honores de todo tipo, pocas veces conseguidas por otros artistas, así como un sueldo estable y continuas remuneraciones hasta el mismísimo año de su óbito. Pintor cuya vida se desarrolla preferentemente en Madrid, después de realizar un breve periplo por París y Roma, primero como artista hambriento de toda clase de saberes, preocupado y capacitado para recibir toda clase de influencias de corte neoclasicista, y después como expatriado "forzadamente voluntario" en esos largos días de invasión napoleónica en el suelo patrio.

El mundo de Aparicio se centra en unos años difíciles, de ambiente clasicista y académico y de producción, las más de las veces, de sesgo eléctrico, recargado, ampuloso y excesivamente historiado. Se han dado y manejado varias datas para su nacimiento, aunque casi siempre los historiadores han coincidido en

(2) PARDO CANALIS, Enrique. *Escultores del siglo XIX.* Madrid, C.S.I.C., 1951, pp. 50-60 y 188-197.

(3) PIROZZINI MARTI, Carlos. *Vicente Rodes, su vida y sus obras.* Barcelona, Tip. L. Tasso, 1891.

señalar el año 1773 como el de su natalicio (4). Sin embargo, esta fecha es inexacta. Aparicio viene al mundo en Alicante exactamente el 14 de diciembre de 1770. Hace pocos años el doctor Martínez Morellá en un cuidado artículo de prensa (5) aclaró este extremo, y ya nosotros, con esa información reciente y de primera mano, lo recogimos y volvimos a publicar en un trabajo presentado al I Congreso de Historia del País Valenciano (6). El documento que avala esta nueva fecha, la real, se halla en la parroquia alicantina de San Nicolás, y no es otro sino la fe de bautismo que transcribimos seguidamente:

> *En la ciudad de Alicante en diez y seis de Diciembre de mil setecientos setenta yo el Dr. Andrés Sala Teniente de Cura de la Parroquia Colegial Insigne de San Nicolás de ella, bauticé y puse los SS. Oleos según ritu de N.S.M. Iglesia a un hijo de Vicente Aparicio y de Mariana Inglada naturales y vecinos de esta ciudad y feligreses de esta Iglesia. Tuvo nombres Joseph Nicolás. Abuelos Paternos Bautista y Anna María Cortés. Maternos Juan y Magdalena Vale. Nació en catorce de los corrientes entre diez y onze de la noche. Padrinos Mathias Inglada y Josepha Aracil, consortes a quienes advertí el parentesco espiritual y su obligación. Dr. Andrés Sala* (7).

Su padre, pues, se llama Vicente y su madre, y aunque aparezca escrito Mariana, repetidas veces nos lo da el propio pintor, nombrándola Manuela. Su nombre de pila era el de José Nicolás Aparicio Inglada. Era el futuro artista el penúltimo de ocho hermanos, siendo los otros: María Magdalena, Juan Bautista, Ana María, Vicente, María, Manuela, Mariana y un segundo Juan Bautista (8). Pronto queda huérfano de madre y el padre, viudo y

(4) OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX.* Madrid, Imp. de Moreno y Rojas, 1884. MOLLA, MILEGO Y GALDO. *Alicantinos ilustres. Apuntes biográficos.* Alicante, Im. "El Graduador", 1889, pp. 231-232.

(5) MARTINEZ MORELLA, Vicente. *José Aparicio.* Alicante, "Información", 6 febrero 1963.

(6) ESPI VALDES, Adrián. *Documentación valenciana sobre pintores de las tierras alicantinas. Siglo XIX. José Aparicio y Vicente Rodes.* Valencia, Primer Congreso de Historia del País Valenciano. Volumen IV, 1974, pp. 237-247.

(7) Arch. Parroquia de San Nicolás, Alicante, Libro de Bautismos. Tomo 40, fol. 79 vt.°.

(8) Arch. Parroquia de San Nicolás, Alicante, Libro de Bautismos, años 1730, 1733, 1735, 1737, 1752, 1755, 1757, 1759, 1762, 1766, 1768, 1770 y 1773.

con ocho vástagos, contrae nuevas nupcias en 1778, casando con Salvadora Nomdedeu, enlace éste del que nacerán de 1780 a 1791 siete nuevos herederos (9).

En José Aparicio Inglada se despierta la afición por el dibujo pronto y cursa sus primeros estudios de simple instrucción en la propia ciudad ¿dónde? En Alicante existen centros de enseñanza a estos niveles, pero cuando empieza a despuntar con los carboncillos y los pinceles Aparicio comienza a estar incómodo. Existirá en su propio pueblo un establecimiento conocido por la Escuela de Dibujo, adscrita al Real Consulado del Mar (10), entidad que se crea por real cédula dada en Aranjuez en 26 de junio de 1785, y es posible que no alcanza a Aparicio. Con fecha 15 de noviembre de 1790 —el artista tiene ya casi veinte años— José García suscribe un memorial por el que participa al Ayuntamiento alicantino la idea de que las Bellas Artes revistan la importancia que por su propia condición reclaman en la actividad múltiple y diversa de la ciudad. Este José García ha sido alumno de San Fernando de Madrid, es de suponer que es alicantino de cuna, y solicita con su escrito permiso para abrir una escuela de pintura y dibujo (11).

Es poco probable que José Aparicio fuera discípulo de esta escuela, la solicitada por José García, son demasiados años en blanco, y más improbable todavía que lo fuera de la Academia de Dibujo establecida en el Consulado, abierta en 1795, y dirigida por Vicente Suárez Ordóñez —que alguna vez se ha tenido como artista "italiano", al menos así lo entendió Figueras Pacheco— si bien Mas y Gil señala que el primer director —plaza dotada con ciento cuarenta y seis pesos anuales— fue José Luciano García, quizá identificable con el propio José García citado más arriba (12). Viravéns nombra como alumnos de este centro a José Peyret y Bosque, Vicente Rodes Aries, Ramón Guillem Llobregat y Joaquín Berenguer (13). Tener, pues, a José Aparicio como

(9) Arch. Parroquia de San Nicolás, Alicante, Libro de Bautismos, años 1778, 1780, 1781, 1784, 1785, 1787, 1789 y 1791.

(10) FIGUERAS PACHECO, Francisco. *El Consulado Marítimo y Terrestre de Alicante y pueblos del Obispado de Orihuela.* Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1957, pp. 153-157.

(11) Arch. Municipal de Alicante. Armario 9, libro 85, fol. 152.

(12) MAS Y GIL, Luis. *La Escuela de Pintura que tuvo el Real Consulado del Mar de Alicante.* Alicante, Rev. "Galatea", núm. 1, marzo 1954, pp. 26-28.

(13) VIRAVENS Y Pastor, Rafael. *Crónica de la muy Ilustre y siempre Fiel ciudad de Alicante.* Alicante, Imp. Carratalá y Gadea, 1876, p. 351.

alumno de las aulas del Real Consulado Marítimo y Terrestre es aventurar una hipótesis poco probable, así nos lo da a entender, acertadamente según creemos, el propio Figueras Pacheco al indicar que cuando la Escuela de Alicante entra en funciones, 1795, "ya estaba aquél —Aparicio— cansado de pasar por las aulas de las Academias de San Carlos de Valencia y San Fernando de Madrid". "Tememos que —añade más adelante— la existencia de pinturas de Aparicio en la Casa del Consulado, indujera a creerle formado en su Escuela de Dibujo" (14). Estos cuadros que, procedentes del Consulado hoy figuran en la colección de la Excma. Diputación Provincial alicantina, son: "Judit con la cabeza de Holofernes", "Retrato de dama" y posiblemente "San José y el Niño" y "Santa mártir", catalogados recientemente y publicados a continuación (15). En caso, en consecuencia, de que los primeros pasos artísticos fueran dados por Aparicio en su tierra nativa, sería ello a título particular, posiblemente con el profesor José García, o con otros maestros de los que no tenemos noticia o referencia alguna. Ossorio y Bernard, de quien beberá más tarde Milego y Galdó, es quien sin mencionar su inicial formación alicantina, señala que "hizo sus primeros estudios en la Academia de San Carlos, de Valencia", y trasladado a Madrid, añade, "los prosiguió en la Real Academia de San Fernando, y en el concurso general de premios abierto por la misma en 1796 obtuvo el primero de la primera clase" (16).

Nuestras investigaciones en el archivo de la docta entidad valenciana, en estos años que van de 1790 —cuando José García suscribe el "memorial" antes aludido— a 1796, fecha en que Ossorio sitúa a Aparicio en Madrid, han sido infructuosas. Los libros de matrícula de alumnos no registran —por lo menos no lo hemos encontrado— el nombre de Aparicio. ¿Estuvo, en efecto, el pintor en las aulas valencianas, o de Alicante saltó directamente a la Villa y Corte? Indiscutiblemente José Aparicio Inglada estuvo en San Carlos de Valencia. En la documentación hallada en los archivos del Palacio Real de Madrid así consta: "José Aparicio

(14) FIGUERAS PACHECHO, o. cit., pp. 155-156.

(15) ESPI VALDES, Adrián; LLOBREGAT CONESA, Enrique; GARIN LLOMBART, Felipe Vicente. *Catálogo de pintura y escultura. Obras de Arte propiedad de la Excma. Diputación Provincial de Alicante.* Barcelona, Riusset, S.A., 1972.

(16) OSSORIO, o. cit., MARTINEZ MORELLA, Vicente. *Pintores alicantinos del siglo XIX.* Alicante, A. Gráficas Alicante, 1951, pp. 12-13.

empezó su carrera en Valencia; de allí pasó a Madrid..." (17). Más claro lo tenemos aún al leer otro documento del Archivo de la Academia de San Fernando:

> *Serenísimo Señor. Dn. José Aparicio, Pintor de Cámara de S.M. y Académico de Mérito de la Academia de San Lucas de Roma: A.V.A.S. con todo respeto expone: que en el año de 1792 se matriculó por discípulo en la Real Academia de Sn. Fernando. Que en el año de 1798, pasó á la Corte de París para continuar sus estudios en el Arte de la Pintura; y en el de 1807 pasó á la Corte de Roma, para perfeccionarse en la mencionada profesión...* (18).

Queda claro, en consecuencia: vivió en Valencia con anterioridad a 1792, y de este año al de 1798 en que se traslada a París, José Aparicio estudia en San Fernando. En los "Registros de Matrícula" de la Academia matritense, publicados por Pardo Canalís aparece el pintor con los siguientes datos: "APARICI INGLADA, José. Ventiún años. De Alicante. 16 noviembre 1793", fecha ésta, casi con toda seguridad en la que debió de formalizar su adscripción a la Academia (19), aunque quedan claros varios errores: su apellido Aparicio, no Aparici; de 21 años, es decir, nacido en 1772, cuando en realidad fue dos años antes; y que ingresa en 1793, cuando verdaderamente fue en 1792, como el propio interesado ha indicado en varios documentos.

De tal suerte, podemos considerar con el primer galardón que Aparicio obtiene en su dilatada carrera cuajada de premios y agasajos, fue ese "primer de primera clase" en el concurso de la Academia de San Fernando, que indica Ossorio y recogen todos los historiadores posteriores. La importancia de este reconocimiento fue enorme, no ya por el valor intrínseco sino porque de él se derivó otra circunstancia de mayor alcance: que el pintor alicantino saliera pensionado a Francia.

---

(17) Arch. Palacio Real, Madrid. Exp. Personal, núm. 58/25.

(18) Arch. Academia de San Fernando. Madrid. Leg. 42, armario 1, núm. 1-40. Referido a la junta general ordinaria de 9 de noviembre de 1817 en la que es creado Aparicio Académico de Mérito.

(19) PARDO CANALIS, Enrique. *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando. De 1752 a 1815.* Madrid, C.S.I.C., 1967, p. 130.

II. PARIS Y ROMA

El mismo Aparicio nos lo señala en el encabezamiento de una carta que fechada en Madrid en 26 de julio de 1815 dirige a Palacio, al rey Fernando VII:

> *Señor. Dn. José Aparicio, Pintor pensionado por V.M., con el más obsequioso respeto, P.A.L.R.P. de V.M. expone: Que en el concurso general de premios del año 1796 fue premiado por la Rl. Academia de Sn. Fernando, con el primer premio de primera clase de pintura. De cuyas resultas fue pensionado por el augusto Padre de V.M. para que fuese á París á continuar los estudios de su profesión; y en el concurso general de premios á que aspiraron gran numero de Nacionales y Estrangeros, obtuvo uno de los primeros premios...* (20).

La obra que en 1796 obtiene el premio de quienes le juzgan es un cuadro adulador —postura ésta, la adulación, frecuente en el artista— del Príncipe de la Paz y de don Domingo Iriarte, que titula bien pomposamente: "Godoy presentando la paz a Carlos IV", obra de 1,28 x 1,68 mts., firmado al dorso "Josef Aparicio/ f. año 1796", registrado en el "Catálogo de dibujos y obras de San Fernando", con el número c.693, igualmente se le premia un "ejercicio de repente", en el que aparece la figura de San Juan Bautista (21).

Estamos asistiendo al despegue, al inicio de una etapa fundamental, tanto porque la Real Academia ha aplaudido su trabajo como porque de resultas de ello el artista va a merecer su pensión para el "estrangero'. Más arriba lo hemos dicho en palabras propias del pintor. Es una pensión o beca de 12.000 reales de vellón anuales, para perfeccionarse en París. Estamos en 1799, concretamente el 23 de julio. Finaliza el siglo XVIII.

Otro documento, sin embargo, nos hace pensar que su viaje a Francia debió de acontecer un año antes:

> *Serenísimo Señor. D. José Aparicio. Pintor de Cámara*

---

(20) Arch. Palacio Real. Madrid. Exp. Personal, núm. 58/25.

(21) PEREZ SANCHEZ, Alfonso E. *Inventario de las pinturas. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Madrid, R.A. de BB.AA. de San Fernando, 1964, pp. 35, 40 y 77. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Arte del siglo XIX,* "Ars Hispaniae", tomo XIX, pp. 124-127. Madrid, Ed. Plus Ultra, 1958.

«Judit con la cabeza de Holofernes». Lienzo 1.42 × 1.22 m. Col. Diputación Provincial Alicante. (Foto: Archivo Fotográfico Provincial).

de S.M. y Académico de Mérito de la Academia de San Lucas de Roma: A.V.A.S. con todo respeto expone: que en el año 1792 —fecha que contradice la anotación que encontró Pardo Canalís en el registro de matrículas—, se matriculó por discípulo en la Academia de Sn. Fernando. Que el año de 1798 pasó á la Corte de París... (22).

¿Marchó con anterioridad a la concesión del pensionado? ¿Se equivocó Aparicio —cosa poco probable dado lo meticuloso que era— al apuntar la fecha? ¿O realmente es Ossorio y quienes de él han bebido los que no dicen la verdad cuando señalan ese 23 de julio de 1799 como fecha en que se conceden los 12.000 reales? Pensemos que esa fecha es la de la concesión económica, pero es bien posible, como el pintor indica, que él llevara ya varios meses en Francia.

Lo verdaderamente importante es averiguar cuál fue la vida de Aparicio en París, quiénes estuvieron con él, cuáles fueron los ambientes en los que se movió. Sabemos que al finalizar el siglo se encontraban en la Ciudad del Sena varios artistas españoles que visitaban con asiduidad el taller-estudio de Louis David, maestro afamado del arte neoclasicista, dibujante riguroso, compositor formidable de escenas ampulosas y grandielocuentes. "Por el año 1800 frecuentaban el estudio de David artistas de todos los países de Europa —señala Delecluze—; entre otros, los pintores españoles Aparicio y José Madrazo, y el escultor Alvarez" (23). A esta tríada: Aparicio, Madrazo y Alvarez Cubero habría que añadir también, aunque con otra perspectiva, el pintor Juan Antonio Ribera, todos ellos apóstoles del neoclasicismo a la manera y la corriente francesa, afectados y truculentos muchas veces. "Hemos reprochado ya a los pintores de este país —España— la exagerada sumisión con que siguen nuestra escuela francesa —continúa Delecluze— aún en lo que ella tiene de bueno; entregarse ciegamente a un rococó que en París ya ha pasado... eso es excesivo".

Por su parte dirá Araujo unos años después: "Tres fueron los artistas que se distinguieron principalmente entre nosotros procedentes de la escuela de David: D. José Aparicio, D. Juan Antonio Ribera y Fernández y D. José de Madrazo... Aparicio fue más fecundo, Madrazo más correcto, Ribera apenas ejercitó su arte

---

(22) Arch. Academia de San Fernando. Madrid. Leg. 42, armario 1, núm. 1-40.

(23) DELECLUZE, M. *Les Beaux Arts dans les deux mondes dans 1855.* París, 1856.

«Retrato de Dama». Lienzo 0.65 × 0.55 m. Col. Diputación Provincial de Alicante. (Foto: Archivo Fotográfico Provincial).

más que en la enseñanza..." (24). Gaya Nuño señala bien lacónicamente: "Pensionado a París, estuvo cerca de Louis David y sufrió su seducción, adoptando ciegamente sus ideas estéticas" (25).

Los autores de ayer y los de hoy vienen, pues, coincidiendo en cuanto a la decisiva formación —quizá podría hablarse actualmente de una "mala formación" o "formación torcida"— de Aparicio en Francia: "José Aparicio adquirió en París y en Roma los medios expresivos hasta distinguirse en la composición...". "Madrazo, Aparicio y Ribera trajeron a España la influencia clásica..." (26).

No cabe duda de que el pintor alicantino tomó de David —su maestro francés— el sentido constructivo y lineal de sus composiciones y también buena parte de la temática clásica —a veces enfarragosa— que alentaba en su obra. Pero en David se evidencia un sentido y una ideología liberal y hasta revolucionaria que no supo transmitir a Aparicio o que éste no adivinó, o que incluso se negó a compartir. "De modo que los pintores españoles de aquel tiempo —primer cuarto del siglo XIX— estaban tan ciegos, que por seguir corrientes francesas decadentes, desdeñaban a Goya, tan cercano a ellos... Pero en la época de Aparicio y Madrazo, Goya había pasado de moda..." (27). Elías Tormo coincide, como el propio Marqués de Lozoya después (28), afirmando que el Neoclasicismo afrancesado viene a España por este pintor de Alicante: "Tiene Valencia representación hoy olvidada en la introducción en España del nuevo neoclasicismo a lo David en su discípulo José Aparicio, de Alicante, que pintó en Madrid (1773-1838), y es uno de los del triunvirato clasicista" (se refiere, con él, a Madrazo y Ribera) (29).

---

(24) ARAUJO, Ceferino. *La España del siglo XIX* (Conferencias históricas. 27 conferencia). Madrid, Librería A. Sanmartín, 1887.

(25) GAYA NUÑO, o. cit.

(26) *Catálogo Ilustrado de la Exposición de Pinturas Españolas de la primera mitad del siglo XIX.* Madrid, Sociedad Amigos del Arte, mayo-junio, 1913.

(27) CHICHARRO, Eduardo. Prólogo al libro de Bernardino de Pantorba *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.* Madrid, Ed. Alcor, 1948.

(28) LOZOYA, Marqués de. *Historia del Arte Hispánico.* Tomo V., pp. 245-247. Barcelona, Salvat Ediciones, S.A., 1949.

(29) TORMO, Elías. *Levante.* Guías abreviadas Calpe. Madrid, Calpe, 1923.

Los trabajos parisinos de Aparicio al comenzar la centuria son aplaudidos por críticos y jueces. En 1805 obtiene un importante premio en la oposición general, "concurso general de premios á que aspiraron gran número de Nacionales y Estrangeros" al decir del propio pintor, siendo "premiado por aquel Govierno con una gran medalla de Oro" (30), y un año después expone en el Museo Napoleón su cuadro "La fiebre amarilla de Valencia" (31), obra historiada y melodramática que en cierta manera ha de presagiar otras posteriores de parecida índole: "El hambre de Madrid", de cuyo "engendro" hablaremos en la segunda parte de este trabajo.

Es indudable que estos éxitos le facilitaron el visado para Roma. Lo indica el propio artista: "En virtud de esta honorífica distinción —el concurso general— se le mandó pasar á Roma para qe. acabase de perfeccionarse en la pintura". Aparicio, pues, abandona Francia y se traslada a Italia. Estamos en torno a 1807, vísperas de fechas clave para la historia de España. La estancia romana va a ser fundamental también para el alicantino, tanto por ese "perfeccionamiento" en su arte a que alude, como por los cuadros que realiza, los temas que interpreta y la vida que lleva. Allí, en Roma, dice el propio pintor en esa carta-documento fechada en Madrid el 26 de julio de 1815 *se ocupó*

> *del* Rescate, *que tiene el singular mérito de perpetuar un acto de la piedad religiosa del Sor. Dn. Carlos III y el de haber merecido la aprovación de V.M. Habíala merecido con grandes elogios de los distinguidos profesores de Roma, como consta de los papeles públicos, que acompañan y lo acreditan el haber sido nombrado Académico de mérito de los de Sn. Lucas...* (32).

El cuadro "El rescate de cautivos en tiempos de Carlos III", en el que se ocupó Aparicio la mayor parte de su tiempo romano, fue, efectivamente, glosado por los periódicos de la época, alabándose en ellos su trabajo y su esfuerzo, así como lo profundo de su mensaje, todo ello, en realidad, pólvora en salvas. La tela se había expuesto en la "Chiesa della Rotonda":

---

(30) Arch. Palacio Real, Madrid. Exp. Personal, núm. 58/25, "Hoja de servicios de D. José Aparicio...".

(31) MARTINEZ MORELLA, *Pintores alicantinos del siglo XIX*, o. cit.

(32) Arch. Palacio Real. Madrid. Exp. Personal, núm. 58/25.

...reppresenta la redenzione dalle progioni di Tunisi de 1407 schiavi cristiani, fatta da Carlo III re di Spagna nel 1768 per mezzo de'Religiosi Trinitari epagnoli. La scelta di questo tratto istorico onora asai il suo bravo autore... Il sig. Giuseppe Aparisio, di Alicante, che qui ha fatti i suoni pittorici estudi, ed accademico di S. Luca, lavorara da piú anni a quest'opera, che non e il primo saggio del suo valore nell'arte, e dalla quale non lo hanno distratto quelle perepizie nelle pasate vicende, che fanno si grande onore agli artisti Spagnuoli, dimoranti fra noi (33).

"El Rescate" le vale a Aparicio el ingreso como académico de la de San Lucas, honor que el propio pintor ha de hacer valer repetidamente, y como distinción especial, para que España le nombre a su vez académico de San Fernando, como más adelante veremos, desencadenándose a continuación una larga e ininterrumpida sucesión de aplausos y condecoraciones hacia su persona, de todo punto excesivos y fuera de tono.

Al pintor, y por este lienzo, se le agasaja con actos y discursos, y el abate Guattani —el artículo del "Giornale Romano" va firmado con las iniciales G.A.G.— poco menos que lo compara a los mejores pinceles del Siglo de Oro español: "Valenziano qual é, non gli era duopo mendicare da alcuna scuola o nazione il brio di una immaginazione calda e pittorica; molto meno a indagare i segreti arcani della tevolozza, chi era sorto e cresciuto fra i Velasquez, i Ribera, i Morillos...".

¿Tanto tiempo Aparicio en Roma? Sí, de 1807 a 1814. Son ocho años y ocho años para un solo cuadro, son muchísimos meses y escasísima producción. Por supuesto que el artista pintó más. Los títulos de las obras no los sabemos en concreto, pero de su producción, que señalaremos en su momento, algunas de las piezas podrían fecharse en este período. Por otra parte, su larga estancia en Italia obedece a otra razón: la invasión de los ejércitos napoleónicos en España, el dorado encarcelamiento de la familia real en Bayona, el fugaz reinado de José I, y todas las situaciones que de aquí se derivaron. Aparicio no podía volver hasta que en 1814, y en el puerto de Valencia, desembarque Fernando VII, el rey deseado, el patriota español.

---

(33) "Giornale Romano", núm. 69, 11 giugno, 1814. Roma. También en el propio periódico núms. 72 y 73 de 18 y 20 del mismo mes y año.

Aparicio pasa auténticas angustias y calamidades en Roma, estrecheces y malos momentos que después evidenciará en repetidas cartas, instancias y escritos con tal de que se reconozcan sus sufrimientos, y con el deseo vivo y hasta descarado de escalar puestos en su vertiginosa y oficial carrera. Así, la Tesorería de Palacio satisfará varias cantidades a Aparicio "procedentes de sus sueldos atrasados, transporte de los tres cuadros que trajo de Roma, y pensión de su viaje desde esta capital á Madrid"; esto ocurre en enero de 1830, y de orden del rey se le abonan "51.223 reales y 1 maravedí que se le adeudan por resto de la pensión que disfrutaba como tal pintor de Cámara", dinero que debe cobrar

> *en concepto de remuneraciones ó pago de los tres cuadros que presentó a S.M. y existen en el Real Museo de Pinturas, entregando en esa oficina de Crédito que representa dicha cantidad con endoso á favor de S.M. Así mismo es la Soberana voluntad se le paguen por la propia vía los Diez mil ciento veinte reales vellón que le ocasionó el transporte de los tres referidos cuadros desde Roma á Madrid, pero con la condición de que acredite antes este gasto con documentos justificativos, no habiendo tenido á bien S.M. acceder al pago de los 6.000 reales que reclama el citado Aparicio, como correspondientes á la pensión que se acostumbraba dar á los Profesores de su arte para su viage, por haber sido siempre su abono de cuenta del Estado* (34).

Indudablemente Aparicio había pintado en Roma algo más que su "Rescate", y de Italia vino a España con todas sus pertenencias como se desprende del documento citado anteriormente, y como se evidencia en este otro procedente del Consulado de España:

> *Con despachos del Cónsul español en Liorna se presentaron en Aduana de esta capital dos caxones con pinturas del profesor D. José Aparicio para el Rey Ntro. Señor y sin embargo de no hallarme con aviso alguno de V.E. he dispuesto que sellados, y precintados otros caxones se entregasen con guía para esa Corte á Aparicio quien me hizo ostensión del pasaporte que al efecto de conducir otras pinturas á S.M., le expidió el Excmo. Sr. Ministro de Estado D. Pedro Cevalllos manifestándome haber ajuntado su transporte en 290 duros,*

(34) Arch. Palacio Real. Madrid. Exp. Personal, núm. 58/25. Doc. de Mayordomía Mayor de 13 de enero de 1830.

así como el que partiria hoy vía recta por Valencia. De todo lo que me ha parecido deber enterar á V.E. por lo que pueda convenir al mejor servicio (35).

El citado escrito está fechado en Barcelona el 31 de mayo de 1815. Y en otro documento un poco anterior, fechado en Roma en 9 de noviembre de 1814, carta que Aparicio remite al rey, el artista habla al monarca de su cuadro, indica el estado paupérrimo en el que vivió él y los suyos —había contraido matrimonio— en Roma, y su deseo de ofrecer esta obra a Palacio. No hace mención de otras pinturas, ni manifiesta todavía su deseo de regreso a España:

...que el execrable cautiverio de V.M., la traidora invasión de la España y la firmeza de no jurar á otro Soberano que á V.M. constituyeron al exponente en desterrado y mendigo: miserable y falto de todo llevó adelante un quadro de su invención, de una gran dimensión, que después de tres años y medio de incesante travajo y buscando prestamos ha concluido. Representa Señor, el rescate o redemción de cautivos Cristianos de todas las Naciones Europeas, que gemian en las mazmorras Africanas, y simboliza el espíritu religioso de los Españoles y la generosa piedad del abuelo de V.M., el católico Rey Dn. Carlos III por cuyo medio la egecutaron los religiosos trinitarios y Mercenarios (sic).

Señor, este quadro ha estado expuesto á la censura en el Pantheon de la Rotonda, le han visto los Savios de las muchas Naciones que aquí residen, han hablado de su invención y execución los papeles públicos que incluyo á V.M. y le han propuesto algunos particulares su venta para payses extrangeros, pero no pudiendo el exponente consentir apartarse de los deveres y gartitut a su Amado Soberano y digna Patria, tiene por justo ponerlo en la alta consideración de V.M., á quien exclusivamente pertenece esta obra como Rey de España, como heredero y sucesor de los derechos y virtudes del Señor Dn. Carlos III, su Augusto Abuelo y como producción de un vasallo de V.M. Actualmente esta trabajando otro de igual tamaño representando la Heroicidad Española, en el amor á V.M. Religión y Patria, con varias acciones de la pasada Guerra... (36).

(35) Arch. Palacio Real. Madrid. Exp. Personal, núm. 58/25.

(36) Arch. Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid. Fundaciones Varias. Fundaciones Españolas en el Extranjero. Italia. Academia de Bellas Artes en Roma. Pensionados anteriores a la creación de la Academia. 1804-1869. Leg. 4.330.

«Retrato de Carolina Bonaparte, esposa del General Murat», óleo de José Aparicio. (Foto: Ruiz Vernacci).

Vuelve a justificar Aparicio en otro documento ya muy tardío, de 1832, su estancia italiana, y del contexto del escrito puede desprenderse que allí, en Roma, estuvo poco menos que abandonado a su suerte y exiliado, lo que para él no es sino un mérito y una alta lección de patriotismo:

> *Con el mayor respeto P.A.R.P. de V.M. espone: que se encontraba en 1808 pensionado en Roma por el Gobierno Español para perfeccionarse en su arte, pero tan pronto como se verificó en España la perfidia de llebarse á Francia á V.M. y a sus Augustos Padres y hermanos, cesó la pensión á todos los demás jóvenes artistas que como el esponente no quisieron jurar fidelidad al gobierno intruso que por entonces se estableció en su Patria. V.M. sabe y costa á todos que establecido el esponente en un pais lejano del suyo y sugeto al dominio de los perfidos imbasores sufrió muchos generos de persecuciones y además de la probación de la pensión que ubiera echo su suerte menos aflictiba porque la juventud y el amor al arte le hubieran consolado algún tanto, ya que no le era posible por entonces unir sus esfuerzos al de los Españoles que se abían armado por la libertad de su Rey y por la independencia de su Patria. En esta situación se allaba el esponente con el boceto del cuadro de rescate general de cautivos; que en el año de 17 mandó acer el pío y Magnánimo Abuelo de V.M. sin tener con qué alimentarse y vestirse y sin recursos para llevar adelante su pensamiento de inmortalizar aquel echo que tanto honra la memoria del más celebre de los Soberanos de Europa, y que hoy ocupa un lugar en el Real Museo de Pinturas de V.M.* (37).

En *síntesis: justificación*, suplicatorio en demanda de dinero, excusas —justificables, por supuesto— y mucho incienso: la adulación a la que este artista era tan dado. Deudas contraídas en ese amargo período de su vida, y petición de socorro para poder atenderlas y para poder liberarse de acreedores y de débitos pendientes. Durante la Guerra de Independencia, pues, la permanencia del pintor alicantino y español en Roma ha estado rodeada de muy precarias condiciones. Se interrumpió —o anuló entonces— la pensión y él no quiso en ningún momento prestar acatamiento y jurar fidelidad a los franceses, lo que, indefectiblemente, le acarrea persecuciones. Su negativa, además, a vender el cuadro

(37) Arch. Palacio Real. Madrid. Exp. Personal, núm. 58/25. Doc. 9 de abril de 1832.

SELLO QUARTO, QUARENTA MARAVEDIS, AÑO DE MIL OCHOCIENTOS Y QUINCE

Señor

Dn Josef Aparicio Pintor de Camara A. L. R. P. de V. M. con el debido respeto expone. Que hallandose trabajando en la R.l Academia de S.n Fernando el cuadro de las Glorias de España que V.M. Vio sin concluir en su R.l Palacio y en el que está aciendo notables Variaciones en particular caraterizando todas las provincias de España con el objeto de hacer un monumento que quede para la posteridad, y eternize la lealtad mas acendrada a la persona de V.M. y en atencion a que el exponente se alla sin auxilio alguno para continuar este trabajo util, y glorioso para la Nacion acausa del retardo en cobrar sus pagas, y no aberle dado nada en Roma para gastos de su viage de vuelta a España, y conducion de sus costosas obras por lo que se halla lleno de deudas.

A.V.M. Suplica tenga a bien concederle mensualm.te la cantidad que fuese de su R.l agrado para gastos de modelos, Colores, y demas que es necesario invertir en el referido cuadro, y esto solo por el tiempo que dure la execucion de dha obra.

Madrid a 26. de Noviembre de 1815.

Josef Aparicio

Carta signada por Aparicio en 1815. (Foto: A. Espí).

de "El Rescate", que él reserva para el rey de España, contribuye igualmente a aumentar su desdichada existencia. El texto que copiamos ahora, firmado por el propio interesado viene a recalcar lo anteriormente expresado y dice así:

> *...A esto agrega la particular circunstancia de haber pintado el quadro —vuelve a referirse a "El Rescate"— en la triste situación de hallarse reducido á la última miseria, y lo que todavía es peor, perseguido y amenazado por los Franceses que dominaban en aquella Corte —la de Madrid— y le exigían por la fuerza el juramento de fidelidad al intruso Rey al qual se negó constantemente á pesar de los riesgos y amenazas; como se negó á si mismo a vender el quadro que querían comprar algunos estrangeros; porque estando destinado para V.M. prefería la miseria y todo genero de privación...* (38).

Resumen: Aparicio pintó algo más que "El Rescate", aunque este cuadro será el florete que esgrima a la hora de hacer valer sus "méritos" y sus "bondades", de regreso a España o bien preparando el inminente establecimiento suyo y de su familia en Madrid, una vez Fernando VII ocupando la poltrona de la nación liberada del yugo extranjero.

III. EL REGRESO A LA PATRIA. PINTOR DE CAMARA

Situémonos de nuevo en el momento en que José Aparicio regresa de Italia en el Madrid de entonces. Vicente López es afamado artista. Francisco de Goya y Lucientes está de vuelta de muchos tránsitos. Nuevamente está en España Fernando VII tras el tratado de Valençay, y casi de inmediato se ordena que se sigan pagando las pensiones de los artistas españoles en el extranjero. De esta suerte el 13 de febrero de 1814 vuelve Aparicio a percibir en Roma, al menos teóricamente, pues se producirán muchísimos retrasos desde la Tesorería Real, su anhelada paga, decidiendo casi a renglón seguido retornar a la patria. Regresa, en consecuencia, a la Corte y dirige al monarca una instancia a la que acompaña su "curriculum vitae", pidiéndole que le haga su pintor de cámara, después que le escribiera primero para ofrecerle

(38) Arch. Palacio Real. Madrid. Exp. *Personal, núm. 58/25. Carta dirigida al rey* en 26 de julio de 1816.

el tantas veces repetido "Rescate de cautivos", en fecha 8 de enero de 1815.

Al citar documentos en el transcurso de esta exposición hemos podido comprobar que Aparicio es pintor áulico, ¿cuándo, pues, se le crea pintor de cámara? La Real Orden es de 23 de agosto de 1815, y fue Aparicio —siempre suplicante, halagador y adulador "in extremis"— quien lo pide descaradamente, sin tapujos, al propio rey:

> *No hablaría, Señor, de recompensas, teniendo por la mayor el que V.M. haya admitido el referido cuadro; pero hallándome sin recurso alguno para pagar las muchas deudas contraídas durante el tiempo del cautiverio de V.M. en que no recibió la pensión que tenía asignada, y habiéndose aumentado las deudas para pagar los gastos del largo viaje desde Roma a esta Corte; recurre á la generosidad de V.M. Suplicando se digne nombrarle Pintor de Cámara, con aquel sueldo qe. sea del superior agrado de V.M., no bastándole para mantenerse con su familia la pensión que disfrutaba en Roma y V.M. se ha servido mandar consignarle por orden de 15 de Febrero de este año, gracia que espera merecer la beneficencia de V.M.* (39).

Esta carta suplicatoria se fecha en 26 de julio del año quince y antes del mes el poder omnímodo de Fernando VII determina que Aparicio pase a formar parte de esa pequeña corte de pintores a su servicio, concretamente y como se ha adelantado, esto será a partir del 23 de agosto. El pintor alicantino al tomar posesión del cargo y destino no emite más que tres palabras: "sí, juro" y "amén", después de que el secretario de la Real Sumillería de Corps del Rey haga lectura de la siguiente fórmula: "¿Juráis de servir bien, y fielmente al Rey nuestro Señor en la Plaza de Pintor de su Real Cámara, con que Su Magestad os ha hecho merced, procurando en todo su provecho, y apartando su daño, y que si supiereis cosa en contrario, me diereis cuenta, o a persona que lo pueda remediar? Sí así lo hiciereis, Dios os ayude; y si no os lo demande".

La Real Orden le asigna al pintor alicantino 6.000 reales anuos, y el documento que le acredita como artista áulico dice así:

---

(39) Arch. Palacio Real. Madrid. Exp. Personal, núm. 58/25.

Autógrafo de José Aparicio, de los años 1814-1818. (Foto: A. Espí).

Mayordomía Mayor. Excmo. Sr. En atención al mérito, aplicación y conocimientos que concurren en Dn. José Aparicio Profesor de Pintura pensionado en Roma, de donde acaba de llegar á esta Corte; se ha dignado el Rey N.S. concederle plaza de pintor de Cámara con el sueldo de seis mil rs. anuales pagados por la Tesorería Gral. de la Rl. Casa. De Real orden lo comunico a V.E. para su inteligencia y demás efectos necesarios. Dios gde. á V.E. ms. as. Palacio 23 de Agosto de 1815 (40).

Al conseguir Aparicio su propósito, y con tanta diligencia, se aseguraba el pintor un sueldo, por pequeño que fuera, puesto que su "pensión" romana lógicamente expiraba justo al tiempo en que el artista volvía a Madrid, si bien se le adeudaban todos o gran parte de los atrasos. Aparicio había contraído matrimonio y, naturalmente, tenía una familia (mujer y posiblemente algún hijo, aunque también es bien posible que fuera ya viudo), que llevar adelante.

Meses después, en diciembre del mismo año, Aparicio solicita dinero para "atender á los gastos de la obra", y la Sumillería de Corps traslada su escrito al pintor Vicente López Portaña, pintor de cámara, para su informe. El 6 de enero de 1816 López contesta:

(40) Arch. Palacio Real. Madrid. Exp. Personal, núm. 58/25. Doc. de Mayordomía Mayor de 23 de agosto de 1815.

Aviendo visto y meditado la Exposición de Dn. Josef Aparicio, pintor de Cámara, que V.E. se sirvió remitirme con fecha de 22 del Pasado Diciembre 1815 y la misma que debuelbo á V.E. devo decir: Que haviendome informado de la practica que se ha usado en otros casos y atendida la yndigencia que expone este ynteresado, y deseos de concluir su Obra, se le puede adjudicar si S.M. lo estima por conveniente, beynte rs. vn. diarios durante este presente Año para que pueda acudir á los gastos que expone en su petición (41).

Casi a continuación, aunque no dispongamos de la fecha exacta —nos lo dice Aparicio al hacer mención de sus méritos— también se cuelga de su pecho una cruz, símbolo y emblema de sus sufrimientos y abnegaciones: "Está condecorado con la Cruz de prisionero civil por la constancia con que sufrió por su Rey y Patria en la guerra de la Yndependencia y haber echo servicios de la mayor ymportancia en la espresada época...".

¿Qué hace Aparicio como pintor de corte? Tras haber recibido el nombramiento comienza a restaurar y a concluir el cuadro "Las glorias de España" que estaba depositado en el Museo Real. Nuestro pintor no tiene abierto estudio, y por una real gracia se le asigna una estancia en la Academia de San Fernando para que allí coloque sus cosas y allí realice su labor. Se trata de un local de la planta baja de dicha Academia, al parecer estrecho y, sobre todo, oscuro, lo que ocasiona cierta protesta del pintor y, en consecuencia, que el rey ordene en fecha 17 de octubre de 1816 su traslado al Palacio del Buen Retiro —"Cruxía del Salón de Reinos del Real Sitio del Buen Retiro"— para lo cual se hace necesario adecuar el lugar. El pintor acompañado de un funcionario gira visita a aquellas dependencias y el informe del técnico señala: "nos ha parecido a propósito para el efecto y solo hemos hallado en la cruxía de havitaciones adyacentes á las posesiones del Palacio Buena Vista, y casa que fue de la Duquesa de Alba en la calle Rl. de Barquillo, una pieza que sirvió de cosina para servidumbre de ella, la qual pudiera havilitarse haciendo las obras necesarias". Pero por lo que se colige de otra carta del pintor dirigida al rey, el sueldo no le alcanza y una vez más solicita auxilio económico, por lo que el monarca le prorroga los veinte reales diarios para que continúe trabajando en "Las glorias de España" hasta su total conclusión. Estamos ya a 24 de mayo de 1817. Otra orden de Tesorería Real de primero de abril del año siguiente,

(41) Arch. Palacio Real. Madrid. Exp. Personal, núm. 58/25.

1818, da conocimiento de que al pintor hay que hacerle efectivos todos sus atrasos de "la pensión de doce mil rs. anuales que disfrutava en Roma".

En 13 de mayo de 1819 todavía Aparicio, después de emplear la acostumbrada lisonja con la corona, sigue solicitando el pago de atrasos:

> *El exponente, Señor, al mismo tiempo que reconoce este alibio, debido al Amor con que V.M. protege constantemente las Artes, se ve obligado á elevar á su Soverana consideración, que su ánimo está dispuesto á vivir siempre ocupado en la execución de obras del agrado de V.M., y para honor de la heroyca y Leal Nación, que el Cielo ha puesto bajo su Paternal govierno* (42).

Pide Aparicio esos veinte reales para el cuadro que parece que nunca va a terminar, "Las glorias de España", y lo pide "sin interrupción ni limitación de tiempo, con destino al nuebo quadro de la batalla, que ba á emprender, y para las demás obras, que en adelante execute, en Buestro R. obsequio y en honor de la Nación cuya gracia será un nuebo testimonio del aprecio que V.M. dispensará á este su humilde criado...".

El mismo año en que es creado pintor de la corte, realiza y firma Aparicio el retrato del sacerdote Manuel Regidor Brihuega, que hoy se conserva en Inglaterra (Bowes Museum), casi con toda seguridad encargo particular, al margen de sus obligaciones palatinas y regias (43). Tal vez también de esta época es su tela "Batalla de moros", firmada y sin fecha, de 0'27 x 0,22 mts., que fue objeto de subasta reciente (18 de mayo de 1978) en el Hotel Carlton de Alicante.

Otras circunstancias, al margen de las públicas y oficiales, han acontecido en la vida de Aparicio. Digamos que su vida privada ha experimentado cambios. Parece ser que tuvo que ver con el Tribunal de la Santa Inquisición por dibujar "estampas obscenas", aparte de los encargos del rey. "Pero cuesta trabajo creer —señala Gaya Nuño— que lo fueran de verdad". Quizá los desnudos que pudo dibujar, grabar o pintar fuesen un medio para

---

(42) Arch. Palacio Real. Madrid. Exp. Personal, núm. 58/25. Doc. de 13 de mayo de 1819.

(43) YOUNG, Eric. *Cuadros españoles poco conocidos en el Bowes Museum.* Madrid, "Archivo de Arte Español", núm. 159, julio-septiembre, 1967.

«Las Glorias de España», litografía del cuadro realizado al óleo sobre tela, de José Aparicio, concluido después de 1815. (Foto: Archivo Fotográfico Provincial).

proporcionarse nuevos recursos con que aliviar su constante penuria económica. En el Palacio Real, en efecto, se conserva una citación de la Capitanía General de fecha 10 de enero de 1816, para que el pintor comparezca a prestar declaración; y si bien no se especifica el contenido o el motivo expreso, quizá fuera esto lo que hizo creer a Juan Antonio Gaya en la "obscenidad" de algunas obras suyas. Acaso guarde relación todo ello con una petición que formula Aparicio al rey en 26 de febrero del año siguiente, 1817, solicitando que acceda a que sean trasladadas a su estudio (Real Sitio del Buen Retiro que Su Magestad graciosamente le ha concedido) unas estatuas —Laoconte y otras— *que se hallan abandonadas en el huerto de los padres de San* Cayetano, en Lavapies, "pertenecientes a un tal Romero, que fue Ministro de el Yntruso José, y siendo estos bienes confiscados que pertenecen á S.M.". El suplicatorio de esta carta está en función a que tales "estatuas son la mayor parte desnudos, y de ninguna utilidad ni decencia, y que se están deteriorando en el parque donde se hallan..." (44). El rey en esta ocasión hace caso omiso a la petición, siendo ésta, quizá, una de las poquísimas veces que no accede a algún deseo del pintor.

De su vida privada, particular, sabemos que en 11 de septiembre de 1818, fecha en que ya es académico de mérito de San Fernando y maestro del "Serenísimo Sr. Ynfante D. Francisco de Paula" Aparicio reclama del rey el consiguiente permiso para contraer nupcias, puesto que

> *en el estado de Viudo á que la Providencia le ha traydo no puede hallar en su casa aquel orden y arreglo que corresponde en manos necesarias, de que se tiene que serbir... y solo puede evitar estos ynconvenientes demasiados sensibles tomando el partido razonable de poner en manos interesadas y justas, los cuydados domésticos, habiendo encontrado en la persona de Da. Manuela Albarez... todas las cualidades que forman una mujer, de honradez y educación, capaz de hacerle feliz, arreglar su casa, y encargarse del govierno interior de ella* (45).

Es menester aclarar que doña Manuela Alvárez era hija de don Pedro Alvárez, criado que fue del rey al servicio del infante don Francisco de Paula, del que era José Aparicio maestro de

(44) Arch. Palacio Real. Madrid. Exp. Personal, núm. 58/25.

(45) Arch. Palacio Real. Madrid. Exp. Personal, núm. 58/25.

pintura, y de doña María Calvo, "alfombrera" en activo del monarca.

El documento, que no tiene desperdicio por las lisonjas acostumbradas y porque además indica en él que a su estudio acuden a recibir sus enseñanzas "diferentes discípulos, que de varias provincias del Reyno se le han unido", acaba en una rendida súplica: "que se digne conceder su Rl. permiso para casarse con la referida señora". Cuenta José Aparicio Inglada, pintor de cámara nacido en Alicante, cuarenta y ocho años de edad. De esta unión le nacerán al pintor cuatro hijos: Juan, Manuel, Rafaela y Esteban Aparicio Alvárez (46).

(46) Arch. Palacio Real. Madrid. Exp. Personal, núm. 58/25. Testamento dado en Madrid en 18 de febrero de 1834, recogido en documento de 19 de mayo de 1838.

Manuel Martínez Ros

REAL DECRETO DE CARLOS IV SOBRE LA EXTINCION DE LA UNIVERSIDAD DE ORIHUELA Y OTRAS

El día 5 de Julio de 1807, Su Majestad el Rey Don Carlos, por la Gracia de Dios Rey de Castilla, de León, de Aragón, de las dos Sicilias y otros muchos títulos, pronuncia un Real Decreto suprimiendo las Universidades de Toledo, Osuna, Oñate, Orihuela, Avila, Irache, Baeza, Almagro, Gandía y Siguenza.

Razones alegadas: el estado de deficiencia de las Universidades, por la falta de fondos para la subsistencia de los Maestros, que produce tan lamentable extinción.

En el mismo Real Decreto y al objeto, dice, de lograr buen orden, uniformidad y celo del bien público, extiende a todas las Universidades que subsisten, Salamanca, Alcalá, Valladolid, Sevilla, Granada, Valencia, Zaragoza, Huesca, Cervera, Santiago y Oviedo, el plan de estudios de la primera, disponiendo la pronta observancia del reglamento de aquélla y que todas gocen de sus privilegios y fueros.

Nos ha parecido oportuno en este momento de inquietud en los ambientes intelectuales sobre creación de Universidades, traer a estas páginas el recuerdo de aquella, a nuestro juicio, infeliz, desacertada y lamentable disposición. No se comprende que por deficiente que fuese el Erario Público en sus caudales, se suprimiesen de un plumazo nada menos que once Universidades, incardinadas en diferentes puntos de la Geografía española y en ciudades de la relevancia histórica y cultural como las que se han

mencionado; en la Región Valenciana nada menos que Gandía y Orihuela desaparecieron, la primera con un acervo cultural importantísimo y transcendente y la segunda con la importancia de su centro universitario, irradiando cultura hacia todo el Levante español.

Y es pena, porque entendemos necesaria la aproximación de la cultura hacia el pueblo y esto se produce en poblaciones de menor densidad humana, considerándose todos parte integrante del Centro Universitario.

Ninguna de las Universidades desaparecidas en tan infausta fecha han vuelto a revivir, y fuera de Valencia, poblaciones como Toledo, capital de las Españas, Oñate con indudable contenido histórico, Avila tierra de la Santa Teresa, han sentido en su propia carne la desaparición de sus Universidades.

Por ello, reproducimos por obrar en nuestro poder la Real Cédula de Su Majestad y Señores del Consejo, por la cual se reduce el número de las Universidades literarias del Reino, Año 1807.– Madrid, en la Imprenta Real.

REAL CEDULA

DE S. M.

Y SEÑORES DEL CONSEJO,

POR LA QUAL SE REDUCE EL NUMERO de las Universidades literarias del Reyno; se agregan las suprimidas á las que quedan, segun su localidad; y se manda observar en ellas el plan de Estudios aprobado para la de Salamanca, en la forma que se expresa.

AÑO 1807

MADRID EN LA IMPRENTA REAL.

DON CÁRLOS, POR LA GRACIA DE DIOS, Rey de Castilla, de Leon, de Aragon, de las dos Sicilias, de Jerusalen, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorca, de Menorca, de Sevilla, de Cerdeña, de Córdoba, de Córcega, de Murcia, de Jaen, de los Algarbes, de Algecira, de Gibraltar, de las Islas de Canaria, de las Indias Orientales y Occidentales, Islas y Tierra-firme del mar Océano; Archiduque de Austria; Duque de Borgoña, de Brabante y de Milan; Conde de Abspurg, de Flandes, Tirol y Barcelona; Señor de Vizcaya y de Molina &c. A los del mi Consejo Presidentes, Regentes y Oidores de mis Audiencias y Chancillerías, Alcaldes, Alguaciles de mi Casa y Corte, y á todos los Corregidores, Asistente, Gobernadores, Alcaldes mayores y ordinarios, Universidades de estos mis Reynos, Colegios, Seminarios, Rectores, Cancelarios, Maestre-escuelas, Catedráticos, Graduados, Profesores, Estudiantes, y demas personas á quienes lo contenido en esta mi Cédula toca ó tocar pueda en qualquier manera, SABED: Que con fecha cinco de este mes he tenido á bien dirigir al mi Consejo el Real Decreto, cuyo tenor, y el del plan de estudios que en él se refiere, es el siguiente. „Atendiendo al estado de decadencia en que se hallan las Universidades de mis Reynos por la falta de fondos para la subsistencia de los Maestros, y de uniformidad y buen órden en los reglamentos de estudios, con grave perjuicio de la enseñanza pública, he resuelto que se reduzca el número á las de Salamanca, Alcalá, Valladolid, Sevilla, Granada, Valencia, Zaragoza, Huesca, Cervera, Santiago y Oviedo, suprimiendo las de Toledo, Osma, Oñate, Orihuela, Avila, Irache, Baeza, Osuna, Almagro, Gandía y Sigüenza; agregando las suprimidas á las que quedan, segun su localidad y mejor proporcion. Y para que en todas se logre el buen órden, uniformidad y zelo del bien público, quiero que se observe y execute en ellas inmediatamente el plan de estudios que en Decreto de hoy he aprobado para la de Salamanca, y que luego que hagan constar la puntual observancia del expresado reglamento, gocen todas los

Real Decreto.

2
fueros y privilegios que estan concedidos á aquella. Lo tendrá entendido el Consejo, y dispondrá lo correspondiente á su cumplimiento.=Señalado de la Real mano.=En Palacio á cinco de Julio de mil ochocientos y siete.=Al Decano del Consejo.

*

En la misma disposición se establece el Plan de Enseñanza para todas las Universidades del Reino, acomodándolo como hemos dicho al de Salamanca y otros.

Dando a continuación una explicación del Plan de Gramática Latina y el resto de las disposiciones. Su contenido excede con mucho a lo que es un trabajo de colaboración para una revista. Prometemos en otra ocasión reproducir.

Hoy nos parece oportuno, antes de entrar en ello, reproducir las "REGLAS PARA LA MEJOR EJECUCION DE LOS PLANES PARTICULARES DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA", donde existen curiosidades ciertamente importantes, y aquí cabe el elogio de destacar la minuciosidad y el detalle con que cuida todos y cada uno de los comportamientos de los miembros que integran el campo universitario.

Las consideraciones las dejamos al juicio del lector interesado en su problemática transcendente, pero séanos permitido destacar el artículo 27 donde se establece que los Catedráticos ganarán la jubilación a los 30 años y 8 meses completos de enseñanza de forma genérica y que el artículo 28 dispone que los Catedráticos de Lenguas jubilarán a los 35 años de Lectura, siendo condición precisa, "poner anualmente en la Biblioteca una composición de su asignatura", y también lo resuelto en el 29 sobre la existencia de una Academia Dominical y, como situación curiosa, la existencia de un Bedel multador, censor de la asistencia de los Catedráticos y Profesores a sus clases.

*

REGLAS PARA LA MEJOR EXECUCION DE LOS PLANES PARTICULARES DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.

1. Lo que no se altere expresamente en estos artículos y planes de enseñanza, ó por una conseqüencia legítima de lo expreso en alguno de ellos, quedará á las leyes antiguas y prácticas de la Universidad.

2. Lo alterado en estos artículos y planes de enseñanza habrá lugar para lo sucesivo; y los cursantes actuales se arreglarán en todo á los nuevos establecimientos desde el principio del próximo curso en adelante, segun el año de estudio en que se hallaren; y los ganados se les pasarán.

3. La Universidad seguirá gobernándose por un Rector y un Cancelario, segun la jurisdiccion de cada uno; pero la eleccion de Rector se hará precisamente en Claustro por el que

acabare, ó el que hiciere sus veces, y ocho Doctores sorteados y jurados en el mismo acto, y de ella se dará parte al Sr. Director.

4. No podrán elegirse meros Bachilleres, menores de edad, Catedráticos, personas de Comunidad ó de oficio público, y sin tonsura.

5. El electo jurará la observancia de las leyes de Universidad, y entre ellas la de no tener convite alguno con este motivo, ni para el cuerpo de Universidad, ni para particulares.

6. El Rectorado durará solo dos años, cesando toda facultad para prorogas ó reelecciones en los dos bienios siguientes.

7. Todos los Claustros de Universidad se reducirán al pleno de Catedráticos y de Cancelario.

8. En el pleno, compuesto de todos los Doctores, pero solos, se refundirá el de Primicerio, que este congregará: en el de Catedráticos los de Cabezas y Diputados, cuya eleccion cesará en adelante; y el de Consiliarios se suplirá con una comision bienal de ocho Doctores, dos de cada facultad.

9. Todas las cátedras serán perpetuas y de propiedad, abolida la division entre estas y las de regencia, con todas sus diferencias, que se ajustarán en lo aquí omitido segun exigiere la prudencia.

10. El curso empezará en diez y ocho de Octubre, y acabará en diez y ocho de Junio, y se dará principio á él con una oracion latina que dirá públicamente el Catedrático de Retórica.

11. El término perentorio para presentarse los cursantes á las cátedras útilmente será desde diez y nueve de Octubre hasta quatro de Noviembre, y hasta fin de Diciembre para matricularse.

12. Los Catedráticos podrán faltar sin pena alguna á la cátedra quince dias en cada curso; y si mas faltaren, aunque sea por motivo de enfermedad, perderán á favor del Substituto la quarta parte de su renta diaria, dividiéndose esta en tantas porciones quantos sean los dias lectivos desde diez y ocho de Octubre hasta siete de Setiembre en que se acaba el cursillo; y si voluntariamente faltaren mas, perderánla toda, mitad para la arca de gastos extraordinarios, de que se hablará luego, y mitad para el Substituto; y si voluntariamente faltaren sobre seis meses, tambien perderán la cátedra; y aun el dia que no enviaren Substituto, qualquiera que sea el motivo de faltar, serán á mas multados en quatro ducados para dicha arca: de todo lo qual cuidará el Bedel multador.

13. Los cursantes podrán tambien faltar á su cátedra impunemente los mismos quince dias; y si faltaren mas voluntariamente y sin causa legítima y probada á juicio del Catedrático, perderán el curso: para cuyos efectos tendrá este un asiento formal de sus discípulos, por el que los recontará diariamente, y donde anotará sus faltas, y causas de ellas.

14. En 18 de Junio empezará el cursillo, y durará hasta el 7 de Setiembre, y servirá para que los cursantes suplan sus faltas de presentacion desde 18 de Octubre al 4 de Noviembre, ó voluntarias, dentro de los quince dias, y todas las inculpables, y para que hagan lo mismo los Maestros; y unos y otros puedan completar los ocho meses enteros de asistencia y lectura que se exîgirán para ganar curso.

15. Los Catedráticos recibirán de sus respectivas facultades en el dia de S. Lúcas un Substituto, Doctor ó Licenciado en ella, para ausencias, enfermedades y cursillo, y solo en el caso de no haberlos tales se nombrarán Bachilleres; y en caso de estar la cátedra vacante, se hará lo propio; y sobreviniendo esta despues, el nombrado seguirá hasta fin de curso.

16. Los Catedráticos en los dias y hora de su enseñanza, por mas que pongan Substituto, no serán vocales de claustros ni juntas, ni valederos sus votos; antes, si se presentasen en ellos, se les mandará volver incontinenti á sus cátedras.

17. En todas aquellas cátedras en que la brevedad del libro señalado permitiere repaso por la tarde, se hará este resolviendo en preguntas la conferencia; y qualquier sobrante de tiempo se empleará por punto general en este útil exercicio.

18. Cuidarán mucho los Maestros de que sus discípulos arreglen el trage á las órdenes expedidas sobre el particular, y señaladamente á la de este año.

19. Los Catedráticos serán visitados por el Rector, acompañado del Catedratico superior de la facultad; y acabada la [illegible] se deberá hacer por asiento y formalidad, tratará sus resultas con [illegible]

20. Los Maestros darán á sus discípulos cedula de curso jurada, ó la negarán, segun su asistencia y aprovechamiento: y acabado el curso, pondrán inmediatamente en la Secretaría listas de sus discípulos, con expresion de los que han ganado ya, ó pueden ganar aun, las quales se consultarán para la extension de las pruebas, y se conservarán.

21. Los libros señalados para la enseñanza no se podrán

variar por los Maestros sin acuerdo de la facultad, y confirmacion de dos terceras partes del Claustro de Catedráticos, y aun así no se excusará poner la variacion en noticia de S. M.

22. Procurarán los Maestros escribirlos para sus asignaturas, especialmente donde faltan enteramente, ó no los hay quales se necesitan, con la firme esperanza del premio si desempeñaren dignamente este encargo: y se esmerarán tambien en dar noticia á sus discípulos de los que hubiese excelentes en ellas, infundiendo en su ánimo este y todo otro género de luces, segun la ocasion.

23. Los Catedráticos Benedictinos, Dominicanos y Franciscanos explicarán en sus cátedras á solos sus Colegiales, únicas personas que ganarán curso en ellas.

24. En un mismo año no podrán ganarse dos cursos; pero si alguno, fuera de las cátedras que pide el órden de sus estudios por necesidad, quisiere asistir á otras, podrá obtener un certificado que acredite su aplicacion.

25. Los cursos se probarán necesariamente desde el diez y ocho de Junio hasta el quatro de Noviembre del mismo año en que se ganaren, sin lugar á dispensa ni prorogacion.

26. A los Catedráticos mismos se les dará tambien por el Bedel multador un certificado de su asistencia en cada curso, que se autorizará por la Junta de Contaduría.

27. Todos los Catedráticos ganarán jubilacion á los treinta años, y ocho meses completos de enseñanza en cada uno: bien que esta providencia se entenderá sin perjuicio de los actuales de propiedad, y sin otro provecho de los Regentes del dia por lo pasado que el de la mitad de sus cursos.

28. Los Catedráticos de Lenguas, incluidos los presentes, jubilarán á los treinta y cinco años de lectura; pero será condicion precisa poner anualmente en la Biblioteca una composicion de su asignatura, la que cumplirá el de Retórica presentando su inaugural correcta.

29. En todas facultades habrá una Academia dominical. El año en que se deban presentar á ella los cursantes se dice en el plan de cada una: y el término para la presentacion, la necesidad de su cédula, las faltas, penas y suplementos del Director y los Académicos, la duracion de su curso y cursillo, sus visitas y demas, se regulará por lo dicho antes de las cátedras; entendiéndose la de tres Domingos falta de quince dias, y así proporcionalmente.

30. El exercicio durará tres horas cada Domingo, y se dividirá generalmente en disertacion, preguntas y argumentos, como se dice en cada una especialmente.

31. Los Directores de estas Academias se nombrarán por las facultades respectivas, atendido el mérito y no la mera antigüedad.

32. No habrá mas vacaciones que las de Navidad, Carnestolendas y Semana Santa, ni otros asuetos que los dias de precepto y de difuntos, y los veinte y quatro primeros jueves no festivos de cada curso.

33. Todos los Catedráticos, así como los Doctores, presidirán actos, pero por el único turno y título de su Doctoramiento, y baxo la pena de diez ducados; quedando solos los de Lenguas con la obligacion de presidirlos por razon de su cádra como hasta aquí.

34. Los actos se tendrán en los veinte y quatro primeros jueves del curso, á no ser feriados, ó concurrir dos feriados en la semana; y los de Lenguas en los asuetos de Mayo y Junio quando mas tarde: y de haberse hecho así se dará aviso al Señor Director.

35. Todos los actos serán menores, y por la mañana. Los argumentos quatro de media hora cada uno: los dos primeros para Bachilleres Académicos Presidentes: los otros dos para Doctores. Las tardes se destinarán á todo género de juntas.

36. Ninguno podrá sustentar acto sin haber ganado tres cursos á lo menos en su facultad, exceptuados los de Lenguas; y los cursantes Teólogos seculares necesitarán ademas el nombramiento del Colegio de Teología.

37. Estos tendrán derecho exclusivo á seis actos por lo menos en cada curso, y á un argumento de media hora en los diez y ocho restantes.

38. Los quatro Doctores mas modernos de la facultad, siempre que no hayan argüido en alguno de los dos actos últimos, deberán ir prevenidos para hacerlo en falta de los antiguos: y si contra todo el decoro dexaren de practicarlo, serán multados en cinco ducados por la primera vez, en diez por la segunda, y por la tercera serán reprehendidos por el Decano á presencia de todo el Colegio.

39. Los Bachilleres tambien presidirán actos, si quisieren, con tal que no sea en dias lectivos, ni de Academia, repeticion ó acto *pro Universitate*.

40. Precederá para ello licencia del Rector, y será precisa la asistencia de un Doctor de la facultad, que cuide del buen órden, y nunca se consentirán dos actos de una misma en un dia.

41. En ningun acto se defenderán mas de seis conclusiones, y estas se arreglarán en todo á las ordenes circuladas sobre el particular, para cuya mejor observancia se pasarán ocho dias antes de imprimirse al Decano respectivo, Censor Regio y Rector, firmadas del Presidente.

42. El coste de la impresion correrá en todos los actos de cuenta del Sustentante, el qual no podrá imprimir mas que dos exemplares de seda, ni tener loables, convites ú otros gastos superfluos con este motivo, como ni por otra qualquier funcion de Universidad, sobre lo qual se celará por las cabezas y Jueces de ella. A los pobres no obstante costeará la impresion la Universidad; pero en el solo caso de la regla 52, y de acto preciso.

43. Los Catedráticos de Lenguas conservarán los acostumbrados exercicios semanales en sus asignaturas, mas sin perjuicio alguno de la concurrencia á la cátedra, disponiéndolos como convenga para lograrlo así.

44. Los grados de Bachiller, á que precederá el acto acostumbrado de prueba, no se darán á los Cursantes del año último necesario hasta despues del diez y ocho de Junio, ni tampoco se les exâminará antes de él; ni en un dia habrá mas que dos exámenes de una misma facultad; y todos se reducirán á preguntas de los tres Jueces, en Filosofía por espacio de un quarto de hora cada uno, en los restantes de media hora, como se dice en los planes particulares.

45. Serán Jueces Exâminadores en los grados de Bachiller los tres Catedráticos de número mas modernos en la facultad del exámen, y que probablemente habrán sido en ella Maestros de los Exâminandos, comenzando desde luego á executarse así.

46. Cesarán los exâmenes á Claustro pleno, y tambien las explicaciones extraordinarias.

47. La repeticion previa al Licenciamiento durará hora y media, se dirá de memoria, y se entregará el mismo dia de su celebracion (pena de nulidad del exercicio) al Secretario de la Universidad, quien hará fe de ello, y la manifestará á la Junta de Exâminadores, que se tendrá antes de la prueba secreta, para reverla, y la archivará. A la repeticion seguirán tres argumentos de media hora.

48. Esta prueba secreta (fuera de quando hubiere particular disposicion) se hará por punto general de esta forma. Cada facultad de tres en tres años escogerá doscientos puntos quando ménos de los mas principales suyos, los numerará y autorizará, y en otras tantas bolas hará poner los números que les correspondan. De las doscientas bolas, reconocidas antes por los dos Catedráticos Exâminadores mas modernos de la facultad en que ha de ser el exámen, el mas antiguo de ellos sacará tres, y entre ellas elegirá el Graduando la que quisiere. Sobre la elegida formará este una disertacion en lengua latina, que á la hora de costumbre leerá pausadamente á presencia de todos los Exâminadores sin limitacion alguna de tiempo, y hecho esto se retirará. Inmediatamente, y antes de alzarse aquellos, sortearán ocho de los presentes (si no fueren tantos se dividirá el trabajo entre los que hubiere, excepto siempre el Padrino) quatro, para que quando se tuviese á bien llamar otra vez al Graduando, le pregunten igualmente por tiempo de dos horas sobre toda la facultad y disertacion, á cuyo efecto la recogerán y leerán si quisieren; y otros quatro para que le arguyan por igual espacio sobre el punto de la composicion; procurando unos y otros no gastar el rato en prolixidades excusadas, y quedando aun á todos el arbitrio de preguntar ó argüir á su discrecion.

49. Todos los Catedráticos, exceptuados únicamente los de Lenguas, tendrán obligacion á recibir el Licenciamiento en la facultad de su cátedra á los dos años de posesionados en ella, pena de su perdimiento.

50. Exâminadores en los Licenciamientos serán todos los Doctores en la facultad del exámen, que al mismo tiempo tengan ó hayan tenido cátedra, qualquiera que esta sea, en la Universidad: y no llegando estos á cinco, á saber, un Padrino y quatro Catedráticos Doctores de la facultad, se suplirá la falta con meros Doctores de ella, y la de estos con sus Licenciados.

51. A los Catedráticos de Lenguas y á los de Matemáticas se conservará el privilegio de doctorarse á media propina, executándose esta ceremonia en el propio sitio y con las mismas formalidades, y produciendo iguales efectos que si se graduaran con propina entera.

52. Las propinas en todos grados serán las de costumbre; pero de cada diez uno (fuera del Doctoramiento) se dará sin ellas á quien le solicitare por pobre, y acreditare serlo, y presentase ademas certificaciones firmadas por sus Maestros de

una asistencia y aprovechamiento particular.

53. En el número, calidad y órden de cursos para grados, así como para oposiciones á cátedras, recibimientos, y judicaturas, no se admitirá dispensa ni conmutacion, aun por causa de nobleza, dignidad ú otras semejantes.

54. No valdrán para dichos efectos, bien que sí para otro qualquiera, los cursos que se ganaren fuera de las Universidades: y los privilegios concedidos en esta parte por S. M. á Seminarios, Colegios y Conventos se reducirán á Seminaristas, Colegiales y Comensales: y entre los de afuera á solos aquellos que cursen en Seminarios, Colegios ó Conventos así privilegiados que existan donde se suprima Universidad; y el privilegio dado últimamente á los Regulares se limitará, como todos los sobredichos, meramente á los cursos de Filosofía y Teología, y en estos al caso único de estudiarse en los mismos años y tiempo, con igual órden y por los propios Autores que use la Universidad á que correspondan; quedando de cuenta de los interesados acreditar en debida forma las referidas circunstancias quando traten de incorporar los dichos cursos en las Universidades, á quienes exclusivamente pertenecerá el derecho de conferir grados en dichas facultades. Sin embargo no se hará novedad en el privilegio que gozan los Estudios de San Isidro el Real de Madrid.

55. Como quiera que el número, calidad y órden de cursos propuestos en los planes sean necesarios para dichos efectos, se permitirá á quien no aspirare á lograrlos, y se propusiere otro fin en sus estudios, concurrir á las cátedras que quisiere, y obtener certificado de su asistencia y aprovechamiento, si le mereciere, pero no mas.

56. Las incorporaciones en quanto al exámen se arreglarán enteramente á las leyes de la recepcion en toda clase de grados académicos.

57. A las oposiciones á cátedras precederán edictos convocatorios. Contendrán ellos con toda claridad las circunstancias de la vacante, y se publicarán por el término preciso de quarenta dias sin excepcion alguna en todas las Universidades del Reyno, y tambien en los Reales Colegios que dieren su enseñanza.

58. Serán admitidos al concurso todos los sugetos calificados, como se previene en los planes de cada facultad; pero con exclusion del Rector y Juez del estudio, del Provisor y Metropolitano, durante su oficio.

59. No será óbice á los Catedráticos de Lenguas para la admision no haberlas enseñado aun el quinquenio completo; antes bien el solo título de tales, mucho mas su efectiva enseñanza, les hará acreedores á una consideracion particular en las provisiones.

60. Los Jueces de concurso se elegirán por suerte entre los Doctores Catedráticos ordinarios de número en la facultad de la vacante, con inclusion precisa de los jubilados en ella, y con exclusion de los comensales, habitantes baxo un mismo techo, y parientes del quarto grado de algun Opositor: previniéndose que á falta de personas así calificadas se suplirá al mismo tenor con las de las mas conexâs facultades, y en las cátedras de Lenguas con los mas inteligentes del Claustro de Catedráticos.

61. Los Jueces de concurso formarán las trincas; y señalarán los dias á los Opositores para çumplir sus exercicios. Aquellas se regularán por la mayoría y antigüedad de grados, dando el primer lugar y señalamiento al mas antiguo; pero excusando siempre que contrinquen comensales, habitantes en una misma casa, y parientes del quarto grado.

62. El que voluntariamente dexare de exercitar el dia señalado, por el mismo hecho perderá el concepto de Opositor; mas si omitiere hacerlo por causa legítima y probada á juicio de los Comisarios, será admitido á la segunda lista que se formará, y saldrá el dia en que se acabe la primera; y concluida esta cesará todo recurso.

63. Los exercicios de oposicion se harán al tenor siguiente. Puesto tambien en bolas un número considerable de los principales artículos de la respectiva asignatura, que no baxará de ciento, sacadas tres, y escogida una por el Opositor, formará este sobre ella una disertacion latina, que á las veinte y quatro horas precisas leerá públicamente á presencia de los Jueces, (quienes la recogerán) y Contrincantes; sufriendo en seguida por espacio de tres quartos de hora de cada uno de estos las réplicas, reflexiones y argumentos que quisieren hacerle, tanto sobre la materia, como sobre la composicion misma, su plan, órden, lenguage, ideas y desempeño. Y á mas de este exercicio público habrá otro secreto en que por tiempo de una hora será preguntado otro dia por los Jueces del concurso acerca de las principales materias de la asignatura, y del arte de enseñarlas.

64. Acabados los dichos exercicios, y en el preciso tér-

mino de ocho dias, formarán los Jueces sus censuras, proponiendo tres opositores únicamente, y las pondrán cerradas en manos del Rector.

65. Oficio de este será en el caso de oposiciones presidir todas las juntas y actos de oposicion, censurar, si fuere Doctor ó Licenciado en la facultad de la vacante, y remitir las censuras por la Escribanía de Gobierno, juntamente con los informes generales de los Opositores, y testimonios de haberse el concurso celebrado con legalidad.

66. La Biblioteca pública será uno de los establecimientos que mas deban procurarse y mejorarse sucesivamente, haciéndole cierta asignacion para su servicio y compra de libros.

67. A este fin habrá un Bibliotecario mayor y dos Estacionarios, libres de otro cargo, y competentemente dotados, que nombrará la Universidad.

68. Estará abierta la Biblioteca desde diez y ocho de Octubre hasta el último dia de Julio, en los dias de trabajo tres horas por la mañana y dos por la tarde, y en los de fiesta no exceptuados tres horas de la mañana.

69. No se olvidarán tampoco en modo alguno los teatros é instrumentos necesarios para la Anatomía, Geometría, Física y Química, y otras enseñanzas semejantes, á que proveerá la arca de gastos extraordinarios segun las ocurrencias.

70. Se exâminarán por la Universidad los formularios de los juramentos que se usa hacer en posesiones de grados, cátedras, oficios y demas actos; y manteniendo aquellos que la justicia y necesidad piden, se procurarán evitar los que acaso se hayan hecho ociosos por la variacion de circunstancias.

71. Á ningun individuo de Universidad se predicarán honras en lo sucesivo; pero si hubiere alguno de tan distinguido mérito que mereciere este privilegio á juicio de dos terceras partes del Claustro, se encargará su elogio á un Doctor de él, y se publicará á expensas de la Universidad, procediendo en todo esto por votos secretos."

Publicado todo en mi Consejo pleno en siete del presente mes, acordó su cumplimiento, y conforme á lo expuesto por mis tres Fiscales, expedir esta mi Cédula: por la qual os mando á todos y cada uno de vos en vuestros respectivos lugares, distritos y jurisdicciones, veais, guardeis y cumplais el Real Decreto y Plan general de Estudios que van insertos, en la parte que á cada uno corresponda, y le hagais guardar, cum-

plir y executar, sin permitir su contravencion en manera alguna, que así es mi voluntad; y que al traslado impreso de esta mi Cédula, firmado de D. Bartolomé Muñoz de Torres, mi Secretario, Escribano de Cámara mas antiguo y de Gobierno del mi Consejo, se le dé la misma fe y crédito que á su original. Dada en Palacio á doce de Julio de mil ochocientos siete.=YO EL REY.=Yo D. Sebastian Piñuela, Secretario del Rey nuestro Señor, lo hice escribir por su mandado.=Don Arias Mon.=D. Vicente Duque de Estrada.=D. Andres Lasauca.=D. Tomas Moyano.=D. Alfonso Duran.=Registrada, D. Josef Alegre.=Teniente de Canciller mayor, D. Josef Alegre.

Es copia de su original, de que certifico.

D. Bartolomé Muñoz.

Rafael Azuar Ruiz
Primitivo Pla Alberola

CONSIDERACIONES ACERCA DEL *MARIDATGE I CORONATGE* DE 1616 REFERENTE A LA ZONA DE ALICANTE

Este estudio no pretende más que ofrecer unas notas, en base a los datos extraídos del *Maridatge* de 1616, dentro de una tarea más amplia que supone la exhumación de fuentes para la Demografía Histórica de nuestra provincia; tarea ésta en la que están embarcados muchos investigadores, con la intención de aproximarnos al complejo estudio de nuestro pasado.

Los recuentos impositivos de *Maridatge* y *Coronatge* son una fuente de indudable interés, de tal forma que han merecido ser objeto de algunos trabajos (1); sin embargo, aún permanecen en casi su totalidad ignorados, aunque la riqueza de sus datos exigiría una mayor dedicación, ya sea del historiador o del demógrafo.

El *Maridatge* recaudado en 1616, con motivo del matrimonio entre la Serenísima Infanta D.ª Ana con el futuro rey de Francia, Luis XIII (2), es un recuento que presenta el número de vecinos pagadores y de exentos y la cifra que les corresponde pagar,

(1) García Cárcel, R. "El censo de 1510 y la población valenciana de la primera mitad del siglo XVI", *Cuadernos de Geografía,* n.º 18, 1976, pp. 49-66.

Así también han sido fuentes utilizadas por:
López Elum, P. en su tesis doctoral: "El impuesto del *Morabatí*", y que generosamente nos indicó la referencia.

(2) ARV., Maestre Nacional, 10. 414, FOL. 14-16.

pero que sólo hace referencia a aquellas villas con Jurisdicción Real, por lo que no posee, en el caso que nos ocupa, un carácter extensivo sino más bien restringido a determinadas poblaciones.

Interesantes son los datos del vecindario, ya que se estructuran según la clásica división estamental del Antiguo Régimen: Nobleza, Clero y Pueblo Llano. Sobre este último recaerá el impuesto, aunque se respeta la condición de "pobre" que motiva la formación de un cuarto grupo de fuegos. A su vez también, el que se realizara este recuento en 1616 nos ayuda a descubrir qué villas, aceptadas como despobladas en los datos publicados por R. Lluch (3), se encuentran habitadas y pechando para el Rey.

Ahora bien, el que se rescinda a determinadas áreas geográficas, comarcas de l'*Alacantí,* l'*Alcoiá,* el *Comtat* y la *Marina Baixa* impone una limitación a la hora de extrapolar o querer proyectar sus datos a un marco más general, por lo que no puede ser utilizado como una fuente de carácter general, sino más bien, como fuente de unas determinadas características, por lo que debemos encuadrarla junto a los recuentos del *Morabatí* o de los Diezmos eclesiásticos.

Dentro de estos factores negativos habría que añadir, lógicamente, su carácter fiscal; la posible sobreestimación de los pobres por su carácter de exentos, incluyendo a algunos pecheros; y hasta qué punto el epígrafe de pobres engloba, exhaustivamente, a una categoría "social", dentro de la cual, seguramente, existirán toda una serie de elementos desarraigados y, por consiguiente, con una mayor movilidad geográfica.

En el aspecto positivo, hay que señalar la fiabilidad de sus cifras, (no cabe suponer las estimaciones aproximadas "de despacho") al responder de forma óptima al *test* de "frecuencia de la cifra de las unidades", propuesto por J. Dupaquier (4) con los siguientes porcentajes:

Villas acabadas en cero	9'5%
Villas de cifras pares	38'1%

(3) Robres Llunch, R. "Catálogo y nuevas notas sobre las rectorías que fueron de moriscos en el arzobispado de Valencia y su repoblación. (1527-1663)". *Anthologica Annua,* 10, Roma, 1962, pp. 1962, pp. 143-191.

(4) Dupaquier, J. "Problémes de controle des dénombrements", *Annals de Demographie Historique,* 1972, pp. 203-214.

Maridatge i Coronatge de 1616

Lugares	Clero Fueg.	%	Nobleza Fueg.	%	Pobres Fueg.	%	Pecheros Fueg.	%	*Total* Fuegos
Sagra y Sanet	1	3'2	—	—	—	—	30	96'8	31
Castell de Castells	—	—	—	—	—	—	31	100	31
Vall de Bolulla	—	—	—	—	2	18'2	9	81'8	11
Vall de Seta:									
Balones	1	4'3	—	—	4	17'4	19	82'6	24
Quatretonda	—	—	—	—	1	8'3	11	91'7	12
Benimasot	—	—	—	—	—	—	7	100	7
Tollo	—	—	—	—	—	—	6	100	6
Fageca	1	11'1	—	—	—	—	8	88'9	9
Famorca	—	—	—	—	2	22'2	7	77'8	9
Vall de Travadell									
Vila de Gorga	1	4'5	—	—	3	13'6	18	81'8	22
Millena	—	—	—	—	1	4'7	20	95'3	21
Benimarfull	1	7'1	—	—	—	—	13	92'9	14
Benillup	—	—	—	—	—	—	6	100	6
Vall de Perpunchent									
Benirraez	—	—	—	—	—	—	27	100	27
Lorcha	1	4	—	—	—	—	24	96	25
Alquenesia	—	—	—	—	1	7'1	13	92'9	14
Benillup	—	—	—	—	—	—	10	100	10
Baronía de Planes									
Vila de Planes	2	2'9	—	—	9	13'1	58	84	69
Almudayna	—	—	—	—	—	—	23	100	23
Benalfaqui	—	—	—	—	—	—	11	100	11
Catamarruch	1	5'9	—	—	1	5'9	15	88'2	17
Margalida	—	—	—	—	—	—	8	100	8
Benicapcell	—	—	—	—	—	—	6	100	6
Calp	1	1'4	—	—	10	13'9	61	84'7	72
Benisa	6	3'5	—	—	26	15'3	138	81'2	170
Taulada	2	1'3	—	—	24	16'2	122	82'5	148
Orcheta	1	2'7	—	—	—	—	36	97'3	37
Vilajoyosa	3	1	1	0'3	44	14'9	246	83'8	294
Busot	1	1'5	—	—	11	16'4	55	82'1	67
Vilafranquesa	1	3'6	—	—	2	7'1	25	89'3	28
Muchamel	12	3'1	14	3'7	62	16'3	294	76'9	382
San Juan y Benimagrell	3	1'5	1	0'5	34	16'5	167	81'5	205
Ciutat de Alacant	56	4'2	85	6'3	182	14	1017	75'5	1340
Monfort	2	1'4	—	—	13	8'9	131	89'7	146
Biar	7	2'2	—	—	33	10'2	285	87'6	325
Banyeres	1	1'3	—	—	—	—	79	98'7	80
Alfafara	1	1'2	—	—	8	9'4	76	89'4	85
Alcoy	19	2'5	4	0'5	52	7'1	659	89'9	734
Penáguila	7	3'8	—	—	17	9'3	159	86'9	183
Alcoleja, Benifallin y Beniafe	1	2'8	—	—	1	2'8	33	94'4	35
Sexona y la Torre de les Masanes	13	2'7	4	0'7	45	7'6	537	89'1	599
Ibi	5	1'9	—	—	26	10'2	224	87'9	255
Total %	151	2'7	109	1'9	614	11	4724	84'4	5598

Pasando al estudio pormenorizado de los datos que aporta este documento, observamos, en general, que el clero constituye el 2'7% del total poblacional, mientras que la nobleza sólo el 1'9%; el resto se distribuye en un 84'4% para los pecheros y un 11% para los pobres.

Este último dato, el de los pobres, es destacable, ya que el estudio de Bennasar en la ciudad de Valladolid nos da unas cifras que nos permiten comparar y establecer diferencias (5).

Así, observamos que el índice sobre el total, del 11%, supera al 9'5% obtenido por Bennassar (6); de igual forma, de las veintiséis villas que proporcionan datos de pobres quince superan esta cifra —9'5%—, destacándose las de Benisa con un 15'3%, Teulada con un 16'2% o San Juan y Benimagrell con un 16'6%; valores estos que para Bennassar serían escandalizantes, pero que pueden tener su base en el carácter dinámico que imprime un proceso de repoblación.

Estos datos nos llevan a la conclusión de que existe una gran concentración de este grupo poblacional en las zonas urbanas de Alicante y su entorno (San Juan, Muchamiel...) y sobre todo, en las ciudades costeras como Teulada, Benisa, Calpe, Villajoyosa; mientras que en las zonas del interior sólo superan esta cifra del 9'5% villas como Planes, Biar e Ibi, y aunque otras villas la superan, creemos que por su debilidad de efectivos carecen de representatividad.

Si comparamos este *Maridatge* con el publicado por García Cárcel de 1528 (7), del cual reproducimos los datos referentes a la zona alicantina a continuación, podremos observar una serie de hechos de los que hablaremos posteriormente, teniendo en cuenta las limitaciones cronológicas y las de la propia naturaleza de los datos.

---

(5) Bennassar, B., *Valladolid au Siecle d'Or,* Paris, 1967, pp. 435-467.

Hay que tener en cuenta que la configuración que presenta Valladolid en cuanto a una población estable de claro asentamiento cristiano, en algunos casos no es comparable a la estructura social de las poblaciones moriscas levantinas.

(6) Op. cita n.° 5.

(7) Op. cita n.° 1, pp. 58-60.

Maridatge i Coronatge de 1528

Lugares	Clero Fueg.	%	Nobleza Fueg.	%	Pobres Fueg.	%	Pecheros Fueg.	%	Total Fuegos
Sagra y Sanet	—	—	—	—	1	3'3	29	96'6	30
Castell de Castells	—	—	—	—	4	7'8	51	92'2	55
Vall de Travadell	1	1'3	1	1'3	8	10'9	63	86	73
Vall de Seta	—	—	—	—	23	19'6	94	80'3	117
Vall de Perpunchent	—	—	—	—	7	7'4	87	92'5	94
Baronia de Calp	6	2'1	—	—	24	8'5	252	89'3	282
Penáguila	3	1'8	—	—	26	16	133	82	162
Xexona	7	2'1	2	0'6	—	—	324	97'2	333
Biar	10	3'1	—	—	14	4'4	289	92'3	313
Alcoy	7	1'2	2	0'3	53	9'3	505	89	567
Vilajoisa	8	5	—	—	6	3'7	145	91'1	159
Orcheta	—	—	—	—	5	6'7	69	93'2	74
Alacant	31	2'8	85	7'8	69	6'3	903	82'9	1088
Total %	73	2'2	90	2'7	240	7'2	2844	87'9	3348

En primer lugar, detectamos que el clero y la nobleza no presentan ninguna movilidad espacial y sólo en el aspecto cuantitativo muestran unas pequeñas diferencias, por lo que no podemos aventurar una posibilidad de desplazamiento, sobre todo entre el clero, que nos permitiera apoyar la hipótesis "evangelizadora" (8) en las zonas de asentamiento morisco. Sólo hace notar, a la vista de los datos, la clara tendencia urbana del clero y la nobleza, arraigados en ciudades como Alicante, Muchamiel, Alcoy, Jijona y Torremanzanas, etc.

Salvando la diferencia cronológica, notamos que el porcentaje de pobres en determinadas villas como Alicante o Muchamiel se duplicó de un censo a otro; indiscutiblemente esto es atribuible a los efectos que en la población produjo la expulsión morisca. Sin embargo, el caso de Alicante y Muchamiel nos lleva a pensar en la posibilidad de un empobrecimiento de las "clases medias"

(8) Dentro de esta línea podemos encuadrar autores como: Robres Lluch, R. *"Catálogo y nuevas notas..."*, en la pág. 145 dice textualmente: "... esta campaña (evangelizadora) duró más de 80 años (1525-1609)...". Así también Domínguez Ortiz, A. y Bernard Vicent en su obra *"Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría"*. Madrid, 1968, nos hablan también de estas campañas de "evangelización" que durarían hasta 1599.

Joan Reglá en su obra *"Estudio sobre los moriscos"*, Barcelona, 1974, 3.ª ed. en la pág. 226 se hace eco de las hipótesis de Halpherin acerca de la importancia de la Inquisición y del proceso de "evangelización" desde 1520 a 1570 en la zona granadina.

urbanas; fenómeno éste estudiado por J. Reglá (9) y que nos podría explicar estos índices excesivamente altos, ya que en las zonas rurales donde serían más explicables, no aparecen estas elevadas tasas. De todas formas no poseemos datos suficientes que nos permitan demostrar esta hipótesis, arriba planteada, que en este momento sólo podemos intuir.

El grupo de los pecheros no presenta notables diferencias entre el censo de 1528 y el 1616, ya que los índices son casi similares con un pequeño descenso absorbido por el aumento del número de familias pobres.

En lo que respecta a los lugares poblados anteriormente por moriscos, este *Maridatge* nos ofrece, por su proximidad a la fecha de la expulsión, datos acerca de villas repobladas.

Como ya decíamos al principio, el que este *Maridatge* sea coetáneo a la relación enviada por el arzobispo Isidoro Aliaga a la Congregación del Concilio y publicada por R. Lluch (10), nos permite observar que en ésta aparecen como despoblados los lugares siguientes:

Vall de Seta:
- Balones
- Quatretondeta
- Facheca
- Famorca

Vall de Travadell:
- Gorga
- Benimarfull
- Benillup

Vall de Perpunchent:
- Benirraez
- Lorcha
- Chensía

Baronía de Planes:
- Almudayna
- Benialfaqui
- Catamarruch
- Margalida
- Benicapsell

(9) Reglá Campistol, J.: Op. cita n.° 8, pp. 242.

(10) Robres Lluch, R.: Op. cita n.° 3, pp. 182-184.

Sin embargo, todos estos lugares se encuentran habitados en el registro de *Maridatge* de 1616; por lo que creemos que la relación enviada a la Congregación del Concilio hace referencia a los lugares despoblados en 1609 y no en la fecha expresada en dicha relación eclesiástica.

Así también, queremos hacer notar que el *Maridatge* que nos ocupa especifica en el Vall de Seta los despoblados siguientes:

Benimayzo
Costurera
Beniamed
Capaymona
Rafalet
Rafal de Beniafaizo

En una próxima publicación, tenemos la intención de trabajar conjuntamente los registros de *Maridatge i Coronatge* de 1601, 1616 y 1622 que nos permitirán observar las repercusiones que la expulsión de los moriscos produjo en la estructura social de esta zona.

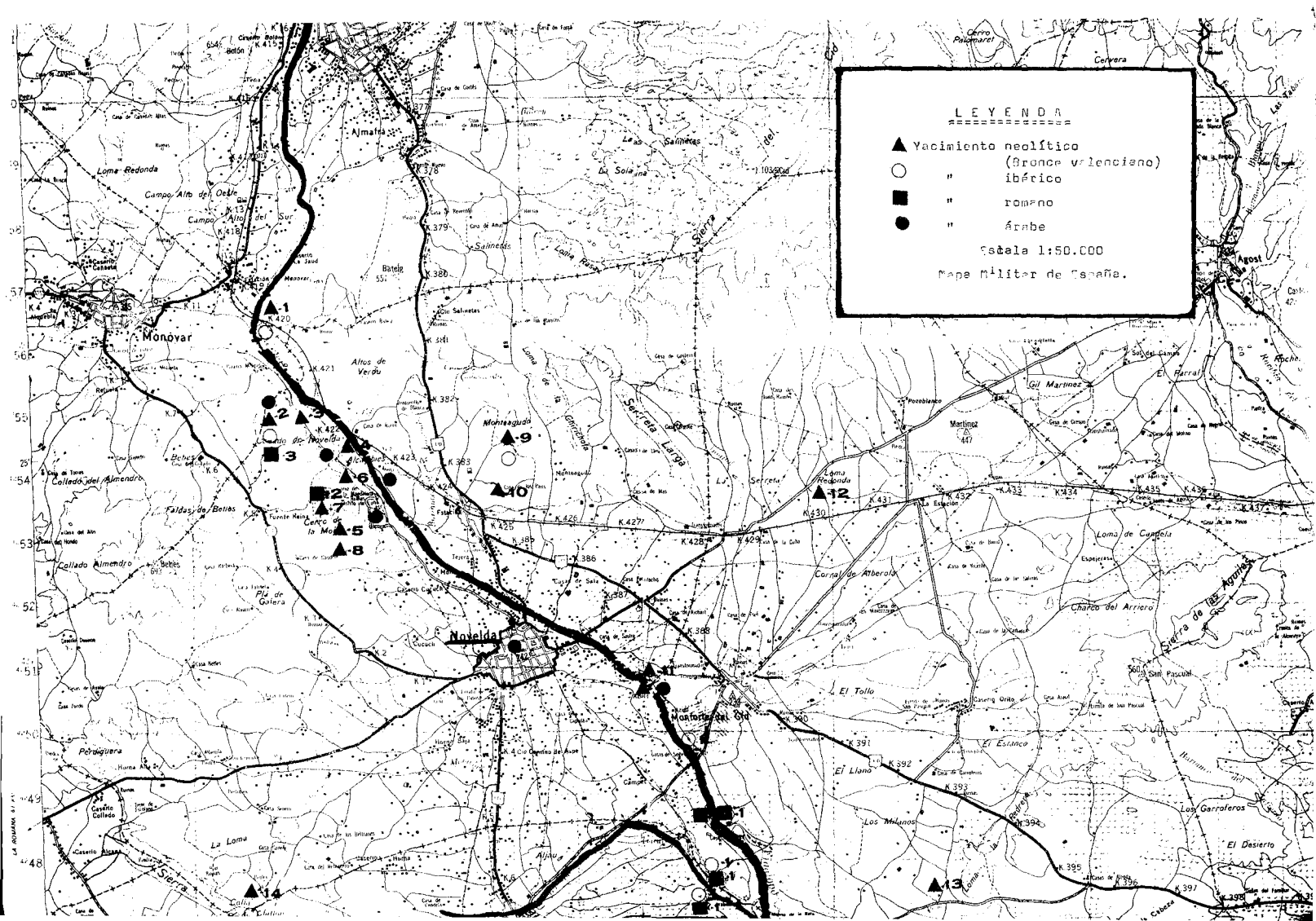
Grupo de Rescate
Núm. 668
Colegio Padre Dehón.
Novelda

MAPA ARQUEOLOGICO DE NOVELDA

I.- CULTURAS DEL NEOLITICO Y BRONCE VALENCIANO

Hasta un total de 14 yacimientos de esta época han sido reconocidos y fijada su situación en el mapa. Todos ellos, prácticamente, ocupan situaciones estratégicas sobre las colinas y sierras que bordean la cuenca del río Vinalopó. Dos de ellos tuvieron murallas defensivas. Se incluyen tambien, entre los señalados, dos cuevas. En algunos de ellos se superponen varias culturas. Varios presentan señales de rudimentarias excavaciones.

La situación en el mapa (fotocopia del Plano Militar de España) se indica por el signo convencional dado a cada cultura y el número de orden que lo acompaña.


LEYENDA
▲ Yacimiento neolítico (Bronce valenciano)
○ " ibérico
■ " romano
● " Árabe
Escala 1:50.000
Mapa Militar de España.
Monóvar
Novelda
Monforte del Cid
Almafra
Batelg
Monteagudo
Sierra Larga
Sierreta Larga
Loma Redonda
Campo Alto del Oeste
Campo Alto del Sur
Altos de Verdú
Collado del Almendro
Faldas de Beties
Cerro de la Mota
Pla de Galera
Corral de Arberola
Charco del Arriero
Sierra de las Agujas
El Tollo
El Estanco
El Llano
Los Molanos
Los Garraferos
El Desierto
Peñaguera
La Loma
Sierra
Cerro Palomaret
Cervera
Agost
Gil Martínez
El Harral
Pozoblanco
Martínez
Loma de Cuadela
San Pascual
Casería Collado
Casería Alcaya
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14

Yacimiento PONT DE LA JAUD (▲ - 1)

Situado en la cresta rocosa de una sierra que corre en dirección NE-SW, cerca del río que rodea el monte por esa parte. Abunda la cerámica por la ladera. Hay restos de ceniza y piedras calcinadas. Restos de excavación rudimentaria. Quizá tuvo muro defensivo, hoy destruido.

Separado por la honda trinchera del ferrocarril Madrid-Alicante (a la altura del km. 420) queda otra cresta con restos de yacimiento de iguales características.

Yacimiento EL ZAMBO (▲ - 2)

Monte empinado, de forma alargada, cota 400 m. sobre el nivel del mar. Su extremo norte muere en la cuenca del río. Hay restos de edificación de piedra y argamasa, formando recintos y compartimentos a lo largo de la cima. Por las laderas, cerámicas de varias épocas: a mano, a torno y hasta sigillata. También molinos, tégulas, ladrillos... Se dice que han sido hallados enterramientos con ajuar de bronce y cerámica. Excavado en parte.

Yacimiento ZAMBO MENOR (▲ - 3)

Llamamos así a un cabezo situado al pie del monte Zambo, junto al río. Hay en sus laderas restos de cerámica rojiza, lisa, muy rudimentaria; sílex toscamente labrados. De escaso interés arqueológico.

Yacimiento CASA ROMA (▲ - 4)

Montículo apto para castro defensivo en la margen misma del río, lado izquierdo. Una ladera ha sido carcomida por la rambla y forma un corte vertical. Hay cerámica en la ladera. La cima, de escasa superficie, tiene piedras intencionalmente colocadas. Restos de cenizas y piedras calcinadas.

Cueva de LA MOLA (▲ - 5)

Situada en la ladera oriental del monte y abrigada por un farallón natural del monte. Tiene dos habitáculos superpuestos y comunicados por una estrecha chimenea. El acceso se hace por una boca de relativa estrechez. El piso, desnudo actualmente, es desigual con protuberancias y desniveles. La cueva ha sido saqueada: las tierras y cenizas están esparcidas por la ladera. Allí aparecen aún fragmentos de cerámica, sílex y restos de molinos.

Medidas: Altura media: 0'93 m.
Profundidad: 1'60 m.
Anchura media: 4'15 m.

El habitáculo superior es más pequeño, como una tercera parte, pero su "ventana" es más amplia y permite la entrada de abundante luz. Se dice que existe una colección de flechas y cuentas de collar procedente de este sitio.

Yacimiento MOLA II (▲ - 6)

Es una estribación del monte La Mola. Tiene forma de cresta rocosa y empinada, cuya falda norte desciende hasta el río en su margen derecha. El yacimiento se encuentra al abrigo de las rocas en la parte de la solana. Bastante excavado. Queda por la ladera cerámica, huesos e industria lítica.

CASTILLO DE LUNA (▲ - 7)

Esta colina rocosa, muy estratégica, ha constituido "habitat" para varias culturas sucesivas. Actualmente queda un recinto amurallado de origen árabe, alzado sobre restos de murallas romanas. Posee dos torres: una de planta triangular (Monumento Nacional) y otra cuadrada. Cada uno de los pueblos que por allí han pasado se ha establecido sobre las ruinas del anterior y a costa de ellas. Así aparecen por las laderas o incrustadas en las edificaciones posteriores restos de la Edad del Bronce, romanos, árabes, medievales... En las tierras de cultivo del valle han sido encontrados utensilios de barro, bronce, vidrio y hierro. También enterramientos en cista o tierra.

Yacimiento LA ESPARRAGUERA (▲ - 8)

Sobre la terraza más alta del valle del Vinalopó se alza una cresta rocosa y abrupta y solitaria, 336 m. En ella, este interesantísimo yacimiento. Es propiedad privada y sus dueños la defienden de excavadores furtivos. Hay molinos abarquillados y circulares, cerámica abundante, sílex, etc. Muy interesante para excavación rigurosa.

Yacimiento MONTAGUT (▲ - 9)

Dominando toda la cuenca del río está el cerro Montagut (400 m.). Su posición eminentemente defensiva lo ha hecho, sin

duda, lugar de refugio. Hay yacimiento en tres lugares diferentes de su cima: en la parte N. al abrigo de un macizo rocoso; en la vertiente S-SE sobre un rellano y en una cueva orientada al S. En todos ellos hay muestras de cerámica e industria lítica. Abunda la ceniza que nutre frondosos arbustos.

Yacimiento TRIAL (▲ -10)

Cabezo de poca altura, casi en la vega misma. Llamado así por una pista deportiva de esta especialidad. En la cima, relativamente amplia y rocosa, hay restos de cerámica rojiza, gris, muy triturada. Sílex por las laderas.

Yacimiento EL AZUD (▲ - 11)

En un estrechamiento del cauce del río entre dos montes fue construido, quizá por los árabes, el azud de un molino. En ambos lados hay yacimiento. En la margen derecha, comida la base por la corriente, quedan restos de ceniza y cerámicas. En la parte izquierda el yacimiento es más extenso. A flor de tierra queda cerámica abundante, muy triturada. También algún molino barquiforme. El suelo es rocoso y de poco fondo.

Yacimiento LA LLOMA REONA (▲ - 12)

Monte de forma cónica, aislado, de cota 371 m. En su parte NE. presenta un corte vertical, inaccesible, de unos 20 m.; por la otra parte, una escarpada ladera. Castro eminentemente defensivo, protegido por una muralla de piedra suelta, de la que aún quedan varias hiladas. Dentro del "recinto" quedan restos de hogariles, piedras calcinadas, cenizas, etc. A flor de tierra queda abundante cerámica y lo mismo por la falda del monte. Muy interesante para excavación. Algo escarbado.

Yacimiento LA PEDRERA (▲ - 13)

Interesantísimo yacimiento dentro del término municipal de Monforte del Cid, con fácil acceso desde la carretera Madrid-Alicante km. 392. Es una montaña rocosa, aislada, 330 m. Es propiedad privada y coto de caza. Prácticamente intacto. Los conejos han escarbado multitud de madrigueras y sacado a superficie tierra, cenizas, cerámicas, huesos, sílex, bronce... que arrastrados por las lluvias se extienden también por las laderas. La cerámica es muy variada y de varias épocas. Algunas de influencia argárica.

Yacimiento LA HORNA (▲ - 14)

Situado sobre un cabezo de la sierra de este nombre, 300 m., lugar muy estratégico, dominando la fértil llanura de la cuenca fluvial, en límite con el término municipal de Aspe. Hay restos de muralla y bastiones de piedra suelta. Excavado en parte, sin método. Cerámica en la cima y las faldas, molinos de varios tamaños y formas, sílex. Entre la cerámica neolítica aparece también la ibérica, pintada.

II.- CULTURA IBERICA

También esta cultura ha dejado sus huellas en esta zona. Aunque los yacimientos catalogados no sean numerosos sí lo son por su importancia. No se encuentran "puros", sino mezclados con otras culturas (con la Romana en El Campet, las del Bronce en el Montagut y la Horna; la Arabe de Los Castellets...).

Yacimiento EL CAMPET (○ - 1)

Si bien en este lugar es más visible la huella romana, aparecen también cerámicas ibéricas decoradas. En un arenario de este lugar fue hallada la magnífica escultura de un toro yacente (conservada en el Ayuntamiento de Monforte del Cid) y otras figuras ibéricas que, se dice, fueron llevadas a Elche.

Yacimiento LOS CASTELLETS (○ - 2)

Un cerrado meandro del río rodea el eminente conjunto rocoso sobre el que, hoy día, aparecen las derruidas murallas de un castillo árabe. Este fue construido sobre un anterior poblado ibérico. Por las laderas y en los taludes del río aparece abundante cerámica, la mayor parte decorada. Aunque está muy triturada su decoración se conserva bien.

III.- CULTURA ROMANA

La Romanización ha dejado también señales de paso por estas tierras. Se cree que una calzada romana que, saliendo de

Sagunto pasaba por Játiva (Setabis), Villena, Elda... seguía el curso del Vinalopó, llegaba hasta el poblado de ASPIS (actual CAMPET) y continuaba, río abajo, hacia Elche (La Alcudia) y Cartagena... De este supuesto trazado quedan restos en algunos lugares no modificados por las posteriores culturas; en otros lugares es irreconocible. Unos viejos puentes que ahora sirven de acueducto a canales de riego (bastante modificados por acomodaciones y arreglos) que se supone arranca de los árabes; un voluminoso fragmento de piedra miliaria; las estrías de un viejo carril sobre la roca viva... se creen los restos de la antigua calzada.

Yacimiento EL CAMPET (■ - 1)

La cuña formada por la confluencia de los ríos Vinalopó y Tarafa se da como el asiento del poblado de ASPIS. En toda ella se encuentran abundantes restos: ánforas, vasos de sigillata, restos de columnas, cimentaciones, etc. Se cree con fundamento que algunas de las actuales alquerías están levantadas sobre antiguas "villae" romanas. Los agricultores que labran estas tierras han protagonizado frecuentes hallazgos y destrozos irreparables. Los aluviones y avenidas del río han inundado muchas veces, en el trascurso de los siglos, estos lugares y todo se encuentra bajo una considerable capa de tierra y arena. Cuando por cualquier motivo ésta se remueve da lugar a interesantes hallazgos.

Yacimiento CASTILLO DE LUNA (■ - 2)

Las murallas árabes de tapial están levantadas sobre cimentación mana de sillares típicos, bien visibles en algunas partes. Fue hallado también un "pecio". Al realizar unas obras de explanación se encontraron restos de muros y piso romanos. Se cree que este lugar fue un "praesidium" junto a la calzada.

Yacimiento EL ZAMBO (■ - 3)

En este yacimiento, principalmente neolítico, han aparecido también restos romanos: tégulas, ladrillos y fragmentos de sigillata. Quizá fue una estación de apoyo a la cercana calzada que pasaría al pie.

IV.- CULTURA ARABE ●

La ciudad misma de Novelda es de fundación árabe. El núcleo primitivo de la población —hoy Barrio de S. Pedro— conserva huellas inequívocas. Allí está, entre otras cosas, el solar de la antigua mezquita. Cuando ahora se hacen cimentaciones para nuevas edificaciones aparecen frecuentemente restos de cerámica y utensilios varios.

Hay también abundancia de topónimos de indudable origen árabe. Quedan por la comarca ruinas de regadíos, molinos, presas sobre el río, alquerías, enterramientos... Queda, sobre todo, el castillo y su recinto amurallado, descollando su original Torre de las Tres Esquinas, única en España. El estudio de la impronta árabe en la zona y la catalogación total de sus restos supondría, por su extensión y volumen, un trabajo superior a nuestro cometido y posibilidades.

V.- OTRAS CULTURAS

Esporádicamente aparecen algunas escasas muestras de otras culturas mediterráneas establecidas en las costas y de escasa influencia en el interior, tales como la Púnica y la Griega. Y siempre en los yacimientos de otras, ibérica y romana concretamente.

Fernando Quilis Tauriz

EN EL CENTENARIO DE UN PINTOR: ADELARDO PARRILLA CANDELA

INTRODUCCION

En el presente trabajo, con motivo del centenario del pintor Adelardo Parrilla, me propongo sacar a la luz su obra tanto tiempo en el olvido, y que merece, al menos, estas líneas dado el interés (tanto en cantidad como en calidad) de sus obras.

No he pretendido hacer un estudio completo de su obra, ya que eso prácticamente sería imposible dada la gran movilidad del pintor en vida y su inmensa "producción" repartida por todo el mundo. A pesar de ello y eso sí, con este trabajo es mi deseo que se conozca más a fondo a nuestro gran pintor Parrilla y que a la vez sirva de precedente para futuros estudios más amplios y profundos sobre el mismo.

—Este estudio va a basarse sobre todo en el número de exposiciones y congresos, —no todos ya que ello sería labor de mucho tiempo y dinero— en los que tomó parte. He procurado centrarme en las exposiciones de más fama del pintor y que en su época recibieron los elogios merecidos por parte de la prensa, a la cual incluyo como "testigo" escrito de su éxito. He hecho hincapié en las exposiciones sobre todo de Palma de Mallorca tan poco tratadas en la biografía del pintor y en su medalla obtenida en dicha exposición, en la cual compitió con un gran número de celebridades del arte español.

—Como introducción necesaria a toda obra de algún pintor, su biografía es indispensable. Para ello me he valido de algunas biografías ya existentes (por ejemplo la de Martínez Morellá) (1). He procurado ampliar éstas en la medida de lo posible y enfocarla desde otro punto de vista siempre que los datos obtenidos me lo han permitido.

—En el apartado segundo me centro exclusivamente en su pintura en España y más concretamente en la Provincia, sobre todo de Alicante sede habitual del artista durante casi toda su vida. Esta limitación es debida a la ya citada inmensidad (tanto en espacio como en tiempo) de sus realizaciones plásticas. Tampoco, por la misma razón doy una relación completa de las obras actualmente en nuestro país. A pesar de ello sí doy constancia de las obras y colecciones presentadas en sus exposiciones, con lo cual a todo aquel que le interese sólo tendrá que buscar al dueño de dicha colección o en su defecto a los herederos.

—Por último me queda por recalcar que el presente estudio tiene su remate final en una visión amplia de lo que era su estilo centrándome en lo que es hoy en día esa realidad óptica, analizable y digna de un estudio profundo que constituye su legado artístico.

SU VIDA

Nació Adelardo el 16 de Marzo de 1876 en Cartagena, lugar donde su padre había sido destinado a emplear un cargo en la Compañía de Ferrocarriles del Mediodía, cargo que ocuparía hasta su muerte, el 18 de Marzo de 1916 en Laguna de Duero.

Adelardo llegó poco después con su familia a Alicante. A la edad de 9 años ingresó en el Instituto Nacional de Enseñanza Media en la que sólo permanecería 2 cursos ya que no había nacido para estudiar sino para pintar como lo atestiguan los autorretratos hechos en lápiz a la edad de 14 y 18 años, ya dotados de un gran expresionismo que reflejará posteriormente en los de viejas campesinas.

Sus mismos profesores —entre ellos el catedrático de Latín D. Niceto Cuenca— le aconsejaron que se dedicara a pintar y así

(1) Martínez Morellá, V.: "El pintor Adelardo Parrilla Candela, 1877-1953". Artes Gráficas. Alicante, 1955.

fue como inició su carrera por mediación de éste en la academia del alcoyano D. Lorenzo Casanova, en donde se fue formando bajo la dirección de tan insigne maestro.

Fue durante el tiempo que permaneció en la Academia el preferido de Casanova que ya había vislumbrado su gran talento. Allí siempre gozó del aprecio y estimación de sus compañeros dado el carácter cordial y amable que acompañará al pintor a lo largo de su vida. Siempre estaba dispuesto a aconsejar y a no criticar, lo cual era una de sus grandes virtudes.

Posteriormente se traslada con su familia a Sevilla, pero no tardará en volver a Alicante, dada su gran pasión por nuestra capital, en la que forjó todas sus amistades y su ambiente artístico. En nuestra ciudad continúa sus estudios con el poco dinero que le enviaba su padre y lo que él podía sacar de sus trabajos. Entró de nuevo en la academia de Casanova y permaneció allí 6 años perfeccionando su estilo. Así Mendaro del Alcázar dirá que en este período Parrilla "aprendió y perfeccionó esa pureza en dibujo, esa firmeza de la línea, esa perfección en el trazo y esa brillantez de colorido que distingue todas sus obras" (2).

Durante esta estancia en Alicante se establece en el barrio de Benalúa; por aquel entonces zona de artistas que luego pasarían a la posteridad, como es el caso de Gabriel Miró, al cual le unirá una gran amistad hasta el día de su muerte. Este amor por el ambiente del barrio "bohemio", le llevará a no querer desplazarse del mismo ni siquiera después de casado. Así constantemente cambiará de residencia, pero dentro de la misma zona y sólo ya más entrado en edad acuciado por su familia se verá, muy a pesar suyo, obligado a abandonarlo, y del que guardará un recuerdo inolvidable durante toda su vida.

En 1894 ante la insistencia de sus amigos no duda en presentarse a la Exposición de Bellas Artes de Alicante, en la cual obtiene una medalla de bronce por un trabajo que apenas si había tenido tiempo de realizar en modo adecuado. Fue este su primer galardón, pero no por ello se sintió satisfecho, al contrario, "Las medallas ni dan ni quitan Arte, lo que quiero es trabajar mucho para llegar a pintar bien, y poderme presentar con alguna probabilidad de éxito" (3).

(2) Mendaro del Alcázar, E.: "De mi barrio". Alicante, Imprenta Tomás Muñoz, 1901, p. 87.

(3) Palabras del propio pintor recogidas por L. Pérez Bueno en su obra "Artistas levantinos". Madrid, Imprenta del Cuerpo de Artillería, 1899.

En estos años de su iniciación, Pérez Bueno nos lo presenta así: "vivaracho, decidor, con la alegría ... así es Parrilla" (4). Estas frases encierran el verdadero carácter del maestro nunca hostil, ni siquiera en su peor época, un carácter abierto que le ocasionará simpatías y amistades en su derredor.

En 1896, con su "fraile en meditación" se presenta a la exposición de Barcelona. Era esta un fragmento de pintura de gran realismo y vigoroso color, a pesar de lo cual pasó inadvertida, cosa lógica teniendo en cuenta lo poco conocido que era el maestro y que todavía no había sido perfeccionado para conseguir una plena estima del público.

Al morir su gran amigo Manolo Harsem, el padre de éste, le concede una beca para que continúe sus estudios. Marcha pues a Madrid en 1900, a perfeccionarse en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Allí vive en una pensión de la calle de la Cruz con su gran amigo Gabriel Miró. De estos primeros años de siglo es la litografía de la novela mironiana "Nómada" en la que aparece un caballero vestido a la moda de la época, casi con toda seguridad retrato del prosista alicantino.

En 1902, contrae matrimonio con D.ª Filomena Peidró Bañó, siendo padrino de bodas D. Lúis Pérez Bueno, entonces académico de Arte en Madrid. De esta unión tendrá cuatro hijas: Angelita, Pepita, Enriqueta y M.ª Luisa.

Posteriormente se traslada a París en cuya escuela de Bellas Artes permanece tres años produciendo un gran número de obras que vende en Francia. A continuación realiza viajes por Europa con estancias en Bélgica, Holanda y otros países, pintando sus paisajes y perfeccionándose cada vez más. Consigue un gran éxito en el Certamen de Bellas Artes de Francfort, donde se le concedió la primera medalla; a raíz de este éxito su fama en Europa será considerable, continuamente le lloverán sucesivas ofertas de trabajo muchas de las cuales tendrá que rechazar dada la imposibilidad de satisfacerlas todas. Regresa a Alicante, a pesar de las invitaciones en otros países (Argentina, por ejemplo), ya que él no podía estar separado de sus amigos y del ambiente en el que se había formado. Desde nuestra capital enviará obras a Nueva York, Puerto Rico, Filipinas, Buenos Aires, capitales europeas y españolas, en las cuales es conocido a nivel mundial.

(4) Pérez Bueno, L.: ob. cit., p. 47.

Aparte de su estudio en Benalúa, en donde pasaba horas y horas pintando sin descanso, regentó la Academia a la muerte de Casanova y entre sus numerosos discípulos se encuentran Vicente Lillo, Segura, Cernuda, Rafael Juan, Javier Soler, etc...

Su gran amistad con Gabriel Miró todavía perdura como nos lo demuestra esta carta enviada por la hija del novelista el 18 de Mayo de 1930.

"Querido Parrilla: gracias por tu interés. Papá sigue lo mismo. Es tan lenta la mejoría que ven los médicos, que en realidad nada podemos afirmar de su curación. Ha tenido un fuerte ataque de apendicitis. Hasta ahora se le alimentaba nada más que con las inyecciones de suero glucoso que le ponía Emilio (Emilio que se está portando de un modo admirable. Por no dejar enfermo a papá han desistido él y Olimpia, de su viaje a Argel, a pesar de tener ya todo hecho y preparado. Dios les pague tan buenos sentimientos). Ahora papá ya toma zumo de naranja y manzana, y un poco de leche, todo muy helado. Tiene aún décimas. Ya descansa sin necesidad de opio, pero está muy débil y decaído. Le siguen poniendo en el vientre bolsa de hielo. Por eso te decía que aunque parece que está mejor no surge un cambio de franca convalecencia. La opinión de los médicos es que se le debe operar enseguida que se restablezca un poco.

En fin, Parrilla, que llevamos quince días sufriendo. La mamá no se ha acostado ni descansa un momento. No puedes imaginarte el trabajo que tenemos: conferencias, telegramas, cartas, teléfono, visitas, es no parar un instante.

Perdóname que no te escriba más y mejor ¿y vosotros, cómo estáis?

Yo no sé cómo estoy ni quiero saberlo. Comprendo ahora que eso que llaman paciencia o resignación es únicamente el cansancio físico y moral que nos rinde. Lo que en realidad es una torpeza la llamamos heroísmo.

Abrazos, recuerdos, adiós,

Clemen"

Pocos días después, el 27 de mayo moría su gran amigo Gabriel Miró y Parrilla figuraría entre la inmensa comitiva que acompañó el féretro hasta su última morada.

Antes de este triste suceso Parrilla ya se había coronado en Alicante como el gran pintor que lo era en dos grandes obras de encargo: El fresco de la parte izquierda de la puerta negra de San Nicolás en 1922 y el lienzo de la Virgen del Remedio. Desgraciadamente ambas han sucumbido al paso de los años.

En sus continuos viajes por Andalucía pinta paisajes de gran colorido, de una luz que resalta por su intensidad y brillantez. Así, para el Marqués de Cerralbo y el Conde de Belmaseda realiza dos paisajes de los alrededores de Córdoba. También un "Descanso de caza" adquirido entonces por el Barón de Mayals, en el que se refleja el ambiente del interior de una venta andaluza, en la que unos cazadores matan el tiempo bebiendo y hablando animadamente y formando a la vez un pintoresco grupo.

Ya más entrado en años y una vez que hubo dejado la Academia ocupó los siguientes cargos de profesor: de la Escuela de Bellas Artes, de la Escuela Modelo, de la Escuela de Trabajo y de la Escuela Francesa, lo cual es muestra de su incesante actividad, ya que compaginaba estas obligaciones con su pintura en los ratos libres de que disponía.

Y así, a pesar de no haber padecido ninguna enfermedad a lo largo de su vida —si exceptuamos la diabetes que le aquejó ya desde temprana edad, pero muy levemente— va poco a poco perdiendo la vista al aproximarse su dulce vejez, pero no por ello dejará de trabajar hasta que en 1942 a la edad de sesenta y seis años, sufre un primer ataque de parálisis a resultas del cual permanecerá una temporada inactivo. Más tarde recuperado —aunque no del todo— reanudó su trabajo, con toda normalidad.

Diez años después, el 12 de Diciembre de 1952 uno de sus grandes amigos y admiradores, el célebre compositor Oscar Esplá, le escribe esta amigable carta:

"Querido Parrilla:

Hace muchos años, muchísimos, que no nos hemos visto; pero nuestra antigua amistad, vinculada a la memoria de Gabriel Miró, que fue para nosotros, más que un amigo, un hermano, seguirla siendo lo que es aunque ya no nos viéramos nunca.

Una afección bronquial, reliquia del clima de Bruselas, donde he vivido tantos años, me impide salir cuando quisiera y me obliga a permanecer en esta tierra cuando debería estar

en París donde me reclaman asuntos profesionales. Pero como no hay mal que por bien no venga, esta circunstancia me ha permitido enterarme oportunamente del homenaje íntimo que le ofrecen sus amigos, y le pongo estas líneas de adhesión sincera al acto. Homenaje bien merecido al hombre-artista que durante una larga vida se ha consagrado al arte, ejerciéndolo, aun en años de vejez, con la misma ilusión y la misma honradez que en los tiempos mejores de las grandes esperanzas. Y este hecho bastaría para que todas las almas nobles sintieran respeto ante la labor de quien ha mantenido su fe en un ideal de arte, el suyo, sin otra preocupación que la de realizarlo con probidad. Sobre todo en este tiempo en que, si bien no faltan artistas verdaderos que sienten plenamente la actualidad estética, no faltan tampoco los seudo-artistas simuladores, inactuales y mediocres, que quieren hacerse pasar por buenos y modernos. Son éstos los más pretenciosos y entrometidos, los que más critican, en sentido negativo, naturalmente, los que desprecian todo lo que ellos no saben hacer, del arte de antes o del de ahora. Pero, precisamente, su falta de autenticidad pone de relieve la autenticidad de los otros, los sinceros, los fieles a sí mismos, los que no se mienten porque han sabido fundir una técnica en una concepción, sea ésta la que fuere y pertenezca a una estética ya remota o a la más actual; porque lo que importa en arte es producirse auténticamente. Y el que ha logrado hacerlo alguna vez en su vida, ya merece por ello la estimación de los hombres de buena voluntad.

En fin, querido Parrilla, deseo fervorosamente que pueda V. recibir todavía muchas satisfacciones morales como la que en esta ocasión se le ofrece tan justamente.

Un abrazo cordial y sincero de su antiguo amigo

Oscar Esplá"

Un día después el 13 de Diciembre sus amigos y admiradores celebran una comida en su honor enviándole esta carta-invitación:

"Hoy hemos ensanchado un poco la tertulia.

Nuestra feliz anarquía cotidiana, que consiste en perder el tiempo para alcanzar la experiencia de saberlo perder, en cordial batalla contra quienes lo aprovechan para amargarnos la vida, nuestra feliz independencia, digo, ha sabido también

organizarse. El motivo bien vale esta anacrónica disciplina y este alarde de pulcritud y de orden.

Hemos llamado, para que se asome a nuestro pequeño mundo, al pintor Adelardo Parrilla. Y lo hemos llamado, no para rendirle un homenaje hueco y protocolario, sino para compartir con él el pan de esta noche y para que vea de cerca, con la sencillez con que él mira las cosas, el cariño y la admiración de sus discípulos y de sus amigos.

No pretendemos aprovechar el momento para sentar cátedra de críticos ni hablar de la pintura de Parrilla. Quédese ese análisis para los que no entienden de Arte, que hoy son (salvo raras excepciones) los encargados de abrir y cerrar los certámenes artísticos con el énfasis y la prosopopeya de viejos conserjes de Museo.

La obra de Parrilla ha ido consumiendo, poco a poco, las energías del pintor. Su dilatada obra —honesta y sincera— está viva entre nosotros, para ejemplo de quienes se afanan por arrancarse de la entraña el divino mensaje y definición de aquellos que anteponen el sacrificio a la notoriedad y el espíritu a la materia.

Nuestros amigos, todos ellos en pleno goce de la juventud, me han elegido a mí —por esa triste condición de ser el más viejo de la tertulia— para ofrecer a Parrilla este agasajo. No quieren —así lo han expresado reiteradamente— que esta cena íntima signifique la excusa para justificar una noche de sábado. Ni que el homenaje a este ilustre pintor quede envuelto en la frialdad del sistema. Todos ellos, con la vehemencia de sus inquietudes, pretenden hoy rendir a quien ha sido su maestro y amigo el sincero testimonio de su gratitud, de su afecto y de su admiración.

Si ello se consigue, bien vale la pena el sacrificio que hemos impuesto a Parrilla obligándole a dejar su rincón hogareño asomarse a esta cordial algarabía; que si aturde un poco, al principio, tiene, sin embargo, el privilegio de contagiar la juventud y el deseo de vivir; y alcanza la humana finalidad de rendir un justo homenaje a quien dio su vida por el Arte sin llamar a gritos al elogio, con la trompetería de la falsa modestia.

Alicante, 13 de Diciembre de 1952.

F. Armengot"

Así podemos ver que su vejez transcurre apacible y tranquilamente entre sus amigos y familiares, hasta que el 7 de Marzo de 1953 mientras pintaba una de sus innumerables miniaturas, sufrió de nuevo otro ataque falleciendo a la madrugada del día siguiente. Con su muerte Alicante perdió a una de las más grandes figuras de su arte pictórico. Perdió a un hombre entregado en cuerpo y alma a su trabajo, para el que no había reposo ni descanso en su actividad plástica, como queda bien demostrado por su inmenso legado tan solo equiparable al de nuestros "clásicos".

EL PINTOR Y LA PRENSA: EXPOSICIONES Y CONCURSOS

El 23 de Junio de 1926 expone en Madrid, en el salón Nancy una serie de sus cuadros más conocidos entre los que merecen la atención de la crítica los titulados "Lejanías del puerto" y "Pascua de mona", este último de tendencia costumbrista, sobrio, justo en la forma y en el color, que demuestra su gran habilidad y maestría comparable a la de los grandes maestros de la pintura del siglo XVIII. También se citan "El peñón de Ifach" y "Un pueblo de la provincia". La mayor parte son pues, paisajes populares de nuestra región. En total son cuarenta en número de cuadros expuestos predominando los temas tan comunes a lo largo de su producción pictórica: retratos, paisajes y naturalezas muertas.

He aquí algunas consideraciones de la prensa española acerca de esta exposición:

"Es una dicción de pintura española, que por su franca, sobria y justa expresión pictórica rememora los cuadros que en este género nos legaron las escuelas de Sevilla y Madrid del siglo XVII" (5).

"El artista se ha revelado ante nuestro público como un verdadero maestro de justa expresión, de impecable dibujo y de admirable colorido" (6).

"Hay en el arte de Adelardo Parrilla un acrisolamiento en la manera, una jugosidad en la inspiración, una destreza técnica de rango muy prócer. Estamos ante un gran pintor de dibujo impecable e intransigente, con bogas modernistas y de colorido, que acusa la nativa procedencia mediterránea del artista ... En figura y en paisaje, Adelardo Parrilla ha logrado la plenitud pictórica. Sus

(5) Diario "El Día". Alicante, 2-7-1926.

(6) "La Epoca". Madrid, 24-7-1926.

cuadros están terminados, se definen en una línea pura y en un cromatismo entonado. Pero donde el artista nos ofrece en mejor contraste de su pintura es en los bodegones, en los cuales aquella plenitud se toma en maestría consumada ... Numeroso y selecto público acudió al Salón Nancy para admirar los cuadros de Adelardo Parrilla. El ilustre pintor recibió felicitaciones entusiastas y de la más estricta justicia" (7).

"No vacila el pintor en afrontar en sus obras los más difíciles problemas de la tonalidad y los resuelve con tal pureza de expresión que raramente pueden verse en los cuadros por él pintados un defecto capital, de los que empequeñecen la labor de un artista. Desde las vicisitudes del paisaje al bodegón, Parrilla acomete briosamente la labor purificadora de crearse un nombre, un estilo, un mérito que defina su obra personal. Y lo consigue en forma tan clara, que su realismo pictórico, que marca una tendencia subjetiva, habrá de ser en plazo no lejano una de las modalidades artísticas que manifiesten su nombradía y sus triunfos indiscutibles. Su obra de conjunto es armónica, no obstante los diversos géneros que abarca ... Creemos, pues, no equivocarnos al decir que este pintor alicantino será una de las firmas más cotizadas del arte español en plazo no lejano" (8).

Otra exposición que dio mucho que hablar a la prensa por un período prolongado, ya que expuso en varios años, fue la del Ateneo de Alicante. Exposición que tuvo además el merecido y sonado eco en toda la provincia. En el catálogo prestado para la exposición de 1936 —quizás la más cercana a nosotros de las realizadas en el Ateneo— figuran sesenta y dos de sus obras, cuya relación es la que sigue:

1) Tablas de apuntes
2) Tablas de apuntes
3) Tablas de apuntes
4) Tablas de apuntes
5) Tablas de apuntes
6) Tablas de apuntes
6) Tablas de apuntes
7) Tablas de apuntes
8) Tablas de apuntes
9) Tablas de apuntes

(7) "ABC". Madrid, 23-6-1926.

(8) "Diario de Alicante", 2-7-1926.

10) Tablas de apuntes
11) Tablas de apuntes
12) Tablas de apuntes
13) Tablas de apuntes
14) Tablas de apuntes
15) Tablas de apuntes
16) Tablas de apuntes
17) "Mitos"
18) Plato de porcelana con frutas
19) La sierra de Ponoch al medio día
20) Naranjas, jarro y plato de Manises
21) Bodegón
22) Bodegón
23) Bodegón
24) Sierra de Bernia
25) Higos y uvas de Callosa
26) Interior
27) Uvas, granadas y jarro azul
28) Melón y uvas
29) Mantón antiguo y naranjas
30) Granadas, uvas y platos viejos
31) Casa del Algar, Callosa de Ensarriá
32) Puesta de sol en Bernia
33) Retrato
34) Frutas y una cacerola de cobre
35) Jalance. Desde la Ermita de S. Miguel
36) Ponoch a las 5 de la tarde
37) El paset des bandolers. Callosa de Ensarriá
38) Paisaje del Algar. Callosa de Ensarriá
39) Jalance. Las lomiquias y el barranco
40) Jalance. El Castillo feudal
41) Uvas, frutero y melón
42) Naranja pelada y un jarro
43) Limones y naranjas
44) Puchero de barro y limones
45) Albaricoques y jarro del pajarito
46) Limón partido
47) Cuchillo clavado en el pan
48) Mazorcas y uvas
49) Un plato con pescados
50) El Castillo desde casa
51) Retrato

52) La cocina de la Sra. Amalia. Callosa de Ensarriá
53) Uvas y manzanas
54) Uvas negras coloradas y granadas

Con lápiz de color

55) Autorretrato
56) Retrato
57) Retrato
58) Paisaje de Cocentaina
59) Paisaje
60) Paisaje
61) Limones
62) Naranjas

Así alabó en su tiempo la crítica las exposiciones de 1929 y 1934:

1929: "La exposición está siendo desde el primer día muy visitada y con indudable resultado práctico para el autor, si hemos de juzgar por la profusión de tarjetas adheridas a los marcos diciendo: "adquirido". La exposición es verdaderamente apetitosa, pues de las 73 obras expuestas, 45 son de frutos y otros manjares... ¡Qué higos, qué melocotones, qué uvas!, todo está diciendo ¡comedme!" (9).

1934: "El realismo inspirado y sobrio y la ejecución emotiva y genial triunfan una vez más en esta colección de cuadros verdaderamente notables, entre los que destacan por su magistral ejecución y maravilloso colorido los cuadros titulados "Jalance, calle del Calvario", "Autorretrato", "Vendedores de naranjas de Muchamiel", "Cocina de Valladolid", "La balsa de la Alcofra con frutos", este último sobre todo, verdadero modelo de colorido, sobriedad y justeza...

Entre los clásicos bodegones y las naturalezas muertas... figuran los titulados "Pollastres", "Higos y granadas", "Pollo asado" y otros muchos...

Existe también un cuadro representando a la hija menor del notable artista: Luisa, que merece especial atención. La gracia juvenil, la belleza espléndida y la elegancia están perfectamente logrados...

(9) Diario alicantino, "El Noticiero del lunes", 11-2-1929.

El público elogió cálida y fervorosamente los numerosos cuadros expuestos y coincidió en afirmar que es la mejor y más completa exposición del genial artista" (10).

"Como obra cumbre, presidiendo la sala se halla colocado el autorretrato de este célebre artista, ejecutado con tal acierto que da la sensación de que su autor trasladó el caballete a este departamento convirtiéndolo en su estudio" (11).

Por último en torno a esta exposición del Ateneo cabe citar dos autores que rindieron homenaje a Parrilla: Juan Rafael y Wendell Hoss. El primero elogia la obra con estas palabras: "Los "bodegones" de Parrilla, en los que no se sabe qué admirar más, si el realismo de los objetos pintados o la sabia elección y colocación de los mismos, tienen la vida, la luz y el color del original".

Por su parte W. Hoss nos dice: "Este incomparable expone en el Ateneo de esta capital sesenta y dos obras que he visto detenidamente y llegado el momento de analizar tantos valores, no sé, francamente, qué obra destacar, pues en todas ellas, sin excepción, la belleza domina y no permite concretar, de manera definitiva, qué obra supera...

En esta exposición el gran artista ha conquistado lo que podemos considerar superior al encomio de la crítica y a la gloria del aplauso, como ha sido encauzar, con el esfuerzo espléndido de su talento al público que ya iba perdiendo la costumbre, acaso por hastío, de estimular con su admiración a los artistas que saben luchar noblemente por el verdadero esplendor del arte".

1944 es la época fecunda de las grandes exposiciones, una en el Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca y otra en las galerías Costa de la misma capital. Con motivo de estas exhibiciones aprovechará su estancia en Palma para presentarse al concurso del III Salón de Otoño. En este salón las obras presentaban a autores de gran fama, tales como el catalán José Morell, el valenciano Pascual Roch Minué, el mallorquín Antonio Font, etc..., cada uno de ellos en su especialidad. El jurado supo ver a través de la pintura de Parrilla "Preparación para la merienda" su indiscutible genio y le concedió la segunda medalla de Bodegón. Era una obra bien ambientada, conseguida dentro de los cánones académicos y en la que se observan una expresión cromática muy natural y un perfecto dibujo.

(10) "Diario de Alicante", 11-11-1934.

(11) Idem, 20-11-1934.

La exposición en las Galerías Costa, que abarcó del 16 al 30 de Octubre, presenta este catálogo que reproducimos:

Obras expuestas:

1) Ensaimada
2) Jamón de Albatera y dátiles
3) Flores
4) Margaritas y frutas
5) Frutas y flores
6) Buena familia (Pollos)
7) Mazorcas y melón
8) Mi pipa y los modelos
9) Cafetera china
10) Claveles
11) Costa San Agustín
12) Desde Villa Marianau (San Agustín)
13) Paisaje de Alicante
14) Granadas y uvas
15) Uvas y melocotones
16) Sandía y cesta uvas
17) Miniatura frutas
18) Miniatura frutas
19) Platos y naranjas
20) Juego de café
21) Despensa
22) Higos y jarrón
23) Autorretrato

Sobre ella se dijo:

"Aparte del auto-retrato de un disciplinado gusto y una sobria austeridad cromática, las obras que más destacan son los bodegones ... Todos ellos están tratados con admirable ponderación y agrupamiento, dando la sensación de un encantador verismo, aliado con el sentido de síntesis. En ellos es nota destacada la armonía de colores y el equilibrio de formas y su gran simplicidad está obtenida a fuerza de estudio y de ponderada técnica...

Cada uno de los bodegones constituye por sí solo una nota de gran fuerza expresiva, con exacta valoración de los volúmenes y simpática luminosidad... La obra exhibida por Adelardo Parrilla revela el espíritu cultivado y el dominio del sentido plástico que le caracterizan" (12).

(12) "Baleares". Mallorca, 20-10-1944.

Casi a continuación expone en el Círculo de Bellas Artes juntamente con el pintor García Corrales, del 20 de noviembre al 3 de diciembre. En el catálogo aparecen estas trece obras:

1) Frutas y flores (Bodegón)
2) Naturaleza muerta (Bodegón)
3) Granadas y flores (Bodegón)
4) Sandía y uva (Bodegón)
5) Composición con peces (Bodegón)
6) Naranjas y limones (Bodegón)
7) Desayuno (Bodegón)
8) Higos y tomates (Bodegón)
9) Granadas y uvas (Bodegón)
10) Jarro con flores
11) Paisaje (Alicante)
12) y 13) Miniaturas

De la cual leemos:

"Analizando con cariño lo que nos merece todo expositor, aún sin conocerle personalmente, hallamos en la obra del Sr. Parrilla aciertos meritorios entre los que consideramos merece destacarse el ave de "Naturaleza muerta" cuyo matizado es un verdadero acierto, así como otros fragmentos del mismo cuadro; la jugosidad de las uvas en el cuadro "Granadas y uvas" es igualmente muy laudable; al igual que otros elementos que en detalle consideramos más acertados que el conjunto de las composiciones" (13).

"La pintura de Parrilla es sobria y su dibujo concreto, sus obras relucientes y sus cerámicas tienen volumen; sabe esbozarlos en el lienzo formando un armonioso conjunto.

La condición más apreciable del artista ... es acaso la realización de la composición, la sobriedad de su estilo y la de su paleta, a quien repugnan estridentes alharacas de colorido, corren parejas con el tema retratado, a menudo humildes, bastos, elementales objetos. En ese primitivismo destacan la jícara, la chocolatera, que titula "Desayuno". Se nota, no obstante la falta de una elemental amplitud y atmósfera entre los elementos integrantes, que restan brillantez al conjunto, cuyas figuras presentan, por separado, aparte del colorido, una indudable corporeidad" (14).

(13) "El Correo de Mallorca", Noviembre, 1944.

(14) "La Almudaina". Mallorca, 25-11-1943.

"En la mayor parte de las obras presentadas, el asunto se ve transcrito con elegante simplicidad y acierto colorista... la Paleta de Parrilla, cual la de todos los buenos pintores levantinos, es fresca y vistosa, estando exenta de efectismos...

En las telas exhibidas por el pintor valenciano, sobresalen una perfecta visión realista, así como una lograda estructuración que revelan el dominio técnico de que está poseído.

En general, la pintura de Parrilla, de bellas armonías cromáticas, se ofrece fuera de todo vanal decorativismo y en alguna de sus obras, cual la titulada "Granadas y uvas" de acertada calidad mate y lograda por medio de limpia y sintética pincelada, afirma su autor una sabia experiencia artística" (15).

Al año siguiente, el 16 de marzo la Comisión Gestora de la Excma. Diputación Provincial de Alicante, con motivo del celebrado Certamen de Bellas Artes y de común acuerdo concede al maestro Parrilla una primera medalla consistente en un diploma y 500 ptas. por su cuadro titulado "Caza" lo que se le comunica en el siguiente oficio:

"La Comisión Gestora de esta Excma. Diputación Provincial, de conformidad con la propuesta formulada por el Tribunal que ha realizado la adjudicación de premios en el Certamen de Bellas Artes organizado por esta Corporación, acordó en Sesión celebrada el día 5 de los corrientes, conceder a Vd. una primera medalla, consistente de Diploma y 500 ptas. por su cuadro al óleo titulado Caza, número 120 del Catálogo.

Lo que me complazco en comunicar a Vd. para su conocimiento y efectos.

Dios guarde a Vd. muchos años.

Alicante 16 de Marzo de 1944.

El Presidente"

Todo esto nos demuestra que ya al final de su vida limitó su actividad a la provincia y concretamente a Alicante sobre todo debido a su estrechez económica y a su ataque de parálisis. Así en 1951 a la edad de setenta y cinco años tomó parte en el Concurso Nacional y Provincial de Pintura de Alicante, para lo cual presentó la instancia que se transcribe:

(15) "Baleares". Mallorca, 20-11-1943.

"Excmo. Sr.

ADELARDO PARRILLA CANDELA, natural de Alicante de 75 años de edad, discípulo del eximio pintor don Lorenzo Casanova; domiciliado en la calle de Alemania n.º 25 de esta capital; galardonado en Alicante, Murcia, Palma de Mallorca, Francfort Sumaine (Alemania), San Petesburgo (Rusia), y Méjico y deseando tomar parte en el Concurso Nacional y Provincial de Pintura que se ha de celebrar en esta capital,

SOLICITA

de V.E. sean admitidas las obras que a continuación relaciona para poder optar a los premios que se conceden en las bases del concurso.

TITULOS DE LAS OBRAS:

Para optar al premio nacional,

(Marina) En Ifach (medidas 2'45 x 2'7)
(Bodegón) Preparativos paella (medidas 1'20 x 1)
Retrato (medidas 25 x 30)

Para optar al premio provincial,

(Bodegón) Dátiles (medidas 80 x 63)
(Paisaje) Algarrobo (medidas 90 x 70)
(Paisaje) Calpe (medidas 40 x 30)
(Miniatura) Bodegón (medidas 15 x 15)
(Miniatura) Bodegón (medidas 15 x 15)
(Miniatura) Bodegón (medidas 15 x 15)
(Miniatura) Bodegón (medidas 15 x 15)
(Miniatura) Bodegón (medidas 15 x 15)
(Miniatura) Bodegón (medidas 15 x 15)

Dios Guarde a V.E. muchos años.

Alicante 24 de Noviembre de 1951

A. Parrilla"

Es indudable que realizó y participó en más concursos de la provincia, pero baste con haber citado estos dos —que son los más a mano y de los que tengo datos precisos— para contemplar la fase final de la vida pictórica del maestro.

Un año después de su muerte, en diciembre de 1954, en la Sala de Arte de la Caja de Ahorros del Sureste de España, bajo el

patrocinio de esta institución, se celebró una Exposición Homenaje. Certamen que fue organizado por esta entidad en colaboración con Radio Alicante. Así "El acto resultó brillantísimo, asistiendo gran cantidad de público que desfiló por la Sala de Exposiciones de la Caja donde han sido colgadas setenta y dos obras de Parrilla pertenecientes a un buen número de colecciones particulares de Alicante y con las que queda patente la inmensa, variada y valiosísima producción pictórica del citado artista" (16).

Recientemente, del 5 al 30 de noviembre de 1973 se celebró en la misma Sala de la citada Caja de Ahorros una exposición que bajo el título "Siglo y medio de pintura alicantina" abarca a pintores coterráneos tan distinguidos como Aparicio Inglada, Agrasot Juan y Amorós Botella entre otros, y en la que no podía faltar como era de esperar, la obra de Adelardo Parrilla, aunque ésta sólo figurase, dada la magnitud de la exposición, con dos cuadros: "Bodegón" y "Autorretrato" que no son, precisamente de lo mejor de su producción.

Los comentarios del catálogo corrieron a cargo de D. Adrián Espí Valdés, jefe del seminario de H.ª del Arte del C.E.U. de Alicante. Este comentario breve —para todos los autores—, pero incisivo resume con estas palabras lo que es la obra del maestro Parrilla "Paisajista de fina empastación, pintor de numerosos retratos ... es, junto a pintor de temas sencillos, de los que podrían titularse de "género", un enorme y fecundo bodegonista, tanto que fue llamado "el genio del bodegón"" (17).

OTRAS CONSIDERACIONES SOBRE EL PINTOR

"La semblanza más completa de este artista, la constituyen los apuntes que cubren las paredes de su modesto estudio de Benalúa, aquellas notas sencillísimas trazadas al desgaire en un momento de inspiración y que son la más pura esencia del alma del pintor... Parrilla pinta, como cantan los pájaros, por satisfacer una necesidad natural, de aquí que todas las obras suyas exhalen un aroma común de encantadora espontaneidad" (18). Con estas elogiosas, pero no menos verdaderas palabras, Mendaro del Alcázar nos ofrece el retrato del genio artístico del pintor en su época

(16) "Información". Alicante, 19-12-1954.

(17) Catálogo confeccionado por la Caja de Ahorros del Sureste de España, con motivo de la mencionada exposición.

(18) Mendaro del Alcázar, E., ob. cit., p. 86.

joven, que era antes que "el genio del bodegón" como lo han venido llamando hasta ahora, "el genio del retrato" ya que su gran pasión fue siempre la figura, hecho que queda bastante bien demostrado por la gran cantidad de personajes a los que retrató, sobre todo en su primera época, observese si no, por ejemplo, los de su familia, en los que apreciamos una adoración por la belleza en la mujer, pero no en cuanto a lo físico sino en cuanto a su estado de ánimo. No había mujer que fuese fea ya que para él la belleza residía en esa espiritualidad que supo captar como el más profundo psicólogo.

En sus retratos observamos una amplia variedad, desde los de encargo hasta los que pintó para sus familiares, sin olvidar sus autorretratos que son según mi opinión personal los de más calidad. El retrato del que quedó más satisfecho fue el de su padre, en el que supo captar muy bien esa mirada severa en cuanto a austeridad y ese rigor "clásico" de su época. En su "Autorretrato" presenciado recientemente en la exposición de la Caja de Ahorros del Sureste, le observamos pintando seguramente una marina, dado el color rojizo de su cara que sin duda alguna es reflejo de los efectos del sol; en la postura de la mano del pintor ya se ve esa gracia de nuestros pintores del Siglo de Oro —recuérdese por ejemplo las pinturas del Greco— en cuanto a la manera en que está colocada. El fondo, oscuro resalta aún más la figura; ésta es otra de las tantas influencias clásicas que tuvo el pintor.

Gustaba pues, mucho de los grandes maestros: Velázquez y Tiziano entre otros —como él mismo declaró— por lo que no es de extrañar que también se dejasen ver en él esas notas, como el ya citado fondo oscuro mediante el cual destaca más los elementos que componen el tema, siempre con un gran realismo y secillez técnica y sin alardes pictóricos en el empaste.

También supo captar la psicología de los niños con una gran ternura, como apreciamos por ejemplo en el retrato de sus dos hijas Pepa y Angeles cuando están aún en el mundo infantil de los juegos y los sueños. En él vuelve otra vez a insinuarse esa estética clásica en los paisajes que se perciben en el fondo del cuadro.

Sobre su influencia ha dicho Martínez Morellá: "Adelardo siente gran admiración por Velázquez, Rembrandt y Tiziano entre los clásicos. Entre los modernos por Sorolla y Benedito, y le satisface el Impresionismo. Así lo hacía constar a sus discípulos que

frecuentaban su Academia" (19). A esto habría que añadir, según declaraciones del propio pintor, que también le gustaban los escultores Rodin y Meunier. Pero en cuanto al Cubismo francés y holandés su influencia y su rechazo al tratarlos de "fábrica de colores" dejan bien patente lo que será su pintura; más de influencia clásica que otra cosa, aunque dejen entrever algún elemento impresionista como por ejemplo sus floreros.

En sus retratos, insinúa levemente los contornos que parecen fundirse en el entorno de la figura, el color parece dominarlo todo, a pesar de esto el fondo oscuro de muchos de ellos hace resaltar esta silueta dándole mayor firmeza.

Emplea una gran gama de colores: rojos, azules, grises, negros, etc... Sus figuras están dotadas de una gran claridad y luminosidad en la mayoría de sus retratos.

En la última etapa de su vida predominan sus autorretratos muy expresivos y realistas. Esto junto con los de su familia y las numerosas miniaturas que realizó en esta época dan testimonio de la penuria económica por la que atravesaba, la cual le impedía contratar modelos, y realizar mayores producciones. Entre sus autorretratos merece especial atención el llamado "Numismático". En él representa a un anciano —que es el propio pintor— que encuentra una moneda de plata. Es de destacar en él, aparte de las típicas características de su retrato el hecho de haber sido captada la acción en una instantánea semejante a la de una cámara fotográfica.

Según declaraciones hechas por el propio pintor (20), el retrato de Alfonso XIII (copiado de una fotografía, ya que nunca lo vio personalmente) fue la obra más notable que hizo para el Ministerio de Marina.

A pesar de que realizase copias del Museo del Prado, como se observa en sus numerosos tapices y en algunos cuadros de encargo, no le gustaba copiar, ni tan siquiera sus propias obras, si copiaba del Museo del Prado en su época joven lo hacía a los pintores de su preferencia (Velázquez y Tiziano, por ejemplo) y siempre buscando perfeccionarse y aprender la técnica de los grandes maestros para acoplarla debidamente y darle su toque personal. Además gustaba de pintar directamente sus cuadros y

(19) Martínez Morella, V., ob. cit., p. 9.

(20) Revista "Levante", 26-9-1947.

sólo emplear bocetos cuando ello fuese necesario. Sólo los hacía en general forzado por necesidad cuando eran cuadros de encargo, ya que previamente tenía que presentar el boceto al cliente o a quienes le habían encargado el cuadro.

Sobre su faceta retratista ha dicho Pérez Bueno: "...distínguese siempre por la fidelidad, por la exactitud, por la asombrosa realidad en la expresión habitual del retratado. El color es justo en ellos, ese colorido característico del maestro Casanova, y el dibujo irreprochable, como de quien tomó como base de su educación artística el dibujar" (21). En efecto su exactitud y fidelidad anatómica son perfectos, y aunque en algunos de sus dibujos en lápiz o carbón parece que exagera los rasgos, luego al observar el conjunto de sus retratados vemos esa dulzura y esa rolliza carnosidad que son el reflejo de la realidad inmediata al pintor.

En efecto, sus obras son reflejo del ambiente del Alicante de fines del XIX y comienzos del XX. Así sus cuadros tanto si son paisajes como si son bodegones manifiestan ese medio en el cual se desenvolvía su obra. Como nos ha dicho Alfonso de Baena "Parrilla vivió y conoció un Alicante sencillo, pleno de apego por sus tradiciones, asistiendo también a su crecimiento. La vida romántica de los salones decorados por sus pinceles, donde se agrupaban damas y galantes en animadas reuniones y se guardaban en álbumes, pensamientos, poesías y dibujos de los artistas más conocidos. Una ciudad, en fin, pequeña, acostada sobre la falda de su castillo y de cara al mar, con gentes laboriosas y acogedoras. Alicante de mil ochocientos ochenta y tantos" (22).

En sus paisajes supo trasladar al cuadro tanto los lugares que componen la geografía de nuestra provincia como los que visitó durante sus viajes. Así en sus paisajes de Cocentaina capta todo lo que es típico de esta zona: desde los olivos pasando por riachuelos y cascadas hasta los edificios del pueblo, todo ello con un gran sentido de la composición. Dando un salto en el espacio y siguiendo la trayectoria de sus viajes, observamos a través de los cuadros que el pintor realizó en ellos, que no le son desapercibidas las tonalidades del lago Leman, ni las bellezas tristes de Brujas, ni las auras plétoras de color y de vida que influyeron en los maestros del Renacimiento italiano; ni tampoco los bellos

(21) Pérez Bueno, L., ob. cit., p. 60.

(22) Alfonso de Baena. Unas notas sobre el pintor Adelardo de Parrilla. Emisión "Arte y Poesía" de Radio Alicante, 4-6-1952.

paisajes del Mediodía francés, ni tantas otras visiones de deslumbrante vida y color. Tampoco descuida la marinas y escenas del puerto, tan típicas en nuestra provincia. Son estas obras de gran sensación de realidad y muy acabadas.

A una mente tan agudizada como la de Parrilla en la captación de esa realidad inmediata, no se le pueden pasar por alto las estampas típicas de los pueblos de nuestra provincia; desde las casonas de campo hasta las simples casas de gran pobreza, incluyendo una serie de retratos de campesinos de una gran expresión en el trazado, marcándose ya mediante la piel arrugada y la mirada ese sufrimiento, fatiga e incomodidad que suponía la vida del campo frente a la vida cómoda de la ciudad.

Esa influencia clásica ya mencionada antes volvemos de nuevo a verla reflejada en los interiores de las casonas de campo. Así al igual que aparecían en los interiores, por ejemplo, de Velázquez, surgen aquí de nuevo esas chimeneas y esas ventanas que dejan entrever el paisaje exterior. Todo ello tratado con la sencillez y austeridad que al pintor le merecen estas estampas campesinas.

Parrilla fue, por darle algún calificativo, el "folklorista" alicantino que supo ser intérprete fidedigno de los clásicos companajes y frutas típicas de nuestra provincia. Así en sus bodegones, no intenta sorprendernos con la innovación (deformando las figuras por ejemplo) sino que pinta las frutas tal y como son o mejor de lo que son: jugosas, de buen color, no aparecen las frutas podridas o afectadas por una excesiva maduración, ni siquiera las picadas por gusanos sino que por el contrario son frutas sazonadas y apetitosas y tienen tal verismo que son la realidad misma. Con razón ha dicho de sus bodegones Juan Rafael: "Aquello no son lienzos pintados; aquello son las mismas frutas, las mismas aves, las mismas hortalizas sostenidas por un milagro del arte entre los cuatro listones del marco" (23). No se le pasa por alto tampoco la popular manta valenciana e infinidad de cacharros culinarios de cobre y cerámica que aunque ya en desuso, en la época del pintor era lo típico de algunos pueblos y masías a donde todavía el impacto modernizador o influenciador de la ciudad no había llegado.

Sus frutas son de una gran perfección tonal, son colores rosáceos o rojos fuertes según el tipo de fruta de que se trate.

(23) Juan Rafael es el seudónimo de Rafael Quilis, escritor de gacetillas y anécdotas para "La Verdad" y para "Información".

Observamos por ejemplo esas tintas vivas que les da a las naranjas tanto con piel como mondadas. También con fecuencia, al igual que hace en los retratos para resaltar la figura, aquí coloca un fondo oscuro para dar mayor vivacidad mediante el contraste de colores alegres y apagados. Sus animales muertos (generalmente gallinas desplumadas o conejos) colgados, o simplemente tendidos, son de un gran realismo y perfección anatómica acabada, y nos recuerdan, en parte, la escuela holandesa de los siglos XVII y XVIII y su afición por dicha temática.

Consigue pues en sus bodegones una armonía de color que le sería difícil de lograr dentro de la modalidad técnica realista. Parrilla al igual que antes Velázquez, Goya y otros insignes pintores clásicos da una sensación de realidad a las frutas, carnes, etc., que materialmente incitan al más desapetente.

Sus floreros, quizá lo más insignificante dentro de su amplia gama pictórica, están tratados con una pincelada suave y firme en el trazado. Los jarrones desmerecen un poco al lado de esas flores de gran colorido tan perfecto y a la vez que no menos que sus bodegones son esa misma realidad trasladada al cuadro. Su atención se centra más en las flores que en el jarrón que parece servir sólo de sostén a esa amplia gama de colores donde la mancha predomina sobre el dibujo. También observamos al igual que en sus bodegones y retratos cómo coloca en el fondo tonos más apagados con el fin de que resalten más las flores a la óptica del espectador.

El color es pues una de sus mayores preocupaciones. Como dice Pérez Bueno, Parrilla "solo ha empezado a manejar el color después de haber adquirido esa seguridad y firmeza que no se improvisan porque es el producto de una constante colaboración de la mano y la inteligencia del artista. Ha logrado dominar la línea y el claro-oscuro. Así como un dibujo de Gustavo Doré o un apunte de Corot no es posible confundirlos con los de otro artista por su especialísima manera, con dibujos de Parrilla, ocurre lo propio; se distinguen por la valentía de las líneas, por la pujanza del tono, por la tan cumplida acentuación de la figura que no parece sino que salta del papel y se anima" (24). Rafael Piqueres Muñoz ha añadido sobre esto mismo "Parrilla, con sus cuadros subyuga y encanta. La poética sencillez de su incomparable paleta sorprende a cada momento, y un placer indefinible nos emociona

(24) Pérez Bueno, L., ob. cit., pp. 52-53.

rápidamente, con la sugestión bellísima de una realidad subyugadora".

Fue pues un pintor de gran cultura, bien enterado de las evoluciones y distintas modalidades pictóricas anteriores. Su visión aguda y profunda que tuvo del color y de la forma es en realidad la mejor muestra de esta formación pictórica, muy en consonancia con su manera de hacer, y en razón directa con su fina y sutil sensibilidad, con una gran disciplina en el dibujo y un acertado colorido, todo ello resuelto mediante gamas distintas y con una maestría tal como observamos en "Lejanías del puerto", "El Peñón del Ifach" y "Un pueblo de la provincia" por ejemplo.

José Albi nos muestra al pintor como un dibujante lleno de agudeza, preciso captador de las impresiones del medio que le rodea, pero no es muy justo con él cuando dice que se queda fuera del tema y no se vuelca emocionalmente en su pintura, sobre todo cuando repite los temas de sus bodegones. Pienso que esta última afirmación peca de no conocer a fondo buena parte —ya que toda sería imposible— de su pintura y de haberse centrado exclusivamente en sus bodegones para tal sugerencia. Puede ser y de hecho en algunos se ve, que sean temas parecidos, pero ello es debido a que la fruta que pinta es la misma, aunque no la forma en que ésta aparece y de ahí que dado su gran número de bodegones resulte un poco monótono ver siempre los mismos elementos. Pero de ésto a decir que no estaba volcado emocionalmente media un abismo; y más si tenemos en cuenta esta declaración del pintor a la edad de setenta y un años: "El pintor hasta que no llega a mi edad no sabe bastante. Ahora es cuando yo pinto con más ilusión" (25). Por lo demás Albi le hace justicia con estas palabras: "dibujante lleno de agudeza, captador puntual de una impresión, de una actitud, de una chispa de vida" (26).

Alguien dijo de él que "pinta con la honradez de un castellano que desdice un tanto en un artista levantino". Esta frase encierra algo de verdad si tenemos en cuenta su gran producción pictórica y sus constantes idas y venidas por Europa; pero como corolario a este estudio sobre el pintor y basándome en esta frase he de terminar diciendo que Parrilla no desdice en realidad al artista levantino sino que lo reafirma y glorifica como tal.

---

(25) "Levante". Valencia, 26-9-1947.

(26) Palabras recogidas por el periódico "Información" el 19-12-1954.

Santiago Varela

LA RECEPCION DEL MODERNISMO EN ALICANTE

La evolución de la cultura marcha paralela a la eliminación del ornamento en los objetos de uso.

A. Loos,
Escritos

I. EL MODERNISMO EN ALICANTE

La pregunta inmediata, la que cabe hacerse al plantearse el tema de la arquitectura modernista en Alicante, es si realmente se da esta tendencia artística en la ciudad. Para ello es necesario conocer la arquitectura decimonónica en Alicante para contrastar lo que pudo suponer el Modernismo.

Cronológicamente el Modernismo se da en Alicante como una manifestación de comienzos del siglo XX. Durante esos años está a punto o ya se ha producido el declive de los diversos movimientos europeos. Como se recuerda es el año 1905 el que marca el paso entre el auge creativo a la fase formalista, y esto debido a la disolución de los grupos que habían hecho posible su aparición, como es el caso de la Asociación de Artistas Austríacos o Sezession, fundada en Viena el año 1897 y disuelta en 1905 (1). Sin embargo, el movimiento en nuestra ciudad se produce en cronología contemporánea al resto de ciudades próximas, tales como Alcoy o Valencia. (En ésta los primeros edificios fueron terminados entre 1905 y 1908) (2).

---

(1) LOOS, Adolf: *Ornamento y delito y otros escritos.* Págs. 11-13. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

(2) GIMENEZ, E. y LLORENS, T.: *La imagen de la ciudad, Valencia.* Pág. 43. Hogar y Arquitectura n.° 86. Madrid, 1970.

Ideológicamente "el Modernismo era un movimiento de raíz típicamente urbana e industrial, pese a todas las apariencias de reacción naturalista y campestre" (3). Sin embargo, en Alicante nos encontramos ante una economía basada en la agricultura, expuesta por tanto a largas temporadas de sequía, como consecuencia de la escasez de lluvias, e incluso también por una defectuosa red de aprovechamiento de los reducidos recursos hidráulicos (4).

Si consideramos el Modernismo no como una simple tendencia de capricho o de moda, sino como un fenómeno cultural amplio —donde están implicados los sectores más dinámicos de la sociedad local— en este caso ha de existir un precedente y hay que verlo en el historicismo de los últimos años del siglo XIX. Por lo tanto en la desaparecida casa de estilo helenístico, fechada en 1899, y que presentaba fachadas a Explanada y Plaza de Gabriel Miró, debemos encontrar un claro ejemplo en el cambio de gusto dominante. Teniendo en cuenta que el caso que se comenta consiste en la superposición, a la estructura tipo de la arquitectura de la ciudad, de un lenguaje no local, puesto que no sigue la iconografía tradicional. Pero, por otra parte, en cuanto a forma y color y a niveles tanto figurativos como significativos si queda vinculado a la ciudad, puesto que hace referencia a ideas propias de las culturas griega y latina, a mediterraneidad, etc.

Esta es la característica principal del Modernismo local. En vez de desarrollar aspectos formales de origen local, admite las influencias exteriores. Con todo, el movimiento resulta ser más amplio de lo que a simple vista parece. No sólo porque caló en determinados sectores de la burguesía de la ciudad, sino que también lo hizo, quizá de manera superficial en las clases populares; tal como pone de manifiesto buen número de edificaciones. Y no es únicamente en arquitectura donde se exteriorizó el estilo, hay muestras en las artes mobiliarias, en el grafismo de logotipos aparecidos en las publicaciones locales. Tal vez sea en la pintura

(3) BOHIGAS, O.: *Arquitectura Modernista,* pág. 227. Ed. Lumen, Barcelona, 1968.

(4) Desde finales del siglo XVI la comarca de Alicante cuenta con las aguas embalsadas por el Pantano de Tibi. En el siglo XIX, el arquitecto Morell i Gómez realizó un proyecto, que luego no se llevó a la realidad, para la canalización del río Algar; con un caudal de 5.917 metros cúbicos hubiera permitido regar 6.073 hectáreas de Bolulla, Callosa de Ensarriá, Chirles, Polop, Villajoyosa, Aguas, Amadorio. VIDAL TUR, G. Alicante: *Sus calles antiguas y modernas.* Gráficas Vidal Leuka. Alicante, 1974.

donde resulta más complicado rastrear influencias modernistas, y ello debido al predominio del academicismo; en el mejor de los casos podríamos descubrir Art Nouveau en algunos dibujos acuarelados de Emilio Varela, en su fase abstracta, donde la línea cobra papel de protagonista.

II. GEOGRAFIA DEL MODERNISMO

Lo primero que llama la atención en la arquitectura modernista de la ciudad es su ubicación geográfica. Las manifestaciones más importantes se encuentran situadas dentro del casco antiguo, que tan sólo hasta pocos años antes había estado rodeado por las murallas. En ocasiones se aprovechan solares resultantes de las urbanizaciones iniciadas como consecuencia de la aplicación de la Ley de Reformas Interiores, entre ellas se encuentra la prolongación de la calle San Fernando hasta la avenida de Gadea, es decir, hasta uno de los ejes fundamentales que componen el Ensanche. La obra aquí presente se realizó en los últimos años del siglo XIX (5). Lo mismo cabe decir de la plaza formada delante de la fachada de poniente de San Nicolás, que se llevó a cabo en 1904 (6). Este primer núcleo de construcciones modernistas tiene como eje la calle San Fernando que estando situada en el casco antiguo es el resultado de una ordenación de la costa, cuando se quiso ganar terrenos al mar; al mismo tiempo estos terrenos presentaban excelentes posibilidades de utilización como zona apta para la edificación, sobre todo después del derribo de las murallas y defensas militares costeras. Es pues este sector el que recibirá buena parte de las edificaciones burguesas, dado su carácter privilegiado.

El segundo núcleo se sitúa en el Ensanche, en torno al tramo oeste de la avenida de Alfonso el Sabio. Forma un grupo de edificaciones poco numerosas y su realización es algo más tardía que aquel otro, desarrollado en el interior del casco tradicional. Este segundo grupo presenta alguna ramificación hasta el barrio de Benalúa. Tanto Benalúa como el Ensanche representan las máximas realizaciones locales en materia de urbanismo a lo largo del siglo XIX. El primero fue aprobado en el año 1884. Mientras el

(5) GUARDIOLA PICO, José: *Reformas en Alicante para el siglo XX, tercera parte,* pág. 143. Ip. Luis Esplá. Alicante, 1909.

(6) VIDAL TUR, idem.

GABRIEL MIRO, n.º 7 (derribada). La fachada que aquí se aprecia es la de la Explanada. Compositivamente consta de dos cuerpos la planta baja y el resto de los pisos. Estos quedan enmarcados debajo por el friso de terracota a base de metopas y triglifos, mientras que por la parte superior se dispone otro friso mural, a base de cerámica vidriada, rematado por una potente línea de sombra producida por el alero.

segundo, tras largas visicitudes y rectificaciones, es aprobado definitivamente en 1893 (7).

El proyecto de Ensanche vino a significar el éxito de las aspiraciones burguesas en materia de urbanismo. Es un reflejo de la democracia liberal, cuyo resultado se formaliza en una planta en cuadrícula donde se ha conseguido la misma jerarquización en el valor e importancia de las calles.

En muchas ciudades españolas Ensanche y Modernismo guardan una relación biunívoca. Pensar o localizar uno de los dos hechos, supone estar de lleno en el otro. Por el contrario en Alicante no veremos con tanta claridad este fenómeno. El Ensanche local constituyó un rotundo fracaso como terreno propicio en el asentamiento de viviendas, convirtiéndose en una zona industrial al levantarse en los terrenos instalaciones de gran cantidad de empresas y firmas comerciales. Este cambio respecto a la utilización del suelo ya fue advertido y puesto de manifiesto durante aquellos años, pues a este respecto Guardiola Picó escribe en 1897 "el Ensanche no se pone en marcha debido a que no existe interés municipal èn hacerlo y encuentra dificultades debido a la falta de deslinde entre la propiedad privada y la municipal". Y años más tarde, cuando el período de vigencia de la Ley de Ensanche, que prescribía a los treinta años, está a punto de caducar, es Pons Brunet quien opina que el ensanche no se había vigilado debidamente por parte del municipio y lo "que más ha perjudicado al Ensanche es la instalación de establecimientos insalubres y ya de hecho todo el Ensanche, o su mayor parte es una zona industrial".

Un tercer y último núcleo es el que se asienta a lo largo del eje constituido por la avenida de Alcoy, en la zona norte de la ciudad, y en lugar que va ganando rápida y progresivamente cota topográfica según se aleja del centro. A ambos lados de la calle surge gran número de viviendas, de todos los tamaños. En la actualidad han desaparecido casi en su totalidad. La característica principal era estar formadas por residencia con jardín; las de menor tamaño entre medianeras y con ante-jardín; mientras que las otras de mayores dimensiones lo eran en edificación aislada. Las construcciones que aún permanecen en pie nos permiten reconocer toda una serie de elementos de extracción modernista;

(7) Para un mayor conocimiento sobre el tema consultar la obra escrita de Guardiola Picó y *Aplicación en Alicante de la legislación sobre Ensanche de poblaciones.* Pons Brunet, Alicante, 1930.

en general de cronología tardía, a pesar de existir construcciones desde comienzos de siglo, y donde el historicismo había sido protagonista importante, tal como es posible advertir en fotografías de la época. Los usuarios de estas viviendas procedían de diversas clases sociales. A este respecto dice Figueras Pacheco en el tomo de Alicante de la Geografía: "la cuesta para ganar el alto de Los Angeles está flanqueada principalmente al lado derecho por multitud de casas de recreo. La mayoría son pequeñas construcciones costeadas por familias de clase media y aún artesanos" (8).

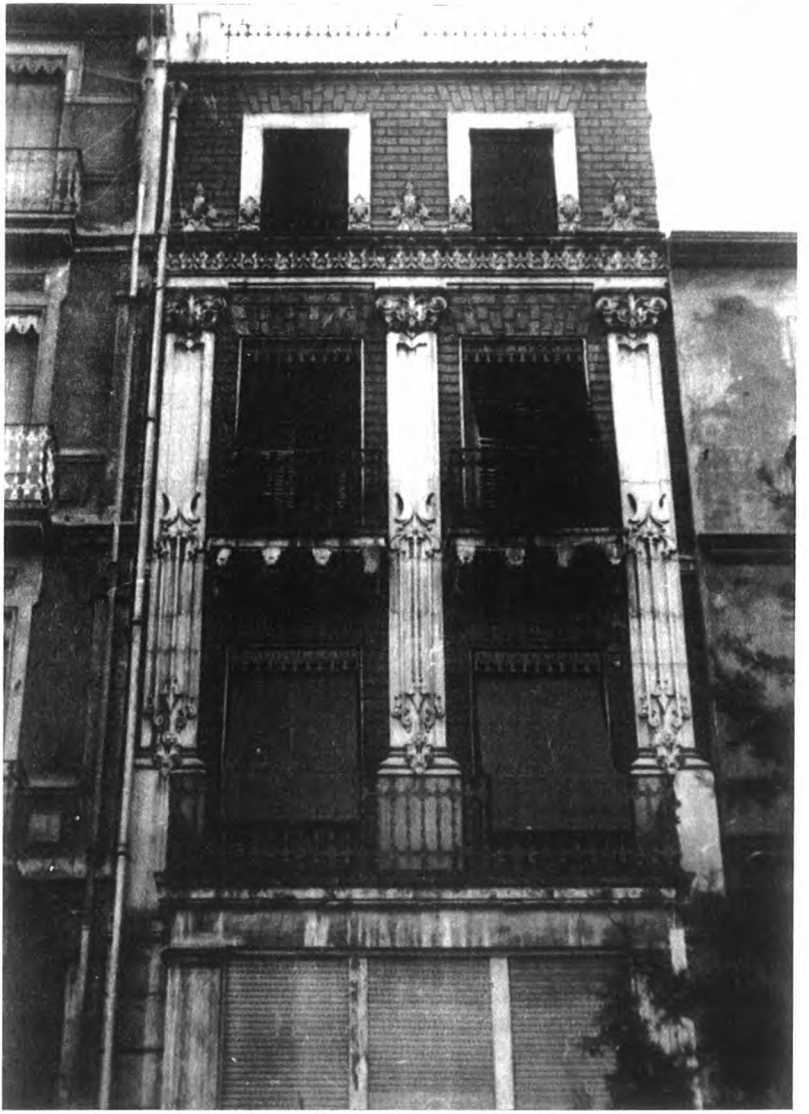
III. LOS MATERIALES

Uno de los varios hechos determinantes en el cambio de concepto en la arquitectura durante el siglo pasado, fue el uso de los nuevos materiales; primeramente en ingeniería y posteriormente adaptados a las edificaciones de viviendas. Tal es el caso del hierro, primero fundido y más tarde forjado y laminado; también se utilizó masivamente el vidrio, el hormigón armado, etc.

La arquitectura local durante todo el siglo XIX e incluso hasta bien entrado el presente, se mantiene dentro de la tradición constructiva, a base del empleo del muro de carga a mampostería, lo que implica no solo pérdida del espacio útil, sino también resta flexibilidad a las plantas. Las escaleras se mantienen con características de realización a base de bóvedas tabicadas; mientras que para los forjados se emplean vigas y nervios de madera, con bóvedas de rasilla tomadas con mortero de yeso.

Sólo en raras ocasiones y fundamentalmente hacia finales de siglo se empieza a hacer uso de las cerchas de hierro a base de perfiles laminados. El mayor empleo se hará en construcciones de tipo ingenieril, como es el caso de la estación del ferrocarril, y en el desaparecido puente sobre el apeadero del tren de La Marina. (Aún en este caso la estructura metálica se apoya en la fábrica tradicional pétrea). La utilización del hierro en edificación privada, tiene precedentes en las viviendas del barrio de Benalúa, pero su uso no se generalizará hasta los primeros años del presente siglo, en construcciones del maestro de obras Nadal Cantó y del arquitecto Sánchez Sedeño.

(8) FIGUERAS PACHECHO, Francisco: *Geografía del Reino,* tomo de Alicante, pág. 415-6.



GABRIEL MIRO n.º 12. Proyecto de Enrique Sánchez Sedeño, realizado en el año 1903. Muestra como elemento dominante el ladrillo visto. Ornamentalmente combina los temas neo-barrocos y neo-rococó con otros academicistas y tradicionales, tales como las barandas y cubrepersianas de madera.

IV. ASPECTOS FORMALES

Años atrás se negaba al Historicismo toda validez, considerándolo como un mero imitador de los estilos del pasado. Por el contrario en la actualidad consideramos que la arquitectura del siglo XIX desarrolló un lenguaje formal propio y sugestivo, aunque inspirado en manifestaciones artísticas cronológicamente pasadas. Pero además tenemos que seguir considerando la experiencia Historicista en cuanto tiene de influencia en el Art Nouveau que "además de la reacción puramente negativa y formal, tiene dos aspectos: el primero, indirecto y preparatorio (tal es el caso del *revilval* gótico); el segundo, formal (tal sería el caso del neobarroco y neo-rococó) (9).

La arquitectura modernista es algo más que ornamento. Madsen tiene escrito un párrafo dedicado a la definición y concreción de la arquitectura modernista, de tal rotundidad y contundencia, que de seguirlo al pie de la letra sería preciso revisar mucha arquitectura hasta ahora considerada como modernista.

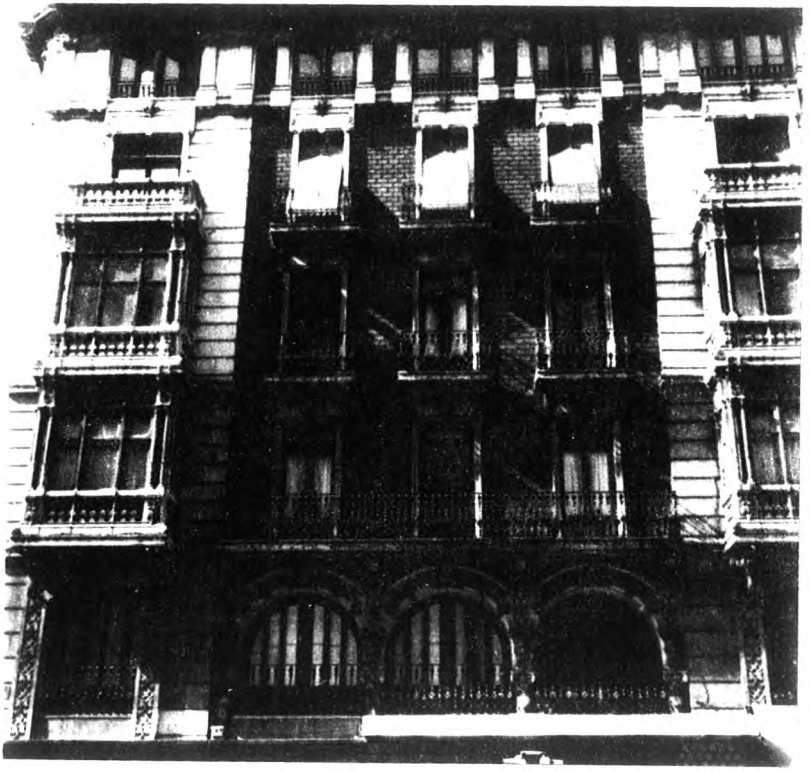
"La arquitectura *Art Nouveau* (Madsen emplea siempre el término Art Nouveau cuando escribe sobre Modernismo en general) no es una arquitectura convencional con varios ornamentos adheridos a ella, sino mucho más, siempre que sepamos encontrarlo. No podemos pasar por alto la persistencia de la arquitectura convencional, donde sólo los ornamentos tienen carácter Art Nouveau, captando solamente lo externo del estilo y sus predilecciones ornamentales. Cuando la arquitectura carece de decoración consistiendo en series de masas de cubos, o está compuesta de elementos rectilíneos sin esforzarse por la fluidez rítmica, sin comprender el valor simbólico del ornamento, entonces estamos ante algo que cae completamente fuera del estilo arquitectónico Art Nouveau" (10).

El Modernismo se desarrolla en Alicante según dos tendencias generales y amplias. Una de ellas es la identificable con el Art Nouveau; la otra sigue la corriente geométrica, fundamentalmente dentro de la línea de la Sezessionstil vienesa.

La tendencia Art Nouveau, en la ciudad, se caracteriza por el predominio de la superficie plana y simétrica, con ausencia casi total de líneas expresivas de carácter dinámico. Se encuentra a

(9) TSCHDI MADSEN, Sidem, pág. 62.

(10) T. MADSEN, Sidem, pág. 105-6.



RAMBLA DE MENDEZ NUÑEZ n.° 7. Fachada a esta calle y a Portal de Elche. Proyecto de Sánchez Sedeño, 1903. Igual que en el caso anterior la composición queda fragmentada en tres partes. En esta obra se ha logrado gran dinamicidad como consecuencia del empleo del arco y con la alternancia de materiales claros y oscuros. (En realidad se trata del ladrillo vidriado en rojo).

gran distancia de la arquitectura de composición asimétrica practicada por Horta, o de las dinámicas superficies alabeadas de Gaudí. Los detalles ornamentales, tal como es característico en el Art Nouveau, derivan en general de los historicismos inmediatamente anteriores, principalmente de neo-rococó y neo-barroco, a pesar de que ninguno de estos *revilvals* aparecen en las construcciones locales. También se incluyen temas con motivos vegetales y zoomórficos; los primeros tratados de manera geometrizada, mientras que los temas de animales son escasos y alguno de los representados no figuran entre los más corrientes dentro de la fauna modernista, tal es el caso del león.

El Art Nouveau europeo alcanza una de las mayores cotas expresivas en el tratamiento del hierro forjado, que en edificaciones encuentra su aplicación en antepechos de balcones y barandas de escaleras; en ambas aplicaciones se manifiesta, con toda la fuerza plástica, la línea zigzagueante, la *línea látigo.* Esta utilización del hierro forjado enlaza con la tradición neo-medievalista en la predilección por aquellos productos de factura artesanal, y en este sentido el hierro forjado es un producto que requiere una manipulación especial; trabajo artesano que le va conformando hasta obtener el resultado apetecible.

La arquitectura proyectada en estos momentos en Alicante, presenta con frecuencia, el uso del hierro fundido, donde se muestran detalles de características modernistas. Se da por el contrario la paradoja de utilizar el hierro forjado según el modo tradicional y con temas comunes a los ya empleados a lo largo de todo el siglo pasado.

La tendencia modernista geométrica se encuentra muy divulgada. Bien superpuesta a edificios ya construidos o bien de nueva planta, aunque siguiendo el academicismo neo-clásico tan extendido en las construcciones locales a lo largo de todo el siglo XIX. Esta superposición es realmente fácil teniendo presente que estos detalles son ornamentales y no afectan en nada a los elementos estructurales de la edificación; son postizos añadidos a los recercados de los huecos de la fachada, adornando jambas y dinteles, o bien en la misma carpintería de madera. Todos estos detalles están realizados en materiales como la escayola o el cemento armado, de fácil reproducción a partir de la obtención previa de un molde.

El modo en que arquitectos y maestros de obra resolvían sus proyectos, viene a presentar características similares. Constan

exclusivamente de la planta de distribución tipo y de la fachada del edificio, en donde por regla general no se especifica si los huecos correspondientes a balcón llevan antepecho calado, o por el contrario será un mirador; tan sólo se dibuja un rectángulo y sus dos diagonales, con ésto y la tradición en el empleo de antepechos de hierro se puede pensar en cual puede ser el resultado final de la obra. Como detalles constructivos únicamente se representa alguna moldura de las líneas de forjado o en la cornisa. Son escasos los proyectos en que se dibujaba la fachada absolutamente terminada, con todos los detalles, tal como es preceptivo en la actualidad. Esto hace pensar que toda una serie de elementos se decidían sobre la marcha, bien dejando a herreros y escayolistas colocar sus modelos al uso en ese momento, o bien dando el arquitecto algunas indicaciones acerca de cómo deberían ser los detalles ornamentales.

Todo esto hace peligroso, por la posibilidad de error a que conduce, el empleo del método comparativo en la atribución de obras carentes de documentación, a partir de otras perfectamente determinadas y localizados sus autores.

Como ejemplo basta el siguiente. En la Plaza de Gabriel Miró n.° 12 existe una construcción de cinco plantas, proyecto firmado en 1903 por Enrique Sánchez Sedeño. Aparte de la utilización de determinados elementos formales a los que más adelante me referiré, emplea unos antepechos de hierro forjado, dentro de la tradición cerrajera local. Pues bien: junto a ésta existe otra edificación que presenta el mismo modelo de antepecho, y mientras esta última se puede clasificar dentro de la corriente racionalista, la de Sánchez Sedeño incorpora una amplia iconografía modernista. En otra fachada, la de la calle San Ildefonso n.° 10, cuyo autor resulta desconocido hasta el momento, existen notables y variados temas modernistas, sin embargo se ha empleado un modelo de antepecho de hierro similar a los de la casa de Gabriel Miró (Por comparación podríamos atribuir ambas al mismo autor).

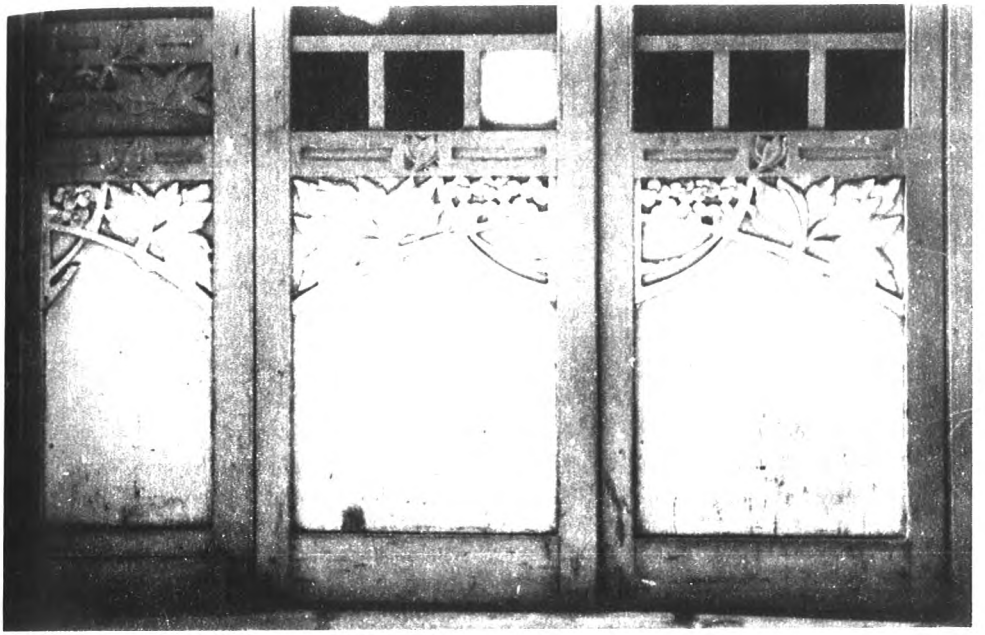
También ocurre que en la Plaza de Chapí n.° 2 hay otra fachada modernista, cuyo mirador, tanto por su composición como por los elementos decorativos de que consta, resulta parecido a los existentes en la casa de Méndez Núñez n.° 7, esquina a Portal de Elche, proyecto firmado en 1903 por Sánchez Sedeño. Y cuando creemos que pertenece a este autor sucede que la fachada de la Plaza de Chapí se debe a Vicente Santafé, arquitecto que realizó en el año 1912 un proyecto de reforma consistente

en sustituir, a partir de una construcción previa, los antepechos de los antiguos balcones y añadir el cuerpo central de miradores. Todas estas sustituciones, así como el ornamento de guardapolvo y jambas de huecos, las realizó a base de emplear una temática secessionista. Esto resultaba bastante fácil a partir del empleo de elementos ornamentales sostenidos con un molde en vaciado realizado previamente.

Tales hechos llevan a la consideración de dos cuestiones. La primera de ellas es que un buen número de las construcciones de la ciudad son seudomodernistas, puesto que tan sólo son un pastiche de ornamentos añadidos a la edificación previa, ya existente. Esta superposición va a hacerse sobre el racionalismo romántico dominante en la arquitectura de Alicante a lo largo de toda la segunda mitad del pasado siglo. Por otra parte asistimos a un segundo acontecimiento importante como es el que de alguna manera y aunque en muchos casos únicamente se trata de una moda, el Modernismo en todas sus facetas, desde la expresionista y dinámica hasta la más racionalista, es aceptado y tuvo su difusión en todos los niveles de la sociedad local. Entendamos que si las mejores realizaciones se proyectaron durante los primeros años de nuestra centuria e iban destinadas a un usuario concreto, perteneciente a la burguesía, con el paso de los años y, como reflejo de aquella, se producirá una difusión amplia que irá alcanzando progresivamente a sectores más amplios de población.

Tal como ya se ha ido apuntando más arriba, la arquitectura modernista local, presenta unas fachadas con clara influencia academicista, con un tratamiento espacial rigurosamente plano. Con huecos de grandes dimensiones, donde predomina el balcón sobre la ventana y vanos dispuestos de forma que los entrepaños son todos de la misma dimensión. El número de plantas de estos edificios oscila entre las tres y las seis alturas.

La jerarquización social a lo largo del siglo XIX se había expresado en fachadas utilizando diversos artificios formales; entre ellos el más socorrido fue el consistente en dar mayor altura al piso principal que a los restantes. Este modelo es ahora desechado: los diversos pisos de la edificación van a tener la misma altura. Con todo, el elemento tipológico que se va a revalorizar, ganando importancia, es el mirador, que ya a partir de los últimos años del siglo anterior se integra a la fachada como elemento constituyente de la misma (A diferencia de los primeros miradores decimonónicos que eran simples estructuras de madera o hierro



CALLE SAN ISIDRO n.º 7. Aunque escasos, se conservan todavía algunos locales comerciales que guardan ornamentación modernista. Esta puerta de acceso a un establecimiento es un ejemplo. El Art Nouveau desarrolla aquí un tema vegetal totalmente figurativo y donde las flores se encuentran agrupadas bajo clara influencia japonesa. Recordemos que la influencia oriental fue grande en todo el arte europeo durante los últimos años del pasado siglo.

superpuestas a los balcones). El mirador, como elemento burgués que es, destaca en las construcciones más características de la época; se sitúa en el eje vertical central de la fachada, o por el contrario, tal como ocurre en los edificios del ensanche situados en esquina a dos calles, queda dispuesto precisamente en el chaflán, lugar donde el campo de visión es mayor. Esta va a ser la fórmula repetida, durante los años posteriores, en buena parte de los edificios de nueva planta construídos en el Ensanche.

Los detalles ornamentales situados en arrimaderos de zaguanes y escaleras, son los aplacados de mármol o azulejos. Generalmente se busca el color. Entre los colores más usados se encuentra el blanco del marmol que de alguna manera recuerda la arquitectura vienesa, pero cambiando el geometrismo negro y blanco por el azul y blanco. Es posible también encontrar cualquiera de los colores usuales del modernismo, el verde oliva, el lila y en ocasiones también el amarillo muy estridente.

Entre los temas geométricos que con mayor frecuencia se emplean, están aquellos de influencia Sezessionstil, tales como la corona y las cintas descolgadas. También es frecuente encontrar la rosa geometrizada, resuelta con gran variedad formal, característica de la escuela de Glasgow. Tanto este tema, como los de influencia vienesa serán tratados con diversas variaciones, evitando la monótona y aburrida repetición.

Las plantas de las viviendas modernistas se encuentran dentro de la tradición arquitectónica local. En general son compactas, situándose los dormitorios al interior, resultando poco o nada iluminados y peor ventilados; en la crujía de fachada se disponen las piezas de vida diurna. Con cierta frecuencia se establece una doble circulación, una por el pasillo distribuidor y otra, secundaria, a través de la casi totalidad de las distintas piezas de la vivienda.

V. LOS ARQUITECTOS

A comienzos del presente siglo XX el conflicto surgido entre maestros de obras y arquitectos está absolutamente cerrado. Durante el siglo XIX se desarrolla la lucha entre los diversos grupos profesionales que intervienen en el proceso de proyectación y dirección de obras. Fue en los comienzos del siglo XIX y

como consecuencia de la creación en el siglo anterior de las Academias, cuando se produce el enfrentamiento entre los antiguos profesionales de tipo gremial-municipal, ente los maestros y entre los arquitectos académicos. Pasado el tiempo, y habiendo desaparecido los antiguos profesionales, serán estos dos últimos grupos, maestros y arquitectos, quienes inevitablemente pasarán a ser antagonistas; resolviéndose la situación a favor de los arquitectos. Esto fue consecuencia, mediado el siglo, de las Escuelas de Arquitectura en Madrid y Barcelona, en las cuales a diferencia del arquitecto-artista surgido de las Academias, se pretenderá dar *una enseñanza científica y técnica, sin descuidar el elemento artístico.* (En líneas generales estas Escuelas desarrollarán un programa similar a las ya existentes en Francia). El segundo hecho se producirá en el año 1871 cuando se suprime la profesión de maestro de obras con capacidad legal de proyectar y dirigir obras (11).

Con ésto en los últimos años del pasado siglo y por supuesto ya en el presente, encontramos al arquitecto ocupando su rol concreto dentro del sistema de producción, gozando del status derivado de su posición privilegiada como máxima figura y con toda la responsabilidad en el proceso de proyectación.

Cuando en Alicante hace su aparición el Modernismc, las tensiones arriba mencionadas que tienen algún reflejo en la vida profesional local están superadas (12). Nos encontramos con un reducido grupo de arquitectos, y tan sólo un maestro de obras, Nadal Cantó, quien pese a la prohibición antes mencionada, sigue firmando obras hasta bien entrado el presente siglo. De entre los arquitectos locales, dos mueren en los primeros años del siglo; se trata de Manuel Chápuli Guardiola fallecido el 26 de Octubre de 1902 (13) y José Guardiola Picó que muere el 17 de Agosto de

(11) Todos estos temas están estudiados por Jesús A. Marcos Alonso en una serie de artículos publicados en la revista C.A.U., números 21 al 25, bajo el título *Arquitectos, maestros de obras, aparejadores. Nota para una historia de las modernas profesiones de la construcción.*

(12) Ya en 1801 Antonio Jover solicitaba el nombramiento de arquitecto titular, fundando su petición en la Orden de 28 de Julio de 1787, en la que se hace referencia a la facultad reservada a los arquitectos y maestros de obras titulados por la Academia, de la dirección de obras, denegando estos atributos a los titulados por los municipios, iglesia, gremios, etc.

Con posterioridad el maestro de obras Antonio Garrigós solicita el título de arquitecto segundo del Ayuntamiento en el año 1869.

(13) RAMOS PEREZ, Vicente: *Historia de la provincia de Alicante y de su capital.* Tomo II, pág. 111. Diputación Provincial de Alicante, 1971.

1909 (14); ninguno de ellos realizará obras según las nuevas corrientes estilísticas. Los otros arquitectos más jóvenes, tienen una obra variada. Ildefonso Bonells Resach titulado en Barcelona el año 1891 (15), desarrolla una reducida obra y de características muy tradicionales. Otros tres arquitectos que comenzaron su tarea profesional en los últimos años del pasado siglo son Francisco Fajardo Guardiola, Enrique Sánchez Sedeño y Juan Vicente Santafé; todos ellos obtuvieron el título en la Escuela de Madrid.

Fajardo se inicia con obras totalmente académicas entre las que destaca la realizada en 1900, (obra de mejoras en el Casino, consistente en reformas del salón de Billares, Biblioteca y escalera imperial). Más adelante sin abandonar el esquema tradicional de composición, añade elementos ornamentales de influencia principalmente Sezessionista. De esta época es también el proyecto de reforma y ampliación de la casa situada en la calle arquitecto Guardiola n.° 19, llevada a cabo en el año 1910. La obra consistió en modificar una de las casas tipo del barrio, añadiéndole un cuerpo nuevo recayente a la plaza; el proyecto incluyó un antejardín, separado de la calle por una cerca de obra de albañilería y hierro, con influencias Art Nouveau. En la fachada y alero se ejecutaron abundantes elementos geométricos, acabados en escayola y azulejos, netamente Sezession.

Otra obra de Fajardo donde el Modernismo se patentiza mucho más por sus aspectos exclusivamente formalistas, es la situada en Alfonso el Sabio esquina a Segura, proyecto realizado entre 1915 y 1918. Posteriormente abandonará cualquier posible contacto con la temática modernista, para tratar únicamente aspectos exclusivamente clasicistas.

Juan Vicente Santafé, del que ya se ha hecho algún comentario, hace uso del modernismo con carácter exclusivamente decorativo, aprovechando la moda y la facilidad de empleo de algunos elementos estereotipados; tal es el caso del proyecto de reforma de la casa situada en la plaza de Chapí n.° 2.

Finalmente es Enrique Sánchez Sedeño el arquitecto más importante dentro del panorama modernista local. Sus proyectos, realizados en la última década de la pasada centuria, en nada

(14) ALICANTE, José. *José Guardiola Picó.* Peña Alicante, n.° 13. Barcelona, 1929.

(15) EXPOSICIO Commemorativa del centenari de L'escola d'Arquitectura de Barcelona, 1875-1975.

difieren de la arquitectura racionalista-romántica al uso en la ciudad. En las fachadas utiliza los mismos recursos expresivos que el resto de los profesionales de Alicante. La distribución de las plantas de los edificios son las propias al uso, muy compactas, con piezas interiores, generalmente destinadas a dormitorios, carentes de ventilación e iluminación directa. El proyecto para el reformatorio de adultos en Benalúa, iniciado en el año 1892, tal vez sea donde desarrolla al máximo las posibilidades expresivas de la piedra desnuda dentro del más estricto racionalismo decimonónico. Pero es en los primeros años del presente siglo cuando Sánchez Sedeño cambia estilísticamente. Este cambio le lleva a practicar un lenguaje modernista muy particular, influido por diversas tendencias. Una de las primeras innovaciones llevadas a cabo por este arquitecto fue la derivada de la posibilidad de romper con la estructura tipológica en la edificación urbana, caracterizada por el empleo de tres huecos por planta, y que ya había sido convenientemente glosada por Guardiola Picó (16). Sedeño realiza en este momento varias obras en solares con fachadas a más de una calle y con un desarrollo realmente grande, lo que le obliga a resolver de nuevo el problema compositivo.

En general las fachadas características de la arquitectura local se resolvían en un plano único, en el que se abrían una serie de huecos dispuestos según un prederminado ritmo, y del que tan sólo sobresalen los antepechos calados de los balcones. Por el contrario Sánchez Sedeño acentúa el sentido espacial mediante el uso de diversos toques formales, entre los que se encuentran el color y la textura. Emplea la triple partición tanto en horizontal como en vertical, recurso éste por otra parte utilizado regularmente en todos los períodos de predominio clasicista. Pero es con el empleo del color y la textura, cualidades diferenciadoras con las que acentúa los entrantes y salientes en el desarrollo horizontal de la fachada. Esta sensación se acrecienta por el empleo de los miradores, dispuestos en buen número de fachadas junto a las esquinas, dando así la impresión de que los laterales avanzan hacia fuera. En este caso se encuentran las construcciones de la calle San Fernando n.° 54, edificada en 1901. Méndez Núñez n.° 7 con planos de 1903 y Abad Penalva n.° 1 de 1908; mientras que en Castaños n.° 14 fechada en 1902 y Gabriel Miró n.° 14 proyecto de 1903, sucede todo lo contrario: será el cuerpo central el que se valora mucho más que los laterales.

(16) Véase a este respecto los escritos de Guardiola.

En cuanto a los recursos formales empleados, muestra un mayor repertorio que sus contemporáneos. Si en una obra como la de la calle San Fernando n.º 54 utiliza las pilastras clásicas, con cierto rigor académico, dos años después en la casa de Gabriel Miró n.º 12, las pilastras de orden gigante están desvirtuadas por toda una serie de añadidos de la más diversa procedencia, desde el neo-rococó a la sezession. El uso del arco no sólo lo emplea como elemento de gran dinamicidad, sino también utilizado como elemento señalizador de la puerta de acceso desde la calle a las viviendas, vano que en general consistía tan sólo en un enorme hueco vertical. Esto es ejemplo de sus muchos recursos formales.

Queda el color. El color forma parte de la arquitectura tradicional local; a lo largo de todo el siglo XIX fueron abundantes las fachadas con revocados de morteros de color, entre los que domina el almagra, ocre amarillo y azul; por la propia condición del mortero con el paso del tiempo el color se va perdiendo o atenúa su intensidad debido a la suciedad adherida a la fachada. Por lo que en muchas ocasiones las fachadas tan sólo son un conjunto de tonos neutros. Sin embargo ahora Sánchez Sedeño introduce el uso del ladrillo, en ocasiones vidriado; predominantemente rojo, aunque también empleará el verde y el blanco, y siempre el tipo de aristas biseladas.

El ladrillo representa un recurso que aparece por primera vez en la arquitectura moderna en Inglaterra, donde por otra parte existe una gran tradición constructiva a base de fábrica de este material; pero el ladrillo vidriado resulta de gran utilidad para impermeabilizar las fachadas de los humos procedentes de las industrias, es decir, nos encontramos ante una utilización funcional de la materia. Por contra en Alicante no se presenta el mismo problema dada la carencia casi absoluta de industrias y por tanto de humo ambiental. El empleo del ladrillo por tanto se haría con un resultado totalmente formalista; pero es preciso ver en su utilización un recurso expresivo capaz de acentuar, con su color inalterable, los diversos planos de la edificación, mejor que con los colores procedentes del mortero. De otra parte dado el carácter del mismo ladrillo en la puesta en obra, se puede recurrir a la utilización de grandes superficies de este material. De este modo se consiguen franjas verticales con aspecto de absoluta continuidad; a diferencia de los acabados a base de mortero en que las propias características de la pasta obliga a la fragmentación del espacio en paños de reducidas dimensiones. De ahí el recurso de molduras, en las obras donde se emplea mortero que, aparte de acen-

Casa Martínez. Calle San Fernando n.º 58. Fachada a Dr. Gadea. En el proyecto del año 1898 ya figuraba explícitamente la solución espacial que determina el carácter de esta fachada. El proyecto definitivo añadió la iconografía de los diversos lenguajes al uso, tanto en los historicismos como en las manifestaciones plenamente modernista, desde la plasticidad Art Nouveau de los miradores, hasta el geometrismo del cuerpo superior de la torre.

tuar la existencia de los elementos tectónicos activos, permite obtener paños opacos de reducidas dimensiones.

A todo esto cabe añadir que Sánchez Sedeño es dentro del panorama local innovador, por el empleo de diversos recursos técnicos. Aunque constructivamente emplea fábricas verticales de mampostería a la manera tradicional, utiliza en los forjados viguetas doble T de acero laminado, solución adoptada para la casa de Méndez Núñez. (Observemos que hasta 1909 no las utilizó Nadal Cantó en el edificio de Gadea-Italia-Loaces). También en aquella casa se procederá por primera vez, a la instalación de un ascensor; recurso técnico justificable en edificios de altura, y que hacía cincuenta años se había inventado en Norteamérica.

Para finalizar será preciso hacer referencia al edificio más destacado de este arquitecto: se trata de la casa Martínez, situada en la calle San Fernando n.° 60, con fachadas a Gadea y Terol. Consiste en una construcción de planta trapezoidal de la que se realizaron dos proyectos. El primero fechado en el año 1898 (17), resulta tener varias diferencias con el resultado definitivo que en la actualidad presenta. Este segundo proyecto pertenece a 1911 (18). Las diferencias estriban tanto en la superficie del solar, menor en el primer proyecto; como en los cambios notables dados a la resolución de las fachadas. (En el proyecto inicial falta toda referencia a la temática Art Nouveau). Ciñéndonos al segundo de los proyectos, que es el que se realizó, nos encontramos ante un edificio de fábrica tradicional. En la fachada los huecos se distribuyen geométricamente y son rectangulares dispuestos en vertical. Los balcones tienen antepechos de hierro fundido. El resto de los materiales de revestimiento de fachada pertenecen a los corrientes al uso en la arquitectura de la ciudad, esto es, el zócalo de sillería sobre el que se levanta el muro de mampostería revestida de mortero.

Los motivos decorativos los toma del Art Nouveau, combinados con temas sezessionistas, es decir, con las clásicas cintas y los cuadros o círculos. A tales elementos cabe añadir el uso de formas con un claro sentido anti-academicista, como se pone de manifiesto con la presencia de unas pilastras de orden gigante formadas por un fuste totalmente clásico, pero provisto de capitel

(17) Archivo Histórico Municipal.

(18) GUIA provisional de Arquitectura de Alacant. Colegio de Arquitectos de Alicante, 1978.

en el que se ha representado la cabeza de un león. Esto mismo sucede en las jambas de los huecos de los balcones. A mayor abundamiento esta serie de elementos se acompaña con detalles neo-renacentistas, consistentes en unos medallones situados en los dinteles del primer piso. Espacialmente la fachada, con la única excepción del mirador, resulta tan plana como cualquier otra contemporánea ajena a la corriente modernista.

Como contraposición a todo lo expuesto, el tratamiento de la fachada recayente a la avenida de Gadea queda resuelta con un gran sentido espacial. Si dicha fachada estuviera totalmente en línea con la calle, resultaría de dimensiones reducidísimas debido a la forma trapezoidal (casi rectangular) que posee el solar. El recurso empleado para ganar mayor superficie consiste en dejar un cuerpo prismático alineado en relación con la calle, y retranquear los laterales, formando una ele a cada lado. Al mismo tiempo sucede que la parte superior del cuerpo central de esta fachada se mete por encima de la cubierta del resto del cuerpo principal del edificio. Y es así como la torre prismática y sus laterales retranqueados, mantienen una correspondencia al encontrarse los huecos de una y otra parte con las mismas características ornamentales y dispuestos muy próximos entre sí. Pero fundamentalmente es debido a la existencia del balcón en ángulo, con lo que se consigue dar una fuerte unidad visual a todo el conjunto. El mirador existente, tanto en esta fachada como en la de la calle San Fernando, muestra un conjunto de superficies, curvas alabeadas, ornamentadas con elementos antropomórficos y vegetales que se entroncan al más pleno Art Nouveau.

Las cubiertas de los torreones muestran una fuerte pendiente, su tratamiento externo intenta imitar las superficies de pizarra. El conjunto resulta ser de clara influencia del gótico nórdico. También los aleros de los tejados son de vuelo superior al usual en la arquitectura alicantina. (Este es un fenómeno que también se da en otras varias edificaciones contemporáneas).

Entrando en el interior de la casa, los espacios comunes de zaguán y escalera, están demantelados hasta el punto de resultar casi imposible el hacerse una idea de cual pudo ser el estado inicial; tan sólo se conservan aspectos parciales. Por una parte se ha mantenido el artesonado de escayola del techo, pintado de verde, y en el que se combinan los temas vegetales y geométricos, aproximándose unas veces al Art Nouveau y otras a la Sezession. (Se emplea con profusión la rosa característica de la escuela escocesa).

La caja de la escalera es un espacio cuya forma trapezoidal viene impuesta por la del solar. Sus características espaciales son poco destacables, debido a que no supone una aportación nueva y está muy lejos de los tratamientos espaciales concebidos por Gaudí para sus dos casas situadas en el Paseo de Gracia de Barcelona. En la vivienda que nos ocupa, los arrimaderos han desaparecido y entre los pocos detalles que se conservan, se combinan elementos similares a los descritos para el zaguán, siendo necesario destacar la importancia que en este caso tienen los ornamentos vegetales, resueltos a base de curvas de gran dinamicidad.

El patio de luces presenta hasta la altura del primer piso un conjunto de temas de trazado neo-musulmán, con azulejos, esgrafiados, forma de ventanas y techo de estalactitas, de clara inspiración en las obras árabes granadinas.

El tratamiento del interior de las viviendas merece ser comentado. Respecto a las circulaciones existe un desdoblamiento. Una vía a través del pasillo convencional, la otra une entre sí las habitaciones contiguas; circulación ésta que recuerda la de los palacios del siglo XVIII. En lo que respecta a la decoración destaca el tratamiento academicista y cabe el uso de frisos clasicistas o la utilización de pinturas. Citemos un lienzo de Lorenzo Pericás firmado y fechado en el año 1909, dispuesto en el techo de una de las habitaciones, y cuya temática y técnica son totalmente academicistas.

El objeto de haber hecho un relato largo y detallado de las características de esta casa es para poner de manifiesto cómo una obra aparentemente Art Nouveau recibe y es punto de convergencia de diversas tendencias; no sólo de las varias corrientes modernistas, sino también de diversos influjos historicistas e incluso del clasicismo. Esto convierte la obra en un conjunto ecléctico, sin lugar a dudas gratamente armonizado. En resumen: el conjunto de la arquitectura alicantina de este momento tiende más a la valoración estrictamente ornamental que a la concepción dinámico-espacial de la obra.

VI. LAS SALIDAS DEL MODERNISMO

En Europa el Art Nouveau perdió eficacia y se desgastó en muy pocos años por lo que puede decirse que a comienzos del

presente siglo se esfuma todo rastro de este estilo como movimiento creador. Madsen aprecia varias razones para justificar la desaparición del estilo, pensando en la incapacidad del Art Nouveau para presentar alternativas que solucionaran los problemas de relación entre las necesidades del momento y la máquina. "El Art Nouveau era un *estilo de artistas,* incapaz de satisfacer la demanda de un diseño más simple y acorde con la producción en serie para la que sólo la Bauhaus ofrecería soluciones" (19).

Sin embargo el Art Nouveau resultó positivo en cuanto que preparó el terreno para la aparición del movimiento moderno. Los más importantes realizadores modernistas lo comprendieron cuando el momento había pasado y se lanzaron a la búsqueda de nuevos caminos que les permitieran encontrar soluciones más óptimas. Por otra parte sería el enfrentamiento entre distintas personalidades el que señalaría las diferencias, obligando al necesario cambio; tal es el caso de los diversos escritos de Loos en los que ataca ferozmente al grupo de la Secesión vienesa, llegando incluso al insulto verbal.

A modo de recuerdo resulta interesante indicar algunas de las obras que influyeron en el cambio de gusto en los primeros años del presente siglo. En el plano teórico cabe citar los escritos de Adolf Loos, entre los que destaca el que lleva por título *ornamento y delito,* fechado el año 1908. También son destacables los libros de Le Corbusier. En el campo de las realizaciones prácticas cabría destacar la casa Steiner del propio Loos de 1910; o la fábrica Fagus realizada entre 1911 y 1913 de Gropius y Meyer; o la ville Savoy de Le Corbusier; o bien la casa Schoder de G. Rietweld construida en 1925. También cuenta la tarea colectiva de los diversos grupos que en varios países se habían formado. Frente a estos hechos el *arte oficial* reaccionó sumiéndose nuevamente en el academicismo.

En España las escuelas de Madrid y de Barcelona vuelven a sumergirse en el seno de esta corriente clasicista que acentúa el papel grandilocuente y emblemático de la arquitectura, su función de *bello arte* y su parte monumentalista. Entonces surgen dos tendencias, la neo-académica y la casticista (20). Los primeros intentos serios para afianzar la postura del casticismo se produce en 1915 con el Congreso de Arquitectura Nacional celebrado en

(19) T. MADSEN, idem, pág. 234.

(20) SIMO, T.: *La Arquitectura,* pág. 207.

San Sebastián (21); se desarrolla luego ampliamente con la Dictadura y alcanza el éxito apoteósico en las Exposiciones de Barcelona y Sevilla celebradas en el año 1929.

Es de destacar que en el período de vigencia del Modernismo en nuestra ciudad, no se realizó un solo edificio público siguiendo las características de semejante estilo. En realidad, en las obras alicantinas el sustrato clasicista se mantiene y se desarrolla paralelamente al Modernismo. Muestra de ello es la realización de dos proyectos; el primero de ellos, el del Mercado Central, obra de ladrillo, iniciada en 1911 (22) y concluída en el año 1921, cuenta con gran cantidad de detalles modernistas, pero en el remate se dispusieron unos pináculos herrerianos, como indicando que a medida que avanzaba la obra y nos alejábamos cronológicamente del período de mayor influencia modernista, el clasicismo iba imponiéndose. La segunda obra es la del edificio para Correos. El proyecto data de 1916 (23) y es obra del arquitecto madrileño Luis Ferrero. Por eso, al ser posterior a la celebración del mencionado congreso de San Sebastián, en él se concretan, al máximo, las propuestas del casticismo.

Y hemos llegado al final. Será preciso esperar la entrada de los últimos años de la década de los veinte para encontrar en los proyectos y realizaciones de José Cort Botí a un precursor de lo que será en la ciudad la manifestación fecunda del estilo internacional de los años treinta. Pero eso es cuestión de otro tema a desarrollar.

(21) SIMO, idem, pág. 207-8.

(22) FIGUERAS, idem. pág. 369.

(23) RAMOS, idem, pág. 256.

Enrique Alvarez Conde

LA CONSTITUCION ESPAÑOLA DE 30 DE JUNIO DE 1876: UN ENFOQUE JURIDICO

A la hora de efectuar un enfoque jurídico de la Constitución española de 1876, creemos necesario aceptar la clásica distinción entre Parte Dogmática y Parte Orgánica, como división fundamental para un análisis de la estructura interna de la Constitución, pues, aunque en la actualidad dicha distinción puede ponerse en entredicho debido a la nueva estructura de las Constituciones modernas, especialmente las de los regímenes socialistas, la estructura de la Constitución de 1876, como casi todas las de la época, se adaptan perfectamente a esta clásica distinción. Pero nosotros vamos a estudiar también, junto a estas dos partes, una tercera que se encuentra integrada por el Preámbulo de la Constitución. Preámbulo que podía haber sido incluido en la Parte Dogmática, pero que nosotros hemos creido, debido a su importancia, merecedor de un apartado diferente.

I. EL PREAMBULO DE LA CONSTITUCION

Dentro de todo proceso legislativo se pueden distinguir tres fases: Una fase introductoria, integrada por la iniciativa legislativa; una fase constitutiva, que consiste en la aprobación del Proyecto de Ley y en su sanción; y una fase integradora de su eficacia (1), que comprende, con el fin de que el Proyecto en cuestión se

(1) P. Biscaretti di Ruffia: "Derecho constitucional". Trad. Lucas Verdú. Ed. Tecnos. Madrid, 1973, págs. 387 y ss.

haga eficaz, obligatorio para todos, dos momentos: la promulgación de la ley y su publicación (2).

El Preámbulo de la Constitución de 1876 (3), por lo que al tema de la promulgación se refiere, significa que se han cumplido todos los trámites del proceso legislativo, que la ley no tiene ningún vicio de procedimiento.

A) Cuestiones doctrinales que plantea

En toda Constitución, la importancia del Preámbulo es enorme pues "en él se manifiesta el Poder constituyente, consignando quién es el autor de la Constitución y cuál es, en consecuencia, la base de la autoridad soberana" (4).

De la redacción del Preámbulo se desprenden una serie de cuestiones doctrinales que afectan fundamentalmente al problema de la soberanía. Pero existen otras que se refieren al concepto de constitución interna, al poder constituyente, a la distinción entre potestad constituyente y potestad constituida, a la clasificación de las Constituciones... A ellas nos referiremos a continuación.

1) LA SOBERANIA (5)

En torno al concepto de soberanía se ha escrito mucho. Sin

(2) Sobre los términos sanción, promulgación y publicación, vid. O.G. Fischbach: "Derecho político general y constitucional comparado". Trad. y notas de W. Rozas y L. Legaz. Ed. Labor. Barcelona, 1934, págs. 162 y ss. La sanción es, en nuestro caso, la participación del Poder Ejecutivo en la función legislativa. Con ella, la ley es perfecta, pero no eficaz. Mediante la promulgación, que es un acto ejecutivo, y no jurisdiccional ni legislativo, se otorga fuerza obligatoria a la ley. Finalmente, la publicación consiste en dar a conocer la voluntad legislativa de forma auténtica. Al mismo tiempo, la publicación confirma el cumplimiento de todos los trámites legislativos.

(3) El Preámbulo dice: "Don Alfonso XII, por la gracia de Dios, Rey constitucional de España, a todos los que las presentes vieren y entendieren, sabed: Que *en unión y de acuerdo* con las Cortes actualmente reunidas, hemos venido en decretar y sancionar la siguiente CONSTITUCION DE LA MONARQUIA ESPAÑOLA". Al final del texto constitucional figuran las siguientes palabras: "Por tanto, mandamos a todos nuestros súbditos, de cualquier clase y condición que sean, que *hayan y guarden* la presente constitución como ley fundamental de la Monarquía. Y mandamos a todos los Tribunales, Justicias, Jefes, Gobernadores y demás autoridades, así civiles como militares y eclesiásticas, que *guarden y hagan guardar, cumplir y ejecutar* la expresada constitución en todas sus partes".

(4) C. Ruiz del Castillo: "Manual de Derecho Político". Instituto Editorial Reus. Madrid, 1939, pág. 182.

(5) Sobre el concepto y desarrollo histórico de la soberanía, vid. J. Ferrando

pretender hacer un análisis exhaustivo, ni contribuir a la elaboración doctrinal de su concepto, creemos conveniente hacer unas precisiones conceptuales.

Quizás el punto de partida se encuentre en la definición de Bodino (6). De esta definición va a arrancar la llamada "teoría clásica de la soberanía", que concibe a ésta como la "cualidad que caracteriza y tipifica al Estado y que le da una posición de supremacía sobre todos los demás grupos y poderes de orden social que puedan existir" (7). Es decir, la teoría clásica de la soberanía proclama la omnipotencia soberana del Estado, en cuanto este comporta un poder superior que se impone a todos los miembros de la colectividad (8).

Los caracteres de esta soberanía, de este poder soberano del Estado, son la unidad, la indivisibilidad, la intransmisibilidad, la imprescriptibilidad y la inviolabilidad. Ahora bien, esta omnipotencia del Estado se proyecta en dos direcciones: hacia el orden político interno y hacia las relaciones de lo que comenzaba a ser comunidad internacional. Esta dualidad dio lugar a la distinción entre soberanía interna y soberanía externa (9).

Dentro de la teoría clásica se aprecian dos corrientes. Una primera, que podemos llamar concepción subjetiva de la soberanía que, arrancando de Bodino, considera a ésta como cualificación de un poder subjetivo, como un derecho subjetivo del príncipe, del pueblo o de una aristocracia. Y una segunda, que podemos calificar de concepción objetiva, que arranca de Loyseau (10)

Badía: "Estudios de Ciencia Política". Ed. Tecnos, Madrid, 1976, págs. 478 a 506.

(6) Bodino define la soberanía como el "poder absoluto y perpetuo de una República o de un Estado" (J. Bodino: "Los seis libros de la República", Trad. Pedro Bravo, Ed. Aguilar, Madrid, 1973, libro I, cap. VIII, pág. 46.

(7) J. Ferrando Badía: "Estudios de Ciencia Política", cit., pág. 479.

(8) Vid., entre otros, B. de Jouvennel: "La soberanía". Trad. de Leandro Benavides, Ed. Rialp, Madrid, 1957, págs. 302 y ss.; R. Carré de Malberg: "Contribution a la théorie générale de l'Etat", Librairie de la Societé du Recueil Sirey, París 1920, vol. I; J. Laferriére: "Manuel de droit constitutionnel", Paris, 1947.

(9) Vid. A. Esmein: "Elements de droit constitutionnel français et comparé", Paris, 1927, vol. I; R. Carré de Malberg: "Contribution a la théorie générale de l'Etat", cit., vol. I, págs. 228 a 243; G. Burdeau: "Manuel de droit constitutionnel", Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris, 1952, págs. 75 y ss.

(10) Vid. Loyseau: "Traité des seigneuries", París, 1900.

y que es defendida por gran parte de la doctriña francesa y alemana y que considera que no hay un príncipe o un pueblo soberano, sino una soberanía que es objeto de apropiación por parte de un titular (11).

En la actualidad, la teoría clásica de la soberanía, en cuanto ésta considera que el poder del Estado es un poder soberano, ha sido combatida por numerosos sociólogos de la política y por las corrientes internacionalistas (12). Ello ha producido la sustitución del término soberanía por el de "supremacía" del Estado, término que no tiene el carácter absoluto y permanente que atribuyen las doctrinas clásicas a la soberanía, pues la única realidad concreta es el hecho de la supremacía del Estado (13).

Determinado el concepto y evolución histórica de la soberanía, vamos a referirnos brevemente al problema de la *Titularidad* de la soberanía. A partir de los siglos XV y XVI (14) se han producido las siguientes teorías (15) en torno a la titularidad de la soberanía:

a) Teorías teocráticas: Dentro de este término englobamos a aquellas teorías que explican y legitiman el poder político por la intervención terrestre de un poder supraterrestre. Entre ellas se encuentran:

— Teoría del derecho divino sobrenatural, que afirma que Dios no sólo ha creado el poder político, sino que también ha

---

(11) Sobre los problemas que esta dualidad de concepciones ha planteado, vid., entre otros, J. Ferrando Badía: "Estudios de Ciencia Política", cit., pág. 483 y L. Sánchez Agesta: "Principios de Teoría Política", Ed. Nacional, Madrid, 1967, pág. 446.

(12) Vid. L. Duguit: "Traité de droit constitutionnel", Ancienne Librairie Fontemoing, Paris, 1927-1930, vol. III, págs. 73-74; L. Duguit: "Souveranaité et liberté", Librairie Felix Alcon, París, 1922, págs. 67 y ss.; M. Duverger: "Instituciones políticas y Derecho constitucional comparado", Ed. Ariel, Barcelona, 1970, págs. 38-41; G. Scelle: "Manuel elementaire de droit international public", Paris, 1943, págs. 75 y ss.; H.J. Laski: "The state, in theory and practice", Londres, 1935, págs. 203 y ss.

(13) Sobre el hecho de la supremacia del Estado y sus diferencias de la concepción clásica, vid. J. Ferrando Badía: "Estudios de Ciencia Política", cit., págs. 500 a 506.

(14) Con anterioridad a esta época, vid. M. Hauriou: "Principios de Derecho Público y Constitucional", Ed. Reus, Madrid, s.f., págs. 76 y ss.

(15) L. Duguit: "Traité de droit constitutionnel", cit., vol. III, págs. 534 y ss.

designado la persona o personas que deben ser investidas de dicho poder político (16).

— Teoría del derecho divino providencial, que afirma que el poder viene de Dios, pero la forma de la autoridad es humana, porque Dios no instituye al detentador de la soberanía (17).

b) Teorías democráticas: Incluimos aquí a aquellas doctrinas que colocan el origen del poder político en la voluntad colectiva de la sociedad. Dentro de ellas se encuentran:

— Teoría de la soberanía nacional, que afirma que la soberanía reside esencialmente en la Nación, considerada como un todo (18).

— Teoría de la soberanía popular, que tiene su arranque en Rouseau (19), padre de la democracia, y que señala que cada individuo tiene una parte indivisible de la soberanía del grupo y la actúa sin delegarla en nadie.

¿Cómo repercuten estas cuestiones en la Constitución de 1876? Frente a estas teorías que acabamos de exponer, nos encontramos con la concepción doctrinaria de la soberanía (20) que hace residir a ésta en la razón. Cánovas, siguiendo las tesis doctrinarias, sostiene que la soberanía reside en la voluntad. Mostrándose partidario del principio de la soberanía nacional, señala que ésta no puede estar en constante ejercicio, por lo cual los dos pilares fundamentales de la constitución interna, el Rey y las Cortes, se convierten en cotitulares de la soberanía (21).

La Constitución de 1876 no contiene en su articulado ninguna declaración expresa en torno al problema de la soberanía. Sin embargo, sí podemos encontrar una declaración "tácita" sobre la

(16) Vid. T. Hobbes: "Leviathan", París, 1971, págs. 173 y ss.

(17) Vid. G. Burdeau: "Droit constitutionnel et institutions politiques", Librairie générale de droit et de jurisprudence, París, 1959, págs. 97 y ss.

(18) Vid. E. Sieyés: "¿Qué es el Tercer Estado?", Ed. Aguilar, Madrid, 1973, págs. 13 y ss.

(19) Vid. J.J. Rouseau: "El contrato social", Ed. Aguilar, Madrid, 1973.

(20) Sobre concepción doctrinaria de soberanía, vid., entre otros, G. Burdeau: "Traité de Science politique", 9 vols., 12.ª ed., Librairie générale de droit et de jurisprudence. Paris, 1971, tomo VI, vol. II, págs. 72 y ss.

(21) Sobre el concepto canovista de soberanía, vid. E. Alvarez Conde: "El pensamiento político de Cánovas del Castillo", Rev. de Est. Pol., número 213-214. Madrid, 1977.

soberanía. En efecto, en el Preámbulo se afirma: "Que *en unión y de acuerdo* con las Cortes del Reino actualmente reunidas...". De estas palabras se desprende la consideración de que los autores de la constitución son las Cortes y el Rey, de que la soberanía es ejercitada por las Cortes y con el Rey. Como puede apreciarse, el pensamiento canovista logra aquí su máxima expresión.

Asimismo, de la redacción del Preámbulo se desprende que las Cortes no tienen carácter constituyente, pues se habla de "Cortes actualmente reunidas", y no de Cortes generales o extraordinarias. Es decir, las Cortes y el Rey, autores de la Constitución son unos poderes constituyentes-constituidos. Son constituidos porque deben su existencia a la constitución interna. Y son constituyentes porque están capacitados —siempre según el pensamiento canovista— para elaborar una constitución. En realidad, se produce una confusión o identificación entre la potestad constituyente y la potestad constituyente-constituida, pero no con la potestad legislativa ordinaria, pues Cánovas es consciente de esta distinción.

2) LA CONSTITUCION DE 1876 ES UNA CONSTITUCION PACTADA (22)

De las palabras del Preámbulo "en unión y de acuerdo con las Cortes", se desprende que la Constitución de 1876 es una constitución pactada, que revela claramente el fundamento que se ha atribuido al contrato como fuente de Derecho Político. Y es que —como señala Sánchez Agesta—, al "afirmarse la existencia de dos poderes constituyentes —o si se quiere de dos poderes constituyentes-constituidos— como fórmula política de la Monarquía constitucional durante el siglo XIX, no cabe ya una decisión, sino un acuerdo, un pacto sobre el contenido de la Constitución" (23).

Quizás el principal problema de las constituciones pactadas sea el de su reforma. En principio, parece evidente que si la Constitución nace de un contrato, su vigencia y modificación debe quedar vinculada al concurso de la voluntad de las partes que intervinieron en su nacimiento. A ello vamos a referirnos a continuación.

---

(22) Sobre la tipología de las Constituciones, vid. J. Ferrando Badía: "Estudios de Ciencia política", cit., págs. 602 y ss.

(23) L. Sánchez Agesta: "Principios de Teoría política", cit., págs. 297-298.

B) Cuestiones prácticas que suscita: la reforma constitucional.

Prescindimos en este momento de un análisis sobre precisiones terminológicas que deslinde el término reforma constitucional de otros afines (24).

La Constitución de 1876 no contiene ninguna disposición relativa a la reforma constitucional. Ello nos obliga a efectuar un análisis del Preámbulo, en el sentido de pauta indicadora, e incluso determinadora, de la reforma de la Constitución de 1876.

En relación directa con la problemática de la reforma constitucional, se encuentra la clasificación de las constituciones, ya clásica en la Ciencia política, debida a James Bryce, en constituciones rígidas y flexibles (25). ¿La Constitución de 1876 es una constitución rígida o flexible? Al no preveerse ningún procedimiento especial para su reforma, en principio estamos en presencia de una constitución flexible. En este sentido algunos autores califican a la Constitución de 1876 de constitución abierta (26), mientras que otros, partiendo del mismo supuesto, es decir, la no existencia de un procedimiento de reforma, la califican de constitución pétrea (27). Nosotros creemos que se trata de una constitución flexible, y que el silencio de la constitución al respecto tiene un claro valor político: el poner serias dificultades, e incluso *impedir la reforma constitucional. Pero desde un punto de vista* jurídico no hay nada que impida que la reforma constitucional se lleve a cabo del mismo modo y siguiendo idéntico procedimiento que se utilizó para su establecimiento. Veámoslo.

Los autores de la Constitución son el Rey y las Cortes. En

(24) Vid. a este respecto C. Schmitt: "Teoría de la Constitución", Ed. Rev. de Derecho Privado, Madrid, 1930, págs. 115 y ss.; y K. Loewenstein: "Teoría de la Constitución", Ed. Ariel, Barcelona, 1970, págs. 172 y ss.

(25) J. Bryce: "Constituciones flexibles y constituciones rígidas". I.E.P. Madrid, 1962. Las primeras son aquellas que pueden ser modificadas por el mismo órgano legislativo ordinario y con idénticos procedimientos que para aprobación o derogación de leyes ordinarias. Las segundas son aquellas que preveen un procedimiento especial y extraordinario de reforma constitucional.

(26) M. Fernández Almagro: "Cánovas, su vida y su política", Ed. Tebas, Madrid, 1972, pág. 312.

(27) C. Ruiz del Castillo: "Manual de Derecho político", cit., pág. 194. No obstante señala que ello no quiere decir que sea irreformable, pues "al autor de la reforma constitucional no había de exigirle más condiciones que al de la constitución misma".

consecuencia, los titulares de la reforma constitucional deben ser también el Rey y las Cortes. Se trata, pues, de una titularidad, no gubernamental ni legislativa, sino compartida (28). ¿Qué procedimiento deben utilizar el Rey y las Cortes para llevar a cabo la reforma constitucional? A este respecto, Biscaretti nos habla de una serie de procedimientos para llevar a cabo la reforma de las constituciones (29). ¿Es aplicable alguno de ello? La Constitución guarda el más absoluto silencio. Nosotros creemos, siguiendo la teoría "del paralelismo de las formas" (30), que el que es competente para llevar a cabo un acto es competente para modificarlo o derogarlo. En consecuencia, el poder "constituyente derivado" pertenecería al mismo órgano que el "poder constituyente originario", y seguiría el mismo procedimiento que aquél. Es decir, la reforma de la Constitución de 1876 tendría que hacerse en *Cortes ordinarias,* pues tal carácter tuvieron las que elaboraron la Constitución (31), sin necesidad de que dichas Cortes tuvieran ninguna cualificación, no siendo por tanto aplicables ninguno de los procedimientos que propone Biscaretti, y *con la sanción real.*

Un problema interesante que se plantea es el de la posible reforma de la Constitución de 1876 por las leyes orgánicas. La estructura y contenido de la Constitución de 1876 se caracteriza por enunciar el principio general, dejando su posterior regulación a futuras leyes orgánicas. Este sistema de las leyes orgánicas ha hecho decir a algunos tratadistas que la Constitución de 1876 es una Constitución muy flexible. Pero el problema que ahora nos ocupa es determinar si este sistema de leyes orgánicas, ante el silencio del texto constitucional, puede ser considerado como un sistema de reforma de la Constitución de 1876. Nuestra respuesta es negativa, pues las leyes orgánicas podrán desarrollar en un sentido o en otro los principios proclamados en el texto constitucional, pero nunca podrán reformar o modificar dichos principios. Por otra parte, si diéramos una respuesta afirmativa a esta cuestión, lo que haríamos sería otorgar poder reformador a la interpre-

(28) G. Burdeau: "Traité de Science politique", cit., tomo IV, págs. 245 y ss.

(29) P. Biscaretti di Ruffia: "Derecho constitucional", cit., págs. 271 y ss.

(30) M. Prelot: "Institutions politiques et droit constitutionnel", Librairie Dalloz, París, 1972, págs. 229 y ss. Esta teoría no goza de unanimidad en la doctrina. Como ejemplo de oposición a la misma, vid., entre otros, A. Hauriou: "Derecho constitucional e instituciones políticas", Ed. Ariel, Barcelona, 1971.

(31) Sobre el carácter constituyente o no de las Cortes de 1876, vid. E. Alvarez Conde: "La constitución española de 30 de junio de 1876: Un enfoque parlamentario". Rev. de Est. Pol., n.° 216. Madrid, 1978.

tación constitucional, que es la verdadera función de las leyes orgánicas. Es decir, éstas efectuan una interpretación auténtica de la constitución, y de todo esto no debe deducirse "que la interpretación del documento constitucional sea un perfecto sucedáneo del procedimiento formal de reforma" (32).

Para terminar este problema de la reforma constitucional, vamos a exponer la postura del Profesor Adolfo Posada. Este autor afirma que a presuponer la Constitución de 1876 la existencia de la constitución interna, para reformar dicha constitución bastaría con respetar los supuestos fundamentales: La Monarquía y las Cortes. Hasta aquí estamos de acuerdo. A la hora de establecer el procedimiento para llevar a cabo esta reforma, Posada dice que ésta no podrá hacerse por medio de una ley ordinaria (33). Con ello Posada confunde la interpretación de la Constitución con su reforma. No obstante, coincidimos con su tesis final, que la reforma se debe realizar por decisión de las Cortes y con sanción de la Corona, pues "de haberse prefijado el procedimiento de reforma constitucional, se habrían señalado límites análogos. A lo más que se hubiera dispuesto la reunión de Cortes especiales; pero de la sanción real no se hubiera prescindido" (34).

II. PARTE DOGMATICA DE LA CONSTITUCION

La estructura interna de la Constitución se divide en dos partes fundamentales: Una parte dogmática, en la cual se establecen los derechos y deberes de los ciudadanos. Y una parte orgánica, que establece las instituciones gubernamentales, es decir, la estructura del Poder político, la jerarquía institucional, el status, competencias, fines y limitaciones, así como el procedimiento de elección de los titulares del Poder. Es decir, la parte dogmática refleja —normalmente— la ideología que en ella se encarna, amén

(32) C. Friedrich: "Gobierno constitucional y democracia", I.E.P., Madrid, 1975, tomo I, págs. 275 y ss.

(33) Pues el art. 23 dispone: "Las condiciones necesarias para ser nombrado y elegido senador podrán variarse por una ley". De donde se desprende —dice Posada— que las demás disposiciones constitucionales no podrán variarse por medio de una ley. Debemos señalar que este precepto responde a la tónica general del texto constitucional de remisión a futuras leyes orgánicas. Pero ello no tiene nada que ver con la reforma constitucional.

(34) Vid. la argumentación en A. Posada: "Tratado de Derecho político", Librería de Victoriano Suárez, Madrid, 1916, tomo II, págs. 129 y ss.

de establecer los derechos y deberes de los ciudadanos. Y en la parte orgánica se establecen las instituciones jurídico-políticas del Estado-sujeto, que son encarnaduras de aquella ideología.

La parte dogmática de la Constitución de 1876 comprende un total de 17 artículos, formando el Título I, que contienen los derechos y deberes de los españoles. A ellos vamos a referirnos.

El análisis de este Título nos exigiría un previo estudio de una serie de cuestiones preliminares, como son el concepto y significado de la libertad, de las libertades públicas, de las libertades políticas, de los derechos subjetivos, de los derechos naturales, de los derechos individuales, etc..., tratando de establecer unas precisiones terminológicas en esta cuestión (35). Pero la limitación del presente trabajo nos impide acometer este análisis.

El Título I constituye una auténtica declaración de derechos. No es nuestro propósito, ni las dimensiones del trabajo lo permiten, hacer un estudio sobre el concepto y valoración de las declaraciones de derechos, bien como instrumento o técnica jurídica, bien como procedimiento de limitación de los poderes públicos, ni de la formación y desarrollo histórico de las diversas declaraciones inglesas, americanas y francesas y su posible influencia en las declaraciones españolas (36).

(35) Sobre estas cuestiones, y sin ánimo exhaustivo, vid. entre otros, A. Truyol: "Los derechos humanos", Ed. Tecnos, Madrid, s.f.; J.M. Setien: "Libertad y libertades políticas", Bilbao, 1975; G. Peces Barba: "Derechos fundamentales", Guadiana publicaciones, Madrid, 1973; G. Burdeau: "Les libertés publiques", Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris, 1961; J. Roubier: "Delimitation et interest practiques de la categorie des droits subjetifs", en Archives de Philosophie du Droit, n.° 9, Paris, 1964; G. Kalinowski: "Logique et philosophie du droit subjetif", en archives de Philosophie du Droit, cit.; J. Rivero: "Les libertés publiques", Press universitaires de France, Paris, 1973; C.A. Colliard: "Libertés publiques", Precis Dalloz, Paris, 1968; R. Aron: "Ensayo sobre las libertades", Alianza editorial, Madrid, 1974; J. Robert: "Libertés publiques", Ed. Montchrestien, Paris, 1971; J. Roche: "Libertés publiques", Librairie Dalloz, París, 1971; etc... Vid. asimismo los manuales clásicos de Ciencia Política y de Filosofía del Derecho.

(36) Sobre todas estas cuestiones, vid., entre otros, L. Duguit: "Traité de Droit constitutionnel", cit., tomo II, págs. 603 y ss.; P. Wigny: "Cours de Droit constitutionnel", Bruxelas 1973, págs. 134 y ss.; M. García Pelayo: "Derecho constitucional comparado", Rev. de Occidente, Madrid, 1950, págs. 124 y ss.; P. Biscaretti di Ruffia: "Derecho constitucional", cit., págs. 667 y ss.; C. Schmitt: "Teoría de la Constitución", cit., págs. 180 y ss.; C. Ruiz del Castillo: "Manual de Derecho Político", cit., págs. 319 y ss.; J. Jellinek: "Las declaraciones de derecho del hombre y del ciudadano", Librería de Victoriano Suárez, Madrid, 1908; y en general todos los manuales de Derecho político.

Otro problema que se nos plantea antes de abordar el análisis del Título I de la Constitución es el de las clasificaciones de los derechos. Casi todos los tratadistas, utilizando diversos criterios, han efectuado distintas clasificaciones (37). A nosotros nos interesa efectuar una que se adapte lo mejor posible al contenido del Título I. Tras un examen minucioso de las principales clasificacioneses, efectuadas por la doctrina, creemos que la que mejor cumple nuestro propósito es la ofrecida por el Profesor Santamaría de Paredes, cuya clasificación parece estar pensada para el Título I de la Constitución de 1876 (38).

Tras estas cuestiones, pasamos a analizar el contenido del Título I, a través de los siguientes apartados.

A) Nacionalidad y Extranjería.

Parece lógico que antes de entrar en el análisis de los deberes y derechos, nos refiramos a los sujetos de quienes se predican esos derechos y deberes. Prescindimos en estos momentos de precisiones conceptuales sobre los términos de nacionalidad y de ciudadanía (39).

---

(37) Entre las más importantes, vid. Rossi: "Cours de Droit constitutionnel", Paris, 1866; P. Biscaretti di Ruffia: "Derecho constitucional", cit., págs. 182 y ss.; G. Burdeau: "Libertes publiques", cit., págs. 89 y ss.; C. Colliard: "Libertés publiques", cit., págs. 203 y ss.; J. Robert: "Libertes publiques", cit., págs. 160 y ss.; P. Wigny: "Cours de Droit constitutionnel", cit., págs. 143 y ss.; O.G. Fischbach: "Derecho político general y constitucional comparado", cit., págs. 344 y ss.; M. Duverger: "Droit public", Presses universitaires de France, Paris, 1966, págs. 171 y ss. Y entre los españoles: S. Cuesta: "Elementis de Derecho político", librería de Manuel Hernández, Salamanca, 1887, págs. 101 y ss.; A. Carro Martínez: "Derecho Político", Unisidad de Madrid, 1965; L. Sánchez Agesta: "Principios de Teoría política", cit., págs. 446 y ss.; P. Lucas Verdú: "Curso de Derecho Político", Ed. Tecnos, Madrid, 1976, vol. III, págs. 97 y ss.

(38) Vid. V. Santamaría de Paredes: "Curso de Derecho político", Establecimiento tipográfico de Ricardo Fe, Madrid, 1887, págs. 176 y ss. Este autor distingue entre derechos individuales (derechos de la personalidad, derechos de la libertad y derecho de propiedad), derechos políticos (obtención de cargos públicos y derecho electoral) y derechos mixtos (emisión y publicación del pensamiento, petición, reunión y asociación). Seguiremos esta clasificación, no por considerarla la más perfecta, sino por ser la que mejor se adecúa al Título I.

(39) Vid. entre otros, G. del Castillo: "Derecho político", Librería Bosch, Barcelona, 1929, págs. 388 y ss.; L. Gumplowicz: "Derecho político filosófico", La España Moderna, Madrid, s.f., págs. 180 y ss.; A. Miaja: "Derecho internacional privado", Gráficas Yagues, Madrid, 1973, tomo II, págs. 7 y ss.

1) REGULACION DE LA NACIONALIDAD

El tema de la nacionalidad se encuentra regulado en el artículo primero de la Constitución (40).

La nacionalidad originaria puede adquirirse por dos sistemas: el "ius sanguinis" o el "ius soli". Este se encuentra recogido en el apartado primero del art. 1.°. El "ius sanguinis" es reconocido en el apartado segundo. Se aceptan, pues, ambos sistemas. Pero, ¿cuál de ellos predomina? A primera vista parece que el predominio corresponde al "ius soli", pues se encuentra regulado en el apartado primero. Sin embargo, la solución es el predominio del "ius sanguinis" (41).

Los cambios de nacionalidad, es decir, la adquisición de una nacionalidad distinta a la originaria, pueden ser por matrimonio o por naturalización. La constitución reconoce dos formas de naturalización: por carta de naturaleza y por vecindad, reguladas en los apartados tercero y cuarto del art. 1.° (42).

La pérdida de la nacionalidad española viene regulada en el último párrafo del art. 1.° Se establecen dos modalidades: Una, voluntaria, consistente en adquirir carta de naturaleza en país extranjero; otra, a título de pena y sanción, por admitir empleo de otro Gobierno sin licencia del Rey (43).

---

(40) El artículo 1.° dice: "Son españoles: 1.° Las personas nacidas en territorio español. 2.° Los hijos de padre o madre españoles, aunque hayan nacido fuera de España. 3.° Los extranjeros que hayan obtenido carta de naturaleza. 4.° Los que sin ella hayan ganado vecindad en cualquier pueblo de la Monarquía. La calidad de español se pierde por adquirir carta de naturaleza en país extranjero y por admitir empleo de otro Gobierno sin licencia del Rey".

(41) Una prueba de ello es la redacción —siempre antes de la reforma de 1954— de los arts. 18 y 19 del Código Civil. Y es que lo dispuesto en el apartado 1.° del art. 1.° del texto constitucional sólo es aplicable para los nacidos en territorio español de padres españoles, es decir, cuando concurren el ius sanguinis y el ius solis. Por lo tanto, en la determinación del nacional predomina el criterio del ius sanguinis.

(42) La naturalización por carta de naturaleza se atribuyó, en un principio, al poder legislativo (vid. art. 19 de la Constitución de 1812). Ante el silencio de las Constituciones fue a pasar a manos del Ejecutivo, a través del Ministerio de la Gobernación (vid. Ley de 17 junio 1870, art. 101). Respecto a la naturalización por haber ganado vecindad hay que estar a lo dispuesto por el R.D. de 6 noviembre 1916 sobre adquisición de vecindad.

(43) Hay que tener en cuenta también el art. 20 del Código Civil, que junto a estas dos modalidades admite una nueva: el entrar al servicio de las armas de una potencia extranjera. Vid. asimismo los arts. 96 y ss. de la Ley del Registro Civil de 1870.

La conservación y recuperación de la nacionalidad española no tiene sanción a nivel constitucional (44). Lo mismo sucede en lo referente a la nacionalidad de las personas jurídicas (45) y en lo relativo a la prueba de la nacionalidad (46).

2) CONDICION JURIDICA DEL EXTRANJERO

Esta cuestión se encuentra regulada en el artículo segundo de la *Constitución* (47). *Su contenido nos obliga a plantearnos* una serie de cuestiones.

En primer lugar, hemos de determinar quienes son extranjeros (48). Esta determinación se hace de un modo negativo: son extranjero los que no son nacionales, teniendo en cuenta los criterios y formas de adquirir la nacionalidad española.

En segundo lugar, hemos de analizar el estatuto jurídico del extranjero. Existen diversas clasificaciones de los extranjeros por razón de la permanencia en nuestro país (49). Pero quizás lo más interesante sea analizar los derechos y deberes reconocidos al extranjero. Ya sabemos que la Constitución le reconoce el derecho a la libre circulación. Pero también se les reconoce el derecho a la seguridad personal (art. 4), a la inviolabilidad de domicilio (art. 6), el derecho de propiedad (art. 10), etc... (50).

---

(44) Respecto a la conservación, hay que estar a lo dispuesto en el art. 26 del Código Civil. Y referente a la recuperación, *a los artículos* 21, 22 y 23 *del* Código Civil.

(45) La nacionalidad de las personas jurídicas viene regulada en el art. 28 del Código Civil.

(46) Hay que distinguir entre prueba judicial y extrajudicial. Referente a la primera, vid. R.O. de 30 abril 1884. Y a la segunda, vid. ley del Registro civil de 17 junio 1870.

(47) Dice el art. 2: "Los extranjeros podrán establecerse libremente en territorio español, ejercer en él su industria o dedicarse a cualquier profesión, para cuyo desempeño no exijan las leyes títulos de aptitud expedidos por las autoridades españolas". "Los que no estuvieren naturalizados, no podrán ejercer en España cargo alguno que tenga aneja autoridad o jurisdicción".

(48) Vid., a este respecto, lo dispuesto en el Real Decreto de Extranjería de 17 de noviembre de 1852, en su art. 1.° Posteriormente este R.D., arts. 3, 4 y 5, distingue dos clases de extranjeros: los domiciliados y los transeuntes.

(49) Vid. el Cap. II del R.D. mencionado en la nota anterior. Posteriormente, el R.D. de 12 marzo 1917 introduce ciertas modificaciones.

(50) Vid. art. 27 del Código Civil. Asimismo, en el R.D. de Extranjerías se reconocen a los extranjeros una serie de derechos: libertad de circulación, de indus-

Finalmente, en cuanto a las personas jurídicas, hay que estar a lo dispuesto en el Código Civil y en el Código de Comercio (51).

B) Declaración de deberes.

Las mismas razones que nos han inducido a aceptar la clasificación de los derechos que hace Santamaría de Paredes, nos inducen a aceptar su clasificación de los deberes (52).

La Constitución se refiere a esta cuestión en su artículo tercero (53). Existe; pues, un deber consistente en una prestación personal, que es el servicio militar. Y otro, consistente en una prestación real, que es el deber de pagar los tributos.

1) DEBER DE DEFENDER LA PATRIA CON LAS ARMAS

Es el deber de prestar el servicio militar obligatorio. Este deber incumbe únicamente a los españoles, no a los extranjeros. La Constitución se limita a enunciar el principio general, dejando la regulación del mismo a las leyes orgánicas (54).

2) DEBER DE PAGAR LOS IMPUESTOS

Considerado como un deber de cooperación a los fines del

---

tria, de comercio. Y una serie de deberes: pago de impuestos... También existen otra serie de disposiciones, que basándose en criterios de reciprocidad legislativa, reconocen expresamente ciertos derechos a los extranjeros: Ley de 10 enero 1879, de 16 mayo 1902, etc...

(51) Vid. el art. 28 del Código Civil y el art. 15 del Código de Comercio.

(52) V. Santamaría de Paredes: "Curso de Derecho político", cit., pág. 204. Este autor distingue entre deberes morales y jurídicos. Entre los primeros destaca el amor a la Patria y el deber de auxiliar a los conciudadanos. Entre los segundos incluye los deberes de sumisión al poder constituido y los deberes de cooperación a los fines del Estado. La Constitución únicamente se refiere a estos últimos.

(53) Dice el artículo 3: "Todo español está obligado a defender a la Patria con las armas, cuando sea llamado por una ley, y a contribuir en proporción a sus haberes para los gastos del Estado, la provincia o el municipio. Nadie está obligado a pagar contribución que no esté votada por las Cortes o por las Corporaciones legalmente autorizadas para imponerla".

(54) Las leyes reguladoras del servicio militar contemplan, entre otros, los supuestos de quienes están obligados a prestar el servicio militar, la duración, la redención y sustitución del servicio militar y las exenciones y excepciones. Vid., a este respecto, la Ley de 24-29 marzo 1870, ley 28 agosto 1878, ley 11 julio 1885, ley 10 enero 1877, ley 8 enero 1882, ley constitutiva del Ejército de 19 julio 1899, ley de 27 febrero 1912, ley de 28 junio 1918, etc.

Estado, viene también reglado en el art. 3 de la Constitución. A primera vista existe una contradicción en el contenido de este precepto, pues por una parte afirma que el obligado es "todo español", y por otra incluye tanto a los españoles como a los extranjeros en el término "nadie". La interpretación correcta es que, a diferencia del servicio militar, éste es un deber que alcanza tanto a españoles como a extranjeros, pues consideramos que el término "todo español", a pesar de la interjección "y", se refiere únicamente al deber de prestar el servicio militar.

El precepto plantea otros problemas de interpretación. Así, el término "gastos" creemos debe entenderse en el sentido de gastos públicos (55). Y el término "contribución" creemos equivalente al de tributos de ahora, es decir, comprendiendo a los impuestos, tasas y contribuciones. Finalmente, y en relación con lo dispuesto en el párrafo segundo, hemos de tener en cuenta las disposiciones del Código penal (56).

C) Derechos individuales.

1) DERECHOS DE LA PERSONALIDAD

Englobamos aquí la seguridad personal y la inviolabilidad de domicilio.

a) *La seguridad personal.*

Plantéase el problema de si estamos ante un hecho o ante un derecho individual. En efecto, existe un hecho: nadie puede perturbar nuestra existencia. Pero el derecho a la seguridad personal no se identifica con este hecho, sino que es la facultad de exigir del Poder público las suficientes garantías para que este hecho no se produzca, pues "de todas las condiciones de la libertad, la seguridad es una de las más evidentes ya que sin ella falta; es la apariencia misma de la libertad la que desaparece" (57).

(55) Entendemos por tales la "transformación de los ingresos del Estado en rentas o patrimonios de quienes producen los bienes materiales y prestan los servicios personales requeridos por el Estado" (Vid. J. Naharro Mora: "Lecciones de Hacienda Pública", Madrid, 1966, pág. 228).

(56) Vid. art. 223 del Código penal de 1870, y los arts. 224 a 227, que establecen la responsabilidad de ministros, autoridades y funcionarios, así como de los que les auxilien, cuando mandasen pagar o exigiesen el pago de un impuesto no autorizado por las Cortes, la Diputación Provincial o el Ayuntamiento respectivo.

(57) G. Burdeau: "Libertés publiques", cit., pág. 103.

La seguridad personal hace relación a la existencia y predominio del principio de legalidad (58). Respecto a su contenido, podemos afirmar que "mediante el derecho de seguridad se trata de garantizar la libertad individual contra el arbitrio de la justicia penal, es decir, contra las jurisdicciones especiales, contra las penas arbitrarias, contra las detenciones o arrestos preventivos, contra las asechanzas del procedimiento criminal" (59).

La Constitución de 1876 regula el derecho a la seguridad personal en sus artículos 4, 5 y 16 (60). La Constitución estudia la seguridad personal en tres momentos diferentes: en la detención, en la prisión y en el procesamiento. En estos momentos establece una serie de garantías, que van desde el establecimiento de un plazo en que el individuo puede estar detenido o preso hasta el cumplimiento de una serie de formalidades legales, pasando por la afirmación de la necesaria competencia del Juez y Tribunal y la declaración de irretroactividad de las leyes penales, cuyo denominador es la regulación de las mismas en futuras leyes orgánicas (61).

---

(58) Vid. C. Colliard: "Libertes publiques", cit., pág. 207.

(59) M. Hauriou: "Principios de Derecho público y constitucional", cit., pág. 136.

(60) Dice el art. 4: "Ningún español ni extranjero podrá ser *detenido* sino en los casos y en la forma que las leyes prescriban. Todo detenido será puesto en libertad o entregado a la autoridad judicial, dentro de las 24 horas siguientes al acto de la detención. Toda detención se dejará sin efecto o elevará a prisión dentro de las 72 horas de haber sido entregado el detenido al juez competente. La providencia que se dictare se notificará al interesado dentro del mismo plazo". Art. 5: "Ningún español podrá ser preso, sino en virtud de mandamiento de juez competente. El auto en que se haya dictado el mandamiento se ratificará o repondrá, oído el presunto reo, dentro de las 72 horas siguientes al acto de la prisión. Toda persona detenida o presa sin las formalidades legales, o fuera de los casos previstos en la Constitución y en las leyes, será puesta en libertad a petición suya o de cualquier español. La ley determinará la forma de proceder sumariamente en este caso". Y el art. 16: "Ningún español puede ser procesado ni sentenciado sino por el Juez o Tribunal competente, en virtud de leyes anteriores al delito, y en la forma que éstas prescriban". También se refieren a la seguridad personal el art. 8, que precisa que todo auto de prisión será motivo, y el art. 17 que habla de la suspensión de las garantías en los arts. 4 y 5 (En adelante, salvo excepciones justificadas, no transcribiremos los artículos de la Constitución. Estos puede ser consultados, entre otros, en R. Sainz de Varanda: "Colección de Leyes Fundamentales", Ed. Acribia, Zaragoza, 1957).

(61) Vid. Código penal de 1870 (libro II, tít. II, cap. II, sec. 2.ª), la Ley de Enjuiciamiento Criminal de 1882 (libro II, títulos VI y VII) y la Ley de Orden Público de 20-23 abril 1870 (art. 7).

b) *La inviolabilidad de domicilio.*

Lo consideramos como un derecho de la personalidad, pues con él se protege el desarrollo de la personalidad en el espacio. Castán define el domicilio como "el lugar o círculo territorial donde se ejercitan los derechos y se cumplen las obligaciones, y que constituye la sede jurídica y legal de la persona" (62). En este sentido, hemos de distinguir entre el derecho a la elección del domicilio y el derecho a la inviolabilidad del mismo. El primero es una manifestación de la libertad de comunicación. El segundo, que es el que aquí analizamos, es "el derecho que tiene todo ciudadano a impedir que penetre en su casa ninguna persona a quien no haya previamente autorizado expresa o tácitamente" (63).

La inviolabilidad de domicilio se encuentra regulada en el artículo 6 de la Constitución (64). Se protege tanto el domicilio de los españoles como el de los extranjeros residentes, pues estos son los únicos extranjeros domiciliados en España. El precepto enuncia el principio general de inviolabilidad, remitiéndose a leyes orgánicas (65).

2) DERECHOS DE LA LIBERTAD

a) *Libertad de comunicación.*

Entendemos por tal "el derecho del individuo para moverse o trasladarse de un sitio a otro, dentro o fuera del país, o de fijar su residencia donde lo crea conveniente" (66). Comprende dos aspectos: la libertad de *domicilio o residencia* y la *inviolabilidad* de correspondencia.

a.1) *Libertad de domicilio o residencia.*— "La libertad de domicilio significa la libertad de elección y de cambio de domicilio, también la libertad de utilización del domicilio" (67). Viene regula-

(62) J. Castan Tobeñas: "Derecho civil español, común y foral", Instituto Editorial Reus, Madrid, 1963, tomo I, vol. II, pág. 126.

(63) S. Cuesta: "Elementos de Derecho político", cit., tomo I, pág. 109.

(64) Vid. dicho artículo. Vid., asimismo los artículos 8 y 17 de la Constitución.

(65) Vid. Código penal de 1870 (arts. 215 y ss.), Ley de Enjuiciamiento Criminal de 1882 (libro II, título VIII) y Ley de Orden público de 1870 (art. 10).

(66) L. Muñoz Morales: "Lecciones de Derecho constitucional", Universidad de Puerto Rico, 1949, tomo I, pág. 96.

(67) C. Colliard: "*Libertés publiques*", cit., pág. 299.

da en el artículo 9 de la Constitución, que también nos remite a futuras leyes orgánicas (68). En relación con la inviolabilidad de domicilio, observamos una diferencia de tratamiento, pues mientras ésta es reconocida tanto a españoles como a extranjeros residentes, la libertad de domicilio únicamente es reconocida a los españoles.

a.2) *Inviolabilidad de correspondencia.*— La inviolabilidad de la correspondencia puede ser considerada como un atentado al derecho de propiedad o a la libertad de pensamiento. Nosotros la consideramos dentro de la libertad de comunicación por estimar que se trata de una forma de comunicación entre las personas, ya que la inviolabilidad de correspondencia "es una garantía de la libertad de comunicación del pensamiento escrito entre personas que no están reunidas" (69). Viene regulada en los artículos 7 y 8 de la Constitución, que también nos remite a leyes orgánicas (70). La inviolabilidad de correspondencia es regulada tanto en su faceta de detención como de violación propiamente dicha. El que el auto motivado se refiera a la detención y no incluya también a la apertura, debe entenderse en el sentido de que toda detención de la correspondencia conduciría lógicamente a la apertura de la misma, pues de lo contrario carecería de sentido la simple detención.

b) *Libertad de conciencia.*

Parece absurdo hablar de la libertad de conciencia, cuando la conciencia es una facultad de la personalidad humana que no puede estar sujeta a intervención jurídica. Sin embargo, de la libertad de conciencia se pueden producir una serie de consecuencias: separación de la vida religiosa y civil, lo que conduciría a la separación de la Iglesia y del Estado; la facultad que tienen todos de no ser molestados por sus opiniones religiosas; el disfrute de las libertades del Estado civil; la libre admisión de todos los ciudadanos a las profesiones, empleos y cargos públicos; las libertades de reunión, asociación y enseñanza religiosa; etc... (71).

---

(68) Vid. Código penal de 1870 (arts. 221 y 222) y Ley Orden público de 1870 (artículos 8 y 9).

(69) C. Ruiz del Castillo: "Manual de Derecho político", cit., pág. 381.

(70) Vid. Código penal de 1870 (arts. 218, 219, 220 y 512) y Ley de Enjuiciamiento Criminal de 1882 (arts. 579 y ss.).

(71) C. Ruiz del Castillo: "Manual de Derecho político", cit., pág. 436.

La constitución se refiere a esta cuestión en el artículo 11 (72). En el párrafo primero se proclama el principio de la confesionalidad del Estado. Sin embargo, creemos que las palabras "Estado" y "Nación" se encuentran mal empleadas, pues si se aceptaran el orden en que figuran, resultaría que se partiría del principio de la confesionalidad del Estado, para luego afirmar que la razón de esta confesionalidad radica en que la religión católica es la que profesa la Nación española, cuando lo lógico sería señalar que la religión mayoritaria en España es la católica y que, en consecuencia, se proclama el principio de la confesionalidad del Estado. Por otra parte, es también incorrecto afirmar que la Nación se obliga a mantener el culto y sus ministros, cuando lo debe hacer el Estado, en virtud del principio de la confesionalidad religiosa.

Los párrafos segundo y tercero consagran la tolerancia religiosa con una terminología que suscita muchas dudas. Así, cuando se habla de culto, no especifica si se refiere al culto público o al privado. Tampoco está bien delimitado el concepto de moral cristiana. Y surgen muchas dudas a la hora de interpretar el término "ceremonias y manifestaciones". Estos párrafos segundo y tercero tuvieron, a lo largo de la Restauración, diversa interpretación legislativa (73).

c) *Libertad de trabajo.*

El derecho al trabajo es el último de los derechos individuales de la libertad. Se desdobla, a su vez, en el derecho a la libertad de profesión y a la libertad de enseñanza.

c.1) *Libertad de profesión.*— La libertad de profesión puede ser definida como "el derecho que el hombre tiene a desenvolver su actividad intelectual o a ejercer el oficio por el que se siente llamado" (74). Viene regulada en el párrafo primero del artículo 12

(72) El artículo 11 fue el más debatido de todo el Proyecto. Su redacción no sufrió modificación alguna: "La religión católica, apostólica, romana, es la del Estado. La Nación se obliga a mantener el culto y sus ministros. Nadie será molestado en territorio español por sus opiniones religiosas, ni por el ejercicio de su respectivo culto, salvo el respeto debido a la moral cristiana. No se permitirá, sin embargo, otras ceremonias ni manifestaciones públicas que la religión del Estado". Esta redacción influyó poderosamente en el art. 6 del Fuero de los Españoles de 11 de julio de 1945, antes de la modificación introducida por la Ley Orgánica del Estado.

(73) Vid. a este respecto, la Real Orden de 23 octubre 1876, que consagra un criterio restrictivo, y la Real Orden de 10 junio 1910, que deroga parcialmente aquella y establece un criterio de interpretación más amplio.

(74) C. Ruiz del Castillo: "Manual de Derecho Político", cit., pág. 403.

de la Constitución, en unos términos muy amplios, pues comprende también a la libertad de comercio y de industria.

c.2) *Libertad de enseñanza.*— La libertad de enseñanza comprende el derecho a enseñar, el derecho a aprender y el derecho a escoger maestro. No se debe confundir con la libertad de cátedra. Esta supone la ausencia de toda imposición oficial en el contenido de la labor docente.

El artículo 12 de la Constitución, en sus párrafos segundo, tercero y cuarto, trata de la libertad de enseñanza. A primera vista, notamos la ausencia de la consagración del principio de la obligatoriedad de la enseñanza. Por otra parte, el precepto establece junto con la libertad de enseñanza, que sólo se refiere a los españoles, el principio de la intervención del Estado en esta materia. Finalmente el artículo nos remite constantemente a leyes orgánicas (75).

3) DERECHO DE PROPIEDAD

En el siglo XIX predomina una concepción individualista de la propiedad. Por eso la incluimos dentro de los derechos individuales. Por otra parte, parece ser un principio comúnmente admitido que la legislación civil (76) debe ser la encargada de conceptuar el derecho de propiedad, limitándose las Constituciones únicamente a garantizarla contra la arbitrariedad del Poder público. A este principio responde la redacción del artículo 10 de la Constitución. Su redacción nos lleva a la exposición de dos cuestiones:

— El proceso desamortizador (77), que tiene su origen en tiempos anteriores a la Restauración, y que durante ella continúa su ritmo, aunque no tan acelerado como la época anterior (78); y

— La expropiación forzosa, que más debiera llamarse enaje-

(75) El Código penal de 1870 se refiere —en sus arts. 202 y 233— a los que incurren en responsabilidad en relación con los establecimientos de enseñanza. Pero, sin duda, la ley orgánica más importante es la Ley de Instrucción Pública de 9 septiembre 1857 (ley Moyano) que, con las naturales modificaciones, pervive todo un siglo.

(76) Vid. arts. 348 y ss. del Código Civil.

(77) Aparte de los manuales generales, vid., entre otros, F. Tomás Valiente: "El marco político de la desamortización en España", Ed. Ariel, Barcelona, 1972.

(78) Vid. Ley 26 junio 1876, ley 21 diciembre 1876, ley 9 enero 1877, ley 30 junio 1878, etc... y las disposiciones que las desarrollan.

nación forzosa, y que supone una limitación al derecho de disponer (79).

D) Derechos políticos.

Dentro de ellos englobamos el derecho al sufragio o derecho electoral y al derecho al empleo o cargo público.

1) EL DERECHO DE SUFRAGIO

A diferencia de otros textos constitucionales, la Constitución de 1876 no reconoce en su articulado el derecho al sufragio. Unicamente se refiere a él cuando trata de la elección de senadores y diputados. Y no lo reconoce de una forma consciente, pues Cánovas, aun siendo partidario de la consideración del sufragio como un derecho-función y no como un derecho individual, prefirió que esta cuestión se resolviese en futuras leyes orgánicas. De esta forma, las primeras leyes electorales establecerán el sufragio censatario, hasta llegar a 1890 en que se establecerá el sufragio universal masculino.

2) *DERECHO A EMPLEO O CARGO PUBLICO*

Puede ser considerado como una manifestación del principio de igualdad consagrado en la Revolución francesa (80), aunque tiene su antecedente remoto en el ius honorum romano. La Constitución se refiere a él en el artículo 15. En principio, como todos los derechos políticos, únicamente se reconoce a los españoles. Las palabras "según su mérito y capacidad", suponen, en principio, una contradición con el principio de igualdad. Sin embargo, esta contradicción se salva, pues el principio de igualdad "no puede consistir en que se trata igual lo igual, porque ningún supuesto de hecho es exactamente igual a otro y, sobre todo, porque no existe lo absolutamente igual. El principio de igualdad exige, más bien, tratar igual lo que es esencialmente igual" (81). Es decir, aunque se reconozca el principio de igualdad, no todos los españoles están capacitados para desempeñar los cargos públicos. Hay que tener en cuenta el criterio de diferenciación y la finalidad perseguida con la diferenciación, y al igual que el ejerci-

(79) Vid. Ley de Expropiación forzosa de 10 enero 1879.

(80) Vid. M. Hauoriou: "Principios de derecho público y constitucional", cit., págs. 113 y ss.

(81) E. Stein: "Derecho político", Trad. de Sainz Moreno, Ed. Aguilar, Madrid, 1973, pág. 221.

cio de cualquier profesión exige el cumplimiento de ciertos requisitos, el desempeñar un cargo público, debido al carácter eminentemente objetivo del principio de igualdad, exige también ciertos requisitos.

E) Los derechos mixtos.

Los calificamos así porque participan de la naturaleza de los derechos individuales y de los derechos políticos. Entre ellos, se encuentran:

1) DERECHO A LA LIBRE EMISION DEL PENSAMIENTO

El derecho a la libre emisión del pensamiento puede manifestarse de diversas formas (82), pero la más característica de ellas es la emisión de pensamiento por medio de la imprenta. Se encuentra reconocido en el párrafo primero del artículo 13 de la Constitución. En él se reconoce no solamente la libertad de imprenta, pues se habla de la emisión del pensamiento a través de la "palabra". Pero nosotros vamos a limitarnos al primero de ellos. En materia de libertad de imprenta han regido diversos sistemas: El preventivo, con sus modalidades de censura previa (expresamente prohibido por el art. 13), depósito previo e impuesto especial; y el represivo, que puede ser común o especial, según que se castiguen los delitos o faltas cometidos por medio de la imprenta con arreglo al Código penal o a las leyes especiales. Del análisis de la legislación ordinaria (83) se desprende que el sistema seguido durante la Restauración es el sistema represivo común.

2) DERECHO DE REUNION

La reunión puede ser definida como una "mera agregación de personas para concertarse acerca de un objeto o para revelar con su presencia, ideas, sentimientos o aspiraciones comunes" (84). Son sus caracteres la momentaneidad (que la diferencia fundamentalmente de la asociación), el ser concertada y la intencionalidad, es decir, limitada en el tiempo, organizada y con un

(82) Vid. entre otros, J. Robert: "Libertés publiques", cit., pág. 395; C. Colliard: "Libertés publiques", cit., pág. 311; G. Burdeau: "Libertés publiques", cit., pág. 193 y ss.; C. Ruiz del Castillo: "Manual de Derecho político", cit., pág. 421.

(83) Vid. Ley de Policía de Imprenta de 26 julio 1883 y las disposiciones que la desarrollan. Vid. asimismo Código penal de 1870 (arts. 203 y 584) y Ley de Orden público de 1870 (art. 6).

(84) V. Santamaría de Paredes: "Curso de Derecho político", cit., pág. 421.

fin preciso (85). Intimamente relacionado con el derecho de reunión se encuentra el derecho de manifestación (86). La diferencia, a nuestro juicio, radica en que la manifestación constituye una expresión de la libertad de pensamiento y la reunión tiene autonomía propia.

El derecho de reunión viene regulado en el párrafo segundo del artículo 13. Unicamente se establece el requisito de que la reunión ha de ser pacífica. Tan escueta declaración del texto constitucional tenía que desarrollarse en leyes posteriores (87).

3) DERECHO DE ASOCIACION

A diferecia de la reunión, la asociación se distingue de ésta en que "no sólo el fin tiene un carácter transitorio y contingente —como sucede en la reunión—, sino que se carece de una organización estable, y los participantes normalmente no están vinculados por ningún pacto, convenio o estatuto" (88). Es decir, la asociación tiene un fin y una organización estable y entre los asociados existe un vínculo permanente. El derecho de asociación se encuentra reconocido en el párrafo tercero del artículo 13. Su amplia redacción hizo la necesidad de unas disposiciones que lo desarrollasen (89).

Quizás, el principal problema que se plantea es el de si por medio de la Ley de Asociaciones pudo organizarse la clase obrera hasta llegar a lograr un derecho de sindicación (90). En principio, la ley no impedía la constitución de asociaciones de clase. Sin

---

(85) Vid., a este respecto, C. Colliard: "Libertes publiques", cit., pág. 244; J. Robert: "Libertes publiques", cit., págs. 504-505; G. Burdeau: "Libertés publiques", cit., pág. 188.

(86) Sobre el derecho de reunión y su diferencia con el derecho de manifestación, vid. G. Burdeau: "Libertés publiques", cit., págs. 175 y ss.

(87) Vid. ley reguladora del Derecho de reunión de 15 junio 1880, en vigor hasta el mes de junio de 1976; el Código Penal (arts. 189 y ss.); y ley de Orden público (art. 5).

(88) J. Ferrando Badía: "La democracia en transformación", Ed. Tecnos, Madrid, 1973, pág. 137-138. Vid. asimismo, P. Biscaretti di Ruffia: "Derecho constitucional", cit. págs. 689-691; y P. Virga: "Diritto costituzionale", Milano, 1971, págs. 622 a 627.

(89) Vid. Ley de Asociaciones de 30 junio 1887 y Código penal (arts. 198 y ss.).

(90) Vid. M. R. Alarcón Caracuel: "El derecho de asociación obrera en España (1839-1900)", Ed. Rev. de Trabajo, Madrid, 1975, págs. 272 y ss.

embargo, las disposiciones que se dictaron a tal efecto (91), revelan claramente el intento por parte del bloque del Poder de que tales asociaciones no surgiesen.

4) DERECHO DE PETICION

El derecho de petición es, quizás, el que mejor revela el carácter mixto de estos derechos que estamos estudiando, pues puede perseguir tanto un interés individual como general. Podemos definirlo como "la facultad que pertenece a toda persona de dirigirse a los poderes públicos para hacerles conocer un hecho o un estado de cosas y para reclamar su intervención" (92).

Este derecho viene reconocido en los párrafos cuarto y quinto del artículo 13. El derecho de petición puede ejercerse de forma individual y colectiva. Sin embargo, las fuerzas armadas se encuentran privadas del ejercicio colectivo de este derecho, pudiendo hacerlo individualmente con arreglo a las normas de su propio instituto. Durante la Restauración no se promulgó ninguna ley orgánica reguladora del derecho de petición. Su regulación no se produce de forma unitaria sino en disposiciones de diversa naturaleza (93).

F) Sanción de los derechos consignados.

Una vez analizados los derechos reconocidos a los españoles y extranjeros, vamos a referirnos a las garantías que establece la Constitución para el ejercicio de estos derechos. Estas garantías vienen reconocidas en el artículo 14 de la Constitución, que establece dos tipos de garantías:

— Unas, mediante el establecimiento legislativo de reglas para asegurar el respeto recíproco de los derechos. Es decir, se trata de una garantía legal, que no tendrá más limitación que los derechos de la Nación y los atributos esenciales del Poder público. Esta limitación está concebida de una forma amplísima, lo cual puede producir un gran riesgo de arbitrariedad.

---

(91) Vid., entre otras, R.C. 22 abril 1891, Circular 6 abril 1892, Circular de 13 febrero 1896, etc...

(92) G. Burdeau: "Libertés publiques", cit., pág. 62. Vid. asimismo, M. Hauriou: "Principios de Derecho público constitucional", cit., pág. 132; G. Colliard: "Libertés publiques", cit., pág. 131.

(93) Vid., entre otros, Código Penal de 1870 (art. 229), Reglamento del Congreso de 1847 (arts. 182 y ss.), Reglamento del Senado de 21 junio 1877 (Título XXV), etc...

— Junto a esta garantía legal, el párrafo segundo establece otro tipo de garantía, al exigir la responsabilidad penal y civil de los jueces, autoridades y funcionarios que atentasen contra dichos derechos (94).

G) La suspensión de garantías.

Más que hablar de suspensión de garantías debería hablarse de suspensión de derechos o, mejor dicho, del ejercicio de esos derechos. Por otra parte, hemos de distinguir la llamada suspensión de garantías del "estado de sitio" y de los "plenos poderes". El estado de sitio, a diferencia de la suspensión de garantías, no supone una modificación en las relaciones entre el ejecutivo y el legislativo, sino que se refiere únicamente a las dos ramas del Ejecutivo: la civil y la militar. Por su parte, los plenos poderes suponen una delegación de la facultad legislativa de las Cámaras al Poder ejecutivo, pero no se limitan a las señaladas taxativamente en la Constitución, como ocurre en la suspensión de garantías, sino que se extiende a otras relaciones jurídicas enunciadas de un modo general (95). Es decir, la suspensión de garantías no implica la derogación de los derechos reconocidos en la Constitución, sino que imposibilita únicamente el ejercicio de los mismos.

La suspensión de garantías viene establecida en el artículo 17. Según el precepto, sólo podrán suspenderse el ejercicio de los derechos relativos a la seguridad personal, inviolabilidad de domicilio, derechos de libre emisión del pensamiento, reunión y asociación. Los párrafos tercero y cuarto parecen estar destinados a impedir toda arbitrariedad, pues se reconoce la existencia del principio de legalidad. Sin embargo la redacción del párrafo segundo no ofrece muchas seguridades: No se establece un plazo "taxativo" de suspensión, sino que únicamente se dice que se suspenderán "temporalmente"; tampoco se establece un plazo para dar cuenta a las Cortes, pues sólo se habla de que se hará "lo más pronto posible" (96).

---

(94) Respecto a la responsabilidad penal, vid. Código penal (libro II, tit. II, cap. II, sec. 2.ª). Respecto a responsabilidad civil de funcionarios vid. ley de 5 abril 1904 y su Reglamento de 23 septiembre 1904.

(95) Vid. estas cuestiones en G. Burdeau: "Libertés publiques", cit., pág 43; y en C. Ruiz del Castillo: "Manual de Derecho político", cit., págs. 492 y ss.

(96) En cuanto a los efectos de la suspensión de garantías, vid. Ley de Orden Público de 20-23 abril 1870 y Orden Circular de 19 julio 1870, y disposiciones posteriores.

A. Ruiz Rey

PSICOLOGIA Y PSICOPATOLOGIA DEL SILENCIO

HARSIESIS, luego en la mitología griega HARPOCRATES, dios del silencio, posee una vida demasiado tumultuosa para engarzarla con el silencio creador. En el templo de EDFU, se encuentran esculpidas sus expediciones guerreras contra SET, hermano y asesino de su padre. Posiblemente los hechos históricos, como ocurre todavía hoy —la era de la ciencia y de la técnica—, se recubrían por las fantásticas y bellas creaciones populares. Se mitificaban, en suma.

Sabemos que HARPOCRATES ganó fama como dios del silencio, por un detalle nimio mal interpretado. Se le representaba en Grecia como un niño de cráneo rapado, que no conserva de su pelo más que un mechón que le cae por la frente. ISIS, su madre, lo sustenta sobre sus rodillas. El tierno infante, como todos los tiernos infantes, se succionaba un dedo. Este hecho natural, corriente, baladí, fue interpretado por los griegos como el gesto de imponer silencio.

Pero en la vida del egipcio HARSIESIS, hay algo fundamental y que sí guarda una estrecha relación con el silencio. Su padre OSIRIS, muerto, fue reanimado por ISIS para que pudiera engendrarlo. Nada menos que en el silencio de la muerte, el más denso e intenso silencio, fue concebido HARSIESIS, que más tarde pasaría a la mitología griega con el nombre de HARPOCRATES. Gran poder el de la diosa de la fertilidad del Nilo, para llegar a

dominar el silencio de la muerte hasta el punto de obtener un hijo de un cadáver.

ROF CARBALLO, en un magnífico ensayo "Entre el silencio y la palabra", nos habla del psicoanalista Alberto Segín, para el cual HARPOCRATES, el dios del silencio, era representado con una rama de albérchigo en la mano. Este árbol, a su vez, era consagrado a HIPOCRATES, con lo que pretendieron los griegos relacionar el dios de la medicina con el dios del silencio. Este hallazgo del psicoanalista peruano, extraordinariamente curioso e interesante, parece vincularse con el silencio del médico, que no es nunca el charlatán, vendedor casi siempre también de toscos abrazos y de bastas sonrisas. El silencio del médico que, como dice Rof: "...tiene la virtud sorprendente de volver locuaz a lo más profundo de la persona del enfermo, de suscitar, como por mágico ensalmo, el lenguaje de nuestro subsconsciente. No se crea que este silencio es cosa fácil, hacedera, al alcance de todo el mundo. Este "silencio analítico", que sólo puede ejercitarse tras una técnica de adquisición penosa, larga y llena de dificultades, es mucho más que un simple callar. En forma muy similar a lo que constituye en místicas orientales la meta suprema, este "silencio analítico" es en cierto modo una *técnica de inactividad"*. Saltando ahora por encima de otros conceptos brillantes, termina Rof aseverando que el médico, "tras dura y áspera técnica, aprende a no responder".

¿Cómo no va a ser así si el silencio relativo y necesario del médico se verifica entre dos grandes silencios absolutos: el silencio que precede a la vida —silencio inquietante y esperanzador—, y ese otro silencio completo de la muerte, que el alma del médico percibe antes que nadie bajo su mirada intensa de fervor humano, tanto en profundidad como en superficie?

Para un médico psiquiatra, el silencio posee una importancia extraordinaria. Desgraciado del psiquiatra, y en general del médico, que no sabe comprender en silencio las vivencias de sus enfermos. Y el silencio de éstos, puede ser tan expresivo que hasta llegue a ser la pieza fundamental de un diagnóstico. En el silencio del psiquiatra hay una curiosidad consciente y expectante ante unos fenómenos que le interesa conocer. En cada enfermo, el silencio tiene una expresión diferente. En los comienzos de la esquizofrenia, por ejemplo, el silencio está configurado por una perplejidad que también supo estudiar STORRING. En la melancolía, el silencio es inhibición, que nada tiene que ver con la per-

plejidad. Es un silencio de un matiz muy diferente, de otro colorido del de aquel que nos anuncia que se está poniendo en marcha la enfermedad. Claro que no van nunca solos, si no acompañados de detalles, como los gestos, los rasgos fisonómicos, aunque sea el silencio lo que nos llega más a lo hondo, lo más expresivo sin que podamos iniciarlo con palabras. No hay esenciales puntos de apoyo de carácter objetivo. En el silencio, son las particularidades de cada silencio en sí lo que nos hace vibrar y comprender.

Sin los sentidos no habría posibilidades inteligentes y, por tanto ni siquiera nos sería posible captar el silencio. Ni el ruido, ni el silencio, ni nada de cuanto acontece en nuestro derredor, puede ser independiente de la conciencia. Dice SPRANGER que "En la presencia de las gotas de rocío sobre la yerba, conocidas y estéticamente aprehendidas ya, puede insistir con una emoción tácita en que se percibe algo de la tristeza de lo perecedero y del pavor de la eternidad, sin que acierte a comprender en palabras este estado".

Y ¿por qué no pensar en BERGSON, el filósofo de la intuición? En otro lugar del mismo libro (FORMAS DE VIDA), arguye SPRANGER: "todo, hasta lo no físico, puede tener significación para la inmediata conexión económica de valor. Pues para el estado material psicofísico de mi yo materialmente condicionado todo es estímulo e impedimento, todo es útil o pernicioso. Nada hay económicamente indiferente ni teórica ni estéticamente no hay nada valorativamente indiferente. Y si en estos valores parciales y en este sentido parcial de la vida puede tener un sitio todo, es que ha de consonar *todo* cabalmente en el sentido total, al modo como en el todo de una sinfonía se entrelazan melodías y frases. El gran leit-motiv de la sinfonía de la vida es la vivencia.

Curioso resulta que para los psiquiatras enemigos del subjetivismo, una de las causas de las enfermedades neurosíquicas sean las vivencias. Porque ellos mismos definen la vivencia "como el complejo de ideas de vivos tonos negativos, relacionadas con determinados acontecimientos de la vida del hombre". Y en las vivencias no sólo interviene el complejo de ideas, sino sentimientos, afectos que en la mayor parte de los casos no resultan claros ni traducibles. En esos vivos tonos negativos de que nos hablan, existe el más puro subjetivismo, es decir, lo perteneciente al sujeto o espíritu del hombre. Conformes en que las vivencias tienen su origen en los más variados acontecimientos de la vida social y particular. Pero este vivenciar no puede ser el mismo para el

hombre sano que para el enfermo. Hay en la vivencia, tanto en la normal como en la patológica, un hecho, la mayor parte de las veces nada claro, y una segunda fase de elaboración psíquica de ese hecho, reacción vivencial, que no se concibe más que en el silencio. Aún cuando —como quieren García Morente y Zaragueta— las vivencias tendrán un carácter bien distinto, según se trate de una vivencia de visión subjetiva o de afirmación o negación objetiva, habrá que convenir que tal distinción será válida para las vivencias más sencillas, pero no para aquellas que lleven en su entraña un complejo de ideas y sentimientos imposibles de objetivizar. Por eso decíamos que en tales vivencias complicadas el lenguaje no sirve, no son expresables con palabras. No lograremos una clasificación de las vivencias como lo hace LERSCH en su fundamental y admirable libro "La estructura de la personalidad". Pero lo que resulta para nosotros lógico es que cuando un esquizofrénico asistió a su propio entierro, es muy difícil separar la vivencia de la reacción patológica vivencial. Mejor sería decir que todo es vivencia patológica. En el individuo mentalmente enfermo, la vivencia le sobreviene y sobrecoje en su aislamiento. Y continúa aislado en su elaboración psíquica. Unicamente es el alma, desde el principio al fin, lo que está en tensión. Es un silencio más prolongado, emotivo y extraño.

En determinadas formas de neurosis, en aquellas en las que existe un factor permanente, constitucional, por lo que habría, según mi criterio que adscribirlas al capítulo de las psicopatías, también juega su parte el silencio, lo más importante de la vida del hombre. Y en las formas más genuinas de neurosis, asimismo el silencio penoso, apenas entrevisto, de la segunda infancia y de la adolescencia, interviene de manera decisiva en el origen de la enfermedad. Son esos silencios en los que se elaboran las vivencias que se hundieron en el subsconsciente, para cobrar un significado luego —al clarificarse el recuerdo—, aunque inconcreto siempre, pese a que los síntomas hipocondríacos lleguen a manifestarse altisonantes.

Repetimos: En el comienzo de las enfermedades mentales, el silencio tiene un valor positivo. La irritabilidad, la excitación, incluso la violencia son iguales en todas las psicosis en momentos ya más avanzados. En cambio, el preludio del silencio en estos pacientes creo que tiene una significación especial. Parece como si en esos instantes el médico rompiese los obstáculos para poder llegar hasta el hondón de las almas atormentadas. Me parece

percibir que la expresión del silencio en los susodichos enfermos, viene a ser como un mecanismo muy íntimo de defensa, de autoconservación; como un síntoma característico de alarma del fondo vital. En la excitación, en la violencia, en los gritos, hay mucho de entrega, de desbordamiento físico. El silencio, en cambio, es más saludablemente constructivo. Supone para el enfermo un reposo —aún dentro de las atormentadoras vivencias, de su duda, de no estar seguro de sí mismo—; y para el psiquiatra, como una herida abierta en plena narcosis, a través de la cual se puede palpar en las entrañas.

A cada uno le llega el silencio como una especie de acorde distinto. En el silencio, en su captación, en la forma en que percibimos como se expresa el silencio, influyen una serie de factores que vamos a tratar de esbozar.

En el acto de conocimiento del silencio, éste es determinado principalmente por el estado de ánimo, por el estado de conciencia individual.

En el animal no es concebible el silencio como expresión trascendente. El animal es silencioso a veces de otra manera. Como puedan serlo algunos hombres. El silencio sólo es trascendente y creador en el ser humano que alcanzó a ser hombre. Pero no deberá confundirse lo silencioso con el silencio. Porque un individuo puede hablar mucho y no decir nada: Estar divorciado del silencio, evidente, pero otro puede ser muy silencioso y no haber tenido un buen silencio en su vida. Otro, en fin puede mostrar un hablar sincero, decir "cosas", y estar rodeado de un silencio significativo, silencio que es todo un clamor imponente. La palabra, cuando es acertada, fue creada por el silencio creador. Hay silencios que no son capaces de crear nada. Por el contrario, ese terrible escándalo ruidoso de la música de jazz, que fue popularizada por negros, lleva en su núcleo todo el silencio impresionante y expresivo de un pueblo —prefiero decir pueblo y no raza—, que al empezar a romper su silencio, ha iniciado su hablar y aún le queda mucho que decir. Es el silencio —siempre dispuesto para la creación— que se hizo clamor.

Mas el silencio únicamente es creador cuando es capaz de transmitir lo concebido en el aislamiento. Y mientras duró el mutismo. Si se acompaña con gestos y balbuceos, será la manera de expresar un silencio que comienza a plasmarse en ademán o a columpiarse en la palabra.

Antes de que Dios crease los mundos, hay que pensar que el silencio sería absoluto. "En el principio fue el silencio", como afirma Reik, al que también cita Rof en el ensayo al que antes nos referimos. Luego ya existía algo, ya existía el silencio. Pero en el sentido religioso, antes del envío de su hijo, siguió silencioso. Y, sin embargo, su silencio fue siempre expresivo, tuvo en todo instante un significado de grandeza. Si habló antes lo ignoramos. Quizás sea herético decir que Dios es hijo del silencio. Lo verdadero sería afirmar que la primera obra de Dios fue el silencio. Y la expresión suprema del silencio, no solo estará en lo puramente divino, sino en lo humano (1), en la vida del hombre y en su muerte.

El silencio en el hombre posee una estrecha relación con el recuerdo. Y el recuerdo, a su vez, tiene contenidos vivenciales cuya valencia afectiva es grande. De ahí que el silencio sea de una expresividad bien distinta en las diferentes épocas de nuestra existencia. En la segunda infancia, lo ignoramos y lo *sentimos* al propio tiempo. El silencio se parece entonces al que todavía impregna una creación recién nacida, desde el ángulo de visión de lo creado no del creador. En la primera infancia no hay conciencia, y sin conciencia no es posible el silencio. Luego, más tarde, la conciencia está muy ocupada en otras tareas de aprendizaje. Sólo se percibe como una ráfaga de melancolía de hondura inexpresable. A la expresión se llega mucho después, al alcanzar el recuerdo como una revisión de conjunto de nuestra vida y como una interpretación de ella. Yo recuerdo ahora —pero es ahora—, los silencios de mi niñez como una mixtura, incomprendida entonces, aunque sentida, de temor y tristeza. Y es que el recuerdo no puede desglosarse del presente: Desde luego, por la interpretación del *ahora,* nos hacemos cargo del ayer. En la segunda infancia el silencio se extiende en torno de ella, ve en él como *un algo* distinto de su naturaleza, como una amenaza a su existencia, como el peso insufrible de una vida que viviese su futuro sin arrojar nunca la pesadilla de su misterio. Eso de "escu-

(1) BERGMANN, el gran director cinematográfico sueco, filmó un tríptico. En la primera de sus obras "Como en un espejo", se basa en la Epístola de San Pablo, sobre el Amor. Su mensaje viene a decirnos: "Por mucha fe que tengas, sin amor no eres nada; en cambio, con amor lo eres todo. Entre el amor, la esperanza y la fe, lo primero es el amor". La segunda película se titula "Luz en invierno" y la tercera, "El silencio de Dios". En ésta última BERGMANN siempre preocupado con la idea de Dios, se plantea el problema de ese silencio de Dios, terrible a veces, impresionante siempre.

char el silencio", es menos tópico en la niñez. Entonces el silencio llena los oídos de finísimos ruidos de tono agudo contínuos y angustiados. Parece objetivarse, materializarse. Por la noche que era su momento, cuando estábamos solos, bien con la habitación a plena luz, en la semioscuridad, con los objetos difuminados por la lámpara del pasillo, o en la oscuridad absoluta; cuando nuestros ojos ciegos nos hacían ver círculos luminosos, estrellas y rayos coloreados, como si el cerebro tuviese su propia luz capaz de crear nebulosas y mundos, el silencio nos hacía meter la cabeza entre las sábanas con un temor inconcreto. No se diga que era un miedo a ésto o a aquéllo, pues sin negar ese otro miedo tan concreto y frecuente en los niños, el diferente miedo al que nos referimos ahora más que miedo era angustia: La muerte como una intuición insosegada de la vida.

Dice la Biblia: "En el comienzo, Dios creó el miedo". No sería aventurado conjeturar, que en primer lugar, crease el silencio. No es concebible que existiera algo antes que Dios, pero tampoco que el miedo vaya a la zaga del silencio. Al menos cuando aquel es transcendente, cuando por él llegamos a intuir lo poco que somos y la grandeza de la creación. Y hasta en esa forma de miedo objetivable, que se justifica por una presencia, o una vivencia determinada, el silencio es el contrapunto esencial para que surja aquel. En el fragor de una batalla, el miedo se convierte en un estado de excitación nerviosa que se justifica a sí mismo. No es ese miedo sereno, entrañable, que sitúa vértigos emocionales en lo más íntimo de nuestro ser, sino ese otro miedo que llega al pánico y que es de huida o inhibición, o se transforma en combatividad exaltada, en borrachera de instintos que nos conduce a aceptar el homicidio como una forma maravillosa de altruismo. De una manera u otra el miedo está ahí, junto a nosotros, pegado a nosotros, lo conocemos y lo apreciamos. Y el hombre que sabe que va a morir, que no puede huir ni estar quieto, porque entonces las probabilidades de muerte aumentan todavía, le pierde el respeto a su miedo. No es que se acostumbre a él, que se diluya en su alma al rojo vivo por un soplo de brisa fresca y limpia. Es, sencillamente, que no hay dudas, que la tremenda expectación no existe ya. Y a lo que teme más el hombre es al peligro desconocido —peligro desconocido en el sentido de que puede morir, pero que no es absolutamente cierta su muerte—, a la angustiada duda. Por eso, cuando cesa el estampido de las bombas, de los cañones y de los morteros, surje en torno suyo el silencio creador. El hombre que es hombre verdaderamente, siente en el silencio,

quizá difusa, de manera inconcreta, la inmensa desgracia de un destino que no puede ser el suyo. El silencio es entonces la palabra de Dios.

Como en "El tren de los heridos", ese poema extraordinario de Miguel Hernández, que empieza así:

> "Silencio que naufraga en el silencio
> de las bocas cerradas por la noche.
> No cesa de callar ni atravesado
> Habla el lenguaje ahogado de los muertos
> Silencio".

Paradógicamente, el cine sonoro ha descubierto el silencio. Es decir, ha sabido descubrir toda la enorme dimensión del silencio, como primerísimo factor dramático. En realidad, ya lo había hecho antes el teatro, pero posiblemente en menor medida. Tanto el uno como el otro lograron esa valoración del que aguarda, del que duda ante la clase de peligro que se cierne sobre él. El silencio aquí da paso al miedo, es como una gran sombra mítica extendida en el contraste del leve y *traicionero* chasquido de unas ramas, de unas hojas que caen o de un personaje que calla cuando parecía que debería hablar. Es el silencio el personaje importante de entre esos ténues ruidos. Ya dijo Aníbal Ponce que la duda es la raíz de la ansiedad. Todo el teatro y el cine de *suspense* —¿y cuándo no hubo suspense en la obra dramática?— se basa en esta premisa.

Para Schilder, el gran psicoterapeuta, la causa del miedo será "la expectativa de algún daño". Y en el caso de la refriega armada, la angustia no aparecerá porque en la lucha el individuo combate el peligro. En los silencios de la batalla la ansiedad sí aparece. Por ello el silencio en la ansiedad posee un matiz muy distinto de expresión. En el miedo, en el pánico el silencio no llega a la raíz del ser, se detiene en los instintos, en lo elemental, en lo primitivo. En la ansiedad llega hasta el fondo vital, se hace existencial. Es este silencio, exento, aunque no del todo, de temor humano, el que parece descubrirnos todo el significado de la vida y su proyección universal.

Cuando el miedo personalmente egoísta engendra el silencio, es entonces cuando comprendemos a Kierkegard: "el héroe trágico, favorito de la ética —nos dice el filósofo danés—, es el hom-

bre puro, también puedo comprenderlo, y todo lo que hace sucede a plena luz. Si voy más lejos tropiezo con la paradoja, es decir, con lo divino y con lo demoníaco, porque el silencio es lo uno y lo otro. El silencio es la trampa del demonio, cuanto más lo guarda, tanto más temible es también el demonio; pero el silencio también es un estado en el cual el individuo toma conciencia de su unión con la divinidad". Es cierto que las más diversas formas de culpabilidad se recubren de silencio; el silencio de los adúlteros por ejemplo; el silencio del que debe hablar y se calla; el silencio impenetrable que no escucha más que a su propio bienestar. ¡Hay tantos silencios culpables y no culpables!

En la juventud, el silencio nos descubre, sin saberlo, el amor. De la mano del silencio reconocemos la realidad irreal de la mujer amada. Se dice que el amor es un sueño. En el amor la realidad se enmascara de tal suerte que llega a ser muy difícil reconocerla. Y lo material, inseparable y poderoso, queda allá en el fondo de unas miradas en silencio; siempre serán eternos los minutos que por su intensidad parecen abarcar a una humanidad perdida en el tiempo. Para mí la juventud descubre el silencio en el amor. Es, probablemente, un silencio hecho de sentimientos indefinibles y expansivos, inconscientemente creador, quizás; pero con una creación extraña e íntima a la vez. Mas todavía no apareció el recuerdo en toda su plenitud. Falta vida para recorrerla con nostalgia. Sólo la madurez conduce a los silencios más fecundos, más positivamente creadores. Será el silencio que se engendra en la serenidad de una experiencia no aprovechada para ser más prácticos, sino para ser mejores. En definitiva para ser más humanos, más hombres. Es al llegar a esta revisión de su vida, en ese momento en el tiempo, cuando las palabras de LAIN ENTRALGO, en su libro "La Empresa de Ser Hombre", alcanzan un auténtico significado: "No hay sobre la tierra hombreidad completa sin tiempo, cosas y hombres; mas tampoco sin la tarea de conquistar de cuando en cuando esa ascética soledad por uno mismo".

Sin embargo, ¿hasta qué punto los sentimientos y los instintos se encuentran desligados de la razón? Todo reunido, íntimamente coaligado, forma un solo organismo: Ese mundo afectivo que se define como tono vital o sentimiento vital. La vida es sincretismo, la unidad de lo diverso y hasta de lo contradictorio. Desde muy antiguo el hombre percibe, tiene la conciencia de su cuerpo y de su alma. Sabe hoy, porque la ciencia se lo dijo, que *no es posible separar el alma del cuerpo. Mas tal verdad lá cons*truyó con trabajo. Transportó con sus pinzas intelectuales aque-

llos elementos necesarios para elaborar un descubrimiento que comprende y que continua sin sentir en toda su amplitud. Porque el hombre en el silencio creador de su soledad se sigue encontrando dividido, continúa viéndose dos: Su alma y su cuerpo. En el ser humano hay una permanente contradicción, diríamos que su contradicción es esencial. Por eso el hombre dialoga consigo mismo: se niega y se afirma; cree y no cree; ama y odia; simpatiza y desprecia, no sólo a los otros, a los demás, sino a sí mismo. He aquí la expresión del silencio humano, que es tanto como decir la definición del hombre.

En realidad, el silencio lo define todo al expandirse por el mundo. Hasta la música sin silencios no sería nada. El silencio en el transcurso de una melodía, prepara nuestra emoción para ser cuidadosamente expresada en las notas que le siguen. Vemos, pues, el valor de lo contradictorio en la condición humana, el valor del silencio en el desarrollo de nuestros sentimientos artísticos morales y científicos. Y el valor del diálogo, siempre resultante del silencio para llegar a alcanzar un sentido verdaderamente humano.

Del silencio también brota nuestro propio descontento. El hombre es el único ser de la creación descontento de sí mismo. Habrá que desconfiar de las personas satisfechas de sí mismas, de las que creen todo lo hacen bien, porque estos tendrán únicamente silencios estériles. Ello no quiere decir que el hombre tenga que ser inseguro. El hombre debe tener la seguridad más completa en sus concepciones y en sus actos, incluyendo la seguridad de que puede equivocarse en cualquier momento.

El sentimiento vital de que antes hablábamos, es colocado por Ribot en la base orgánica de la personalidad y definido por él como "la conciencia que posee al individuo, de sí mismo, de su "yo". Y la consecuencia viene dada por las corrientes nerviosas que afluyen hacia adentro, que surgen de los órganos, y otras corrientes nerviosas que parten de la sensibilidad externa, pertenecientes al campo de los sentidos. Entiende Enrique Mouset, el psiquiatra y psicólogo definidor en sus cursos de la Universidad de Buenos Aires de la psicología vital, que las corrientes centrípetas nerviosas que parten de los órganos, no llegan a provocar estados claros de conciencia, excepto en el dolor físico. En cambio, la sensibilidad externa sí. Y ésta, al fusionarse con aquella otra, produce una armonía afectiva que conocemos con el nombre de Cenestesia o, más claramente, sentimiento vital.

"Cuando el hombre se aisla de los aparatos sensoriales, de los estímulos que a los cinco sentidos le llegan de su mundo exterior, alcanza otro campo más íntimo: *La precepción interior.* Y en la precepción interior lo primero conque se tropieza es con la propia personalidad". He aquí la conciencia de la existencia que "desde un punto de vista objetivo es percibida como cuerpo, y desde un punto de vista subjetivo como alma". Y el alma, esencia subjetiva, se originó en el silencio, se encontró y reencontró en el silencio, se engrandeció en el silencio. El silencio es la más completa expresión del alma; y el alma se expresa en el silencio. De ahí que el silencio sea la base y el cómputo de lo subjetivo, y que en determinadas circunstancias, bebiendo ansiosamente el silencio, pueda llegarse a calar hondo, a estar en contacto, a adorar la realidad de la existencia, que es tanto como decir la intimidad de la personalidad. Viene a ser como un pasmo que nos hace descender hasta el núcleo de la vida, hasta la raíz de la existencia, hasta el torrente de un sentimiento de humanidad que nos hace a la par más desgraciados y más hombres.

Hablábamos de la expresión del silencio en la época de la juventud, en la época del amor, en la época de las pasiones. Y en cuanto en tal momento de nuestra existencia, no se llega a comprender en toda su amplitud el silencio —el silencio fecundo del hombre, porque el silencio es intuible y difícilmente expresable—, hay que pensar que en la juventud todo se intuye. Es la época de la intuición y de la no comprensión y, sin embargo, de la definición. Casi todo se define y casi nada se comprende enteramente. En cambio, en la madurez casi todo se comprende y casi nada se define. El hombre en esta época huye de las definiciones, precisamente porque su espíritu, cultivado en la experiencia, se encuentra abierto a todas las definiciones. Ninguna le es extraña, pero todas las repudia por no encontrarlas suficientemente ajustadas. El silencio posee la virtud de desconectar el mundo exterior, si fuera por completo posible, de separar nuestra vida hasta el máximo de su mundo circundante, quedando solos ante nuestra interioridad, ante la experiencia de un pasado que nos hace revivir el presente para buscar un significado al porvenir. De todas suertes, esta desconexión habrá de ser forzosamente incompleta.

No es absurda la relación apretada, estrecha, entre el silencio y cada una de las épocas de la vida del hombre, puesto que el silencio se despereza siempre en el tiempo; es por así decirlo, consustancial con su naturaleza. Como se sabe se definen dos clases de tiempo: El tiempo objetivo y el tiempo inmanente. El

tiempo objetivo es el que medimos en horas, minutos y segundos. Lo apreciamos como una cantidad física y lo medimos con el reloj. El tiempo inmanente, o tiempo subjetivo, se escapa, no se concreta y cada cual lo aprecia no sólo con arreglo a su personalidad, sino a la época, e incluso al instante placentero o triste en que tiene lugar. Está, pues, íntimamente ligado a la vivencia, ¿por qué entonces, si la niñez, según se ha dicho tantas veces, sólo tiene vivencias alegres, placenteras, ve transcurrir su tiempo mucho más lentamente que en cualquier otra época de la vida? Será por ausencia, quizás, de contrastes. En la niñez hay más claro un futuro al que se anhela llegar, y el bagaje de experiencia conque se cuenta es muy escaso. El pasado apenas existe, no hay caudal de experiencia con lo que reavivar y dar dinamismo al presente. La experiencia va creándose poco a poco, trabajosamente. Y todo lo que es trabajoso transcurre con una lentitud desesperante. Repárese que el término "trabajosamente", parece tener un significado intelectual. Es como una falta de comprensión de algo, o por algo, que uno tratase de vencer hasta llegar a la completa comprensión, y transformado ya en experiencia se almacenase para luego, cuando convenga, poder reactivarse por el recuerdo. Por todo, el silencio aquí en la niñez ha de ser forzosamente inexperto, infecundo; algo más que uno no acaba de comprender bien, que no se sabe para qué sirve, que está exento de conceptos, pero que, al propio tiempo, se siente gravitar sobre nosotros y se adivina, se intuye sin verdadera trascendencia. En la juventud y en la niñez, sobre todo en ésta, todo nos parece nuevo. Y mientras el ser humano está intentanto conocer y experimentar, se siente alegre y convencido de su propia importancia. Y el silencio no cuenta, o cuenta menos, porque inmerso en el tiempo, éste se dedica exclusivamente a conocer y no a crear.

Entendemos que es por eso por lo que los niños ven su tiempo transcurrir lentamente. En la niñez, aquellos instantes que precedían a nuestro sueño, en el silencio de la habitación vacía, nos parecían siglos.

"A la busca del tiempo perdido", titula Proust una de sus mejores obras. El consideraba que el tiempo, en lo que coincidía con Schopenhauer, posee para cada uno de los mortales un ritmo diferente. He aquí lo que le sucede al hombre en su madurez, cuando comprende el silencio y ese silencio se hace fecundo. Inicia la busca del *silencio perdido,* ante la angustia presente de no haber sabido, ni podido, comprender su enorme facultad creadora. Por eso el silencio en la niñez tiene una expresión muy distinta. En esa edad el silencio es la existencia misma, la base

existencial, sin apreturas de concepto, sin prisas ideológicas. El silencio, en fin, vivía con nosotros, estaba ahí junto a nuestro estupor, provocado por un presentimiento de misterio y grandeza. Era algo inexpresable, de una incomprendida emoción metafísica. En el silencio los niños encuentran la conciencia de la existencia. Los jóvenes en el silencio encuentran la conciencia de la pasión. Y los hombres, que ya comienzan a perder el futuro, los hombres maduros, encuentran la plena conciencia de la humanidad, lo que indicamos ya y denunciamos como la "fecundidad del silencio". Ellos mismos son una parte del silencio; están tratando de organizar un futuro extrahumano, al carecer ya de futuro humano, van repasando sus vidas con una mirada de tristeza que es la mejor vida del recuerdo.

Volvamos nuevamente al amor, puesto que es él lo que define a la juventud. En el amor más sano, hasta es captable el silencio, aunque esa expresión no adquiera todavía una plena conciencia. Hasta en el amor no aséptico el silencio débilmente es la mejor expresión de ese amor. Si el amor es vida, ya que es el origen de ella, resulta curioso pararse a meditar que el amor y la vida se simbolizan como luz, y la muerte como oscuridad. Y es curioso también que en la oscuridad de la noche el silencio sea más denso, más atrayente, más impresionante. Hay, pues, una conexión entre oscuridad, silencio, muerte; y otra, entre luz, vida, ruido. El ser humano y todo su mundo se establece, no obstante, de la contradicción. De ahí, que tales correlaciones sean relativas. Porque la noche silenciosa, humilde y soñadora parece estar hecha para el amor, y el amor es la fuente de la vida. Y la luz vivísima semejante a la del día, y aún superior a ella, de la bomba atómica, con su ruido decatómbico, es sembradora, se siente el rebullir de la desolación y de la muerte.

Höffding, en su libro "Esbozo de una psicología basada en la experiencia" dice: "La impresión agradable de la luz y la impresión desagradable de la oscuridad, constituyen una parte del sentimiento vital; y la manera según la cual los hombres, en todos los grados de la civilización, han asociado la luz y la vida, la oscuridad y la muerte, es el testimonio de una profunda y constante experiencia. Sin duda, otras experiencias fuera de las sensaciones generales inmediatas han concurrido a este resultado: La luz trae la seguridad, mientras que la oscuridad favorece a los enemigos y a los peligros. Pero la base última hay que buscarla en esas asociaciones".

Como se podrá apreciar esta especie de "totalitarismo" conceptual es tan falso como todos. Porque lo que cabe sea cierto

para el hombre primitivo y supersticioso, puede no serlo tanto para el hombre de hoy. Los que se refugiaban en la noche para adquirir mayor seguridad ante los bombardeos de la aviación, no serían, desde luego, partidarios de la tesis que antes subrayamos. El hombre de hoy, "el hombre actual" —lo cual no significa que todos los hombres que viven hoy sean hombres actuales— el hombre actual, decíamos, viene dado aquí por una forma de ser y de sentir los problemas que en el momento, en la época presente y en un futuro inmediato, tiene planteados la humanidad. Trata de resolverlos con concepciones que empiezan a ser nuevas, originales, acordes con el tiempo que le ha tocado vivir. Se comprenderá que muchos hombres contemporáneos nuestros, no solo no son "hombres actuales", sino que psicológicamente pertenecen a la casi prehistoria. A medida que la cultura va extendiéndose y las fuentes informativas menudeando, la propaganda va perdiendo importancia, y el hombre va teniendo sus propios conceptos que se forman en los silencios fecundos y en el estudio. Es falso esa clase de "totalitarismo", porque somos muchos los que nos sentimos a gusto en medio de la noche, que lleva nombre femenino. Como la luna que la ilumina aumenta su silencio.

El amor busca el silencio y no precisamente sólo por pudor, sino como un rito necesario que presiente la vida.

Jesús, antes de comenzar a hablar, se envolvió en el silencio del desierto. Allí que, como en el mar, es donde ha de percibirse la inmensa planicie proletaria, ambiciosa de silencio. Por eso cuando una persona calla, cuando una persona conoce auténticamente el silencio, se percibe que ha de hablar pronto y bien. Igual le sucede a los pueblos. Y este conocimiento del silencio sólo tiene un profundo significado en la madurez.

El hombre maduro es un melancólico atenuado desde el punto de vista psiquiátrico. Por eso su silencio es mucho más amplio y hondo. La tristeza lo alarga. "No vive la vida como anticipación" ya que en él "el futuro está frenado". Hay un cierre de sus horizontes, una lucha y una meditación más intensa, más exhaustiva. El pasado sin embargo, es también amplio, extenso como la experiencia que le condujo a conocer un poco mejor todo el significado de la vida. Por eso su silencio, lleva implícito el engendro de un sentido de humanidad hasta entonces inédito.

He aquí el silencio: Todo amor y respeto que sabe arrodillarse silenciosamente ante la vida, y ese otro su gran misterio que es la muerte.

M.ª Dolores Asquerino Fernández

IDOLOS INEDITOS DEL MUSEO DE ALCOY

I. ANTECEDENTES

Dentro del conjunto de materiales adjudicables a los inicios de la Metalurgia en la Península, destacan, tanto por su belleza como por su variedad, los objetos de indudable índole religioso-funeraria conocidos como "ídolos". Dentro del País Valenciano no son excesivamente abundantes los hallazgos de estos materiales, pero en el Museo Arqueológico Municipal de Alcoy se conservan seis ejemplares inéditos que deseamos dar a conocer a través del presente estudio, para así ampliar el catálogo de los ya existentes.

Proceden de cuatro yacimientos bastante próximos a Alcoy: el *Ull del Moro,* en las afueras de la población y cerca de la estación ibérica de La Serreta; la *Cova del Moro* de Agres; la *Cova Bolumini* de Alfafara, en donde apareció otro ejemplar publicado por V. Pascual y, por último, del poblado que se encuentra en la parte superior del *Tossal de la Roca,* en la Vall d'Alcalá, y que es el más distante de Alcoy. En el museo se conservan también ejemplares de la Cova d'En Pardo, en Benisili, que no incluimos aquí por estar los materiales de dicho yacimiento en estudio (Fig. 1).

La primera publicación sobre ídolos en el País Valenciano es la de Ballester Tormo (1945) que recoge las piezas conocidas

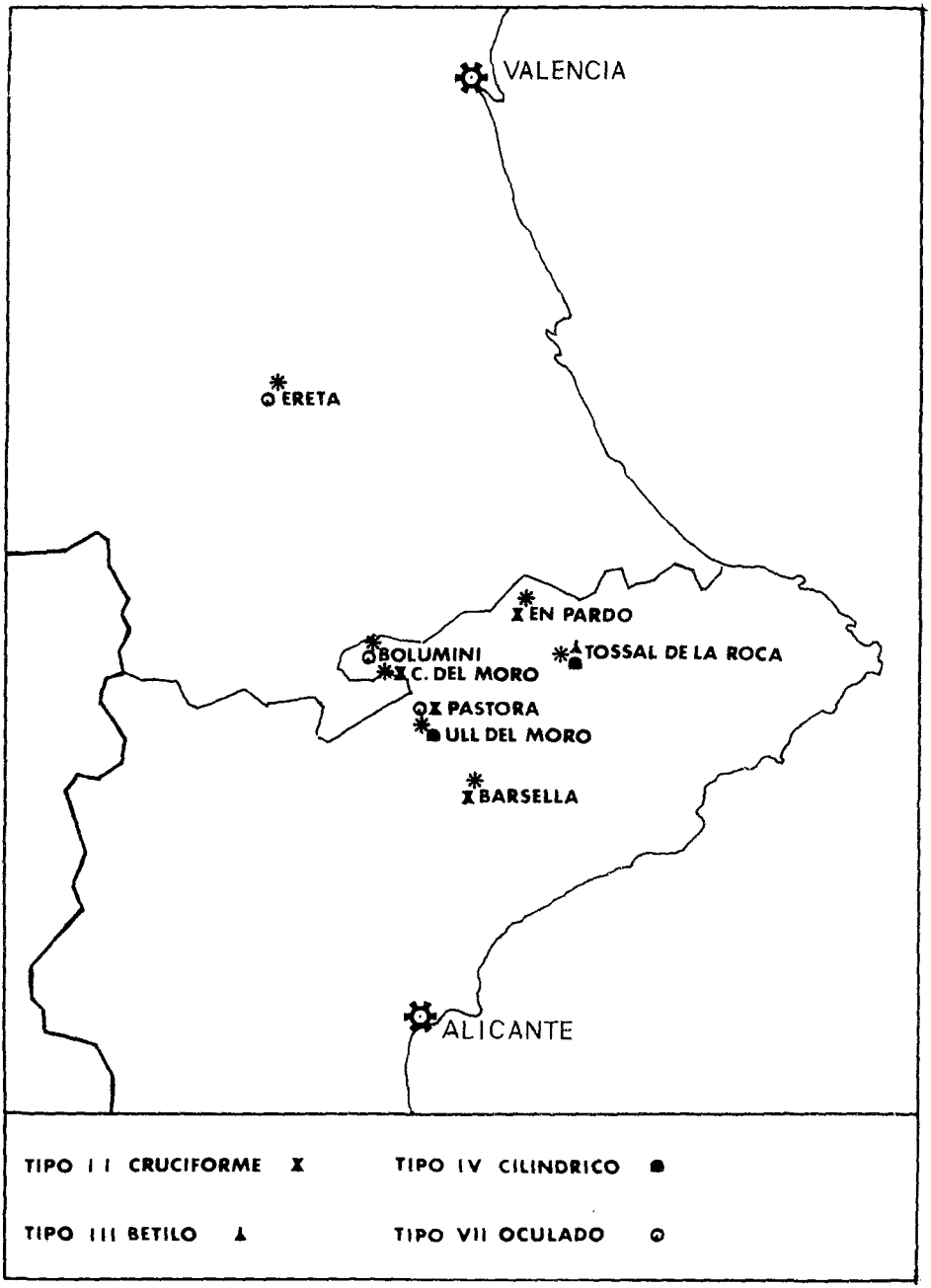


FIG. 1. Dispersión de los «ídolos» en el País Valenciano.

hasta entonces, ampliándose la lista con el trabajo de Pascual Pérez (1957) y las noticias dadas por Fletcher Valls (1961 y 1965). En el trabajo de conjunto sobre el tema realizado por M.J. Almagro Gorbea (1973) se mencionan los ejemplares citados por Ballester y Fletcher, si bien no se hace referencia al publicado por Pascual.

Los hallazgos más antiguos corresponden al 1944, fecha de la que datan el conjunto de La Pastora y el primero y más conocido de La Ereta del Pedregal (BALLESTER, 1945: 125 y 135). Poco después, en 1945, se encuentra el segundo ejemplar de La Ereta, publicado también por Ballester (1945: 136), y de una fecha similar deben ser nuestros números 221 (Ull del Moro), 326 y 327 (Poblado del Tossal de la Roca), ya que su fecha de ingreso, según consta en el Libro-Registro del Museo de Alcoy, es de 13 de Julio de 1945. En 1954 se produce el hallazgo del primer ejemplar de Bolumini (PASCUAL, 1957) y en 1967 el de los restantes, números 2593 y 2594, inéditos hasta ahora. La pieza encontrada más recientemente, entre 1970 y 1973, es la procedente de la Cova del Moro, M-1, de la cual hemos dado noticia recientemente en otro lugar (ASQUERINO, 1978: fig. 9).

Los materiales empleados en la fabricación de estos ídolos son variados: tres de hueso y tres de piedra. Dos de los de hueso conservan su forma primitiva, poco transformada (números 2.593 y 2.594), estándolo totalmente en el tercer ejemplar (M-1). En los de piedra se ha utilizado el rodeno en dos ocasiones (números 221 y 327), encontrándose ambos fragmentados en su parte inferior.

A continuación pasamos a describir estos seis ídolos inéditos, para cuya clasificación hemos seguido la tipología de M.J. Almagro Gorbea (1973). Las cifras que aparecen a continuación del nombre del yacimiento, y que se corresponden con las ilustraciones, pertenecen al número de inventario del museo.

II. CATALOGO DE LOS IDOLOS

COVA DEL MORO (Agres, Alicante) M-1 (Fig. 2)

Parte inferior de ídolo cruciforme plano, en hueso, tipo II E o F, sección lenticular, bien pulimentado.

Dimensiones: Longitud conservada: 41'5 mm.; ancho: 16'5 mm.; grosor: 2 mm.

Fecha y circunstancias de ingreso en el museo: Prospecciones superficiales en el yacimiento entre 1970-73.

Materiales asociados: Cerámica lisa, en relieve, peinada, cardial e incisa; dos lascas laminares de sílex.

Observaciones: Superficie en buen estado, aunque algo corroída, mostrando series de líneas horizontales paralelas producto del pulimento o abrasión.

Referencias bibliográficas: ASQUERINO 1978.

ULL DEL MORO (Alcoy, Alicante) N.° 221 (Fig. 2)

Idolo cilíndrico de rodeno, tipo IV A, sección elíptica, fragmentado en su parte inferior. Estrangulamiento producido por dos muescas laterales unidas entre sí por incisiones profundas que afectan sólo a la cara anterior. Extremo superior recto y plano, con una ligera muesca en ambas caras. Superficie anterior convexa; superficie posterior plana.

Dimensiones: Longitud conservada: 30 mm.; ancho: 12 mm.; grosor: 6 mm.

Fecha y circunstancias de ingreso en el museo: 13 de Julio de 1945. Posiblemente en las excavaciones efectuadas por Visedo.

Materiales asociados: Dientes de hoz y una gran lámina de sílex; un botón piramidal con perforación en V y un punzón, también de hueso, de sección aplanada; dos hachitas votivas y un hacha de piedra; un colgante ovoide de piedra verde con cuatro perforaciones; dos valvas de molde de fundición en arenisca; un fragmento de cincel y una punta de punzón, en bronce; cerámica lisa; percutores.

Observaciones: La adjudicación de esta pieza a un contexto claro presenta ciertos problemas, ya que en el Ull del Moro se excavó un poblado y posteriormente se encontraron unas tumbas (VISEDO, 1942: 39; 1959: 44), pero no se hace mención del hallazgo del ídolo.

Referencias bibliográficas: VICEDO SANFELIPE, 1920: 77-78. VISEDO MOLTO, 1942: 39; 1959: 44.

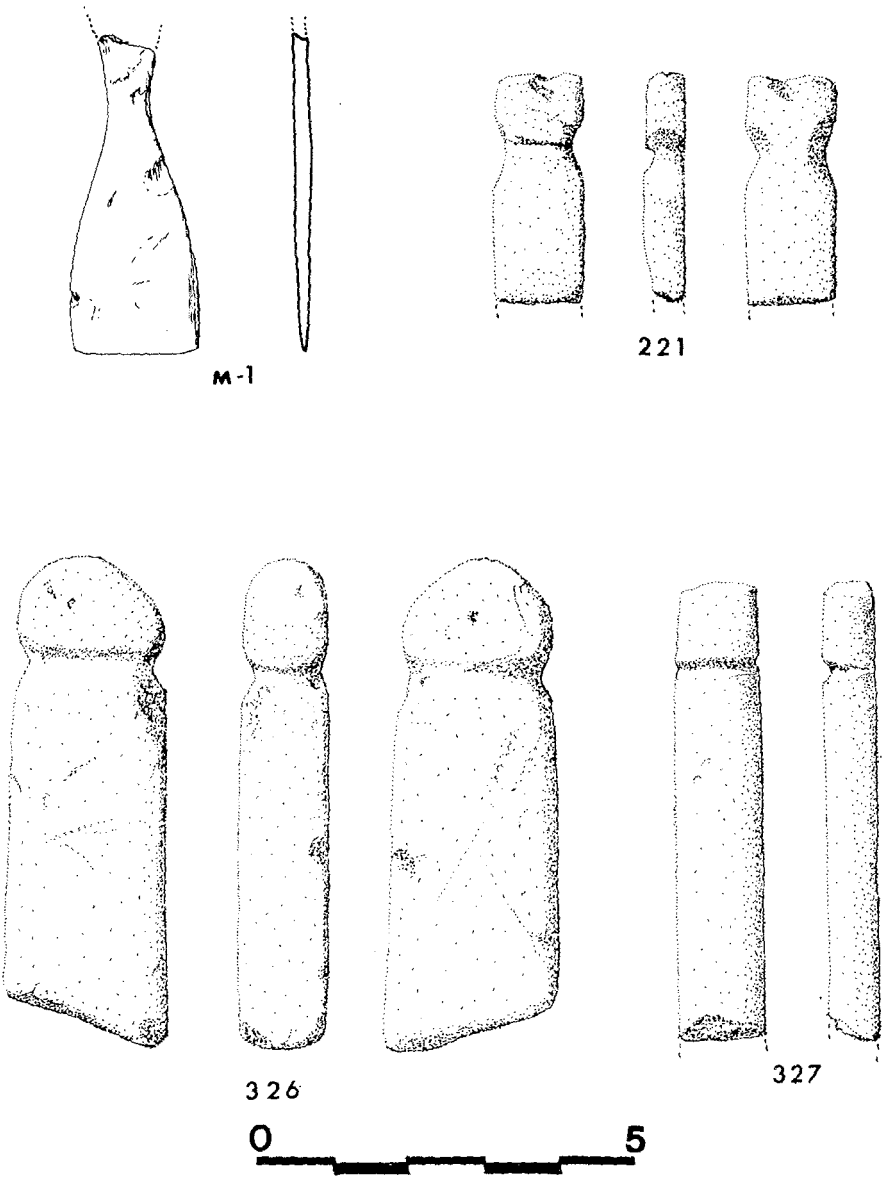


FIG. 2. Idolos de la Cova del Moro (M-1), Ull del Moro (221) y poblado del Tossal de la Roca (326 y 327).

POBLADO DEL TOSSAL DE LA ROCA (Alcalá de la Jovada, Alicante) N.° 326 (Fig. 2)

Idolo betilo, completo, en piedra gris, sección rectangular, con estrangulamiento en la parte superior, liso, tipo III A. Extremo superior redondeado; extremo inferior en bisel. Superficie pulimentada con inicios de una perforación en ambas caras.

Dimensiones: Longitud máxima: 66 mm.; ancho: 21'5 mm.; grosor: 11'5 mm.

Fecha y circunstancias de ingreso en el museo: 13 de Julio de 1945. Circustancias ignoradas.

Materiales asociados: Un ídolo cilíndrico (n.° 327) y un percutor y una mano de mortero en piedra.

Observaciones: Los inicios de perforación de ambas caras son ligeramente disimétricos, no coincidiendo su eje. Leve rotura en la cara anterior, cerca del estrangulamiento, a la derecha.

POBLADO DEL TOSSAL DE LA ROCA. N.° 327 (Fig. 2)

Idolo cilíndrico de rodeno, tipo IV A, sección semicircular, fragmentado en su parte inferior. Muesca horizontal en la parte superior, que sólo afecta a la cara anterior, convexa, constituida por un profundo corte en bisel doble. Cara posterior totalmente plana.

Dimensiones: Longitud conservada: 60'5 mm.; ancho: 12 mm.; grosor: 7'5 mm.

Fecha y circunstancias de ingreso en el museo: 13 de Julio de 1945. Sin datos.

Observaciones: La única referencia al lugar procede de Visedo, que incluye al yacimiento junto a otros "hallazgos sueltos" del Bronce Valenciano, mencionando la existencia de "cerámica tosca".

Referencias bibliográficas: VISEDO MOLTO, 1959: 51.

COVA BOLUMINI (Alfafara, Alicante) N.° 2593 (Fig. 3).

Idolo oculado sobre hueso largo, tipo VII, completo, decorado por excisión poco profunda. Superficie en bastante buen estado, sin restos apreciables de materia colorante. La decoración está dividida en seis zonas horizontales formando cuatro grupos:

FIG. 3. Idolo oculado. Cova Bolumini.

1.°) "cejas" formadas por un ángulo de lados curvos con el vértice hacia abajo, en hueco; 2.°) "ojos" de tendencia elíptica, lisos, separados; 3.°) banda con la parte superior dentada y la inferior en ángulo, con el vértice hacia arriba y lados curvos; 4.°) y 5.°) dos ángulos de lados curvos con las mismas características que el 1.°), si bien con el vértice hacia arriba.

Dimensiones: Longitud: 126 mm.; ancho: 17 mm.; grosor: 10'5 mm.

Fecha y circunstancias de ingreso en el museo: Mayo de 1967. Hallado por Alvaro Seguí en los días 14 y 15 de dicho mes y año, según datos del diario de prospecciones de Seguí que obra en la Biblioteca del Museo de Alcoy.

Materiales asociados: En la misma fecha se encontró un botón piramidal con perforación en V, un colgante triangular y cerca de cien cuentas discoidales, todo ello de hueso; un colgante elíptico de piedra verde y un fragmento de "colador" cerámico.

Observaciones: Sin datos estratigráficos. Cortes en la parte inferior derecha. Parte superior redondeada por abrasión.

COVA BOLUMINI N.° 2.594 (Fig. 4).

Idolo oculado sobre hueso largo, tipo VII, completo, decorado por excisión profunda. Superficie bastante deteriorada, con todas las zonas en hueco mostrando el hueso muy esfoliado. Sin restos apreciables de materia colorante. La decoración, profunda y en hueco, comprende de arriba a abajo: 1.°) banda de líneas oblícuas convergentes en el centro, a modo de "cejas" rectas; 2.°) "ojos" elípticos, lisos, unidos por una estrecha franja vertical, en relieve, que partiendo de la primera zona llega hasta la tercera; 3.°) banda de líneas oblícuas divergentes desde el centro; 4.°) ángulo de lados curvos, con el vértice hacia arriba, en hueco.

Dimensiones: Longitud: 110 mm.; ancho: 16'5 mm.; grosor: 10 mm.

Fecha y circunstancias de ingreso en el museo: Sin datos.

Materiales asociados: No hay seguridad de la aparición de materiales junto con esta pieza, de la que se ignora la fecha de hallazgo. Seguí menciona en el diario citado, con fecha 20 de Marzo de 1966, haber encontrado un colgante acanalado (del tipo de los "tornillos" de Llometes y Barsella). Otros objetos procedentes de esta cueva, además de los publicados por Pascual, y que no se

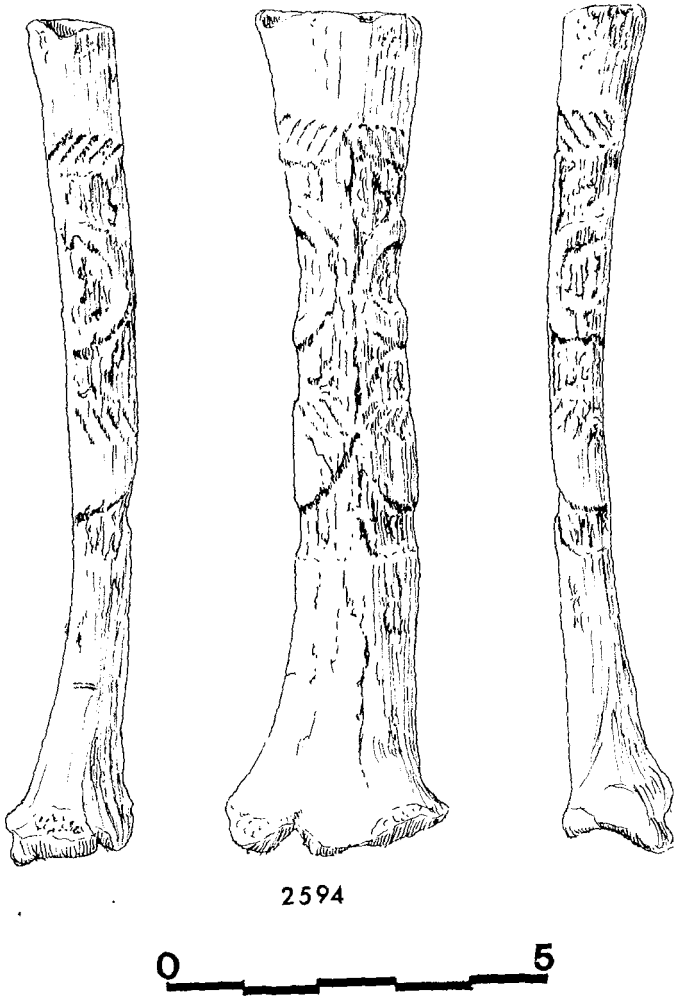


FIG. 4. Idolo oculado. Cova Bolumini.

encuentran mencionados en el diario, si bien se encuentran en la misma vitrina y con igual procedencia, son un punzón de hueso, dos hachitas votivas y dos fragmentos de cerámica "pastillé". Pascual había hallado también campaniforme e incisa.

Observaciones: La parte superior tiene inequívocas muestras de haber sido seccionada intencionalmente. Un corte en la parte inferior izquierda.

Referencias bibliográficas: PASCUAL PEREZ, 1957: 7-12. SEGUI: *"Diario de prospecciones del Centro Excursionista de Alcoy"* manuscrito de la Biblioteca del Museo Arqueológico Municipal de Alcoy.

III. PARALELOS Y CONCLUSIONES

A la hora de analizar los ejemplares inéditos del Museo de Alcoy nos encontramos, sobre todo, con el problema de que se trata de objetos sin situación estratigráfica y cuyo contexto material es, en la mayor parte de los casos, inseguro.

Por los datos que sobre Bolumini nos proporciona Pascual (1957: 8-9), podemos inferir que, al menos el primer ídolo hallado en esta cueva (n.° de inventario del Museo, 1.999), estaba asociado a restos humanos, un cráneo con señales de fuego que se encontraba en un nivel de tierras arcillosas rojizas muy apelmazadas, con abundantes restos carbonosos, así como un punzón en hueso de conejo, una espátula de hueso y tres cuentas de collar, discoidales, de caliza. A excepción de los restos humanos, los materiales hallados por Seguí en sus prospecciones de Marzo de 1966 y Mayo de 1967 son muy similares. La mayor diferencia, quizá, está dada por el esquema decorativo de los ídolos. El hallado por Pascual, aparte de ser el mejor conservado de los tres, tiene los círculos de los "ojos" dobles y presentaba restos de pintura roja, circunstancias ambas que no se dan en los ejemplares 2.593 y 2.594, si bien el color puede haberse perdido con el tiempo. En lo que a puntos comunes se refiere, el ídolo publicado por Pascual ofrece igual esquema decorativo ("cejas"/"ojos"/ "cintas") que los inéditos aquí estudiados, aunque algo más rico, así como también cortes en la parte inferior y redondeamiento de la zona superior.

En cuanto a los otros materiales asociados, la cerámica con perforaciones, tipo "colador", se encuentra también en la Cova del Moro de Agres, y el botón piramidal con perforación en V en el Ull del Moro de Alcoy, así como los colgantes acanalados en El Pardo. Digamos que el conjunto, en líneas generales, es bastante homogéneo. Sin embargo, el tipo de cerámica campaniforme, o de esta tradición, sólo se encuentra en Bolumini.

Los ídolos oculados sobre hueso largo son los más abundantes en el País Valenciano, con un total de treinta ejemplares. Destaca en primer lugar la Cueva de la Pastora, de Alcoy, con veinticinco; Bolumini, con tres y La Ereta del Pedregal con dos. Los paralelos más próximos de los ejemplares de Bolumini, en cuanto a esquema decorativo —ya que no en lo que a técnica se refiere— son indudablemente los ídolos de La Pastora, hallados en un contexto claramente adjudicable a las cuevas de enterramiento múltiple.

El fragmento de cruciforme de tipo E o F (placas planas divididas en dos o tres segmentos triangulares, alargados) procedente de la Cova del Moro, se relaciona claramente con los ídolos de la Barsella de Torremanzanas (BELDA, 1929), así como con los "ídolos planos" de La Pastora. La Barsella corresponde también a igual ambiente funerario que La Pastora y, por lo que sabemos, En Pardo (LLOBREGAT, 1973: 6), donde aparecen asimismo estos tipos de idolillos de hueso (*). El tipo cruciforme de las variantes señaladas, según la tipología de M.J. Almagro Gorbea (1973: 35), contabiliza un total de diecinueve ejemplares en el País Valenciano, siendo los más abundantes los procedentes de La Barsella (nueve), La Pastora (cinco) y En Pardo (cuatro).

No conocemos, por el momento, posibles paralelos dentro del País Valenciano para las dos piezas del poblado del Tossal de La Roca y la del Ull del Moro, pues los betilos, estrangulados o no, no son hasta ahora conocidos en esta zona, al igual que los de tipo cilíndrico. Bien es cierto que estos tres ejemplares que presentamos aquí difieren ligeramente de las formas más "puras" de la tipología de M.J. Almagro Gorbea, y que sólo aparecen en el sector portugués peninsular, pero sus características esenciales (perfil troncocónico o trapezoidal y extremo redondeado en los betilos de tendencia fálica, y forma cilíndrica con extremidad aplanada en los cilindros) los hemos incluido en dichos tipos, si bien pudiesen resultar nuevos tipos de variante.

(*) Materiales inéditos, en estudio, expuestos en el Museo de Alcoy.

También hay que tener en cuenta que las excavaciones en el poblado del Ull del Moro son antiguas; que la zona del yacimiento identificada como necrópolis, en la vertiente sur, en la que apareció una cista formada por cuatro losas laterales y otra que las cubría, con dos esqueletos en su interior (VISEDO, 1942: 39), fue destruida, para la extracción de piedra, antes de que se pudieran realizar verdaderas comprobaciones científicas, y que del poblado del Tossal de la Roca sólo conocemos los ídolos aquí descritos, así como un percutor y una mano de mortero, sin más materiales, y que no se han llevado a cabo ni prospecciones ni excavaciones en el lugar, motivo por el que estas piezas carecen de un contexto claro y terminante a la hora de establecer una serie de conclusiones basadas en datos concretos.

BIBLIOGRAFIA

ALMAGRO GORBEA, 1973: M.J. Almagro Gorbea: *Los ídolos del Bronce I Hispano.* B.P.H., XII.

ASQUERINO, 1978: M.D. Asquerino Fernández: "Cova del Moro (Agres Alicante)" *Publicaciones del Departamento de Historia Antigua de la Universidad de Valencia. Serie Arqueológica* (En prensa).

BALLESTER, 1945: I. Ballester Tormo: "Idolos oculados valencianos" *APL,* II, 115-141.

BELDA, 1929: J. Belda Domínguez: "Excavaciones en el Monte de La Barsella, término de Torremanzanas (Alicante)". Memoria n.° 100 de la *J.S.E.A.*

FLETCHER, 1961: D. Fletcher Valls: "La Ereta del Pedregal (Navarrés, Valencia)" *APL,* IX, p. 79.

FLETCHER et alii, 1965: D. Fletcher, E. Pla, E. Llobregat: *La Ereta del Pedregal (Navarrés, Valencia).* E.A.E., 42.

LLOBREGAT, 1973: E.A. Llobregat Conesa: "Del fin del Neolítico de cerámicas impresas al comienzo de la Edad del Bronce en la Región Valenciana" *PLAV,* 9, 3-10.

PASCUAL, 1957: V. Pascual Pérez: "Un nuevo ídolo oculado pro-

cedente de la Cueva Bolumini (Alfafara, Alicante)" *APL* VI, 7-12.

VICEDO, 1920: R. Vicedo Sanfelipe: *Historia de Alcoy y su región.* Alcoy, 341 pp.

VISEDO, 1942: C. Visedo Moltó: "Correspondencia". *Anales del centro de Cultura Valenciana,* año III, n.° 3, pág. 39.

IDEM, 1959: C. Visedo Moltó: *Alcoy. Geología. Prehistoria.* Alcoy, 80 pp.

V. Martínez Morellá

CENSOS Y OBRAS PIAS A FAVOR DE LAS IGLESIAS ALICANTINAS EN 1718

Al examinar el vocablo "censo" en el "Diccionario de la Real Academia Española", vemos que viene del latín *census,* siendo la primitiva acepción la de padrón o lista de los censores romanos hacían de personas y haciendas. Luego dirá que es padrón o lista de población o riqueza de una nación o pueblo; contribución o tributo que entre los antiguos romanos se pagaba por cabeza en reconocimiento por vasallaje y sujeción; la pensión que anualmente pagaban algunas iglesias a su prelado por razón de superioridad y otras causas. Pero el significado que nos interesa en este caso es el jurídico: Contrato por el cual se sujeta un inmueble al pago de una pensión anual, como interés de un capital recibido en dinero y reconocimiento de un dominio que no se transmite con el inmueble. La legislación de nuestro código civil lo recoge y a través de la Historia del Derecho podemos observar sus variantes con los foros y subforos gallegos, la rabassa morta catalana y aún otras variantes, fuente siempre de litigios, que si bien quiso ponerse orden en el gobierno de Primo de Rivera no se consiguió. Había muchos intereses económicos creados de diversas índoles.

Hay un tomo en tamaño folio en el archivo municipal de Alicante, encuadernado en pergamino flexible en el armario 1, libro 26, en cuya guarda se lee: "Libro de privilegios y provisiones reales desde el año 1715 asta 1723" numerado correlativamente hasta el folio 512, cuyas páginas unas veces son manuscritas en letra de época, y en otras se intercalan cuadernos impresos de las citadas provisiones reales, cuya letra es de diversos tipos.

Al folio 205, leemos este testimonio: "Antonio Suero essno. del Rey nro. Señor público del juzgado de esta Illustre y siempre fiel Ciudad de Alicante doy fe y testimonio verdadero como en el dia de oy haviendo pasado recado de la misma al Sr. Dn Phelipe Bolifon juez superintendente conservador de las rentas reales de esta ciudad y su partido para que me entregue una nota de los censos que avia considerado deuia pagar la Ciudad a fin de que esta en su inteligencia pudiera dar los libramientos correspondientes a los Interesados el referido Sr. Dn Phelipe Bolifon habiendo oido dho. recado me dixo que los censos eran los conttenidos en la nota que me entregó cuyo thenor es el siguiente:

Resumen de los censos a que esta obligada la Ciudad de Alicante en hipoteca general de todos sus propios y especial de los derechos que la misma perciuia sobre el comercio, a favor de las Iglesias, obras pías y de diferentes particulares cuyos títulos han sido examinados y reconocidos por mi en execución de diferentes órdenes de los Señores de la Junta de Comercio, del Consejo de Hacienda y de los Señores presidentes. Y se advierte que los numeros notados en el margen denotan los de los capítulos del papel que Yo tengo aparte en el que están expecificadas todas las circunstancias concernientes a estos censos.

	Iglesias	**Principal**	**Pensión**	
21	Colegio de la Compañía	1.000	50	
22	Dho.	2.000	100	
44	Hospital de San Juan de Dios	2.000	100	
45	Dho.	1.050	52	10
46	Dho.	600	30	
46 II	Dho.	350	13	
47	Dho.	120	6	
48	Dho.	335	17	10
52	Convento de Religiosas de la Sangre de Christo de Alicante	500	25	
54 II	Convento del Rosario (Dominicos)	156	7	16
60	Iglesia Colegial de San Nicolás	320	14	14
61	Dha.	720	36	
62	Dha.	2.000	100	
63	Dha.	1.000	50	
64	Dha.	1.000	50	
66	Al Cabildo de dha. Iglesia para dar limosna al Convento de Capuchinos de Caudete	2.000	100	

63	Dha. Iglesia	2.000			100	
68 I	Dha. Iglesia	288	11	11	14	
II	Dha. Iglesia	10	10		10	6
69	Dha. Iglesia	1.000			50	
70	Dha. Iglesia	108			3	8
71	Dha. Iglesia	2.000			1.000	
35	La Iglesia Parroquial de Sta. María	180			6	10
80	Dha.	540			21	
81	Dha.	367			18	7
82	Dha.	190			95	1
83	Dha.	1.000			50	
85	Dha.	200			10	
86	Dha.	1.000			50	
105	Dha.	100			5	
89	Convento Religiosas Sta. Faz	600			30	
90	Dho.	1.000			50	
91	Dho.	600			30	
92	Dho.	300			15	
93	Dho.	42			2	15
94	Dho.	400			20	
97	La Cofradía de San Nicolás	1.000			50	

Obras Pías

6	Tres beneficios instituídos por los difuntos Luisa Campos en la Iglesia Colegial de San Nicolás	6.545			300	
6	Obra pía para la dotación de huérfanas instituida por dha. Campos	6.545			300	
7	Administración de Obras pías dejadas por dha. Campos	1.000			50	
8	Dha. administración	2.500			114	11
9 I	Dha. administración	2.400			120	
II	Dha. administración	1.000			50	
	Dha. administración	3.000			150	
35	Dha. administración	770			38	10
27	Obra pía instituída por Melchor Fernández de Mesa que se administra por Dn. Alfonso Martínez de Mesa	400			20	
29	Beneficio de San Onofre fundado en el altar mayor de la Iglesia de Sta. María por el canónigo Vallebrera	300			15	
49	Obra pía instituída por el Dr. Bartolomé Juan	2.100			105	

50	Obra pía dexaja por Duart Utle para la dotación de huérfanas	1.000	50
58 I	Obra pía dexada por Ju. Bapta Musiteli	2.000	100
II	Dho.	3.000	150
59	Obra pía por Gaspar Moxica	3.000	150
II	Dha.	1.000	150
II	Dha.	1.000	50
72	La Obra pía dexaja por Don Bernardo Berardo	500	25
102	La Obra pía por Ginés Roca	800	40
105 I	Beneficio instituido en la Iglesia de Santa María por Jayme Segarra	900	45
107 I	Administración de la Obra pía dejada por Dn. Juan Treviño	300	15
II	Dha.	500	25
108 I	Obra Pía dexaja por Dn. Pedro Castroverde	1.300	65
II	Dha.	300	15
109	Beneficio instituido por Dn. Julio Scorcia en la Iglesia de Sta. María	400	20".

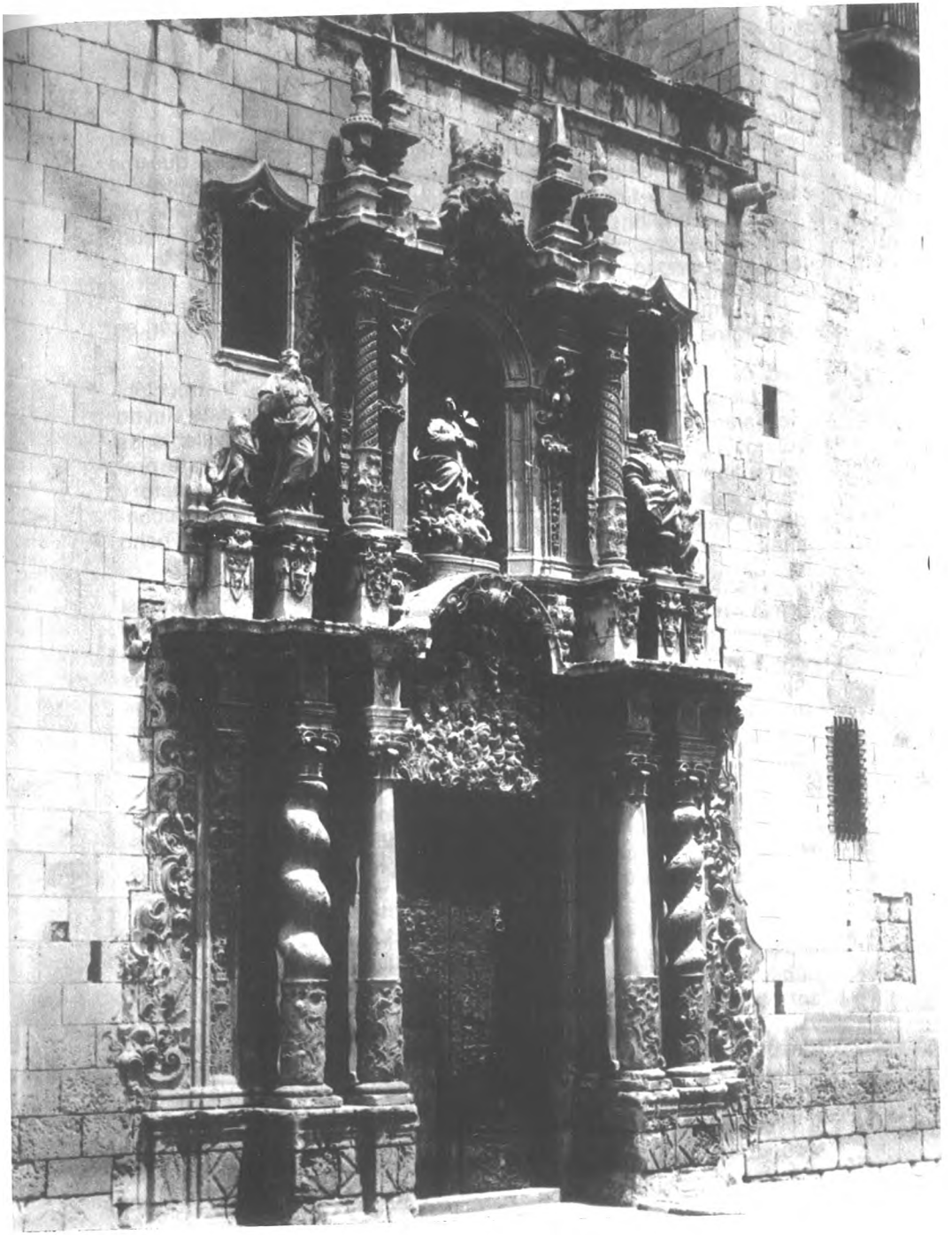
Luego sigue la nómina de "particulares", hasta ochenta y ocho asientes, cuyos fundadores, es interesante por sus apellidos, pues no los hay solo naturales de la ciudad sino de otras naciones, oriundos de Génova —no olvidemos que Alicante es el puerto regular con aquella nación, que tanto comercio sostuvo con Castilla— francesa, inglesa y otras de la península itálica.

La relación termina con este estado

	Principal	Pensiones
Iglesias	47.740	2.387
Obras pías	42.561	2.063
Particulares	225.838	6.733

Quede para los historiadores de la Economía la interpretación de datos de esas Libras y su transposición a la moneda actual. De otra parte, los sociólogos tienen ahí unos datos para ver la situación en estos inicios del XVIII.

Y termina "la cual va conforme con su original que por aora pasa en mi poder para pasarla (segun la orden me dio dho. Sr.



Dn. Phelipe Bolifon) a manos de Don Blas Franco official maior de la Contaduria de rentas reales de esta dha. Ciudad a que me remito. Y en fee de ello de pedimento de la misma doy el presente que signo y firmo en Alicante a tres dias del mes de Junio mil settecientos y does y ocho años. En testimonio Antonio Sureddo, signado y rubricado". Todo ello en el volumen citado desde los folios 205 al 210.

Y en el mismo volumen, a los que quieran profundizar en este tema, tenemos:

Al folio 196, impreso sin lugar de impresión: "Instrucción, que ha de observar en las ciudades, villas y lugares de este Reyno de Valencia, para el repartimiento y cobrança del Equivalente de Alcabalas, cientos, millones y sus nuevos impuestos en este presente año de mil setecientos diez y ocho", en dos folios (recto y verso) rubricado por D. Luis Antonio de Mergelina y Mota, fechado en Valencia el 21 de Febrero de mil setecientos diez y ocho años.

También impreso, en el folio 272-73 sin pie de imprenta si firma y rúbrica está: "Señor: El Cabildo de lá Iglesia Colegial de la Ciudad de Alicante, las comunidades eclesiásticas y demás interesados en la mercerd que V. Magestad se sirvicio hacer los bienes confircados..." pide ayuda para la reedificación de los tempos (que tanto sufrieron en la guerra de Sucesión), vasos sagrados, viudas a quienes se atiende y pobres, que tanto sufrieron en el "pasado año de mil settecientos diez".

Otro impreso en letra que no corresponde a la época es "Informe jurídico en assumto de la Real Pragmática de XXI de Febrero del año 1705 que reduxo en los Reynos de Castilla, los censos al Fuero y tassa de treinta y tres mil y un tercio el millar o tres por ciento en que se ponen presentes los incovenientes y perjuicios de su planteamiento y establecimiento en el Reyno de Valencia y Corregimiento de Alicante se sequirán al real servicio y al público, y al comun de los pueblos y al contrario las utilidades correspondientes.— Escríbele el Licenciado Don Francisco Estevan Zamora, abogado de los reales Consejos, electo Alcalde mayor de dicha Illustre Ciudad, y Corregimiento de Alicante.— Impresso en Alicante, por Andrés Clemente, año 1716". Va de los folios 78 a 91. Señalemos que es uno de los primeros impresos de la typografía alicantina. El escudete en la parte superior en un grabado de la Santa Faz, en la forma clásica bizantina, con la lágrima, en xilografía.

Tal vez esta reproducción o transcripción pueda servir a los filólogos, para estudiar esos principios de castellano como obra oficial por el Decreto de Nueva Planta, tras la entrada como Rey, el francés Felipe V; a los juristas, especialmente historiadores del Derecho, para conocer los precedentes de los censos; a los estudiosos del Derecho tributario, la situación fiscal por aquellos días y a los sociólogos, la forma en que se resolvía por entonces, a favor de instituciones eclesiásticas.

TEXTOS

Gabriel Soler | **FINAL, PRINCIPIO. ABRIL**

Casi recostado en un diván, un hombre, pienso que era yo, estaba mirándome las manos y no las reconocía. ¿Eran mis manos? Sí, tenían su forma: Los dedos, las uñas, todo su envés era el mío; los pliegues, el vello, las venas, todo me era familiar, pero las manos, las manos en su total configuración no eran mías, no podían serlo, no las sentía, al menos no las sentía mías quizá porque yo sabía que en un bolsillo de mi chaqueta tenía envuelto en un pañuelo un objeto que pronto iba a ser fotografiado una y mil veces, ya veía en letra impresa los titulares de la prensa de mañana o, todo lo más tardar, de pasado mañana.

Los camareros van y vienen con ese aire especial, sorteándose unos a otros, con las bandejas llenas de copas, botellas, platos, tazas humeantes...

Algún que otro conocido hacía un gesto, un ademán de saludo desde el mostrador completamente ocupado.

El café, frío por el tiempo desde que había sido servido, era un espejo negro, un charol brillante por donde pasaban de cuando en cuando atisbos de figuras.

Un cenicero lleno de colillas aplastadas; un encendedor de plata bruñida; una boquilla; un vaso con agua y restos de hielo; el mantelillo ocre, con la huella de un quemado que no llegó a traspasar el tejido.

Curioso ensimismarse: se está solo en medio de la gente, se viven de nuevo hechos recientes como no creyendo que han sucedido, teniendo la esperanza de que en el último momento puede ocurrir algo que se sabe que no ocurrirá.

No insistas, sabes muy bien cómo soy yo; ya deberías conocerme lo suficiente para saber que, aunque sé que tienes razón, que lo que me dices con tanto empeño es cierto, que ves las cosas —yo también las veo—, no haré nada por impedirlo, a sabiendas de que voy al fracaso, a la desgracia, al más absurdo de los sacrificios, pero me falta fuerza, soy débil y ni tú, que eres todo para mí, puedes hacer nada para modificar este modo de ser mío, que no sé, de verdad, de dónde me viene.

El coche, largo rato parado, tenía los cristales de las ventanillas y el parabrisas llenos de vaho. La noche el camino apartado, los puntos rojos del fuego de los cigarrillos, la llamita del encendedor, la pesada densidad del ambiente de la cabina, tras un sinfín de besos delirantes, atormentados y de la larga e inútil conversación. La angustia de no hacerse entender, de saberse suficientemente entendidas todas las cosas, la sangre próxima, la sangre remota, las luces de otros coches que circulaban por la carretera cercana.

Señor: Perdone que le distraiga, ¿quiere que le sirva otra cosa?

No, gracias, no se preocupe, muchas gracias.

Miraba las manos. Desconocidas. El cerebro no mandaba impulsos, yo no recibía sensación alguna y sin embargo mis dedos se mueven, yo sigo utilizándolos para fumar.

¿Cómo era posible esta separación radical de una parte de mi cuerpo que tiene vida, calor y movimiento sin que yo, teniendo consciencia de ello, me sienta su autor?

Soy un ser pensante, razonador y lógico y sin embargo algo había fallado, algo no encajaba o pensaba que no encajaba, o encajaba ciertamente, no sé, es todo tan complicado, fue todo tan difícil...

Su voz sonaba dulce y cálida, con ese tono inconfundible. La escuchaba y aún me daba más pena la situación. Sabía sus gustos, sus maneras, su necesidad de trato delicado, sabía todo, cómo era, qué pensaba, sabía qué quería —lo que yo quiero no

está a mi alcance, dijo una vez—, sabía dónde estaba la felicidad y la intensidad de esa felicidad que apetecía, lo sabía, lo sabía, sabía hasta qué punto tuvo que sacrificar mil cosas para vivir unos momentos fuera de este mundo opresor, lleno de mandatos, de códigos, de ritos, fórmulas, símbolos dictatoriales y amenazas y esos momentos, esas horas, esas tardes, cruzaban ante mis ojos y me llegaban perfumes, sensaciones, caricias. Aquella vez, cuando abrazados, besándonos, queriendo atrapar toda la vida, caímos en la cama sin advertir que nos habíamos desnudado, aquella tarde en que nos sentimos tan libres y seguros como si estuviéramos delante de Dios y es que, realmente, así estábamos.

Todo lo veía y, al mismo tiempo, la angustia se colaba por la garganta y los oídos en forma de palabras sin sentido, como todas las palabras. Yo hablaba y notaba que las palabras no podían expresarme. Nunca expresan nada las palabras, son como la envuelta de algo indefinido, sin traducción. Y todo podía haberse resuelto, si, al menos, se pudiera decir cómo se siente un color. Yo no podía, me sentía ciego, impotente, torpe, sabiendo que el color es real.

Sus manos en las mías. Mi mente se llenaba de la tristeza de su vida futura, ya casi a la vuelta de la esquina. Una vida que, antes de vivirla, ya sabía cómo había de ser. Carente de todo, vacía, como la de tantos y tantos condenados por el trazo de las manos y los sellos y las rúbricas del Registro Civil, como la de tantos y tantos definitivamente muertos, que van procreando, trabajando y colaborando con la fortaleza de las normas.

Fueron tantas veces las que me habló toda su piel: Ante y carmín en el sabor de tantas tardes de domingo. Había escuchado tantas veces la clave esperada sobre el chasquido que hacían al caer las fichas del teléfono...

La casita alejada de la ciudad... Juan Salvador Gaviota... Viaje a Itaca... Kavafis y el deseo de no lamentarnos nunca, como el viejo de la taberna, mientras la tarde se convertía dulcemente en oscuridad cuadrada...

No podía ser. Yo tenía que impedirlo, yo tenía que salvar el aire, yo tenía que defender la vida. No se qué, pero tenía que hacer algo, ya no vale decir, ya no vale sentir.

Pedí una copa de ginebra. El cristal fino y limpio me trae una sensación familiar, de casa. Escuché el sonido de las puertecitas

del trinchante donde mi madre guardaba la cristalería. Me llegaron ese característico olor a mueble por dentro y el tintineo de las copas cuando yo tomaba una y, sin querer, chocaba con las otras formadas en exacta y prieta alineación.

No la dejé ni un segundo en el posavaso con el nombre del Café y un dibujo representando un ave de rapiña. Me la bebo de un sorbo. Y otra vez mis manos, hostiles, que sienten la copa sin que yo pueda sentirlas.

Mis manos me recordaban tantas cosas, habían sabido tanto que ahora su mudez me daba frío.

Tenía la sensación de estar con otra persona. ¿Por qué todo ello, si yo era consciente de lo que había hecho? Si yo lo había meditado y aceptado, si yo asumía la plena responsabilidad, si ni siquiera sería preciso defenderme ante nadie, ¿por qué entonces la rebeldía de mis manos?

Botellas, nombres de licores, gente, olor a tabaco y a perfume, olor a café, a cabaret, murmullo de mil conversaciones y risas, ruídos de la calle, zumbido de motos, arrastrar de sillas, chasquidos y clics de los encendedores, miles de gestos.

Si lo he visto, he oído lo que habla, sé cómo es y no necesito más para saber que nada puedes esperar. Nadie tiene por qué ser misionero, a la fuerza. Tú no quieres esa vida, date cuenta de que no puedes consentir que todo se monte sobre la muerte. No sé qué digo, no sé qué decir. De qué sirve la razón, la mente, de qué sirve el gusto, la belleza compartida, las ideas nobles, el arte, las orquestas de cámara, las voces blancas, la pintura, los colores, las tardes de amor, de sexo plenamente comprendido, las puestas de sol, la espuma..., si aún quedan estrellas, si todos los días hay un alba y aún es posible la vida... y tú, tú... no dices nada, no contestas, sólo me miras, sólo te compadeces, sólo quieres lo inútil... y sé que no, que no quieres, que no deseas, que te angustia su presencia y sigues impasible en espera de tu muerte, sí, de tu muerte.

Estoy seguro. Sobre el último beso: ¡Hazlo, hazlo!..

Sentí su entrega completa, más que la de todas las tardes de amor. Fue la total entrega.

El salón casi vacío. Dos sujetos me están mirando desde el mostrador. Era ya muy tarde, cerca de la hora de cierre.

Sentí de pronto mis manos, como cuando se comienza a oir bien después de un rápido descenso de la altura. Sí, eran mis manos, mis manos de siempre, sentí que las manos eran lo más humano del hombre, su principio, su elevación, su libertad, la libertad para dar la libertad y yo había librado, yo había liberado, yo había salvado, porque oí las últimas palabras y no dejaré de oírlas nunca. La vida triunfaba, la vida seguía porque había alguien que vivía su muerte con una mancha de sangre sobre el pecho desnudo en el asiento de un coche abandonado.

Y sé que fueron mis manos, las manos creadoras, el triunfo de las manos sobre todas las razones, sobre todos los sistemas, sobre todos los pensamientos, el hombre era hombre por las manos.

Aquellos sujetos, los de antes, vinieron hacia mí.

¿Es usted..?

Sí.

¿Quiere acompañarnos?

Les dije que no podía y era verdad, porque fue entonces cuando, también con mis manos, yo acababa de dispararme un tiro en la sien.