

# EL CARNAVAL EN LA ALAMEDA DE IGNACIO PINAZO

FCO. JAVIER PÉREZ ROJAS

Universidad de Valencia

EN la ingente obra de Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916) hay diversos apartados de especial significación a los que quizás no se les ha concedido toda la atención que merecen pese a lo que han supuesto en distintos momentos de su trayectoria. La lectura de Pinazo como uno de los principales adalides de la modernidad valenciana ha sido quizás el motivo de que hayan pasado más desapercibidas otras facetas de su arte que han podido ser vistas como más convencionales o sometidas a los dictados del gusto imperante, como son la pintura de historia o la pintura decorativa. En la pintura de historia Pinazo va más allá del academicismo, abriendo múltiples referencias y posibilidades dentro de unos cánones que le permitían, sin embargo, ser aceptado, valorado e incluso premiado por los jurados académicos. En el apartado de lo decorativo Pinazo realizó trabajos tan importantes como el techo de la casa de los Fontanals en 1900 (palacio de Benicarló), pero ya con antelación afrontó un encargo muy especial, cual fue la decoración del café El Lion d'Or en Valencia, para el que hizo cuatro grandes lienzos apaisados adheridos al muro. Este café era propiedad de la familia Pampló, industriales valencianos que, entre otros negocios, se dedicaban a la importación de telas y sedas que traían de Lyon y París. El creador del negocio fue Juan Pampló García, que tuvo varios hijos (Vicente, Julián, entre otros) y fueron estos los que abrieron también el café El Lion d'Or, pero el que muy probablemente encomendó los trabajos a Pinazo fue Julián Pampló, que era también pintor, amigo y protector de diversos artistas valencianos como Javier Juste, Joaquín Agrasot, Emilio Sala, Ignacio Pinazo y Joaquín Sorolla; Sorolla hizo el retrato de Julián, Sala retrató a sus sobrinas y hay una foto de Pinazo pintando en 1900 a María Pampló. Las cuatro pinturas que Pinazo realizó para el local llevan la firma del pintor y la fecha de 1889.

Estas composiciones, que apenas han sido objeto de análisis, mostraban escenas amables, elegantes y bucó-

licas, en consonancia con el ambiente distendido del lugar. Decoraciones que por sus dimensiones y lo frecuentado y moderno del local debieron de causar un indudable impacto en la ciudad. Pinazo era consciente de realizar un trabajo que iba a ser expuesto en un local público, a la mirada de todos y al juicio de los artistas locales, expectantes ante la creación de uno de los nombres más firmes y revalidados del panorama artístico local y nacional. Aunque las obras llevan la fecha de 1889, el diario *Las Provincias* da la noticia, el 23 de mayo de 1890, de que Pinazo está realizando los paneles que decoran el nuevo restaurante: "*Conversación en la serre*, dos hemosas jóvenes de tertulia con un gomoso, una *Hermosa herida por Cupido*, y una escena a la salida de un *Baile de máscaras*". Sin embargo no se alude al cuarto de la serie, que es la *Joven griega*.<sup>1</sup>

De todos ellos nos vamos a detener ahora en el llamado *Baile de máscaras o Carnaval en la Alameda*; obra de un valor excepcional dentro de la producción del artista y cuyas dimensiones (412 × 102'5 cm) vienen determinadas por la naturaleza del encargo. En este lienzo el artista desarrolla una escena viva y animada con grupos de valencianos que ríen y se divierten en el espacio abierto de la Alameda. El concepto de pintura costumbrista, a la que en cierto sentido esta obra pertenece, es transcendido para catapultarlo hacia la modernidad, depurándolo de los lastres del costumbrismo valenciano vigente y de la rigidez de los esquemas compositivos e iconográficos al uso, que habían derivado a un superficial y algo ramplón folklorismo, para ponerse al servicio de una concepción mucho más libre que descubre los encantos de la vida y en la que la cotidianidad alegre y desenfadada adquiere un rango de primer orden. Ferrándiz o Agrasot habían tocado temas costumbristas no exentos de sarcasmo y gracia, pero a veces también de una vulgaridad que complacía las demandas del gusto fácil de una clientela provinciana. Pinazo sigue otro camino que pronto se distancia del anecdotismo. La referencia del asunto local no es ni

<sup>1</sup> En gran medida el cuadro que comentamos recoge el texto que escribí para el catálogo *Tipos y Paisajes* (Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 1998, pp. 19-25); el de la *Conversación en la serre* y la *Hermosa herida por Cupido* están incluidos en el texto *El retrato elegante* (Madrid: Museo Municipal, 2000, pp. 46-57).

Ignacio Pinazo, *Valencia nevada*.

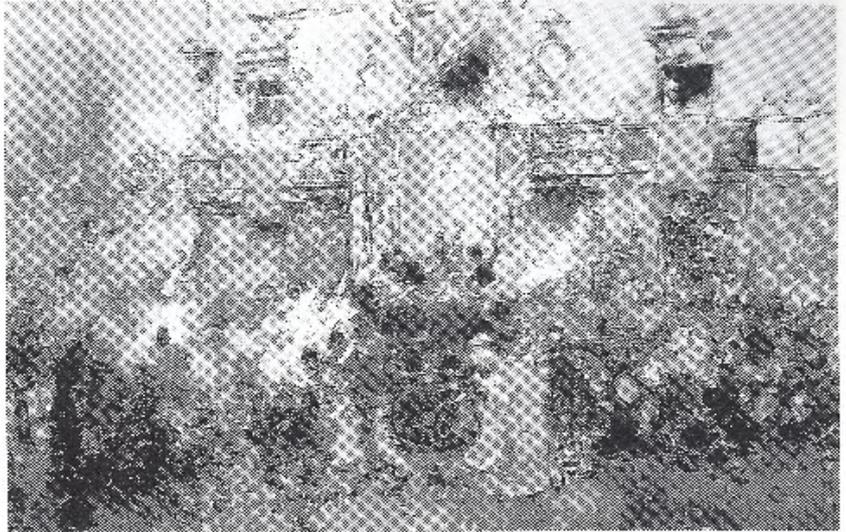
forzada ni un mundo de guardarropía: es una realidad que, si es pintoresca, lo es por su esencia.

Es el *Carnaval* una obra de un considerable valor sintético en la que convergen distintas facetas del artista, que en ese instante se halla en su madurez vital y profesional. Pinazo ha sido valorado por la historiografía reciente por sus obras más abocetadas, que se supone que expresan la dimensión más íntima y auténtica de su pintura, donde es más libre y antiacadémico y próximo a una sensibilidad más moderna. Pero Pinazo es también autor de composiciones más acabadas y realistas, muy estimadas por la sociedad de su tiempo, y galardonadas sin reparos en los certámenes nacionales. Los diversos retratos y autorretratos que realiza en torno a estas fechas son buenos ejemplos en este sentido. Sin embargo, en la escena de la Alameda se sintetiza bien la dualidad de su obra; la alternancia de toques más abstractos con otros fragmentos más detallados. Las dos jóvenes, por ejemplo, están resueltas con una factura más acabada: en sus movimientos hay cierta artificiosidad, sobre todo en el gesto de sus manos, expresión de una feminidad muy frágil y del gusto de la época. Pero, en contraste con estas figuras principales, más definidas, el resto de la composición es de una pincelada suelta y deshecha que se condensa en simples y maestros toques matéricos para sugerir las masas y la atmósfera del fondo. Todo un derroche de ligereza y abocetamiento que se acentúa a partir de los segundos planos, sugiriendo el ambiente bullicioso del carnaval. Es, sin duda, una de las creaciones en la que su autor más amplifica la técnica informal y matérica, la concepción más o menos impresionista de su obra,<sup>2</sup> con toques abstractos y gestuales. Es también un temprano ejemplo de la preferencia por un luminismo que, potenciado al máximo por Sorolla, terminó por convertirse en uno de los rasgos distintivos de gran parte de los pintores valencianos. Un luminismo que, en cual-

quier caso, fue compartido con otros muchos núcleos y artistas occidentales, del norte y del sur, en cuanto que el luminismo fue una de las consecuencias *naturales* del desarrollo del realismo, pero, de todos modos, es bien cierto que entre los valencianos alcanzó una *re-verberación* excepcional.

Las escenas de galanteo o cortejeo fueron tratadas por otros muchos artistas, como por ejemplo Jiménez Aranda, o en posteriores cuadros de Sorolla o Mongrell, y tienen nobles antecedentes como *La pradera de San Isidro*, de Goya. Los grupos de mujeres en la feria o en la verbena, seguidas por sus pretendientes o admiradores, atraviesan por numerosos cuadros de género. Sin embargo, Pinazo prefiere esta visión algo más grotesca del carnaval, con las dos figuras saltarinas disfrazadas de labradores con caretas que persiguen a las jóvenes y las asustan con sus gestos y palabras. El salto, la carrera y la persecución, como máximo exponente de la alegría y desenfreno del carnaval, conceden además un extraordinario dinamismo a esta obra. Como dos faunos huertanos, las máscaras persiguen a las ninfas urbanas que los rehúyen y rechazan con cierto remilgo. El dinamismo que exhala toda la obra se intensifica en este jovial grupo, levemente desplazado del centro, que avanza hacia el espectador, quedando a ambos lados una situación de vacío que se expande hacia los laterales pero que concentra la atención en el grupo protagonista. Este planteamiento dinámico y barroco invierte la pirámide visual, y el punto de fuga no se sitúa en el interior del cuadro, sino que viene desde dentro hacia fuera: el río humano proveniente de la Alameda sale hacia el espectador, pero la mirada vuelve al interior a través del vacío de las dos perspectivas laterales. Dadas las dimensiones de la obra, difícilmente abarcable con una sola mirada, el pintor establece un recorrido secuencial controlando el efecto dentro-fuera en una especie de esquema en zig-zag. Es una compo-

<sup>2</sup> Sobre esta cuestión véase el interesante estudio de: Aguilera Cerni, Vicente: *I. Pinazo*, Valencia: Vicent Editores, 1988; es asimismo imprescindible para cualquier estudio sobre este artista, González Martí, Manuel: *Pinazo. Su vida y su obra (1849-1916)*, Valencia: 1920; véase también los catálogos *Antológica Ignacio Pinazo (1849-1916)*, Madrid-Valencia: Dirección General de Bellas Artes, 1981; *Los Pinazo 100 años de expresión artística*, Valencia: Puerto Autónomo de Valencia, 1991; Alcaide, José Luis: "Ignacio Pinazo Camarlench" en *Cien años de pintura en España y Portugal 1830-1930*, vol. 6, Madrid: Anticuaria, 1991.



José Benlliure Gil, *Carnaval romano*, h. 1882.

sición compleja, barroca, *modernista*, antiacadémica, en cierto sentido distorsionada, para representar la visión total de la Alameda; una especie de vista panorámica como las que proporcionaba la fotografía de la época. Desde el fondo del cuadro desembocan los grupos bulliciosos y exultantes en el espíritu de la fiesta, que forman una masa triangular cuyo vértice son las dos muchachas perseguidas por las máscaras. El espectador no se sitúa en el centro del paseo sino en el lateral derecho, por donde entra la mayoría de los paseantes; baja desde el puente del Real y desde allí divisa el conjunto de la Alameda, en esa doble perspectiva que no abarca el ojo quieto. Nada más entrar en el recinto, el espectador se ve sorprendido: los paseantes y disfrazados se le vienen encima. Las máscaras como actores y los burgueses como espectadores se ven, sin embargo, todos empujados por el torbellino de la fiesta, perdiéndose la rigidez y jerarquía de los comportamientos. Comparado con un cuadro clave en la representación de la vida moderna cual es *Música en las Tullerías* de Eduard Manet, el esquema de Pinazo adopta una resolución compositiva diferente. Ambas obras tratan una concentración pública en un espacio ajardinado, pero mientras en la obra del francés no queda el más mínimo plano vacío, en la composición del valenciano sucede todo lo contrario. A pesar del bullicio y la animación de la obra de Manet, el conjunto resulta más centralizado, con un punto de confluencia definido. Pero mientras uno pinta un acontecimiento absolutamente moderno, en la obra del valenciano dicha contemporaneidad está al servicio de una narración festiva de carácter más tradicional.

Blasco Ibáñez, en su libro *Arroz y tartana*, magnífico documento de la vida ciudadana y de las mentalidades burguesas del fin de siglo, brinda unas descripciones del carnaval en la Alameda que pueden servir para glosar el cuadro de Pinazo, como si se hubiesen inspirado en el cuadro:

Muchachos con pliegos de colores voceaban las “décimas y cuartetos, alegres y divertidas, para las máscaras”

ras”, colecciones de disparates métricos y porquerías rimadas, que por la tarde habían de provocar alaridos de alegre escándalo en la Alameda. En los puestos del mercado vendíanse narices de cartón, bigotes de crin, ligas multicolores con sonoros cascabeles y caretas pintadas capaces de oscurecer la imaginación de los escultores de la Edad Media. (...) Por la tarde, Nelet enganchaba la galerita y a la Alameda, donde la fiesta tomaba el carácter de una saturnal de esclavos ebrios.

El disfraz de labrador era un pretexto para toda clase de expansiones brutales; y acompañados por el retintín de los cascabeles de las ligas, trotaban los grupos de zaragüelles planchados, chalecos de flores, mantas ondeantes y tiesos pañuelos de seda. Un berrido ensordecedor, un “¡che... e... e!” estridente, prolongado hasta lo infinito, como el grito de guerra de los pieles rojas, conmovía las calles. Las criadas, endomingadas, huían despavoridas al escuchar el vocerío; y pasaba la tribu al galope, dando furiosos saltos, con sus caretas horriblemente grotescas. (...) Toda esta invasión de figurones, que trotaba por la ciudad voceando como un manicomio suelto, dirigiese a la Alameda, pasaba el puente del Real envuelta con el gentío, y así que estaban en el paseo, iban unos hacia el Plantío para dar bromas insufribles, sonando las bofetadas con la mayor facilidad. La galerita de las de Pajares, a pesar de su cubierta charolada, de los ameses brillantes y de sus ruedas amarillas, tan finas y ligeras que parecían las de un juguete, aparecía empequeñecida y deslustrada en el gigantesco rosario de berlinas y carretelas, faetones y dog-carts que, como arcaduces de noria, estaban toda la tarde dando vueltas y más vueltas por la avenida central del paseo.<sup>3</sup>

El disfraz de labrador era bastante corriente a juzgar por las noticias de la prensa que han dado a conocer estudios recientes. Existen comentarios de 1850 alusivos a la concurrencia de la Alameda que señalan la ocupación jerárquica del lugar: las clase populares en la zona elevada y la “juventud elegante” en el cen-

<sup>3</sup> Blasco Ibáñez, Vicente: *Arroz y Tartana*, Madrid: Alianza, edición 1998, p. 285.



Ignacio Pinazo Camarlench, *Tarde de Carnaval en la Alameda*, 1889.

tro: “Excusado es decir que los labradores o los de que tal traje se visten han usado un lenguaje atroz, impropio de la clase a quien representan y han ostentado monstruosos productos agrícolas”.<sup>4</sup> Años más tarde, en 1882, *El Mercantil Valenciano* vuelve a indicar como constatación de la decadencia en la que ha entrado la fiesta: “En rigor puede decirse que no ha habido máscaras pues no puede darse el nombre de tales a un corto número de energúmenos que saltan y vocean vestidos con el antiguo traje de labradores de nuestra huerta o de llorones que chillan o diablos que silban”. El carnaval entre las clases burguesas se estaba refugiando en los bailes de salón, distanciándose de la cultura popular, que era presentada negativamente como vulgar y soez. Las máscaras debían pagar un impuesto para poder andar todo el día por la ciudad. Había por esos años una política represiva o adversa a las expansiones más populares del carnaval.

Todos estos datos creo que tienen un indudable interés para contextualizar la pintura de Pinazo, pues elige para la decoración un tema que era objeto de polémica, censuras y represión por parte de ciertos sectores sociales y, sobre todo, por los religiosos, que nunca gustaron del carnaval, puesto que lo consideraban una manifestación que incitaba al pecado, a la lujuria y al desenfreno: era un residuo de paganismo que se debía eliminar. Su populismo resultaba molesto a las clases burguesas y la reglamentación que se establecía tendía a disolverlo. Los bailes de salón lo orientaban hacia su vertiente más cursi y ñoña. El orden de la ciudad burguesa jerarquizada lo encajaba ya mal. Sin embargo, para Pinazo

el carnaval es alegría y relajación, una expresión de la fiesta popular y de la vida de la ciudad, un alegre paganismo. Los labradores que saltan son los que con tanto desdén describen las críticas adversas, y las jovencitas son las destinatarias de los versos inmorales que se dice que estaban en boca de estas máscaras. Las jóvenes que corren parecen tanto escandalizadas, pero su gesto no es de total desagrado ante las mamarrachadas: es ambiguo, para cubrir las apariencias. La imagen que el cuadro transmite es más bien de jugueteo, es la sensación “del alegre escándalo” del que habla Blasco Ibáñez en *Arroz y tartana*. Pinazo era un pintor de espíritu rebelde y bohemio y es comprensible que se identificase o defendiera una fiesta que tenía un fuerte arraigo popular y que atraía a los artistas. Cuando la fiesta adquiere un tono más civilizado y artístico, contará con la intervención de los miembros del Círculo de Bellas Artes, entre ellos Pinazo. El cuadro habría que verlo, pues, como una mirada complaciente y benévola sobre el mundo de la fiesta y no como un anatema al primitivismo y licencias del carnaval, lo cual no se correspondería con el fin decorativo de la obra. En este sentido, el lienzo manifiesta un contraste con la pintura de José Benlliure *Carnaval romano* (h. 1882), donde representa un artístico y alegre carnaval en el que la participación de los artistas era muy activa. Hay de este tema una versión acabada y detallista, con infinitas concesiones al anecdotismo, y otra más abocetada (Casa Musco Benlliure, de Valencia), extraordinariamente atractiva, que en este sentido se hermana con la de Pinazo, indicando unos puntos de unión en sus respectivas formaciones.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Ariño Villaroya, Antonio: *El calendari festiu a la València contemporània (1750-1936)*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1993, p. 54.

<sup>5</sup> Pérez Rojas, F. Javier: “Un período de esplendor. La pintura valenciana entre 1880 y 1818” en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1818*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1993, p. 198.



La Alameda era el lugar predilecto de la burguesía valenciana del fin de siglo, donde se mostraba al público en sus lujosas berlinas y desfilaba haciendo ostentación de sus nuevas adquisiciones, de todo cuanto pudiera causar sorpresa o despertar la admiración. Uno de estos vehículos cruza en el cuadro de Pinazo y son numerosos los coches que se ven aparcados a lo largo del paseo, detrás de los grupos de paseantes y máscaras. En una Valencia carente de grandes espacios despejados en el centro y deseosa de olvidarse de las limitaciones que su recinto amurallado le había impuesto durante tantos siglos, sólo la Glorieta podía competir en tal sentido con la Alameda. Pero era sobre todo esta última el paseo que brindaba unas magníficas posibilidades para la representación o puesta en escena de este tipo de festejos. Allí se celebraba el carnaval y la Feria de Julio, que se inauguró por primera vez en 1871 con la intención de retrasar el éxodo de la ciudad en verano y favorecer el comercio.<sup>6</sup> En el centro de la Alameda se instalaban durante la feria los vistosos pabellones municipales, cuyo uso restringido jerarquizaba el espectáculo.

En el cuadro del *Carnaval*, Pinazo ofrece una completa panorámica del lugar. La Alameda, además de un espacio para el divertimento y la expansión, muy apreciado por los valencianos, era también una de las más

nobles áreas de acceso a la población. Dos puentes, el del Mar y el del Real, la comunicaban con dos importantes puertas de la ciudad, y próximos estaban también el puente y la puerta de Serranos, que fue una de las preservadas tras el derribo de las murallas. La transformación del paseo, que enlazaba el camino del puerto con el Palacio Real, data del XVIII, aunque todavía en la segunda mitad del XIX y primer tercio del XX fue objeto de distintas intervenciones.<sup>7</sup>

A finales del XIX, la Alameda comienza a atraer como lugar privilegiado de residencia, e incluso algún noble algo excéntrico se construyó allí un fantástico palacete como el de Ripalda, obra de los arquitectos Joaquín María Arnau y Vicente Monmeneu, que debió causar cierto asombro y admiración entre los valencianos por su goticismo pintoresco; se ha barajado la fecha 1888-1891 para su construcción,<sup>8</sup> pero no cabe duda que el exterior ya estaba finalizado en 1889 cuando Pinazo lo traslada al lienzo. Detrás estaba el romántico jardín de Monforte con su elegante edificio del arquitecto Sebastián Monleón rematado con una clasicista linterna. Ambos edificios se aprecian en el extremo izquierdo del cuadro de Pinazo. Asimismo se distingue, casi en el centro de la composición, la fuente de fundición de las Cuatro Estaciones, que se colocó en 1861 —en el otro extremo del paseo se encontraba la de los

<sup>6</sup> Pérez Rojas, F. Javier; Alcaide, José Luis: *La ilustración gráfica en Valencia. Del modernismo al Art Déco*, Valencia-Madrid: Universidad de Valencia, Calcografía Nacional, 1991, p. 11.

<sup>7</sup> Gavara Prior, Joan: "El paseo de la Alameda de Valencia. Historia urbana de un espacio para la recreación pública (1644-1944)", *Ars Longa*, 1994, p. 5.

<sup>8</sup> Benito Goerlich, Daniel: *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*, Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 1983, p. 254; Pilato Iranzo, Armando: "El palacio de la marquesa de Ripalda" en *Memoria gráfica de Valencia*, capítulo 35, Valencia: Editorial Prensa Valenciana, s.a., 1998, pp. 417-428.

Cuatro Elementos—, inspirada en modelos dieciochescos.<sup>9</sup> En el extremo de la derecha del panel se ven los pretilos del río, que fueron una de las obras públicas del XVIII más estimadas en su tiempo: en el tramo de la Alameda, el pretil daba lugar a un larguísimo banco (quizás uno de los bancos más largos del mundo) donde se podía disfrutar del sol del invierno. También se divisa en el cuadro parte del puente del Mar con sus casalicios. Los elementos más significativos del lugar aparecen en la pintura de Pinazo, concediéndole al espacio de la representación una identidad y un valor de elemento urbano, de fragmento de ciudad, aunque no es la ciudad simbólica, sino un espacio arbolado que acoge en su perímetro monumentos antiguos y modernos que no tienen un valor representativo especial en el cuadro, pero que contextualizan claramente la escena.

Tras largas negociaciones, Valencia había derribado sus murallas en 1865 y aprobado, en 1887, el proyecto de ensanche de los arquitectos José Calvo, Luis Ferreres y Joaquín María Arnau. El ensanche se encontraba ya en obras, la ciudad estaba inmersa en un proceso de modernización y una burguesía ascendente irrumpía con fuerza, ansiosa de multiplicar sus fortunas con nuevas inversiones. El cambio y contraste entre la tradicional burguesía comercial valenciana, ahorradora y prudente, y los nuevos comerciantes e inversores de la bolsa, más proclives a la ostentación y al lujo, que se paseaban con sus berlinas por la Alameda haciendo alardes de su opulencia, queda también magistralmente reflejado en la citada novela de Blasco Ibáñez, *Arroz y tartana*. La Valencia moderna y la tradicional se dan cita en este espacio. Las arquitecturas, las fuentes, los carromatos, las jóvenes ataviadas a la moda, todo remite a un presente. Tan sólo los *cirialots* y los huertanos pintarrajeados se convierten en referentes de tipismo, de folklorismo o de tradición. Pero su presencia tan viva y desenfadada los desprende de todo lance de ranciedad. La escena rezuma alegría de vivir, sensualidad, hedonismo y erotismo: en ella capta, en definitiva, la animación de la vida moderna valenciana.

El Pinazo pintor del mundo sencillo y cotidiano, atento a la inmediatez de la vida y de la naturaleza, el

artista con una sensibilidad y capacidad extraordinarias para cazar con su rápido y sintético pincel los más diversos matices que se presentan a sus ojos, aparece en esta obra amplificado. Éste y otros diversos cuadros de Pinazo permiten considerarlo como un pintor de la vida moderna en el sentido baudelairiano del término. En conjunto, su obra está dedicada a la ciudad de Valencia y es la vida tradicional la que reclama mayoritariamente su atención. Su pintura hace crónica o reporterismo empleando una técnica abocetada o de apunte, utilizando tanto el pincel como la espátula, que fue bautizada por González Martí como una “pintura taquigráfica”, aludiendo inteligentemente con ello a esa modalidad de escritura que, como su pintura, podía sintetizar con signos el más rápido de los dictados, describir el más fugaz de los momentos y atrapar hasta las más leves impresiones, pero transformando esa realidad vulgar e intrascendente en un asunto de alto nivel plástico y poético.

Sopesado el conjunto de su producción, podemos indicar que Pinazo siente una mayor atracción por la vida tradicional que por la moderna, que la Valencia que asoma por sus lienzos y tablas es la de los jardines, los emparados, los huertos, los naranjos y las flores, los labradores, las masías y alquerías, las barracas, los corrales, las cuevas, las calles, los rincones recoletos, las tertulias, las salidas del Corpus, las clavariesas, las *mascletaes*: la vida tal como se manifiesta en ese momento y por tanto, no es insensible a abordar otras representaciones más mundanas como lo demuestra el otro de los grandes lienzos del café Lion d'Or, *Conversación en la serre*. Como buen valenciano tiene un ojo inquieto para captar todo cuanto se mueve. Pero entre sus muchos apuntes se descubre también la ciudad, una ciudad que no tiene tan decisiva presencia en su pintura como el resto de los temas que forman parte de la idiosincrasia valenciana, pero de la que nos ha dejado preciosas panorámicas entre las que destacan las de Valencia afrontada desde la Alameda, con la vista del puente del Mar en sus momentos de bullicio, cuando cruzan por él los carros provenientes del puerto y de los poblados.

<sup>9</sup> Pérez Guillén, Inocencio: “Artes industriales y suntuarias” en *Historia del Arte Valenciano*, dirigida por Vicente Aguilera Cerni, volumen 5: *Entre dos siglos*. Valencia: Consorci d'Editors Valencians, 1987, p. 252.