

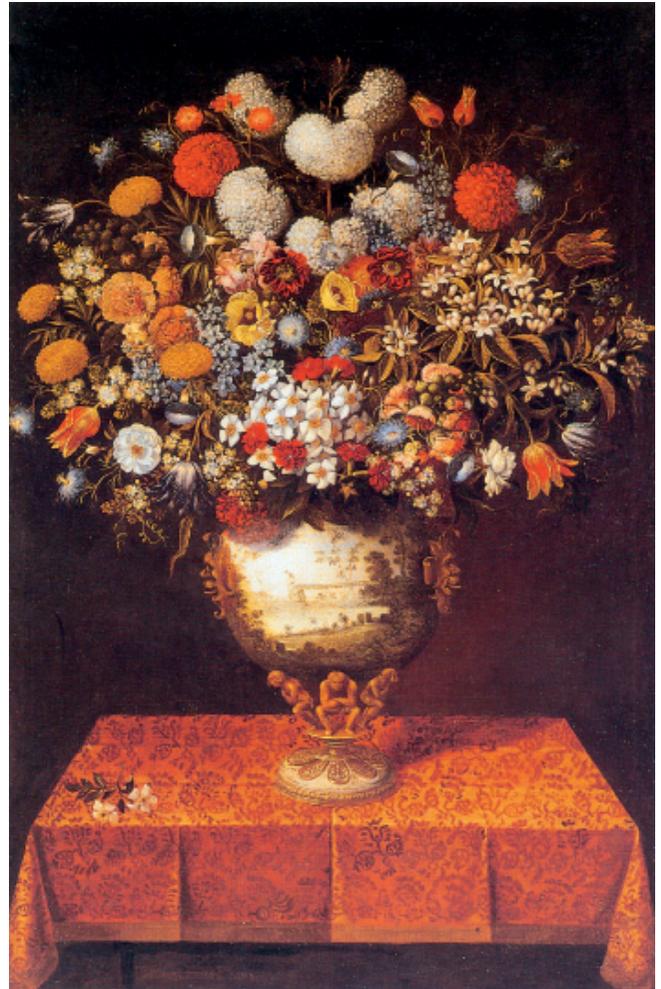
Hay que tener en cuenta otros factores determinantes del éxodo de las fábricas de la ciudad de Valencia, entre ellos, la presión demográfica que hizo que los abundantes huertos y jardines conventuales que existían aún a mediados del siglo XIX fueran vendiéndose, tras la desamortización, para construir viviendas, incluidos los que ocupaban algunas fábricas de azulejos. Las organizaciones obreras tenían en la capital sin duda una fuerza que no poseían en núcleos rurales, como Onda (Castellón) en el norte, lo que unido a la existencia de minas de arcilla y alfarerías con personal capacitado, hacía idóneos estos lugares para el establecimiento de nuevas fábricas. El higienismo que se extiende ya con base científica durante el siglo XIX causó problemas a los empresarios azulejeros debido a los insalubres humos que sus hornos desprendían instalados en el corazón de la ciudad. La aparición del ferrocarril resolvió el problema el transporte de los azulejos hasta el puerto de Valencia y ello condicionó en parte el emplazamiento de algunas fábricas y determinó el éxito de otras como las mencionadas de Onda, la nueva capital azulejera, que llegó a construir un ferrocarril hasta Castellón de la Plana para el transporte de sus azulejos; esa facilidad del transporte hizo surgir además la figura del distribuidor, que a veces era además fabricante, y ofrecía junto a los suyos, productos de diversas procedencias. Los azulejeros de la ciudad de Valencia se vieron obligados a buscar emplazamientos más favorables y todos, frente a los nuevos productos de moda, a abaratar los costos de producción introduciendo técnicas como la trepa o simplificando radicalmente los diseños; además ofrecían y publicitaban continuas novedades (que muchas veces no lo eran); y, como un recurso que estaba vetado al mosaico o a las baldosas hidráulicas, en otros casos potenciaron la vertiente artístico-pictórica de sus talleres contratando a reputados artistas. Pero, hasta el modernismo, la azulejería no regresará como moda aceptada de forma general tanto a nivel popular como por los arquitectos y eso acaece ya a principios del siglo XX cuando en la ciudad sólo restaba una de sus antiguas fábricas, la de San Pío V.

#### Arte y ciencia: el caso de la pintura valenciana de flores

[MARÍA JOSÉ LÓPEZ TERRADA –UVEG–]

La pintura de flores constituye uno de los más interesantes campos de encuentro entre la ciencia y el arte. En Valencia, el punto de partida para la configuración de las plantas ornamentales como tema autónomo de la pintura fue la obra de Tomás Hiepes (c. 1600-1674), que está considerado justamente como uno de los más personales especialistas españoles del género. Desde las décadas finales del siglo XVIII hasta mediados de la centuria siguiente, la tradición iniciada por este artista barroco pervivió y se desarrolló plenamente gracias a la producción de los pintores de la Escuela de Flores de la Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Entre los lienzos más representativos de Tomás Hiepes se encuentra la pareja de floreros de la colección Masaveu fechada en 1664. La exactitud y precisión con que el artista representó los detalles de la anatomía de las flores permite la identificación de más de treinta especies botánicas distintas. El primer grupo corresponde a plantas conocidas desde la Antigüe-



Tomás Hiepes, *Florero*, 1664. Principado de Asturias, Colección Pedro Masaveu (depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias).

Tomás Hiepes, *Florero*, 1664. Principado de Asturias, Colección Pedro Masaveu (pareja del anterior).

dad y la Edad Media, como las llamadas «rosas antiguas» (rosal blanco, *Rosa x alba* L.; rosal castellano, *Rosa gallica* L.; rosal damasceno, *Rosa damascena* Mill.; rosal de cien hojas, *Rosa x centifolia* L. o rosal silvestre, *Rosa canina* L.); las adormideras (*Papaver somniferum* L.); las peonías (*Paeonia officinalis* L.); las caléndulas o maravillas (*Calendula officinalis* L.); los alhelíes (*Cheiranthus cheiri* L.); el jazmín (*Jasminum officinale* L.); los claveles (*Dianthus caryophyllus* L.); las aguileñas (*Aquilegia vulgaris* L.) y la efímera bella de día (*Convolvulus tricolor* L.). Además, Hiepes incluyó especies típicas de la región mediterránea que contribuyen a singularizar su producción, diferenciándola de la pintura de flores de otros artistas españoles. Es el caso del alcaparro (*Capparis spinosa* L.), el mirto (*Myrtus communis* L.) o la albahaca (*Ocimum basilicum* L.), y de especies características de los arenales valencianos, como el pancracio (*Pancratium maritimum* L.) y la amapola amarilla (*Glacium falvum* Crantz.). Junto a ellas aparecen otras plantas exóticas procedentes de América y de Asia Menor que habían comenzado a cultivarse en Europa a mediados del siglo xvi. Entre las primeras se encuentran el dondiego de noche (*Mirabilis jalapa* L.); los nardos (*Polianthes tuberosa* L.); las pasionarias (*Passiflora caerulea* L.) y los claveles de Indias (*Tagetes erecta* L. y *T. patula* L.), mientras que la corona imperial (*Fritillaria imperialis* L.); el jacinto (*Hyacinthus orientalis* L.); el ciclamen (*Cyclamen persicum* L.); la anémona (*Anemone coronaria* L.) y los tulipanes (variedades de jardín de *Tulipa gesneriana* L.) son de origen asiático.

Muchas de estas plantas son hoy tan comunes y habituales que resulta fácil olvidar el entusiasmo que despertaron en la Europa del momento. El caso del tulipán es uno de los más representativos y mejor estudiados. Introducido en la corte de Fernando de Habsburgo desde los jardines de Constantinopla, la forma, el tamaño y la enorme variedad de sus flores, lo convirtieron rápidamente en objeto de estudio y experimentación. En la Holanda del siglo XVII, este aprecio se convirtió en una locura colectiva por conseguir los ejemplares más hermosos y más caros. Este fenómeno, conocido como «tulipomanía», llegó a poner en peligro la economía del país, pues la gran demanda de flores y bulbos del tulipán, codiciados por los coleccionistas y convertidos en elementos de prestigio, provocó la especulación a gran escala.

El protagonismo indiscutible que las plantas ornamentales adquieren en este tipo de pinturas no puede desligarse del creciente interés por el saber botánico que se experimentó en toda Europa desde comienzos del siglo XVI. Las expediciones científicas dieron a conocer nuevas especies vegetales de Asia, África y, sobre todo, de América, favoreciéndose la introducción y la difusión de plantas exóticas en nuestro continente. El contacto epistolar, el intercambio de ejemplares vivos o desecados, el regalo, el comercio y la difusión de tratados científicos contribuyeron a la formación de un grupo de amantes y estudiosos de las plantas en las principales ciudades europeas, entre las que se encontraba Valencia. En este ambiente, la creación de los primeros jardines ornamentales para flores exóticas suscitó el entusiasmo y el apoyo de monarcas y aristócratas europeos. Este fenómeno explica que el número de plantas ornamentales cultivadas en los jardines europeos desde la Antigüedad y la Edad Media se incrementara de manera espectacular gracias a la afluencia de especies procedentes de América, Asia Menor y la península balcánica. Este mismo proceso hizo posible que los artistas europeos fueran incorporando al repertorio tradicional de plantas ornamentales la espectacularidad de las flores exóticas.

En el caso de Tomás Hiepes, la riqueza y variedad botánica de sus composiciones parecen relacionarlo directamente con el ambiente de la cátedra denominada vulgarmente de *herbes* de la universidad valenciana o de su jardín botánico. Esta cátedra fue el núcleo fundamental del cultivo de la historia natural en Valencia. Su máxima figura durante el siglo XVI fue Juan Plaza, titular de la misma entre 1567 y 1583. Su nombramiento coincidió con la fundación del primer jardín botánico de tipo universitario en España. Plaza mantuvo una estrecha relación científica con el gran naturalista flamenco Carolus Clusius o Charles de L'Écluse (1526-1609), que difundió en Europa las aportaciones botánicas del catedrático valenciano. En algunos casos, corresponden a plantas americanas, como sucede con el género *Agave*, que a través de Clusius fue denominado en Europa central «filiagulla», del valenciano *fil i agulla* (hilo y aguja). En otros, se trata de especies características de la zona valenciana, como sucede con el pancracio que, como se ha señalado, figura en el repertorio habitual de Hiepes. Parece interesante destacar que la primera descripción e ilustración del pancracio apareció precisamente en el célebre tratado de Clusius *Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatarum Historia* (1576) con el nombre de «Hemerocallis valentina».

El sucesor de Plaza en la cátedra de *herbes* fue Jaime Honorato Pomar, cuyo prestigio lo puso en relación directa con Felipe II y las iniciativas reales en torno a la historia natural. Valencia era entonces uno de los principales

lugares de procedencia de los árboles y plantas que el monarca hizo llevar a Aranjuez y otros jardines reales. Pomar desempeñó la función de médico de cámara y consejero en botánica recibiendo, como muestra de la estimación de Felipe II, la espléndida serie de pinturas de plantas y animales que forman el llamado *Códice Pomar* (c. 1590). Esta obra, conservada en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València, incluye plantas procedentes del territorio valenciano y otras zonas españolas, muchas de las especies exóticas que se cultivaban en los jardines reales y copias de las realizadas en la expedición de Francisco Hernández (1515-1587) a Nueva España, la primera empresa científica moderna destinada al estudio de la historia natural americana. Durante el siglo XVII se mantuvo la orientación práctica de la cátedra valenciana de *herbes*. Melchor de Villena, la máxima celebridad valenciana del periodo, fue su titular desde 1596 hasta 1621. Estudió la flora valenciana y realizó viajes para herborizar Cataluña, Castilla y Portugal. Su sucesor, Gaspar Pons, consiguió que se fundara un nuevo jardín botánico en 1633. A finales de siglo, concretamente en 1684, fue sustituido por el jardín creado y reorganizado por el catedrático Gaudencio Senach, conocido por su mentalidad innovadora.

Esta rica tradición en el estudio de la historia natural es uno de los factores que contribuyen a explicar las condiciones óptimas que Valencia reunía para que en ella se desarrollara la escuela de pintores de flores durante las dos centurias siguientes. La necesidad de formar diseñadores textiles capaces de crear modelos originales que asegurasen el desarrollo de la industria valenciana de la seda y su independencia respecto a la manufacturas francesas determinó la creación, en 1778, de la Sala de Flores, Ornatos y otros diseños adecuados para Tejidos en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Seis años más tarde, esta sala se convirtió en la Escuela de Flores y Ornatos bajo la dirección del Maestro de Flores Benito Espinós Navarro (1748-1818). Aunque estos estudios académicos no lograron satisfacer la aplicación práctica que de ellos se esperaba, es indudable que formó a los mejores pintores de flores de la España de la época, cuya actividad continuó sin interrupción hasta bien entrado el siglo XIX.

Por su personalidad artística y por el concepto de enseñanza que con él se implantó en la academia, Benito Espinós figura justamente entre los artistas más influyentes y conocidos de la escuela valenciana de flores. La Real Orden de Carlos III de 1784 por la que se establecieron estos estudios académicos, determinó que durante los meses de primavera, los alumnos dedicaran dos horas diarias al estudio de las flores del natural, mientras que durante el invierno, copiaran dibujos del director, grabados de la Antigüedad o floreros de siglos anteriores, entre los que se encontraban los de Tomás Hiepes. En el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan más de cuatrocientos cincuenta dibujos de maestros y discípulos de la Sala de Flores que dan idea de esta enseñanza sistemática y disciplinada que la academia valenciana había adoptado de la Escuela de Flores de Lyon. A partir de estos estudios del natural se realizaban los diseños textiles y las composiciones florales.

Entre las obras más características de Benito Espinós se encuentra el *Florero* realizado hacia 1788 que se conserva en el Museo del Prado. Esta obra corresponde al llamado 'florero de invención', es decir, aquel que no refleja un arreglo floral real, sino que es el resultado de una composición meditada, de una cuidadosa distribución de la luz y de un delicado dibujo de los contornos derivado de estudios previos. El fin de este tipo de composiciones era ofrecer una visión idealizada de la naturaleza en la que el artista



‘mejorase’ o perfeccionase lo observado en los estudios del natural. Resulta evidente que los mismos valores y procedimientos que la academia dictaba para la pintura de historia se aplicaron a la representación de las flores.

Los artistas de la escuela valenciana de flores siguieron realizando durante mucho tiempo este tipo de composiciones caracterizadas por la influencia de la pintura de flores francesa y un tono decorativo y amable. Entre los pintores que mejor representan esta continuidad puede destacarse a Juan Bautista Romero (1756-1804), Francisco Michans (1777-*post* 1837), José Romá (1784-1852) Jerónimo Navases (1787-*post* 1823) o Francisco Martínez (1813-1895), por citar sólo a unos cuantos. Existen, sin embargo, otros casos en los que es posible comprobar la evolución producida en la obra de los artistas más personales. Es el caso de Miguel Parra (1780-1846), consi-

Benito Espinós, *Florero*, c. 1788. Museo del Prado, Madrid.



Miguel Parra, *Florero en un jardín*, 1822.  
Casita del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial.

Benito Espinós, *Estudio de flores: flor de canario (Tropaeolum peregrinum L.)*.  
Museo de Bellas Artes, Valencia.



derado el «Vicente López de las flores» por su inclinación a la minuciosidad y el detalle. Este pintor llevó a su punto más alto la concepción académica del género, acercándose, al final de su obra, a una nueva sensibilidad más próxima al romanticismo. Su *Florero en un jardín*, que pertenece a la serie realizada en 1822 y que se encuentra en la Casita del Príncipe, en San Lorenzo de El Escorial, es uno de los lienzos más complejos y de mayor perfección técnica de la escuela valenciana de flores.

Las distintas especies botánicas representadas por estos pintores reflejan la gran variedad de flores que los numerosos jardines valencianos de la época proporcionaban como modelo a los artistas. Su identificación confirma el carácter de 'floreros de invención' de este tipo de obras, ya que se componen con especies que florecen en distintas estaciones de año. Al mismo tiempo, esta identificación permite comprobar que junto a las plantas tradicionalmente representadas en la pintura de flores europea del barroco se incluyeron otras nuevas de origen asiático, americano y sudafricano que habían sido introducidas principalmente a través de los jardines botánicos, así como algunas que prácticamente sólo crecían en Valencia.

Algunas plantas de origen asiático habían sido introducidas en Europa durante los siglos anteriores, pero no ocuparon un puesto significativo en la pintura de flores hasta los años finales del siglo XVIII y la primera mitad de la centuria siguiente. Es el caso de la balsamina (*Impatiens balsamina L.*), llamada también miramelindos o alegría de la casa, y el ranúnculo asiático (*Ranunculus asiaticus L.*) que se encuentra entre las flores que con más frecuencia in-

mortalizaron los pintores valencianos. Entre las nuevas especies de procedencia asiática que llegaron a nuestro continente durante el siglo XVIII se encuentran el clavel chino (*Dianthus chinensis* L.); la reina margarita o aster de la China (*Callistephus chinensis* (L.) Ness); la belamcanda (*Belamcanda chinensis* (L.) DC.), que todavía conserva su nombre malabar; la azucena dorada (*Hemerocallis fulva* L.); la azucena atigrada (*Lilium tigrinum* L.); la rosa de Siria (*Hibiscus syriacus* L.); el rododendro (*Rhododendron ponticum* L.) y el crisantemo (*Chrysanthemum x indicum* L.). De origen americano son las delicadas flores azules de la nicandra (*Nicandra physalodes* (L.) Scop.); la tigridia o flor de tigre (*Tigridia pavonia* L.); la dalia (*Dahlia coccinea* Cav.); la granadilla real (*Pasiflora quadrangularis* L.); la fucsia (*Fuchsia fulgens* D.C.); el jazmín trompeta (*Campsis radicans* L.); la flor de los dioses (*Dodecatheon maedia* L.); la tradescantia (*Tradescantia virginiana* L.) y el martagón de Virginia (*Lilium superbum* L.). Las dos últimas novedades ornamentales son africanas: la cala (*Zantedeschia aethiopica* (L.) Spr.), procedente de la región del Cabo y la estrelicia o flor ave del paraíso (*Strelitzia reginae* Banks ex Dryander), que llegó a la jardinería europea desde Sudáfrica en 1773.

La representación de estas especies por parte de los artistas valencianos no fue casual. Casi todas ellas pueden encontrarse en la pintura de flores europea de la época, de manera que puede hablarse de una ‘moda’ que afectó a la elección de las flores y que se relacionó directamente con el cultivo de las plantas de jardinería y el estudio botánico. Sin embargo, los pintores valencianos incluyeron también en sus composiciones otras especies totalmente novedosas en el panorama de la pintura europea que crecían en los jardines de su ciudad. El caso más claro lo representa la flor de canario (*Tropeolum peregrinum* L.), de origen americano, una planta trepadora de pequeñas flores amarillas que se sigue cultivando actualmente en jardinería. Entre los dibujos de flores que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia ya citados, se encuentra un estudio de esta planta que realizó Benito Espinós para que sirviera como modelo a sus alumnos. Aunque esta especie también fue representada en las composiciones de flores de muchos pintores de flores valencianos, merece la pena detenerse en el dibujo de Espinós. Realizado directamente del natural, esta obra podría haber sido firmada por un dibujante botánico especializado, convirtiéndose así en una bella muestra del encuentro entre el arte y la ciencia.

#### Ilustraciones y grabado en Valencia a lo largo de su historia

[FELIPE JEREZ MOLINER –UVEG–]

El arte del grabado ha estado estrechamente ligado a Valencia desde su difusión en Occidente, tanto en lo que respecta a la estampa suelta como a la ilustración o el ornamento de libro. Procedimientos, técnicas, materiales, funciones y diversidad de temas representados se han sucedido a lo largo de su historia, dando lugar a decenas de miles de obras de interés y calidad desigual.

Llegado a Europa desde China, el grabado se convirtió en un instrumento fundamental para la transmisión de cultura, al ser capaz de obtener imágenes o signos repetibles con exactitud. Su empleo inicial durante el siglo XIV se repartió entre la estampación decorativa de motivos en tejidos o muros y la