

JUAN BAUTISTA ROMERO CAPLLIURE Y EL ARTE DE LAVAR LOS PLANOS (VALENCIA, 1795)

ALFREDO FAUS PRIETO

Departament de Geografia. Universitat de València

Resumen: Las relaciones entre la cartografía y el mundo del arte han sido una constante en la historia. A lo largo de la misma, el uso dado al dibujo y al color en el proceso de creación de los códigos del lenguaje cartográfico convirtió en necesaria la colaboración entre los mejores cartógrafos y los pintores encargados de iluminar sus obras. Sin embargo, el carácter habitualmente anónimo del trabajo de estos últimos ha impedido el registro documental de su contribución y, en consecuencia, les ha privado del reconocimiento que merecen. En este artículo se resume el proceso de *lavado* de mapas y planos usual en el siglo XVIII y se hace una primera aproximación al legado cartográfico de Juan Bautista Romero Caplliure, pintor valenciano de gran prestigio especializado en la representación de flores y bodegones, de quien nos ha llegado un plano del río Turia datado en 1795.

Palabras clave: Pintura a la aguada / Cartografía de Agrimensura / Ciudad de Valencia / Juan Bautista Romero Caplliure / Río Turia.

Abstract: Relationships between cartography and the world of art have been a constant throughout history. Over the years, the use given to drawing and color in the process of creating cartographic language meant that cooperation between the best cartographers and painters commissioned to illustrate their work became necessary. Nevertheless, as anonymity was commonplace in this kind of work, there are no or very few documentary records of authorship, consequently depriving the authors of the recognition they deserve. This article summarizes the process of *washing* maps and plans that was common practice in the 18th century, giving us the first insight in the cartographic legacy left behind by Juan Bautista Romero Caplliure, a highly prestigious Valencian painter who specialized in depicting flowers and still-lives, and whose plan of the River Turia dated 1795 has reached us.

Key words: Watercolour / Cartography of Survey / City of Valencia / Juan Bautista Romero Caplliure / River Turia.

1. Introducción

Al menos en los países de nuestro entorno, hasta el siglo XVII el término *pintor* se utilizaba muy a menudo como sinónimo de *mapista*.¹ La iluminación de mapas y planos impresos y el uso generalizado de recursos figurativos a la hora de representar el territorio (el llamado *vedutismo paisajístico*) acercaban la cartografía preinstitucional al mundo del arte y la convertían en un campo abonado para la participación de los mejores pintores. Las inquietudes *cartográficas* de Leonardo da Vinci, El Greco o Vermeer de Delft así lo demues-

tran.² Sin embargo, el estudio detallado de esta relación presenta dos obstáculos a día de hoy insuperables. De un lado, la escasa atención prestada a la multitud de pintores mapistas que no alcanzó la resonancia histórica de los grandes maestros ha impedido la realización de un mínimo inventario con sus nombres. De otro, la consolidación de las corporaciones profesionales surgidas durante la Edad Moderna que se hicieron cargo de la cartografía normativa (marinos, ingenieros militares, agrimensores, etc.) provocó el abandono del realismo pictórico que dominaba las deli-

* Fecha de recepción: 1 de noviembre de 2013 / Fecha de aceptación: 1 de septiembre de 2014.

¹ HARVEY, 1980; PELLETIER, 2007.

² REES, 1980; WOODWARD, 1987.

neaciones y dejó en un segundo plano la figura del pintor que se ocupaba de trasladar al papel los resultados de las mediciones efectuadas en el campo. La consecuencia inmediata es que, sobre todo a partir del siglo XVIII, resulta muy difícil conocer quiénes eran los pintores que colaboraban con los miembros de estos colectivos, a pesar de que gran parte del valor y de la legibilidad de los mapas y planos que levantaron puede atribuirseles sin ambages. Sólo la consulta de los expedientes adjuntos ha permitido, en contadas ocasiones, recuperar su trabajo del olvido.³

En el caso concreto de la cartografía valenciana de agrimensura del siglo XVIII, los datos que hemos podido reunir al respecto son escasísimos. Únicamente que el pintor Juan Bautista Manzanaera acompañó al impresor Antonio Bordázar mientras actualizaba el plano de la particular contribución de Valencia de Francisco Antonio Cassaus a finales de los años treinta; que el setabense Casimiro Medina pudo contar con la ayuda y/o los consejos de su padre, artista de renombre; que el pintor Joaquín Fluixà actuó en los años setenta y ochenta cartografiando las posesiones del duque de Gandía; y que Bernardo Medina del Pomar, dibujante que consiguió diversos premios en la Sala de Flores y Ornatos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y fue nombrado su primer académico de mérito en 1784, se ocupó de plasmar, en compañía del arquitecto Jaime Miralles, el avance de las obras de ampliación de la Acequia Real del Júcar desde el azud de Antella hasta el barranco de Catarroja.⁴ No obstante, este vacío no debe conducirnos a engaño. Aunque apenas haya dejado rastro, la colaboración directa entre agrimensores y pintores se convirtió en inevitable una vez que las exigencias de la época demandaron una cartografía que superase las prestaciones de los borradores levantados sobre el terreno (la auténtica prueba judicial, custodiada con celo) y mostrase su contenido con la precisión que le otorgaban el dibujo de academia y el uso del color con fines demostrativos. Tanto como la esca-

la o la leyenda simbólica, el dibujo y el color acabaron convirtiéndose en una exigencia y un motivo de distinción entre los auténticos mapistas y los expertos que, ocasionalmente, atendían encargos que requerían una representación cartográfica.

La mencionada opacidad documental es la que convierte en excepcional la figura de Juan Bautista Romero Caplliure (Valencia, 1756-1804). Hijo primogénito de uno de los mejores medidores valencianos del siglo XVIII, inició su formación artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, antes de que los problemas económicos que siguieron a la muerte de su padre le obligaran a volver a Valencia en 1784. Tras ingresar en la Sala de Flores y Ornatos de la academia de San Carlos, donde llegó a ser uno de sus alumnos más brillantes, aseguró la continuidad del oficio familiar durante una década al compatibilizar sus inquietudes artísticas y el trabajo ocasional como agrimensor. En 1797, por último, se asentó de manera definitiva en la Corte de Madrid, pasando a desarrollar una importante carrera como pintor que le llevó a trabajar en la Real Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro. Reconocido actualmente como uno de los mejores pintores de flores y bodegones españoles del siglo XVIII, formando parte de su obra se encuentra también un plano del último tramo del río Turia que realizó en 1795. Este plano es el único de la centuria de los que conocemos que aparece firmado por alguien que se presenta, al tiempo, como *agrimensor* y *pintor*.⁵ Quizá su estudio nos ayude a comprender el modo en que la labor de numerosos pintores anónimos ayudó a la agrimensura a insertarse en las tendencias cartográficas finiseculares.

2. Acerca del lavado de mapas y planos

Del origen, la función y las características de la cartografía de agrimensura (valenciana) del siglo XVIII ya he tenido la oportunidad de escribir en otras ocasiones.⁶ Ligada a los ámbitos municipal y judicial, así como al proyectismo ilustrado, solía

³ Entre los escasos trabajos que se han detenido en este tema en España se encuentra el reciente de TORRES; ROSSELLÓ, 2012. La documentación anexa permitió a los autores destacar la participación de los pintores Miguel de Hervías y Bernardo de Oviedo en la realización de los planos atribuidos a Jerónimo Muñoz y a su discípulo Juan Bautista Benimelis que sustentan la obra.

⁴ Se conservan un total de siete planos de este proyecto firmados por Bernardo Medina y Jaime Miralles, que pueden verse decorando el vestíbulo de la planta baja de la sede de la Acequia Real del Júcar en Valencia. Datos biográficos de Medina en LÓPEZ TERRADA, 2001, pp. 231-232. Medina se tituló como agrimensor por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1800.

⁵ España. Ministerio de Defensa. Centro Geográfico del Ejército (Madrid), Signatura Ar.G-T.2-C.4-154. En su cartela puede leerse: "Medido, Delineado y Pintado por el Geografo Hydraulico y Agrimensor J. Bautista Romero Pintor en el mes de Marzo del Año 1795".

⁶ El trabajo de referencia sigue siendo FAUS, 1995.

realizarse a gran escala y se definía como una cartografía *demonstrativa*, formal en extremo, que carecía de vida propia al margen de los encargos que la originaban (la medición y tasación de propiedades, el deslinde y amojonamiento de términos, los trabajos de hidrometría para la nivelación de terrenos y la conducción de aguas, etc.). Este es el motivo por el que, separados de los expedientes de los que formaban parte tras su catalogación en archivos y cartotecas, los mapas y planos de agrimensura se nos presentan hoy como unos documentos altamente selectivos, temporalmente discontinuos y ocasionalmente incomprensibles. Su inmediatez formal les impide poder trascender el momento de la delineación, ya que todas sus partes (el título, la leyenda, las rúbricas, etc.) están condicionadas por el dictamen técnico y/o jurídico del que formaban parte. Y, sin embargo, también reconocemos en ellos un cierto aire de familia que nos hace aceptarlos como propios y que es el resultado de los cambios sufridos por este tipo de cartografía a lo largo del siglo XVIII.

Estos cambios afectaron tanto a sus aspectos *técnicos* como a los propiamente *artísticos* que los complementaban. De un lado, la progresiva generalización de la escala gráfica, la sustitución de la información escrita por símbolos geométricos estandarizados, la independencia adquirida poco a poco por la leyenda o la representación mejorada del relieve perfeccionaron la presentación *científica* de la cartografía de agrimensura y la convirtieron en un preludio de la topográfica sistemática e institucional consolidada en el siglo XIX.⁷ De otro, y a pesar de su evidente finalidad práctica, los mapas y planos de agrimensura no escaparon a la estética barroca todavía imperante en la España del siglo XVIII y se adscribieron a ella de manera lenta pero irreversible. Por este camino y antes de que el academicismo introdujese el gusto neoclásico por las representaciones nuevamente liberadas de objetos superfluos, las orlas y filacterias que enmarcaban y embellecían títulos y leyendas, los ángeles portadores de reglas y compases que sobrevolaban el territorio, las escalas floreadas, la figuración de algunos objetos del paisaje o los personajes alegóricos y mitológicos que introducían la

narración paralela, elementos asociados generalmente con la cartografía *geográfica* propia de los eruditos de gabinete, pasaron a formar parte indisoluble de la debida a los agrimensores.

Es fácil de entender que estos cambios respondieron a la presión de una demanda cada vez más exigente y fueron posibles gracias a un proceso de capilaridad, difícil de documentar, que vino dado por el trabajo de los agrimensores junto a los mejores profesionales del siglo (ingenieros militares, arquitectos y marinos). No me cabe la menor duda de que el manejo (o la simple visura) de las trazas arquitectónicas y de los planos delineados por estas corporaciones de élite durante la multitud de encargos en los que la presencia de los agrimensores en las tareas de campo era indispensable debió de impactar vivamente en un colectivo vinculado hasta entonces a prácticas paragremiales. Como tampoco que los responsables últimos de plasmar estos cambios sobre el papel fueron los pintores de los que venimos hablando. De hecho, los centenares de planos de agrimensura que continuaron librándose a lápiz, incluso a finales del siglo XVIII y ante organismos como la Real Audiencia de Valencia, prueban la incapacidad de muchos agrimensores para culminar en solitario los encargos cartográficos que les eran encomendados. La razón hay que buscarla en que, tomados los datos en el campo y levantado el borrador que servía como prueba judicial, fase que aquí soslayamos,⁸ su mejora exigía complejas tareas de estudio para las que los agrimensores no estaban especialmente preparados.

El primer paso consistía en orientar el borrador con ayuda de la brújula o las anotaciones tomadas sobre la salida y el ocaso del Sol y/o la situación de la Estrella Polar. A continuación, se pasaba a limpio con ayuda de reglas graduadas y compases y se coloreaba a la *aguada*.⁹ Este último proceso, conocido como *lavado* del plano, era de uso común en toda la cartografía del siglo XVIII y resultaba complejo incluso para quienes se formaban como pintores.¹⁰ Aunque en esta técnica también se utilizaba tinta china diluida en agua, lo característico en el caso de la cartografía era el uso de pigmentos de color, igualmente diluidos,

⁷ LEÓN, 2001.

⁸ Sobre este tema véase FAUS, 1995, pp. 172-209.

⁹ La aguada es la antesala de la acuarela. Para sintetizar las características de la pintura a la aguada sigo a GIMÉNEZ, 1832; y D. J. A. y L., 1833.

¹⁰ Así, en la Escuela de Flores de la academia de San Carlos en la que se instruyó Juan Bautista Romero Caplliure la pintura a la aguada era poco utilizada, siendo lo habitual el empleo del lápiz negro con toques de tiza o clarión para conseguir los efectos de luz. LÓPEZ TERRADA, 2001, pp. 145-146.

que se extendían en manchas monocromas a las que se dotaba de tonos (*grisados, degradados*) con ayuda del blanco del papel, es decir, con veladuras del propio color. El mayor problema para el pintor era que, una vez iniciado el proceso de degradación del color con el pincel o la esponja, una práctica deficiente podía provocar que se *cortase*, esto es, que se mostrase sin continuidad y presentase saltos bruscos de tono. Esto ocurría normalmente porque el pintor había dejado una zona a medio pintar (y secándose), había utilizado poco líquido o no había sido lo suficientemente rápido en la resolución. También podían surgir problemas si se producía una acumulación excesiva de agua-tinta en determinadas zonas del plano o se realizaba una superposición de veladuras inadecuada. Esto último indicaba con claridad la cualificación del pintor, toda vez que una buena aguada consistía en pintar los tonos de primera intención, con el menor número de veladuras posible, y la superposición de varias de ellas sólo era factible cuando la inferior estaba completamente seca y se procedía con rapidez a aplicar la superior.

Los colores empleados en la aguada estaban constituidos por colorantes de origen vegetal, mineral o animal aglutinados con agua y goma arábiga, a los que se podían añadir otros ingredientes como la glicerina o la miel para hacerlos maleables y evitar el cuarteamiento de las capas de pintura más densas. Los blancos, por su parte, había que reservarlos previamente o sustituirlos por tonos grises muy claros. Hay que tener en cuenta que el blanco del papel actuaba como regulador del tono o intensidad del color, es decir, hacía las veces del color blanco del óleo. Dado que no era posible superponer un color claro sobre otro oscuro, a la hora de pintar había que ir de menos a más, oscureciendo progresivamente los tonos. Eugene Chevreul, en el estudio que dedicó en 1864 a los colores antiguos, llegó a recopilar más de 14.000 tonalidades cromáticas diferentes, lo que da idea del universo en el que se movían los pintores.¹¹ La explicación de tal variedad radicaba en los diferentes métodos utilizados para obtener y mezclar los colores. Las tintas negras se conseguían quemando fragmentos de

huesos de animal, pepitas de cerezas o melocotón e hirviendo las agallas de algunos peces; las moradas, como el añil y el índigo, a partir de plantas purificadas con cal viva; las amarillas, con albayalde quemado y la resina de la gota gamba; las rojizas, con cinabrio o bermellón molido, la cochinilla y las lacas veneciana, levantina y colombiana; las verdosas, con tártaro y hojas de lirio azul trituradas; etc. Estos procedimientos encarecían en gran medida los planos, lo que llevó incluso a la convocatoria de concursos para incentivar la fabricación de colores mediante métodos caseros.¹²

No menos importante que la forma de obtenerlos y utilizarlos era el valor que adquirirían los colores en mapas y planos como elementos simbólicos, miméticos o convencionales.¹³ De estas cualidades, la primera de ellas era la que quedaba más alejada de la mentalidad del agrimensor común; las dos restantes, en cambio, condicionaban por completo el empleo que se hacía del color. De un lado, el intento de representar la realidad con el mayor grado de verosimilitud posible conducía al mimetismo: los tonos azules se utilizaban para representar las zonas acuosas, los verdosos para la vegetación, los terrosos para las formas del relieve, etc. De otro, el corsé impuesto por las normas que los agrimensores veían emplear repetidamente a los arquitectos e ingenieros militares en su búsqueda de la estandarización de la cartografía requería del convencionalismo gráfico. La abstracción presente en las representaciones les llevaba a seleccionar y humanizar determinados elementos del paisaje, a reducir las representaciones a una escala predeterminada y, en el sentido que ahora nos interesa, a utilizar una gama cromática ajustada a un código previo. Dado que el intento de mimetismo es consustancial a la innata descripción realista del paisaje, sería la imitación de estas reglas impuestas la que provocaría una mayor modificación en la cartografía de agrimensura. Sabemos desde hace tiempo que los ingenieros militares se desplazaban por el territorio nacional con instrucciones muy precisas que les obligaban a representar en amarillo las obras nuevas, en rojo los edificios que debían ser demolidos, etc.¹⁴

¹¹ CHEVREUL, 1864.

¹² Por ejemplo, el manuscrito conservado en el Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia con la signatura III, C-1(7). Un resumen de los métodos para la obtención de colores en SAN ANTONIO *et al.*, 2008.

¹³ EHRENSVÄRD, 1987; y PELLETIER, 1998, realizan un amplio recorrido histórico sobre este tema. Una reflexión en torno a la importancia del color como elemento perceptivo en PELLICER, 1993.

¹⁴ *Instrucción para formar Mapas, ò Cartas Geograficas de Provincias, y Planos de Plazas, Puertos, Bahías, Costas, con las notas y observaciones que se previenen (1757)*. Archivo General de Simancas (Valladolid), Sección de Guerra Moderna, Legajo 2990. Esta Instrucción fue redactada bajo el mandato del conde de Aranda como director del cuerpo unificado de artilleros e ingenieros y quedaría recogida más tarde en sus *Ordenanzas* de 1768. En esta dirección, véase GIMÉNEZ *et al.*, 2009.

La técnica de la aguada fue abordada en su vertiente cartográfica por todos los autores, singularmente franceses (H. Gautier de Nismes, 1687; Ch. Ballard, 1697; M. Buchotte, 1722; etc.), que escribieron manuales dirigidos a los colectivos de profesionales que tenían la planimetría como herramienta cotidiana de trabajo. En España este tipo de manuales no se generalizaría hasta el siglo XIX, siendo en la mayoría de los casos simples traducciones de los franceses. En cualquier caso, es más que dudoso que los agrimensores interesados pudiesen consultarlos directamente, lo que nos hace pensar que debieron de conformarse con la versión simplificada de los mismos que contenían los numerosos tratados, de pequeño formato, que fueron escritos para ellos y tuvieron un gran éxito editorial en el siglo XVIII (el *Estadal* de Sánchez Villajos, 1744; el *Arquitecto Práctico* de Plo y Camín, 1767; el *Compendio* de Hijosa, 1784; el *Arte de medir tierras* de Verdejo González, 1796; etc.). Una descripción muy completa y accesible del proceso de lavado de un plano se encuentra, por ejemplo, en la *Guía práctica de agrimensores y labradores* de Francisco Verdejo Páez:¹⁵

a) El mejor *papel* era el de Holanda sin grano, blanco y batido, que se preparaba dándole una o dos manos de agua de alumbre en el caso de que no estuviera bien engomado. La calidad del papel era fundamental para lograr una buena aguada. Debía de ser rugoso para permitir las veladuras uniformes (que no son posibles en papeles satinados o de grano muy fino), estar bien encolado (la falta de cola evita que el color se esparza; su abundancia, que tarde mucho en secar) y tener un elevado gramaje para impedir que se ondulara o arrugase a consecuencia de la humedad.

b) Una vez conseguido el papel más apropiado, se observaban sus imperfecciones a contraluz, se humedecía por el revés con esponja, se pegaba a un tablero con cola y se dejaba secar.

c) A continuación, se colocaba el borrador encima del papel y se picaba con aguja el contorno del *dibujo* hecho en el campo. Si no se quería picar el borrador, se evitaba el paso anterior y se calcaba directamente sobre vidriera iluminada o papel transparente.

d) Las picaduras se hacían visibles repasándolas con carbón de pino o corcho molido y, luego, se retocaba el contorno con lápiz de grafito y se limpiaba el papel con miga de pan.

e) Se completaba el dibujo con los demás elementos del terreno y se le daba *color*. Para ello se utilizaban pigmentos disueltos en agua y extendidos con pincel. Los colores principales se obtenían con tinta de China, carmín de París, azul de Prusia y gutagamba (amarillo) de la India. La tinta china servía para tirar las líneas y perfiles que no fueran obras de mampostería, incluyendo los marcos del plano, la escala y la *carpintería* (estacadas, puentes, etc.). Convenientemente disuelta en agua, con ella se oscurecían las zonas de umbría del relieve y las hondonadas del terreno y se pintaban las sombras de los objetos adoptando un foco de luz único para todo el plano. Con el carmín se daba color a las construcciones o *fábricas* (casas, cercas, techos, etc.), el azul servía para colorear los cursos de agua y el amarillo, por último, para indicar proyectos de obra y, sobre todo, de fortificación. La combinación de estos colores proporcionaba los restantes: con carmín y amarillo se obtenía el de arena (playas, islotes, etc.); con éste y el negro, se conseguía el de tierra (fosos, zanjas, surcos, etc.); con azul y amarillo se formaba, en fin, el verde (huertas, jardines, prados, etc.), que podía oscurecerse con añil para la representación de las copas de los árboles o de los matorrales.

f) Las plumas de cisne eran las recomendadas para trazar las líneas más gruesas (como los marcos del plano), pero para las demás se preferían las de cuervo o los tiralíneas. Los pinceles debían ser suaves, de punta no muy larga. Los pequeños se usaban para tomar los pigmentos, que luego se extendían con otros más grandes. Para desleír las tintas servían conchas de mar, aunque se aconsejaba la utilización de tacillas de vidrio.

g) Por último, para obtener copias sin picar el plano original se le superponía una cuadrícula formada con hebras de hilo o seda. También podía hacerse colocando entre las hojas necesarias un lienzo o cisquero con carbón molido y remarcando a continuación el contorno y los elementos más importantes de la figura representada en la primera de ellas (operación conocida como *estarcir* el plano). Si no se quería dañar el original, podía calcarse sobre cristal o sobre papel encerado con una mezcla de trementina o dándole un barniz de aguarrás.

A lo largo del siglo XVIII, el dibujo de academia y la técnica de la aguada hicieron posible que la cartografía de agrimensura se acercase sustancialmente, tanto en sus pretensiones funcionales como estético-

¹⁵ VERDEJO, 1841, pp. 127-150.

cas, a aquella otra que, habiendo quedado en manos de colectivos mejor formados, atendía las escalas geográfica y corográfica de representación. Existe todo un mundo entre los múltiples borradores de campo dibujados a principios de siglo por los denominados expertos en agricultura, simples apuntes figurativos hechos a lápiz que carecían de escala y leyenda, y los mapas y planos finiseculares levantados por agrimensores influidos por las ideas del academicismo ilustrado. Huérfanos como estamos de una relación de los pintores que pudieron coadyuvar en este proceso, la figura de Juan Bautista Romero Caplliure acude a nuestro rescate al concitar en ella todos los elementos que ahora nos interesan: pintor de flores y bodegones con un amplio y reconocido dominio del dibujo, del color y de la composición, su condición de heredero del oficio de agrimensor y las circunstancias económicas a las que tuvo que enfrentarse mientras adquiría la formación artística que acabaría conduciéndole a la Corte de Madrid, le llevaron a poner estos saberes al servicio de la cartografía.

3. Juan Bautista Romero Caplliure (1756-1804)

Juan Bautista Romero Caplliure era hijo de Juan Bautista Romero (mayor), experto titular en agricultura de la ciudad de Valencia por el cuartel de Campanar que había nacido en el seno de una familia de labradores del lugar de Russafa en 1717. Nada se sabe de él hasta que accedió al empleo de experto en abril de 1751¹⁶ y pasó a participar, a lo largo de casi treinta años, en los numerosos encargos que le llegaron, al margen del propio ayuntamiento, desde instituciones como la Real Audiencia de Valencia. Sin ánimo de extendernos ahora, debemos recordar aquí los dos que le han

convertido en el agrimensor valenciano del siglo XVIII más citado por los investigadores: la campaña de demarcación de la particular contribución de Valencia desarrollada en la primavera de 1753 bajo la dirección de los catedráticos Rafael Lassala y Vicente Capera, con la finalidad de medir el radio de una legua que delimitaba históricamente el término municipal desde las puertas del recinto urbano,¹⁷ y el amojonamiento de l'Albufera de 1761 que precedió a la reversión del lago al Real Patrimonio (pertenece al conde de las Torres), ante la necesidad de comprobar el retroceso de las aguas producido por los aterramientos realizados a lo largo del siglo. El resultado de este último puede verse en un plano posterior de gran resonancia en el que el nombre de Romero aparece mencionado en la cartela (fig. 1).¹⁸

Hasta su fallecimiento en 1778, Juan Bautista Romero (mayor) desarrolló una gran actividad que le llevó a participar en todo tipo de trabajos relacionados con la agrimensura (visura de cosechas, medición de caminos azagadores, limpieza de cauces, proyectos para la defensa de la ciudad frente a las avenidas del río Turia, litigios entre propietarios de tierras, etc.) y a intentar suceder sin éxito a Luis Vidal como veedor municipal de Francos y Marjales en 1762.¹⁹ Por desgracia para nosotros, de toda esta actividad sólo nos ha llegado, de momento, un conjunto de siete planos. De 1765 data el dedicado a los terrenos agregados del convento de Nuestra Señora de la Esperanza de Valencia que levantó junto al agrimensor Carlos Cuyàs;²⁰ y del bienio 1775-1776, uno del lugar de Alfafar derivado de un pleito entre el marqués de Boyl y la ciudad de Valencia (fig. 2),²¹ cuatro de la villa de Algemesí que fueron revisados por el arquitecto y académico Lorenzo Martínez²² y otro en el que se

¹⁶ Lo hizo tras someterse a un examen ante el regidor Josep Nebot. Archivo Histórico Municipal de Valencia (AHMV), Libro Capitular (LC) de 1751, sesión del 3/IV, y Libro de Instrumentos de Capitulares (LI) de 1751, fol. 211.

¹⁷ Un acercamiento detallado a las operaciones efectuadas por Juan Bautista Romero (mayor) junto a Bartolomé Olmos en FAUS, 1995b. La documentación original en AHMV, LI, 1753, fols. 299-413.

¹⁸ Este plano fue realizado por un autor desconocido con posterioridad a 1788 (fecha citada en la leyenda) y se encuentra actualmente en el Museo Naval de Madrid (Signatura E-XLVIII-4). En la cartela superior derecha se lee: "Plan Topografico de la Albufera de Valencia sacado de las exactas medidas que tiene echas Dn. Juan Bautista Romero, Agrimensor por la Ciudad y profesor de Matematicas". Este deslinde fue estudiado de manera pormenorizada en LLUESMA *et al.*, 1993 y SANCHIS, 2001. La intervención del equipo de medidores dirigido por Juan Bautista Romero (mayor) puede seguirse en AHMV, LI, 1761, fols. 520-527.

¹⁹ El memorial en el que solicitaba el empleo municipal de experto en agricultura iba acompañado de una relación de los trabajos que había realizado hasta 1751. Posteriormente, en 1776, con motivo de una reclamación de dietas, Juan Bautista Romero (mayor) presentó otro escrito ante el ayuntamiento de la ciudad en el que mencionaba los trabajos que realizó en los años setenta: AHMV, 1776, LC, 7/IX. Aunque estos documentos no cubren, ni de lejos, la actividad que desarrolló a lo largo de su trayectoria profesional, sí que nos proporcionan una idea clara del tipo de tareas en las que se empleaba.

²⁰ Archivo del Reino de Valencia (ARV), Sección de Mapas y Planos (MP), número 338.

²¹ ARV, MP, n° 199.

²² ARV, MP, n° 262, 263, 292 y 294.

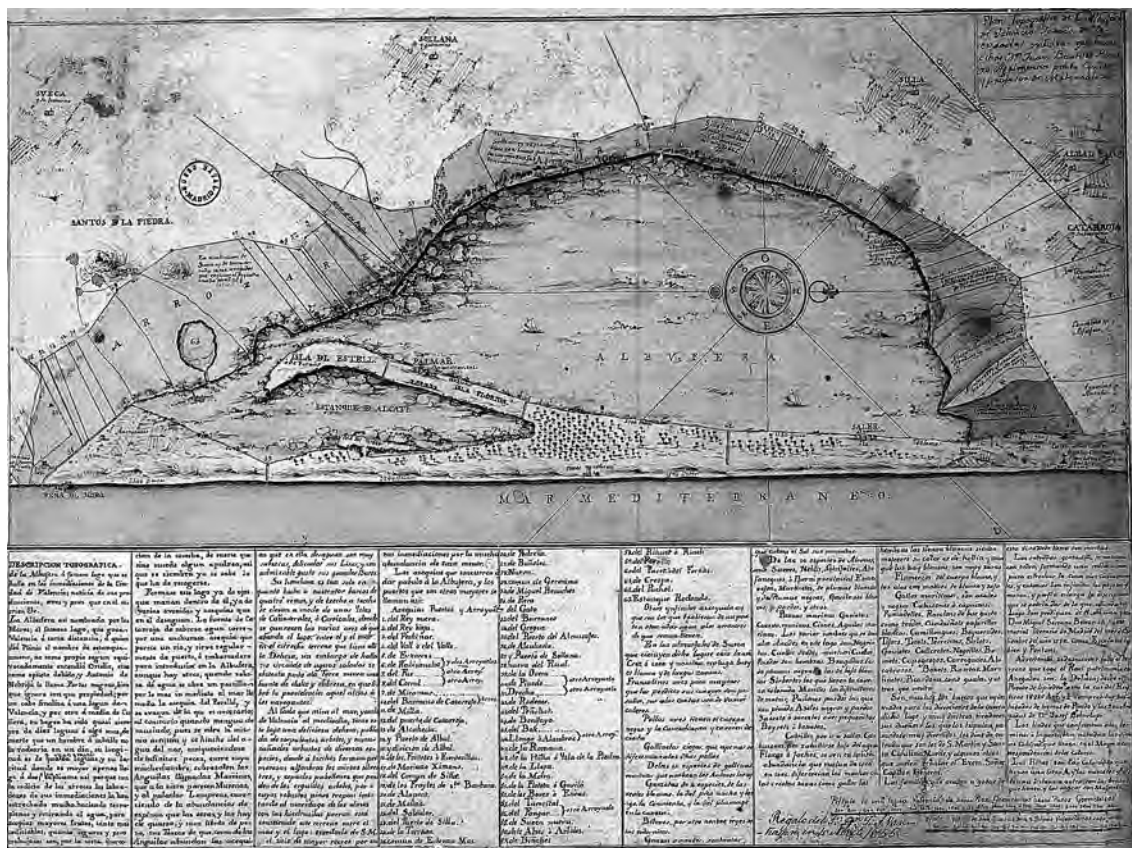


Fig. 1. Plan Topográfico de la Albufera de Valencia..., realizado a partir de las medidas tomadas por J. B. Romero (mayor) en 1761 (Museo Naval, Madrid).

recoge el apeo del cauce del río Turia entre el azud de Rovella y el puente Nuevo o de San José que realizó acompañado del experto Tomás Casanova.²³ A pesar de esta nómina tan reducida de planos, puede advertirse en ellos una imagen de marca: todos están lavados toscamente a la aguada, poseen escala gráfica en brazas valencianas de 9 palmos, indican el norte geográfico mediante flor de lis o rosa de vientos e incorporan elementos iconográficos muy reconocibles (leones rampantes en los títulos coronados, *puttis* portadores de regla, compás y flores, escalas floreadas y guirnaldas enmarcando la leyenda).

Que sepamos, Juan Bautista Romero (mayor) tuvo dos hijos y a ambos quiso allanarles el futuro. En 1772, aquejado de una grave enfermedad, testó ante el notario Juan Antonio Espada, dejando una pensión anual de 5 libras para el menor de

ellos, de nombre Esteve, que se había ordenado fraile franciscano.²⁴ Por su parte, con el mayor, Juan Bautista, intentó consolidar el relativo ascenso social de la familia. En 1776 acordó su matrimonio con María Vicenta Fos, hija de Francisco Fos, médico de Russafa, y les cedió una casa valorada en 533 libras como domicilio conyugal.²⁵ Dos años más tarde conseguiría que se le admitiese en la recién creada Sala de Flores y Ornatos de la academia de San Carlos. Es más que probable que la inclinación y las aptitudes que pronto debió de mostrar el joven Juan Bautista hacia el mundo de las bellas artes (sospecho que se encuentra detrás de los elementos decorativos que ennoblecen los planos de su padre) le llevaran a movilizar sus influencias y a renunciar al que era el comportamiento habitual entre los expertos de la época: asegurar la continuidad del oficio familiar mediante la titulación académica como agrimensores

²³ AHMV, LI, 1778, fol. 703.

²⁴ Archivo del Colegio del Corpus Christi-Patriarca de Valencia (ACC), Sección de Protocolos Notariales (PN), 6789, 28/IV/1772.

²⁵ ACC, PN, 6793, 30/V/1776.



Fig. 2. J. B. Romero (mayor): *Mapa de las amarjales... del lugar de Alfafar*, 1775 (ARV).

de sus hijos.²⁶ Así lo hicieron Bartolomé Olmos, Tomás Casanova, Bartolomé Coltell, etc., algunos de cuyos hijos fueron avalados ante los académicos de San Carlos precisamente por Juan Bautista Romero (mayor).²⁷

Fue en dicha Sala de Flores y Ornatos donde Juan Bautista Romero (menor), de segundo apellido Caplliure, inició su temprana carrera como pintor especializado en bodegones y floreros.²⁸ Esta escuela fue creada en 1778 para atender a los estudiantes menos preparados para las composiciones históricas y suministrar modelos originales para los tejidos de lujo producidos en las manufacturas valencianas de la seda.²⁹ Allí dibujó Romero sus primeros óleos conocidos (un par de bodegones inspirados en las estaciones datados en 1781)

antes de trasladarse a Madrid para ampliar sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde formalizó su inscripción en octubre de 1783. De vuelta en Valencia, trabajó como dibujante de diseños para tejidos en la Real Casa y Fábrica de seda, oro y plata de los Cinco Gremios Mayores, al tiempo que reingresaba en la Sala de Flores y Ornatos de San Carlos. Una vez en ella, se sabe que optó sin éxito al premio de primera clase en 1784, que obtuvo una pensión en abril de 1785 y que opositó al Concurso General de 1786 con la presentación de tres floreros y un dibujo. En 1795 consiguió el primer premio en este mismo concurso con un dibujo de repente a la aguada que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia y, a continuación, solicitó sin

²⁶ Desde 1768 todo nuevo agrimensor que quisiera ejercer el oficio en el reino de Valencia debía de pasar un examen ante los académicos de San Carlos comisionados al efecto. Entre 1768-1808 obtuvieron el título académico de agrimensor un total de 311 personas. FAUS, 1995, pp. 107-129.

²⁷ Véase, por ejemplo, la carta de recomendación que escribió en favor de Pedro Pablo Olmos, hijo de Bartolomé, en 1778: Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Sección de Arquitectura, Legajo 59(A).

²⁸ Datos biográficos de Juan Bautista Romero Caplliure en ALDANA, 1970, pp. 200-201; LÓPEZ TERRADA, 2001, pp. 251-253; y SÁNCHEZ, 2006, pp. 271-273 y 325-328. En este último libro se incluye el catálogo completo de las obras conocidas de Romero: pp. 537-554 y reproducciones números 254-278. En total, SÁNCHEZ cataloga 35 bodegones y floreros (9 de ellos documentados pero no localizados) y el dibujo de repente a la aguada de 1795 conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

²⁹ El objetivo era evitar la dependencia de la industria de la seda de Lyon (Francia). Esta escuela se inscribía en la corriente ilustrada que llevó a la creación de manufacturas reales y dio lugar, en la transición entre los siglos XVIII y XIX, a una de las épocas de mayor esplendor de la pintura española de flores. En Valencia esta etapa coincidió con la obra y el magisterio de Benito Espinós.

éxito su elección como académico de mérito. Durante todo este tiempo, la penuria económica en la que se encontraba le obligó a compaginar sus veleidades artísticas con el antiguo oficio familiar de agrimensor. De esta época data el plano del río Turia de 1795 del que hablaremos a continuación.

Parece ser que fue Manuel Godoy quien, siendo primer ministro, le facilitó el regreso a Madrid como pintor de la Real Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro en 1797. La relación entre ambos está ampliamente documentada sin que se sepa su origen. Por un lado, es conocido que Romero había obsequiado a Godoy en 1796 con el par de floreros que, desde que le fuera confiscado al caer en desgracia en 1808, se conserva en la academia de San Fernando. De otro, existe una carta en la que Romero se dirigía a Godoy para que le consiguiera una habitación en el Palacio Real del Buen Retiro donde alojarse hasta que quedase otra vacante en la Real Fábrica. Según decía en ella, el sueldo de 600 reales con el que contaba no era suficiente para mantener a su familia, que aún residía en Valencia. En la Real Fábrica, Romero sustituyó al maestro napolitano Mariano Nani tras su jubilación y se especializó en la decoración de vajillas con motivos florales. De forma paralela, continuó promocionando su carrera artística en los ambientes cortesanos, lo que le llevó a solicitar sin éxito que se le permitiese asistir a la Real Fábrica sólo por las mañanas. Sabemos que participó repetidamente en las exposiciones anuales que se celebraban en la academia de San Fernando, que en 1801 trabajó en el Real Sitio de Aranjuez junto a Zacarías González en un retrato del príncipe de Asturias (el futuro Fernando VII) y que Carlos IV tenía algunas de sus obras en su colección particular. Finalmente, en julio de 1804 pidió al rey un permiso de cuatro meses para trasladarse a Valencia por motivos de salud (ya había solicitado otro en 1797, lo que nos informa de problemas recurrentes), falleciendo en esta ciudad en noviembre de ese mismo año.

A decir de los entendidos, Romero fue capaz de desarrollar un estilo propio que le convirtió en uno de los pintores de género más destacados a finales del siglo XVIII (figs. 3-4). Tras una primera etapa muy influida por Félix Lorente y Benito Espinós, su estilo evolucionó hacia composiciones neoclásicas de gran belleza y luminosidad en las que es muy apreciable el dominio del dibujo. Los floreros de Romero se caracterizan por la delicada representación de las distintas texturas de las flores y por el empleo de la técnica del óleo a base



Fig. 3. J. B. Romero Caplliure: *Florero de cristal con rosas y campanillas* (Museo del Prado, Madrid).

de zonas empastadas matizadas por finas veladuras, mientras que en sus bodegones, muy estudiados, se impone una factura leve que evita los contrastes excesivos. La obra de Romero se ha revalorizado últimamente tras la incorporación de dos de sus floreros a la colección permanente del Museo del Prado de Madrid en 2006. Estos floreros, provenientes de la colección de Rosendo Naseiro, formaron parte de la exposición que, con el título *Lo fingido verdadero*, fue organizada en dicho museo entre el 23 de octubre de 2006 y el 7 de enero de 2007 para mostrar los fondos adquiridos por el Ministerio de Cultura como dación en pago de impuestos del banco BBVA. Romero tiene obra reconocida, además del Museo del Prado, del Museo de Bellas Artes de Valencia y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en el Patrimonio Nacional, el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Museo de Bellas Artes de Pontevedra, el Williams College Museum of Art de Williamstown y el North Carolina Museum of Art de Raleigh. Su legado sería recogido por dos de sus hijos (Vicente y Juan Bautista Fos), que siguieron igualmente las enseñanzas artísticas de la academia de San Carlos y recibieron distintos premios, tanto en la Sala de Principios como en la Sala de Flores y Ornatos.



Fig. 4. J. B. Romero Caplliure: *Naturaleza muerta con chocolate y fresas* (North Carolina Museum of Art, Raleigh, EEUU).

4. Un plano del río Turia de 1795

En el otoño de 1776 la ciudad de Valencia fue asolada por dos riadas consecutivas del río Turia. Pasados los primeros momentos de angustia y una vez hechas las reparaciones más urgentes (la reconstrucción de los pretiles, el refuerzo de los puentes y del lienzo de la muralla, etc.), los informes técnicos que se elaboraron para cuantificar los daños e informar sobre las causas de las avenidas y sus efectos aconsejaron, entre otras medidas, que se recuperasen viejos proyectos que no habían llegado a ponerse en práctica para rectificar el cajero del río a su paso por la ciudad y que se redactasen otros nuevos para la construcción de presas aguas arriba y de malecones para la defensa de los lugares más expuestos aguas abajo.³⁰ En este último caso se encontraba el lugar del Grau, la zona tradicionalmente más afectada, junto al cuartel de Campanar, por los desbordamientos del río en su tramo final.³¹ Las nuevas riadas de finales del siglo XVIII, aunque menores que las de 1776, reavivaron el temor y provocaron que el ayuntamiento de la Vila Nova del Grau se quejase

reiteradamente de que el de Valencia sólo estaba preocupado por la defensa del margen derecho del río. En un memorial dirigido a principios de 1795 a la Junta de Murs i Valls, dicho ayuntamiento afirmaba que las obras de reparación de pretiles que se estaban ejecutando a partir de la ermita de Mont-Olivet (un paredón de 340 m. de longitud) inclinaban las aguas hacia el Grau de manera irreversible.³²

La respuesta de la ciudad de Valencia fue la formación de una comisión integrada por el catedrático Gaspar Pérez Gómez y los arquitectos Vicente Gascó, Joaquín Martínez, José García y Vicente Marzo, todos ellos académicos de San Carlos, para que inspeccionase el cauce del río desde el puente del Mar hasta su desembocadura. Las conclusiones de esta comisión fueron que, en efecto, el lugar del Grau podía verse perjudicado por las obras en marcha y que era necesario levantar un nuevo malecón y proceder a plantar árboles en el margen izquierdo del cauce a partir del molino de Peña-roja. Otro arquitecto, Cristóbal Sales, calculó que dicho malecón debía de tener unos pare-

³⁰ FAUS, 1999.

³¹ Los trabajos para desviar el río Turia y alejarlo del lugar del Grau se remontan, al menos, a 1392: BOIRA; SERRA, 1994, pp. 33-34. El propio Juan Bautista Romero (mayor) se había empleado en los años setenta del siglo XVIII, bajo la dirección del procurador general Mauro Oller, en trabajos destinados a "calcular si el Rio Turia se podría apartar alguna mas distancia del Lugar del Grao": AHMV, LC, 1776, fols. 248-249.

³² AHMV, Varios de Murs i Valls i Obra Nueva, lio 7, nº 1. Las obras de construcción de pretiles en el margen derecho del río habían alcanzado la ermita de Mont-Olivet en 1789. En cambio, las del margen izquierdo se habían detenido, en esa fecha, a la altura del puente del Mar. Una cronología completa del avance de las mismas en MELIÓ, 1991.

dones arcillosos de 900 m. de longitud, 9 m. de latitud y 2,5 m. de altura, y que su coste ascendería a más de 15.000 libras valencianas. Las obras propuestas, que según la documentación de la que disponemos aún no se habían iniciado en 1801, cuando la ciudad volvió a verse afectada por una avenida, quedaron recogidas en un plano firmado por los comisionados Vicente Gascó y Vicente Marzo que formaba parte de la colección particular de D. Eusebio Moreno en 2008.³³ A pesar de su mal estado de conservación, en él puede verse el dique de protección con contrafuertes que estaba previsto que se levantase en dirección hacia La Punta y Natzaret.

Viene todo esto a colación porque, de forma paralela, aunque no sabemos por cuenta de quién, Juan Bautista Romero Caplliure levantó un plano de la misma zona en el que recogía la localización exacta de los molinos, las alquerías y las barracas próximas al tramo del cauce entre el puente del Mar y la desembocadura que, previsiblemente, podían verse afectadas por una nueva inundación (fig. 5).³⁴ El origen de este plano, datado a principios de 1795, es incuestionable si nos atenemos tanto a su contenido como al hecho de que posee una composición formal idéntica a la del delineado por Gascó y Marzo. Hay que decir en este punto que Romero conocía el terreno de primera mano puesto que, al margen de otros encargos, unos pocos años antes había participado, por encargo de la academia de San Carlos, en los trabajos de reconocimiento previos a la construcción del nuevo camino de Valencia al Grau proyectado en 1787 por el propio Gascó y los arquitectos Antonio Gilabert y Joaquín Martínez.³⁵ En esta ocasión, el plano de Romero debió de utilizarse en la visura general del lecho del río convocada por la Junta Particular de la Fàbrica Nova del Riu, pocos meses después de que lo terminase y entregase, a instancias del regidor Miguel Gómez.³⁶ Desconocemos la causa por la que ha acabado formando parte de los fondos del Archivo Cartográfico del

Centro Geográfico del Ejército (Madrid), pero lo cierto es que las anotaciones a lápiz superpuestas que presenta con las equivalencias entre los sistemas valenciano y castellano de medidas (incluyendo una escala que toma como unidad la media milla castellana) parecen indicar un uso posterior en instancias foráneas al reino de Valencia.

Se trata de un plano manuscrito, coloreado a la aguada, que está realizado a una escala aproximada de 1:7.250 (dándole un valor de 0,906 m. a la vara valenciana) y tiene unas dimensiones de 64 x 43 cms. La comparación interesada de este plano de Juan Bautista Romero Caplliure con cualquiera de los anteriores que realizó su padre,³⁷ bastaría para mostrar cómo la cartografía de agrimensura de finales del siglo XVIII se había adaptado a la demanda y a la estética neoclásica dominante mediante el abandono de la figuración barroca y la sistematización de los contenidos. Como ya dejamos escrito en otro lugar,³⁸ las características generalizables a este tipo de cartografía eran las siguientes:

a) Su finalidad utilitaria forzaba el uso de *grandes escalas*. La representación de un campo de cultivo, del tramo de una acequia o de un camino vecinal obligaba a operar con escalas superiores al 1:1.000, pero incluso cuando se trataba de términos municipales o señoríos raramente se bajaba del 1:25.000. Estas escalas habían permitido tradicionalmente la simplificación del simbolismo gráfico, que era sustituido, en gran parte, por la figuración de los objetos del terreno. De este modo, mapas y planos resultaban muy accesibles para el lector, que los identificaba con una representación casi pictórica del paisaje. El aumento interesado de algunos hitos visuales permitía la comprensión rápida de la situación y la localización precisa del objeto del pleito o proyecto.

b) La *forma rectangular* de mapas y planos actuaba en la misma dirección, al recoger la visión frontal del espectador. Esta disposición, asociada des-

³³ Sabemos de su existencia gracias a la publicación del libro *El Turia, un paseo urbano por la historia*, editado por la Generalitat Valenciana en 2008. El plano de Gascó y Marzo ilustra sus guardas.

³⁴ El título completo es: *Plan Topográfico del Río Turia comprendido desde la puerta del Real hasta el Mar incluyendo las casas y Barracas inmediatas a su cauce que existe en 30 de Marzo de 1795*.

³⁵ El expediente completo del proyecto en AHMV, LI, 1790, fols. 259v-285v. Un estudio del mismo en PINGARRÓN, 1996-1997. Tenemos noticia de la participación de Romero gracias a la reclamación de dietas que efectuó ante el ayuntamiento de Valencia, junto al experto José Soto, en enero de 1788: AHMV, LC, 1788, 241l.

³⁶ AHMV, LC, 1795, 7V.

³⁷ Por ejemplo, con el plano titulado *Descripción del ámbito del Río Turia* (AHMV, LI, 1778, fol. 703), de contenido semejante al que aquí estamos comentando (aunque referido al tramo del cauce del río entre el azud de Rovella y el puente de San José), en el que el dibujo perspectivo de masías, alquerías y barracas, así como de todos los elementos de fábrica, lo aproximan a una *pianta ostensiva* de principios de siglo.

³⁸ FAUS, 1995, pp. 233-263.

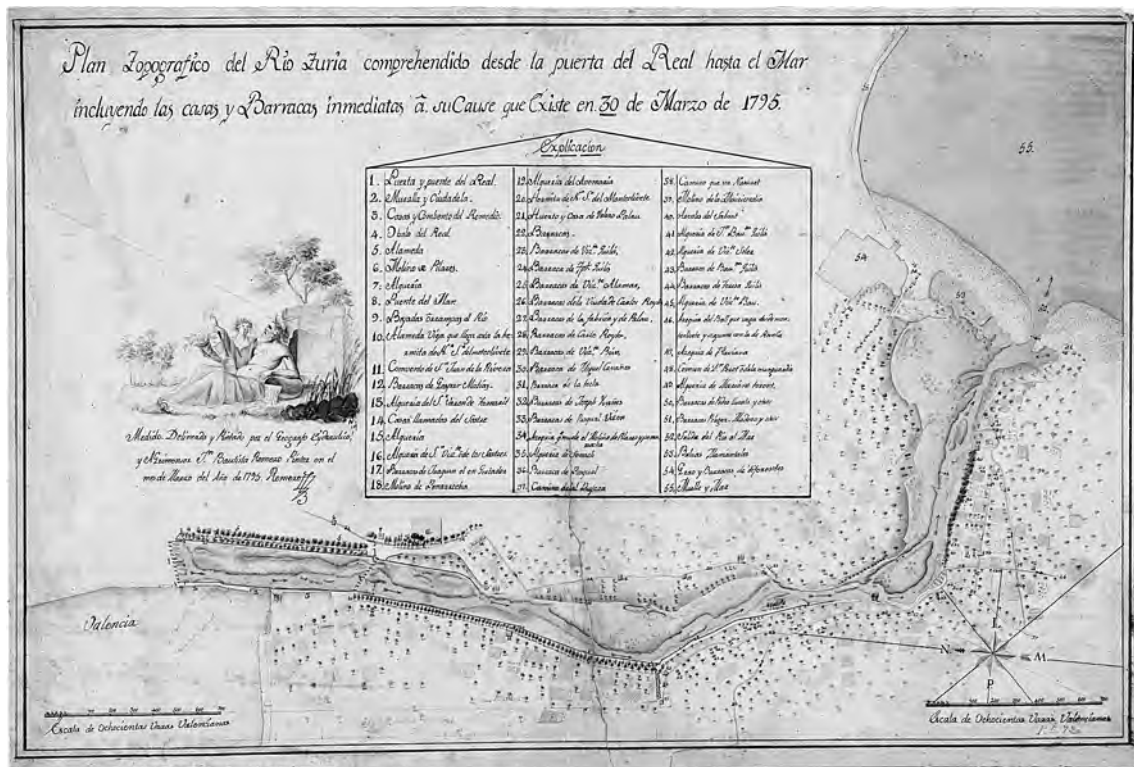


Fig. 5. J. B. Romero Capliure: *Plano Topográfico del Río Turia...*, 1795 (CGE).

de antiguo a la ordenación racional del espacio, estaba condicionada por la distribución de los cursos de agua (ríos, barrancos, acequias, etc.), que solían cruzar la delineación de parte a parte. El resultado eran piezas más anchas que altas cuya parte superior era ocupada por títulos excesivos. En los laterales solía situarse la leyenda, que al principio carecía de recuadro propio y se ajustaba a la representación. Los elementos de adorno propios de la cartografía geográfica (orlas, filacterias, etc.), al principio considerados superfluos e inasibles, fueron asimilados en la segunda mitad del siglo y nuevamente abandonados a finales del mismo por influencia de los parámetros estéticos del neoclasicismo.

c) Su contenido respondía siempre a un *levantamiento topográfico incompleto*. Aunque tanto la medición de ángulos y distancias como la nivelación de terrenos se incluían entre las operaciones habituales de agrimensura, rara vez coincidían estos tres datos en la cartografía derivada de ellas. Los perfiles de nivelación poseían escalas distintas para la altura y la longitud, pero no indicaban la dirección que seguían; los planos estrictos, por su parte, se limitaban a recoger los resultados de los

trabajos topométricos (distancias y ángulos) y no mostraban los accidentes del terreno. Eran delineaciones planimétricas, en las que las superficies se consideraban planas.

d) El *papel secundario jugado por el relieve* denotaba la incapacidad del mapista agrimensor para representarlo. No era un problema exclusivamente suyo. Hasta la generalización de las curvas de nivel a comienzos del siglo XIX, toda la cartografía recurría en este campo al uso de diferentes técnicas de sombreado o, directamente, a recursos pictóricos que daban lugar a mapas *perspectivos* en los que la orografía era el resultado de una proyección horizontal y, a menudo, se limitaba a rellenar los huecos en una suerte de *horror vacui*. En suma, mapas y planos mostraban la localización y la sinuosidad de las montañas sin preocuparse de su altura.

e) Este olvido del relieve era resultado del *carácter selectivo de la delineación*. Al recoger normalmente problemas relacionados con la propiedad agraria, las zonas elevadas quedaban fuera del interés del mapista agrimensor. Eran los campos, los límites entre parcelas o la red de acequias los elementos que centraban su mirada. Sólo cuando se

trataba de un deslinde o del reparto de una herencia cobraba el relieve auténtica importancia como elemento de referencia. El geómetra lo situaba entonces en la composición, pero con resultados muy heterogéneos: las zonas conocidas se representaban mediante sombras y focos de luz cenital, mientras que las montañas inaccesibles o poco recorridas se dibujaban en perspectiva caballera adoptando un punto de vista oblicuo o se sustituían directamente por alineaciones arbitrarias a la manera tradicional. El resultado de todo ello eran delineaciones que privilegiaban un paisaje totalmente humanizado.

Gran parte de estas características pueden verse, matizadas, en el plano de Romero. Realizado a gran escala, presenta una composición muy equilibrada determinada por el curso del río Turia, que se ajusta a la base del rectángulo antes de virar hacia el este a partir del recodo en el que conflúan los caminos de l'Albufera y Natzaret. El resto de elementos se localizan en función de los espacios libres dejados por dicho curso. Por debajo del mismo podemos ver dos escalas gráficas de ochocientas varas valencianas, dispuestas de manera esquinada y simétrica, y una rosa de vientos en la que los cuatro puntos cardinales se identifican someramente mediante letras mayúsculas. Por encima de él, una leyenda muy esquemática y enmarcada a cuyos lados se sitúan el tramo final del cauce y dos figuras alegóricas referidas al río Turia y a la abundancia derivada de sus aguas, y un título puramente literario. La leyenda, reducida a una enumeración de cincuenta y cinco entradas, omite todo tipo de simbolismo gráfico y se muestra, al igual que el título superior, huérfana de cualquier elemento de adorno. El título mantiene el carácter demostrativo del contenido propio de la cartografía de agrimensura y posee una disposición alargada que no llega a ocupar todo el ático del plano debido a la presencia de la mancha que representa el muelle del puerto y el mar Mediterráneo.

De carácter planimétrico, la delineación es extremadamente selectiva y se centra de manera exclusiva en la representación del cauce del río Turia y su entorno. Fuera de él todo se desvanece. El caso urbano intramuros de la ciudad de Valencia, el correspondiente al lugar del Grau y el conjunto formado por el muelle y el puerto son resueltos rápidamente mediante extensas manchas en carmín. Las zonas abiertas a ambos lados del lecho del río, por su parte, carecen de cualquier indicación altimétrica y se cubren con masas arbóreas

de disposición aleatoria y campos de cultivo de orden estético. Un foco de luz septentrional sirve para resaltar las formas creadas por el río en su curso bajo, las alineaciones de los plantíos de árboles de las alamedas nueva (margen izquierdo) y vieja (margen derecho), del entorno del desaparecido convento de San Juan de la Ribera y de Natzaret, así como las líneas que señalan la dirección de la corriente, los pretilos de la zona encauzada y los rectángulos que hacen las veces de masías y barracas. En todos los casos, la aguada es de gran calidad y los tonos se distribuyen sin cortes, en suaves transiciones que demuestran la maestría de Romero. En toda su diversidad y sin necesidad de leyenda, los verdes quedan reservados para las copas de los álamos, la vegetación que ocupa riberas y humedales y los cursos de las acequias; los ocre, para los troncos de los árboles y las sombras que proyectan en el suelo, así como las zonas inundables; los azules, para las aguas que seestean en el cauce del río y las del mar Mediterráneo; los de arena, para las barras fluviales y las playas del Grau y Natzaret; las tintas negras, en fin, para los marcos del plano y la leyenda, los números, las letras y las flechas, las líneas que indican el avance de los pretilos, los puentes sobre el río y sus escaleras de bajada, y los dibujos alegóricos.

La precisión con la que Romero utiliza el dibujo y el color, una vez eliminada la mayor parte de la figuración y la recargada estética barroca, para clasificar los elementos que explican el objeto del plano, hace de éste un prodigio de mensaje simplificado y diacrónico. En una misma superficie se nos muestran las aguas someras que ocupaban un cauce de orillas poco definidas y trazado irregular; las barras de cantos, gravas y arenas fluviales dejadas, a modo de testigo, por los cambios de trayectoria que seguían a las constantes crecidas del caudal; las zonas tradicionalmente inundables allí donde no existían malecones de defensa; aquellas otras, ya arboladas, que podían verse afectadas por una riada extraordinaria; y, por último, las *balsas manantiales* situadas al sur del lugar del Grau, una depresión cenagosa que actuaba como un vestigio, junto a las de Mont-Olivet y el Palmar, de los humedales colmatados tras formarse la restinga costera causada por las deposiciones finales de carga del río. Con la precisión de un cirujano, Romero nos confirma lo que la geomorfología nos venía advirtiendo: el fuerte componente *braided* del cauce del Turia a su paso por la ciudad de Valencia y el impacto modelador de los desbordamientos históricos.³⁹ Si todo paisaje

³⁹ CARMONA, 1997.

puede ser entendido como un constructo humano, ninguno tan representativo como aquel que se nos muestra a través del lenguaje cartográfico.

Conclusión

Los cartógrafos no crean el paisaje, sino que nos acercan a él mediante un lenguaje codificado preestablecido que permite tanto la ordenación selectiva del espacio como su simplificación o falseamiento.⁴⁰ En la creación de este lenguaje, el dibujo y el color han sido fundamentales a la hora de crear un sistema coherente de signos que actuara como marcador de legitimidad en la transmisión de información geográfica y, al tiempo, como fuente de estímulos estéticos. Frente a la cartografía institucional actual, cada vez más tecnificada y estandarizada, la de carácter histórico ofrece la posibilidad de estudiar este proceso en términos evolutivos a partir del uso dado, entre otros, a los elementos artísticos que la distinguen. Así, en el caso concreto de la cartografía de agrimensura puede apreciarse sin esfuerzo cómo dichos elementos adquirieron un mayor protagonismo a medida que los contenidos dejaron de explicarse de manera puramente literaria y pasaron a serlo mediante fórmulas simbólicas. De este modo, durante el siglo XVIII los planos de agrimensura se aproximaron definitivamente a aquellos otros que, realizados por los mejores profesionales de la época (ingenieros militares, marinos, arquitectos y geógrafos), representaban las tendencias estilísticas (y técnicas) que se abrían paso.

Con la culminación de este proceso, la que podía definirse como una cartografía *de autor(es)* fue sustituida por otra normativa, codificada e intercambiable. No deja de ser curioso que quienes coadyuvaron al éxito de dicho proceso fueran personas provenientes, en muchos casos, del mundo del arte. El escaso número de agrimensores capaces de completar en estudio los trabajos cartográficos a los que obligaban los nuevos tiempos, así como el deseo de ajustar su producción a las exigencias de la demanda, forzaron a estos últimos a buscar la colaboración profesional del colectivo de pintores. Como resultado de la misma, el dibujo académico y el color cobraron un mayor protagonismo. La técnica de la aguada, aplicada al lavado de mapas y planos, no sólo mejoró su presentación,

sino que dotó a los agrimensores de un nuevo lenguaje con el que transmitir la información. A finales del siglo XVIII, el secular vedutismo paisajístico de la cartografía de agrimensura había dado paso a representaciones en las que la figuración de los objetos del terreno, todavía presente, comenzaba a ser desplazada por formas geométricas el color cobraba valores simbólicos y convencionales de nuevo cuño que se unían al mimetismo tradicional. Aunque aún no alcanzasen el espacio de la leyenda, estos nuevos usos prefiguraban la cartografía topográfica contemporánea.

Contratados para realizar un trabajo considerado complementario y subalterno, los pintores responsables de tales cambios apenas dejaron rastro en la documentación que acompañaba a los mapas y planos a los que habían dotado de vida. En este sentido, Juan Bautista Romero Caplliure constituye una excepción afortunada, que puede explicarse fácilmente atendiendo a sus raíces familiares y rastreando su trayectoria profesional. Hijo de uno de los medidores de la ciudad de Valencia de mayor prestigio en la segunda mitad del siglo XVIII, tuvo que abandonar temporalmente una prometedora carrera artística para sustituirle tras su muerte y emplearse en el oficio familiar con el fin de mantener a su familia. Relanzada dicha carrera a partir de 1797,⁴¹ sus trabajos como agrimensor quedaron reducidos a un paréntesis del que nos ha llegado el plano del curso bajo del río Turia que delineó en 1795. Aunque este plano participa de la mayoría de las características que eran habituales en la cartografía de agrimensura, algunos elementos del mismo nos indican que estamos ante una nueva manera de concebirla: la forma en que la carga literaria, normalmente superpuesta a la imagen, queda reducida a un código de números que remite a la leyenda; la geometría aplicada a la simplificación de las construcciones de fábrica y los campos de cultivo; la extrema atención prestada, por medio de la figuración, al cauce del río como origen primario del encargo; y, sobre todo, la delicadeza con la que, más allá de la calología que se le supone, se emplea el color como referencia geográfica.

Bibliografía

ALDANA, S. *Pintores valencianos de flores*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1970.

⁴⁰ ROSSELLÓ, 2008.

⁴¹ De la proyección de Romero da idea el hecho de que de todos los alumnos valencianos de la Escuela de Flores y Ornatos de la academia de San Carlos, sólo él, Miguel Parra y Francisco Michans pudieron continuar su carrera en Madrid. Romero formó parte, junto a Benito Espinós y José Ferrer, del grupo más prolífico de pintores valencianos de flores y bodegones del siglo XVIII. LÓPEZ TERRADA, 2001, p. 144.

- BOIRA, J. V.; SERRA, A. *El Grau de València. La construcció d'un espai urbà*. València: Alfons el Magnànim, 1994.
- CARMONA, P. "La dinámica fluvial del Turia en la construcción de la ciudad de Valencia". *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 1997, 31, pp. 85-102.
- CHEVREUL, E. *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels*. París: Baillièere, 1864.
- D. J. A. y L. *Método Práctico para el Dibujo Lavado, Pintura de Aguada y de Iluminación*. Barcelona: Imprenta de Verdager, 1833.
- FAUS, A. *Mapistes. Cartografia i agrimensura a la València del segle XVIII*. València: Alfons el Magnànim, 1995.
- FAUS, A. "Demarcación y cartografía de la Particular Contribución de Valencia en el siglo XVIII". *Cuadernos de Geografía*, 1995b, 57, pp. 91-108.
- FAUS, A. "La ciudad de Valencia ante las riadas del Turia de 1776". *Cuadernos de Geografía*, 1999, 65/66, pp. 123-142.
- EHRENSVÄRD, U. "Color in cartography: a Historical Survey". En WOODWARD, D. (ed.). *Art and Cartography. Six historical essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987, pp. 123-146.
- GIMÉNEZ, E. *Manual para pintar al lavado y a la aguada, obra importantísima á todos los que quieran dedicarse al estudio y pintura de paisajes, planos, flores, vistas...* Valencia: Imprenta de Mariano Cabreri-zo, 1832.
- GIMÉNEZ, M. et al. "El color y su significado en los documentos cartográficos del Cuerpo de Ingenieros Militares del siglo XVIII". *Geo-conservación*, 2009, 0, pp. 141-160.
- HARVEY, P. D. A. *The history of Topographical Maps. Symbols, pictures and surveys*. London: Thames & Hudson, 1980.
- LEÓN, M. A. *Desarrollo y evolución de la representación del territorio durante el siglo XVIII: de lo intuitivo a lo científico*. Madrid: Eupalinos, 2001.
- LÓPEZ TERRADA, M. J. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*. Valencia: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 2001.
- LLUESMA, J. A. et al. *Els amollonaments de l'Albufera de València de 1577 i 1761*. València: Alfons el Magnànim, 1993.
- MELIÓ, V. *La Junta de Murs i Valls. Historia de las obras públicas en la Valencia del Antiguo Régimen (siglos XIV-XVIII)*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1991.
- PELLETIER, M. (dir.). *Couleurs de la Terre. Des mappemondes médiévales aux images satellitales*. Paris: Seuil-Bibliothèque Nationale de France, 1998.
- PELLETIER, M. "Representations of territory by painters, engineers, and land surveyors in France during the Renaissance". *History of Cartography*, III, pp. 1522-1537. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- PELLICER, F. "El color en el lenguaje cartográfico". *Geographicalia*, 2003, 30, pp. 309-320.
- PINGARRÓN, F. "El expediente municipal para la apertura del nuevo camino del Grao de Valencia (1787-1790)". *Ars Longa*, 1996/1997, 7-8, pp. 111-124.
- REES, R. "Historical Links between Cartography and Art". *Geographical Review*, 1980, 70, 1, pp. 60-78.
- ROSSELLÓ, V. M. "Cartografia, paisatge i territori". *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 2008, 65, pp. 35-48.
- SAN ANTONIO, C. et al. "El color en la cartografía histórica". *XX Congreso Internacional de Ingeniería Gráfica*, 2008.
- SÁNCHEZ, A. *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. Madrid: Universidad Complutense, 2006.
- SANCHIS, C. *Regadiu i canvi ambiental a l'Albufera de València*. València: Universitat de València, 2001.
- TORRES, F.; ROSSELLÓ, V. M. *Jeroni Munyós i la frontera valenciana amb Castella (1565-1566)*. València: Universitat de València-Institut d'Estudis Catalans, 2012.
- VERDEJO, F. *Guía práctica de agrimensores y labradores*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1841.
- WOODWARD, D. (ed.). *Art and Cartography. Six historical essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

