



Archivo de Arte Valenciano



I.—ESCUDOS DE ESPAÑA, VALENCIA Y DE LAS BELLAS ARTES
(Actas de la Real Academia de San Carlos, 1773)

Año I

VALENCIA
31 de Marzo de 1915

Núm. I

SUMARIO

	<u>Páginas</u>
I.—LAS TORRES DE SERRANOS. Documentos académicos, Juan Dorda. (Con ocho ilustraciones).	3
II.—EL ARTE FUNERARIO OJIVAL Y DEL RENACIMIENTO, según los modelos existentes en el Museo de Valencia, Luis Tramoyeres Blasco.	15
(Con once ilustraciones).	
III.—DE LA IGNORANCIA EN EL ARTE. Discurso por D. Ignacio Pinazo. (Con una ilustración).	24
IV.—SALVADOR MARTÍNEZ CUBELLS, L. T. B.	36
(Con tres ilustraciones).	
V.—EPISTOLARIO ARTÍSTICO VALENCIANO: D. ANTONIO PONS, X.	58
(Con una ilustración).	

Archivo de Arte Valenciano

PUBLICACIÓN TRIMESTRAL

DE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

Año I ❖ 31 de Marzo ❖ Núm. 1

VALENCIA
MCMXV

LAS TORRES DE SERRANOS

DOCUMENTOS ACADÉMICOS

(1392-1871)

EN el Catálogo monumental de Valencia, figuran, ocupando lugar preferente, las hermosas torres y portal de Serranos, defensa y ornato del antiguo recinto murado y modelo de la arquitectura cívico-militar del siglo XIV⁽¹⁾. Deriva el nombre de Serranos, de *Serráns*, hombres que habitan la sierra, por ser esta puerta la natural y obligada comunicación con la región montuosa que divide y limita las fronteras de los estados aragoneses, catalanes y valencianos.

Los orígenes del popular monumento están documentados. Consta se comenzó la construcción del nuevo portal (existía otro más antiguo) en 6 de Abril de 1392, dirigiendo los trabajos el maestro Pedro Balaguer, «mestre de pedra picada», esto es, cantero. Para el mejor acierto en la obra, visitó Balaguer, de orden de los Jurados, una parte de Cataluña, a fin de ver torres y puertas muradas. El modelo inicial fué el conservado en el Monasterio Cisterciense de Poblet, el Escorial de Aragón, aunque en realidad difiere bastante del de Valencia. Pero el modelo pobletano no es originario del famoso cenobio. Conócense otros ejemplares, siendo uno de los tipos más aproximados a la traza y disposición del monumento valenciano, el existente, aunque no íntegro, en Génova, cuyas relaciones artísticas, políticas y comerciales con el estado aragonés, son evidentes durante los siglos XIII, XIV y XV. Las torres de Serranos, antes que elemento defensivo, deben considerarse como un verdadero arco de ingreso,



2.—TORRES DE SERRANOS

Vista exterior, con los Jurados en acto de homenaje.

Estampa valenciana del siglo XV

(COLECCIÓN DE LA R. A. DE SAN CARLOS)

(1) La bibliografía de las torres de Serranos es bastante copiosa, pero la mayor parte de las noticias publicadas antes de 1873 tienen escaso valor histórico, excepción de las notas recopiladas por el Padre Teixidor en sus *Antigüedades de Valencia* (vol. I, págs. 147-150). Esta interesante obra permaneció inédita hasta 1898, en que la publicó, en dos tomos y adiciones, el difunto Dr. Chabás.

El primero que habló de las torres, según los datos consignados en los documentos oficiales, fué D. Manuel Carboneres en su *Nomenclator de las puertas, calles y plazas de Valencia*, impreso en 1873. Consultó para ello la copiosa colección, conservada en el Archivo municipal, llamada *Sotsobreria de Murs y Valls*, rico arsenal en donde por riguroso orden cronológico se consignan, con todo detalle, los obreros que trabajaban en las torres, clase o profesión de los mismos y jornal que les estaba asignado, completándose tan verídica y clara información con los asientos del material adquirido y valor del mismo. La tarea del futuro historiador de las torres de Serranos es facilísima, por hallarse reunidos en los citados libros todos los antecedentes necesarios para escribir una documentada monografía del notable edificio.

Llorente, en la obra *Valencia* (vol. I, págs. 529-539), que forma parte de la colección *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, se ocupó también de las torres con el acierto en el característico, ampliando los datos publicados por Carboneres.

Puede igualmente consultarse la *Guía de Valencia* (vol. II, págs. 306-310) por Cruilles.

un arco de triunfo. Ninguna de las antiguas puertas fué tan suntuosa ni ornamentada. La razón de esta predilección arquitectónica se justifica por ser el magno ingreso de la Ciudad foral. A esta puerta convergen los caminos reales de Zaragoza y Barcelona, que con Valencia, constituían el reino de Aragón.

El recuerdo de estas torres va unido a la historia carcelaria de Valencia. Según D. Luis Tramoyeres, en un artículo titulado «Las cárceles de Serranos», publicado en el Almanaque de *Las Provincias* de 1888, las primeras prisiones de la época foral estaban en la Casa de la Ciudad, en el mismo edificio donde residía el Justicia; junto al tribunal que juzgaba, la cárcel para el delincuente. Un incendio las destruyó durante la noche del 15 de Febrero de 1586, estando en Valencia el Rey Felipe II. Las llamas envolvieron la torre que había en el ángulo izquierdo de la casa municipal destinada a prisión. Hubo necesidad de habilitar otro edificio donde encerrar a los delincuentes que andaban sueltos por las calles. Al siguiente día de haber ocurrido el siniestro, los Jurados eligieron para cárcel la Cofradía de San Narciso, fundación piadosa de los mercaderes gerundenses domiciliados en Valencia. En este local fueron reclusos los presos de la clase popular, pues nobles, caballeros y generosos pasaron a las torres de Serranos, conforme al acuerdo del Consejo celebrado el 24 de Julio de 1586. Posteriormente quedaron instalados todos los delincuentes en las cárceles de Serranos hasta 1887 que fueron desalojadas de tan peligrosos huéspedes, instalándoles, provisionalmente, en el exconvento de San Agustín.

La Real Academia de San Carlos ha tenido necesidad de intervenir en varias ocasiones en favor de este insigne monumento. La primera vez lo fué en 1871. Con motivo de la desviación del Valladar, la cloaca máxima que recorría todo el recinto murado, por la parte externa, sirviendo de foso a la muralla, el Ayuntamiento dispuso terraplenar la sección correspondiente a las torres y puerta de Serranos. El acuerdo motivó universal protesta, pues desaparecía el gran talud de los paramentos. La Corporación municipal creyó necesario oír el parecer de la Academia, y en 13 de Noviembre del propio año 1871, emitió ésta el siguiente informe, dirigido a la Alcaldía:

«Esta Academia se ha enterado del expediente remitido y que se instruye en el Ayuntamiento sobre si conviene o no terraplenar los fosos que circuyen las torres de Serranos, y después de oído el dictamen de su Sección de Arquitectura, se le ofrece exponer: Que si bien está conforme con lo informado por los Arquitectos municipales respecto al mérito artístico de este monumento, no lo está respecto a que se rellene y oculte el basamento en totalidad, porque si bien éste no forma precisamente parte integrante del cuerpo general de las torres, pues su establecimiento sólo obedeció a las necesidades en la construcción de los fosos de las murallas levantadas en la misma época que aquéllas, si así se verificase se impediría la vista de cuanto debe admirar el observador, debiendo tener presente, como se ha indicado, el carácter total de la obra que obedece a la época y necesidades de su fundación y constitución. Por ello la Academia ha de oponerse a que se rellene y oculte dicha base atalusada, no estimando bastante causa la alegada por los referidos Arquitectos, respecto al coste de las obras que han de practicar, como asimismo de que se convierta en un foco de inmundicias, pues dichas obras serán como una de las consecuencias derivadas del cierre del Valladar, y en cuanto a que se convierta dicho punto en un sitio de suciedades, medios tiene el Excmo. Ayuntamiento para evitar el que esto ocurra.—Es cuanto a la Academia se le ofrece exponer y eleva a la consideración del Excmo. Ayuntamiento para la resolución que estime más acertada.—Dios, etc.—Valencia 13 de Noviembre de 1871.—El Presidente, *Dorda*».

El Ayuntamiento, a pesar de la ruda oposición de los amantes de nuestros monumentos, procedió a cegar el foso, descubierto nuevamente en 1909, conforme a lo propuesto por la Academia en su informe de 1893.

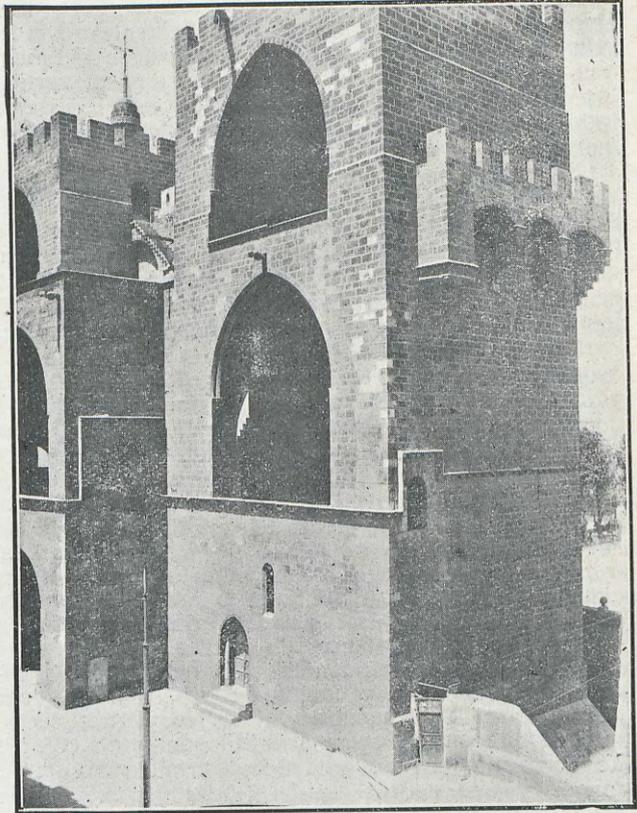
(1893-1914)

Verificado el traslado de los presos en 1887, como queda dicho, se planteó la idea de restaurar las torres. No era fácil la empresa. La destrucción interior había sido radical; pero el Ayuntamiento, animado de los mejores deseos, se propuso acometer la empresa, procediendo con el mayor acierto en tan grave asunto. En la sesión celebrada el 23 de Enero de 1895 acordó rogar a la Academia designase una Comisión para dictaminar acerca de las obras de restauración de las torres, «a fin de que la citada restauración resulte completa, según la grandiosidad que el monumento exige».

Aceptó el ruego la Academia y confió a la Sección de Arquitectura la redacción del solicitado informe, misión delicada si había de responder a los deseos de la Corporación municipal. Para este trabajo fueron designados los Académicos y Arquitectos D. Antonio Martorell y D. José Calvo, y el malogrado publicista D. José E. Serrano y Morales. No perdió el tiempo la ponencia. En la sesión extraordinaria celebrada el 28 de Mayo se dió cuenta del informe y en 2 de Junio lo recibió el Ayuntamiento, redactado en estos términos:

«Excmo. Señor: En cumplimiento del honroso encargo que la Real Academia de San Carlos se ha servido confiarnos, a fin de que dictaminemos acerca de las obras de restauración que se están haciendo en la Puerta Torres de Serranos, y de las que consideramos deben ejecutarse para devolver al monumento su primitiva forma, en su conjunto y detalles constructivos y de ornamentación, esta Comisión estimó de necesidad ineludible trasladarse a las referidas torres y practicar un detenido examen de todas y cada una de sus partes.

Parécenos, sin embargo, natural, antes de entrar a describir el edificio, tal cual hoy lo conocemos, exponer nuestra opinión respecto a su origen y objeto. El aumento y ensanche progresivo de la Ciudad y las frecuentes luchas que ocurrían en el último período de los siglos medios, hicieron preciso el cierre de aquélla por medio de muros y fortificaciones, y en el año 1392, según resulta de los libros de «Sotsobrería» conservados en el Archivo del Excmo. Ayuntamiento, empezó la construcción de estas torres bajo la dirección del maestro Pedro Balaguer. Dos objetos principalmente habían de armonizarse en la importantísima obra, y, para conseguirlos, aspiró el Consejo de la Ciudad a hermosear esta fortaleza, procurando además, por todos los medios, que el maestro director de las obras se inspirase en los más bellos modelos de fortificaciones análogas. No ha de afirmar esta Comisión que el grandioso proyecto de Pedro Balaguer estuviese basado sobre las torres de Poblet, con las cuales parece que tienen éstas alguna semejanza; pero sí ha de manifestar que este monumento supera en importancia y magnificencia a todos cuantos de su género se conservan.



3.—TORRES DE SERRANOS

Vista interior del lado derecho y parte del cuerpo central conforme al proyecto realizado en 1392

Indicado queda que el principal objeto de esta gran fábrica militar era la defensa de la puerta de ingreso a la Ciudad, y este aserto se ve comprobado por la disposición del conjunto y de las partes. Así ha observado esta Comisión que delante de las macizas y fortísimas hojas de la puerta, en los muros laterales, existen en perfecto estado de conservación canales o ranuras verticales que indudablemente tuvieron por objeto servir de guías para la elevación y descenso de un rastrillo, bien fuera de peine o suplemento macizo.

La defensa de éste se hacía desde el piso primero, por el espacio abierto en su suelo sobre el rastrillo que en su movimiento ascendente lo dividía en dos partes iguales. Existe otro hueco de menores dimensiones en el mismo suelo e inmediatamente anterior al descrito, y tenía, sin duda, el propio objeto de defensa facilitando el arrojó de piedras y líquidos hirvientes.

Pero para oponerse a la aproximación del enemigo a la puerta y aun al rastrillo necesario era que los defensores de la plaza dispusieran de posiciones y medios ofensivos de más largo alcance, y ciertamente no carecían de ellos, pues el foso, obstáculo primero que impedía la llegada a la base del fuerte, era tanto menos accesible, cuanto que por las saeteras abiertas en los ejes verticales de los muros de las torres, en los pisos bajo y primero y desde las barbacanas antenumberadas, podía rechazarse toda agresión exterior y castigar duramente los avances atrevidos de las contrarias fuerzas.

Si, no obstante ello, el empuje y audacia del ejército de ataque le conducía hasta el puente de ingreso, empezaría entonces a emplearse los poderosos medios de defensa utilizables desde la barbacana, lanzando gruesas piedras a través de las aberturas, aún existentes, que perforan el suelo de aquella galería, en la parte de la misma que se halla sobre el frente de la puerta e inmediatos muros de las torres. Todo este sistema defensivo se completaba con la coronación almenada del fuerte y el auxilio de las murallas contiguas que con aquél se comunicaban.

Pasemos ahora a describir la puerta fortificada que nos ocupa, bajo su aspecto arquitectónico. Admira, en primer término, la gran extensión del área solar que ocupa y la perfecta simetría de sus masas, que dibujan en planta un cuerpo central de edificación de forma rectangular, y dos laterales que con aquél se unen, avanzando el primero, por el interior de la Ciudad, con relación a las torres, y éstas a su vez por el exterior en formas semioctogonales. El cuerpo central, con varias arcadas que determinan espacios abovedados, contiene la puerta, el emplazamiento del rastrillo, en el lugar antes indicado, y espacios sobrantes con pequeñas puertas laterales de servicio. En el piso primero se utilizó su área para defensa del rastrillo y de la puerta y como tránsito o comunicación entre ambas torres, no existiendo hueco alguno recayente al exterior y sí un gran ventanal o arcatura de toda la amplitud de la estancia, por el lado de la Ciudad: el piso superior constituye una terraza con antepecho recayente también al interior y cerrada por su lado norte, que mira al exterior, por un alto bastión. En esta terraza tenían arranque varias escaleras, de las cuales una es central, adosada al bastión, y consta de tres tramos, normal el primero y acometiendo la puerta de salida a la barbacana y laterales y simétricos los otros dos, para el acceso a la terraza que sirve de cubierta a cada una de las torres: otras dos escaleras laterales de corto número de peldaños, permiten el ascenso a los segundos pisos de dichas torres, y una cuarta escalera, situada en el lado derecho, facilita la bajada al piso primero de la torre de Levante. Ciertos detalles del despiece de los sillares del muro de enfrente, en la otra torre, demuestran que existió una escalera gemela a la últimamente mencionada que tenía análogo objeto, la cual fué tapiada, sin que se conozca la causa o el motivo.

Las torres, propiamente dichas, son dos cuerpos de edificación de grandes dimensiones, de forma prismática sobre su base antes descrita, y constan de piso bajo, dos altos y su cubierta de terraza circuida de muros almenados, que constituyen su coronación. Al describir el cuerpo central, se ha indicado la forma del acceso a los pisos altos de las torres, a partir del primero.

En planta baja contiene cada una de aquéllas, según su total perímetro, una gran estancia abovedada, con sus nervaduras de estilo ojival y su despiece de sillarejo, acusando formas de notable elegancia y robustez. A estos espacios se llegaba desde el interior de la Ciudad, directamente a través de puertas practicadas en sus muros testeros o de Mediodía. La luz era escasa y penetraba por una sola ventana, situada sobre la puerta, y por las saeteras que miran al exterior. Cada una de estas plantas bajas se comunicaba con el piso primero que la cubre por sendas escaleras de pequeñas di-

mensiones, de manera que el acceso a dichos pisos primeros era doble, porque también se practicaba directamente desde las murallas.

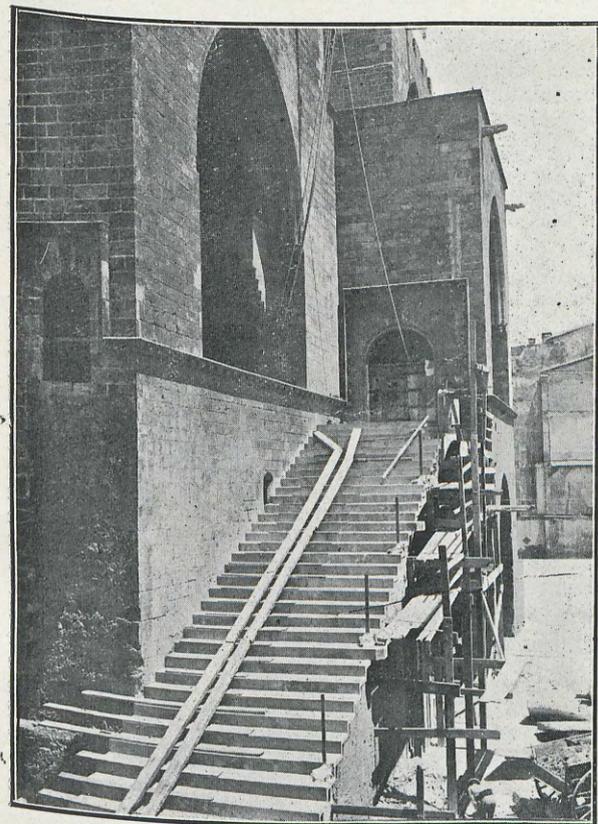
Análogos en dimensiones y forma a los que acabamos de describir son los dos pisos superiores cubiertos. Como en aquéllos y del propio estilo son los abovedados techos, estribando las principales diferencias en el grandioso ventanal que se abre por el lado de la Ciudad y en la elegante escalera restaurada de reciente en la torre de Levante, por la que se asciende a la terraza del cuerpo central, ya descrita en otro lugar. Los pisos de cubierta de ambas torres los constituyen las terrazas almenadas de que también hemos hecho mención.

Para completar la descripción arquitectónica del monumento, bástanos describir su exterior decoración y su sistema constructivo.

La hermosura que ostenta y el particular encanto que su contemplación produce, es,

en nuestro sentir, efecto de la bien equilibrada ponderación de sus masas, de la elegante armonía de sus líneas, de la franca limpieza de sus planos y aristas; y de la bien entendida sobriedad de sus aplicaciones decorativas. Así es que impresiona agradablemente la vista de aquellos dos castillos, con su almenada coronación, y se establece en el ánimo la confianza de una victoriosa defensa. El hermoso cinto que dibuja la barbacana completa tal efecto e interrumpe graciosamente la elevación de aquellas moles, a la manera como el fuerte guerrero ciñe su talle con apretado cinturón y en él suspende y guarda sus armas. Y el grave peso de tan grande obra reposa segura sobre el sólido basamento, que ensancha su apoyo como incansable atleta o como pirámide sobre la que resbalan siglos. Era necesario, sin embargo, demostrar que la fuerza y la gracia pueden y deben hermanarse, y el artista, de robusta inspiración, poetiza el frontis de la puerta y en él borda deliciosos relieves en forma de gótica y florida arcatura, que ampare la desnudez del extenso bastión.

El esqueleto de esta obra corresponde bien a su especial destino y a los propósitos que la inspiraron; así es que los muros, principal elemento de la construcción, son de un espesor considerable y formados de excelente mampostería, vestida de paramentos de sillarejo. Todo ello de



4.—TORRES DE SERRANOS

Torre del lado izquierdo con el adifamento de la escalera de 1398.
Estado de la restauración en Marzo de 1915

piedra caliza del país y sentado con muy buena mezcla de cal y arena. No sería completa la descripción del monumento, en su estado actual, si no hiciera mención de la espaciosa escalera descubierta, adosada al muro testero de la torre izquierda y que desde el plan terreno conduce al piso primero del cuerpo central. Las condiciones de su situación, su forma y decorado, el hecho de cruzar diagonalmente por ante el vano de la única ventana destinada a dar luz a la estancia baja de la torre, privándola de gran parte de aquel beneficio, y el de que da ingreso al piso alto por una puerta que debió ser ventana simétrica a la del muro de enfrente induce a creer, y así lo opina esta Comisión, que tal escalera no formó parte del primitivo proyecto de las torres, si bien su antigüedad es indudable por cuanto el estilo de su decoración no difiere mucho del empleado en el monumento principal.

Hecha la sucinta descripción que precede, base necesaria para transportar nuestra mente a la remota época en que se realizó esta obra gigantesca y para impregnar nuestro espíritu del genio de aquella civilización en busca de garantía de acierto en nuestro dictamen, pasaremos a ocuparnos del examen de la parte de restauración ya ejecutada y a sentar nuestra opinión sobre la más importante que queda por hacer.

Sabido es que este edificio ha estado destinado a cárcel durante muchos años hasta el de 1887, en que fueron trasladados los presos que la ocupaban al exconvento de San Agustín. El Excmo. Ayuntamiento, conocedor de las condiciones artísticas de tan bello monumento, acordó que se procediera a la demolición de las obras extrañas a la primitiva, que se habían hecho por necesidades carcelarias, y que se limpiasen los paramentos sucios y enjalbegados. Para dar cumplimiento a tan acertada disposición, se empezó por derribar los muros que tapiaban los grandes ventanales recayentes al interior de la Ciudad, uno en el cuerpo central y otro en cada uno de los pisos altos de ambas torres y también se demolió el cerramiento y la fea cubierta de teja que había convertido la hermosa terraza central en estancia de presos. Sucesivamente se han hecho desaparecer algunas de las robustas rejas, restableciendo en su lugar las antiguas saeteras, hanse demolido asimismo las inmundas escalerillas de servicio carcelario que ponían en comunicación los distintos pisos, se ha derribado el alto muro barandal de cerramiento de la gran escalera exterior y el cancel de rastrillos con que ésta terminaba en su parte alta.

Desaparecidas estas partes de obra extrañas al monumento, se empezó la restauración, propiamente dicha, por la limpieza de paramentos con el empleo de la martellina, como único medio de quitarles las sucias capas de enjalbegado y las repugnantes huellas que allí dejaron los desgraciados que durante dos largos siglos ocuparon aquellos locales.

Estos trabajos pusieron de manifiesto hermosos detalles decorativos, unos regularmente conservados y otros mutilados y borrosos, que ha sido necesario reconstruir inspirándose en los primeros y en los buenos modelos ornamentales de la época. Nos referimos a las ménsulas que soportan los arranques de las nervaduras de las bóvedas ojivales interiores y a la moldura decorada que contorna los huecos y antepecho al exterior. Se han restablecido las puertas de comunicación entre el cuerpo central y los laterales, en piso primero, restaurando sus despieces de sillería y su antiguo decorado.

La escalera que, arrancando en el piso primero de la torre de la derecha, daba acceso a la terraza del cuerpo central, se hallaba en tal estado de deterioro que ha sido necesario reconstruirla, lo que se ha realizado con notable perfección. De la misma manera han tenido que reconstruirse casi por completo las diferentes escaleras antiguas que ponen en comunicación la terraza central con los demás pisos de las torres y con la barbacana y según la descripción de ellas que hemos hecho en otro lugar de este escrito.

En la puerta paso de escalera que pone en comunicación la terraza central con el segundo piso de la torre izquierda, se observa que el nuevo dintel colocado difiere mucho, bajo todos conceptos, del antiguo que existe en la puerta gemela de la torre de enfrente. En sentir de esta Comisión sería más acertado que, siguiendo la ley de simetría que visiblemente informó el pensamiento del autor, fuera sustituido dicho dintel por otro de la forma y condiciones del últimamente nombrado. Tales son los trabajos realizados hasta el día.

¿Cuáles serán las obras que completen esta interesantísima restauración y devuelvan a la Puerta Torres de Serranos su antiguo esplendor y la pureza de forma y de estilo con que salió terminada de manos del artista?

Difícil le sería a esta Comisión formular cumplidamente el dictamen que el Excelentísimo Ayuntamiento se ha servido pedir a esta Real Academia si no hubiese procurado estudiar, como lo ha hecho, los antecedentes históricos de que hasta ahora se ha ocupado.

De ellos deduce que la restauración no será completa ni el Excmo. Ayuntamiento conseguirá su laudable propósito de devolver al monumento su antiguo esplendor y su primitiva pureza como notabilísima concepción artística, si no se procede con inquebrantable decisión, y empleando todos los medios necesarios, a realizar los siguientes trabajos:

- 1.º Restablecimiento del foso, con la amplitud necesaria para que queden visibles los taludes que forman el basamento de las torres, y reconstrucción del puente de ingreso a la Ciudad.
- 2.º Aislamiento de esta soberbia obra, dejando ancho espacio a su alrededor, para que pueda admirarse por todos sus lados.

3.º Restauración de la puerta de ingreso al piso bajo de la torre izquierda, en la forma que afecta la de la derecha, ya restaurada.

4.º Respecto a las escaleras de comunicación interior entre los pisos bajo y primero de las torres, que indudablemente existieron, no se conservan huellas de su situación y trazado, y por tanto esta Comisión se abstiene de emitir juicio sobre este punto.

5.º Construcción en la torre izquierda de una escalera igual a la que existe en la derecha, para comunicar su piso primero con la terraza del cuerpo central.

6.º Restablecimiento de la galería de servicio del rastrillo, haciendo desaparecer la bóveda tabicada que la cierra y respetando las cuatro antiguas pechinas de sus ángulos.

7.º Sustitución del dintel de la puerta paso de escalera que comunica la terraza central con el segundo piso de la torre izquierda, dándole la misma forma que tiene el de la puerta simétrica de enfrente, como en otro lugar se ha indicado.

8.º Reposición del antepecho murado de la barbacana, según el espesor y altura que marcan las huellas de entrega de sus extremos acordadas en los muros de las torres; cuya obra debe ser precedida por la consolidación y restauración de las ménsulas y bóvedas de la referida barbacana.

9.º Desaparición de las desproporcionadas y asimétricas ventanas rectangulares que perforan en varios puntos los muros de las torres, y restablecimiento de las escaleras cuya situación se indica en otro lugar de este escrito y para cuya forma y dimensiones ofrece modelo la única de las antiguas que resta completa y bien conservada.

10.º Completar la limpieza de los paramentos interiores en la forma como se viene practicando.

11.º Continuar la restauración de las ménsulas que soportan las nervaduras de las bóvedas ojivales en todos los pisos, como también la de los escudos que decoran las claves de las mismas.

12.º Limpiar aquellos paramentos exteriores que se hallan enjalbegados, empleando las lejías u otro procedimiento propio para disolver la capa superpuesta a la piedra, sin alterar la naturaleza ni la superficie de ésta, con el fin de conservar en lo posible la patina del tiempo, pues que el empleo de la martellina la destruye.

13.º Restaurar, con fidelidad, la hermosa y afligranada arcatura que decora el paramento exterior del cuerpo central sobre el arco de la puerta, macizando previamente las ventanas que rompen tan bello macizo ornamental.

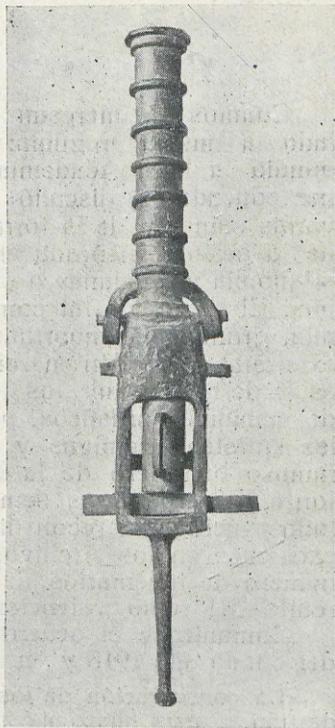
14.º La Comisión no descende a ocuparse de otros detalles de menor importancia que el celo, la pericia y el buen gusto de la dirección de estos trabajos sabrán terminar, inspirándose en los elementos análogos que se hallan bien conservados.

15.º Expuesto en otro lugar de este dictamen el concepto que a esta Comisión merece la escalera descubierta que se adosa por el interior de la Ciudad a la torre izquierda, dando acceso al piso primero del cuerpo central, y no creyendo que aquélla formó parte del primitivo edificio, vacila esta Comisión al exponer su criterio respecto

a lo que debiera hacerse, creyendo prudente remitir a la decisión del Excmo. Ayuntamiento el hecho radical de conservarla o demolerla. Debe, no obstante, sentar la consideración de que por hoy constituye el único medio cómodo de subir a las torres, y si bajo el concepto puramente artístico parece que debiera demolerse, no dejan de existir importantes motivos para su conservación, puesto que no se halla determinado el ulterior destino que ha de darse al edificio. A parte de que considerada separadamente la escalera como obra de arte, reúne condiciones de grandiosidad y de belleza.

Valencia 27 de Mayo de 1893.—Antonio Martorell.—José Calvo.—José E. Serrano y Morales».

El informe reproducido, fué leído en la sesión municipal de 12 de Junio del



5.—PANOPLIA VALENCIANA

Cañón llamado «Falconete», utilizado por los buques de guerra. Cargábase por la recámara. Siglo XVI (MUSEO DE VALENCIA)

mencionado año, según consta en el acuerdo comunicado a la Academia, cuyo texto dice:

«El Excmo. Ayuntamiento, en sesión de 12 de Junio último, enterado del luminoso informe que esa Real Academia se ha dignado emitir respecto a las obras de restauración que se han de llevar a efecto en las monumentales Torres de Serranos; acordó aprobarlo y que se significara a V. E. el más expresivo agradecimiento de la Corporación municipal por el citado informe, encaminado a que la referida restauración sea lo más acabada y perfecta posible en relación a la importancia histórica, artística y arquitectónica de dicho monumento. Y en cumplimiento del citado acuerdo, tengo la satisfacción de comunicarlo a V. E. para su conocimiento y el de esa Real Academia.—Dios guarde a V. E. muchos años.—Valencia 7 de Julio de 1893.—*Manuel Zabala*.—Señor Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos».

* * *

Cuanto se interesan por la conservación del histórico monumento han formulado la misma pregunta: ¿cuál será su moderno destino? A esta pregunta respondió la Real Academia, pues deseosa de contribuir al fomento de instituciones educadoras, discutió ampliamente el uso más propio que pudiera darse a las varias cámaras de la fortaleza urbana. Resultado de esta discusión fué el acuerdo de la sesión celebrada el 7 de Marzo de 1913, proponiendo la creación de una «Panoplia valenciana» o colección de armas utilizadas desde los más remotos tiempos. El proyecto, tal como quedó esbozado en el seno académico tenía, y tiene aún, grandísima importancia histórica. No se trata de reunir más o menos armas, expuestas sin orden ni relación con la época en que fueron usadas. El propósito es el de reconstituir los tipos guerreros del período foral, mediante la exposición de maniqués artísticos, personificando, por ejemplo, el fiero almogábar, terror de las huestes enemigas y tan magistralmente descrito por el cronista Desclôt; el famoso ballestero de la Ploma, con su férrea lóriga y el gran escudo de San Jorge, y otros tipos semejantes de la hueste cívica, noble y real de la época, todos fáciles de reconstituir hoy, según los documentos gráficos y los escritos existentes en los Archivos públicos y particulares, teniendo a la vista el copioso número de inventarios de las armerías de palacios, castillos señoriales y fortalezas reales del reino valenciano.

Comunicóse el acuerdo académico al Excmo. Ayuntamiento en 8 de Octubre del citado año 1913 y en la forma escueta que indica el siguiente documento:

«La conservación de los antiguos monumentos arquitectónicos y su más adecuado destino a usos afines al estilo de aquéllos, es hoy una aspiración general en todas las ciudades y pueblos de Europa y América.

No solamente se atiende a la restauración de esos monumentos para conservarlos en el mejor estado posible, sino que se procura darles un destino análogo para el que fueron levantados. Valencia posee aún algún monumento digno de la estimación pública y al propio tiempo adecuado a funciones similares a las que pudo desempeñar en la época de su construcción.

El más típico e importante de los monumentos valencianos es, sin género de duda, la Puerta y Torres de Serranos, uno de los edificios medioevales que dan carácter a las obras defensivas de la ciudad murada del siglo XIV. Ante un ejemplar tan característico de la arquitectura militar, hoy sin uso adecuado a su estructura defensiva, surge el deseo de darle destino en armonía con la significación que conserva en la actualidad.

A ese fin, la Real Academia de Bellas Artes ha estudiado la utilidad de dotar a Valencia de un nuevo centro de cultura, instalado en las Torres de Serranos, terminadas que sean las principales obras que restan realizar para su completa restauración. Cree la Academia que el destino más en armonía con el edificio había de ser la creación de una Panoplia municipal, en la que se procurase reproducir el aspecto militar de Valencia desde el siglo XIII hasta fines del siglo XVIII, recogiendo toda clase de ejemplares correspondientes a la armería.

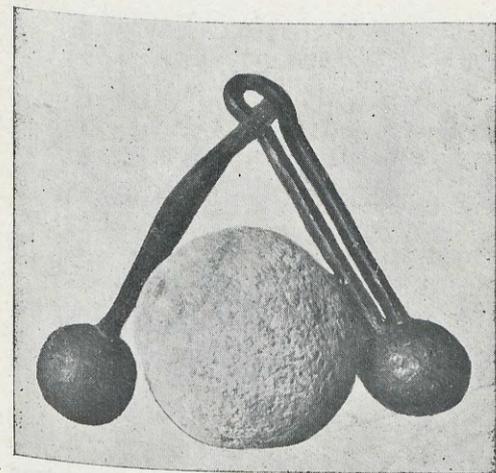
La idea no es nueva, pues existen en otras partes edificios análogos que hoy se

hallan destinados a ese objeto. Para ello no había necesidad de alterar la fisonomía de las torres ni desfigurar sus típicas cámaras con aditamentos inadecuados. Precisamente el plan propuesto evitará modificaciones en la estructura de las gemelas torres, subsistiendo las elegantes líneas de todos los miembros arquitectónicos que las integran.

No ofrece tampoco grandes dificultades la creación de la Armería municipal. Desde luego esta Real Academia, aparte de su eficaz concurso para llevar a término la idea, ofrece al Excmo. Ayuntamiento, y en calidad de depósito, la importante colección de cañones del siglo XVI que posee, la de áncoras y proyectiles de piedra y hierro de igual período, y otros varios objetos de panoplia que ha recogido.

Le consta igualmente a la Academia el que muchos amantes de este nuevo Museo contribuirán al objeto indicado cediendo en depósito, o en propiedad, toda clase de armas y aprestos de guerra de los pasados siglos, con los cuales en breve plazo se completarían las principales series que forman la Panoplia.

Como resumen de las breves consideraciones expuestas, la Real Academia de Bellas Artes, en sesión celebrada ayer, acordó elevar al superior criterio de ese Excelentísimo Ayuntamiento la moción que antecede, por si se digna acogerla bajo su eficaz patronato y llevarla a feliz término con el concurso de todos cuantos se interesan por el buen nombre de Valencia.—Lo que me complace en comunicar a V. S., cuya vida guarde Dios muchos años.—Valencia 8 de Octubre de 1913.—El Presidente, *J. Dorda*».



6.—PANOPLIA VALENCIANA

Balas de hierro encadenadas, usadas por la artillería naval del siglo XVI.

Proyectil esférico de piedra, lanzado por los cañones llamados «pedreros». Primeros años del siglo XVII.

(MUSEO DE VALENCIA)

Dióse cuenta en la sesión del Ayuntamiento de 13 del propio mes, acordando pasara a la Comisión municipal de Monumentos, Archivos y Museos. En efecto, reunida ésta el 26 de Noviembre, despachó tan importante asunto, de reconocido interés artístico y cultural, con un burocrático «visto». Tomó también el acuerdo de designar una ponencia para que estudiase la forma de terminar las obras de restauración de las torres, a fin de darles el destino que mejor proceda. De ambos acuerdos creemos no se ha dado cuenta aún al Ayuntamiento, el cual deberá entender, seguramente, en el fondo de la proposición académica.

Esperamos llegue ese ansiado día. Desde luego podemos asegurar que los desinteresados anhelos de la Academia,

serán sin duda, en plazo no lejano, una realidad efectiva.

* * *

El dictamen de la Real Academia de San Carlos, dado en 1893, constituye el verdadero y único programa de restauración de las gemelas torres, sujetándose a él, por regla general, los trabajos llevados a cabo en el monumental edificio. Recientemente, en Septiembre de 1914, la Comisión municipal de Monumentos estudió la conveniencia de acometer la reconstrucción de la escalera exterior. La ponencia de 1893 había dicho, según puede leerse en el texto del informe, que ésta no había formado parte del primitivo proyecto de las torres, y en la conclusión décimaquinta declinaba en el Ayuntamiento el conservarla o derribarla, considerándola, no obstante, en su aspecto aislado, «grandiosa y bella».

Acordada en principio la restauración de aquélla, pasó a la Academia el proyecto oportuno y el expediente instruido al efecto, con un informe del señor Archivero municipal, relativo a la construcción de una escalera en 1398, esto es,

el propio año en que se dieron por terminadas las principales obras de las torres, comenzadas en 1392, conforme consta en la completa documentación conservada. No obstante el hallazgo de estos datos, la Comisión técnica de la Academia, asesora de la Municipal de Monumentos, en el informe emitido el 3 de Octubre de 1914, insistió en el punto de vista expuesto en 1893, por entender que el hecho de construirse una escalera en 1398 no modificaba el criterio arquitectónico sustentado acerca de si en el primitivo y originario proyecto figuraba trazada aquélla, según puede verse en el escrito que se reproduce a continuación:

«Reunida en el día de hoy la Comisión técnica de la Municipal de Monumentos de esta Real Academia, al efecto de examinar el proyecto de restauración de la escalera exterior de las torres de Serranos, teniendo en cuenta para ello el expediente incoado con ese objeto en 1893, el dictamen emitido con tal motivo por esta Real Academia en 2 de Junio de dicho año, y los antecedentes facilitados por el Excmo. Ayuntamiento relativos a la época en que fué construída dicha escalera, ha estudiado el asunto con la detención y escrúpulo que por su importancia artística merece, y tiene el honor de informar a V. S. en los términos siguientes:

Que aunque los datos y referencias encontrados en el Archivo municipal no son motivo para modificar ni el conjunto ni ninguno de los conceptos que informan el citado dictamen de esta Real Academia, puesto que esta Comisión sigue opinando que el trazado de la escalera no formó parte del primitivo proyecto de las torres, sino que debió realizarse después de terminadas éstas, para afirmar lo cual existen razones artísticas incontrovertibles, considera ser de utilidad el conservarla, y conveniente, por lo mismo, su restauración.

En tal concepto, se ha hecho cargo del proyecto suscripto por los señores Arquitecto Mayor y Restaurador Artístico del Excmo. Ayuntamiento, encontrándolo bien trazado y aprobable, con aquellas poco importantes modificaciones que la reconocida pericia de tan idóneos funcionarios facultativos sabrán aplicar en los momentos de la ejecución y que sin variar el proyecto contribuirán a perfeccionar la obra.

Con lo expuesto deja cumplido el honroso cometido que la Real Academia se ha dignado confiarle y devuelve adjunto el plano de la restauración y demás antecedentes, para que la Corporación municipal pueda dar comienzo inmediatamente a las obras, si así lo estima conveniente.—Dios guarde a V. S. muchos años.—Valencia 3 de Octubre de 1914.—El Presidente de la Comisión, *Antonio Martorell*».

De los antecedentes conocidos parece evidente que cuando se delineó, antes de 1392, la planta y alzada de las torres y aun durante la fábrica de sus más esenciales miembros, no se creyó necesaria la adición de una escalera externa, contraria, por su emplazamiento fuera de la zona defensiva, a la tradición arquitectónica militar de la época. La génesis y carácter de este verdadero anexo ha de buscarse en las escaleras similares de las casas nobles y burguesas de Valencia, todas ellas de traza y colocación análoga a la existente en las torres de Serranos, siendo, en este concepto, un modelo clásico de la característica escalera valenciana al aire libre.

¿Cuál pudo ser el motivo fundamental de rectificar en 1398 el plan ideado por Pedro Balaguer cuatro o cinco años antes? Tenemos por indudable, aunque no conocemos documento escrito que lo afirme, que el hecho de dotar a las torres en el mencionado año de un fácil, expedito y cómodo acceso, derivó de la conveniencia de utilizarlas como un elemento integrante en los festejos organizados en honor de los Reyes a su entrada en Valencia. Necesitábase para eso abordar directamente, desde el plan terreno, las cámaras y barbacas de las torres. Si los documentos oficiales de la época hablasen sobre este particular, nos dirían que las familias y deudos de los Jurados, Consejeros y otros Magistrados municipales invadían las terrazas (representando algo parecido a las modernas tribunas de los festejos públicos) para desde ellas gozar, con privilegiada primicia, del espectáculo, siempre emocionante, de la entrada regia.

¡Qué hermoso sería el contorno de las amplias arcaturas sirviendo de marco a las mujeres familiares de los funcionarios municipales, radiantes de júbilo y luciendo sus mejores galas! Con estruendosos aplausos y delirantes vivas recibirían, por ejemplo, en 1402 al Rey D. Martín, a la Infanta D.^a Blanca de Navarra,

prometida de D. Martín de Sicilia, hijo del Monarca, y a otros personajes de estirpe regia que penetraban en la engalanada Ciudad del Turia cruzando el gótico portal, verdadero arco de triunfo, pues no otra cosa significaban las torres en el famoso recibimiento del más artístico y culto de los Reyes aragoneses. Lo propio ocurría en posteriores entradas. No olvidemos que las torres eran la puerta áurea de Valencia y la única por la cual efectuábase el ingreso de los Reyes cuando llegaban a la capital del Reino valenciano para jurar los Fueros o reunir en Cortes a los regnícolas. Es de advertir a este propósito, que el más remoto documento gráfico en que se representan las Torres de Serranos, es, al propio tiempo, la plena justificación de lo afirmado. Véase el grabado reproducido y en el que aparecen los Jurados en la parte exterior del portal y en actitud de esperar la llegada de un Rey, o de otro personaje importante, para rendirle el homenaje debido.

El detalle gráfico está conforme con los hechos históricos. Comenzaban siempre los festejos reales en la monumental puerta: esto era de rúbrica. Cuando ya iba declinando el recuerdo de la Monarquía aragonesa e imperaban los Austrias, manteníase aún la antigua costumbre de recibir a los Reyes en la puerta foral, la que enlazaba, por anchos caminos, las diversas regiones del Reino aragonés. Recuérdese la solemne entrada de Felipe II el 19 de Enero de 1585. Un testigo presencial, el arquero Enrique Cock, consignó las fiestas celebradas con este motivo en la «Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia», por primera vez impresa en 1876.

Felipe II, desde el Puig se trasladó al Monasterio de San Miguel de los Reyes y de aquí, con gran acompañamiento, hizo su solemne entrada en Valencia por el tantas veces nombrado portal. A este propósito escribe Cock:

«En el frontispicio del portal de Serranos, que es el primero que se ofrecía, estaba hecho un arco triunfal de yedra entre dos torres que tenían las armas reales pintadas, que dos ángeles sustentaban. En el remate del arco estaba una figura que representaba a Su Magestad, y más abaxo cinco ninfas representaban las cinco principales victorias dél que tuvo su ejército y cada figura dellas tenía una otava junto a sí en lengua vulgar castellana».

Todo ese aparato, reproducido, con variantes, en las entradas regias desde la de D. Martín en 1402, ¿no indica que la escalera se construyó en 1398 con el único o principal propósito de utilizar las nuevas torres para organizar en ellas el primero de los festejos públicos? Conviene recordar que la alteración del primitivo plan coincide con la anunciada y solicitada visita del Rey, preparada antes de 1398 en que consta hallábase en Zaragoza, de regreso de Barcelona, a donde fué para ser coronado. Obligado estaba a trasladarse a Valencia, pero la visita, como de costumbre en estos casos, quedó aplazada hasta Junio de 1401 en que D. Martín llegó a Burjasot. Nuevo aplazamiento. Por temor a la epidemia reinante en Valencia se trasladó a Altura, en cuyas cercanías levantábase la famosa Car-



7.—PANOPLIA VALENCIANA

Reconstitución de un Almogábar, según la descripción del cronista Desclót.

tuja de Vall de Cristo, hoy afrentoso montón de ruínas. En Mayo de 1402 hizo su entrada en la Ciudad, siendo recibido con extraordinaria pompa y de la que no hay otro ejemplo en los fecundos anales de las espléndidas fiestas organizadas por los valencianos en honor de la realeza.

Creemos no habrá sido ocioso lo consignado acerca del papel representado por las torres en las entradas reales. Admitida la necesidad de dotarlas de amplia y monumental escalera,—construída en brevísimo plazo,—llevóse a término la reforma cuando ya estaban casi concluídas. Teniendo en cuenta estos antecedentes, la opinión técnica, consignada en el dictamen académico de 1893, es compatible con los datos aportados por el Archivo municipal en 1914. Ambos confirman que la escalera fué contemporánea con el fin de las obras, pero constituyendo una obligada adición arquitectónica exigida por el nuevo destino que desde entonces se diera a las torres. A fines del siglo XIV ya no eran consideradas como fortaleza y se podía, sin peligro militar, dotarlas de una escalera huérfana de las obras defensivas que ofrece la parte más antigua del monumento. Pierde entonces aquel carácter para convertirse, en la pacífica y próspera Monarquía aragonesa, en arco triunfal, según la feliz y exacta calificación del arquero Cock.

JUAN DORDA.



8. — TORRES DE SERRANOS
Vista exterior en el tiempo que fueron destinadas a cárcel
(PORTADA DE UN LIBRO IMPRESO EN 1671)

EL ARTE FUNERARIO OJIVAL Y DEL RENACIMIENTO SEGÚN LOS MODELOS EXISTENTES EN EL MUSEO DE VALENCIA

CONFERENCIA DE VULGARIZACIÓN ARTÍSTICA

PRONUNCIADA POR

D. LUIS TRAMOYERES BLASCO

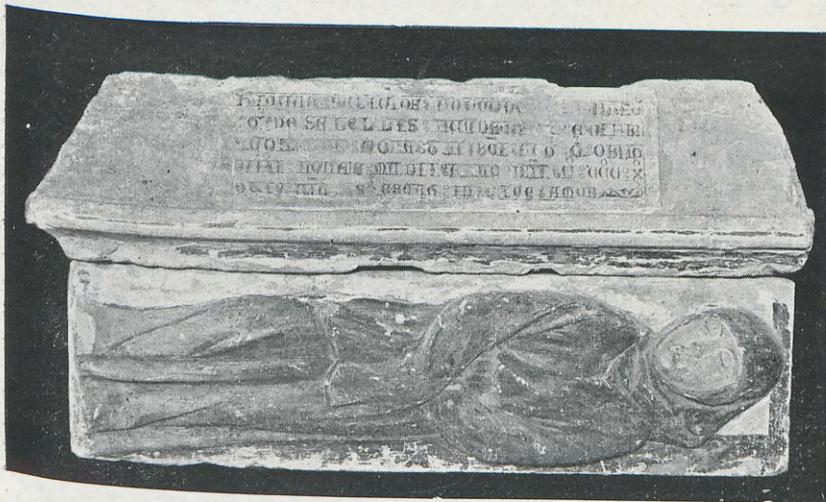
EL 18 DE NOVIEMBRE DE 1914

SEÑORAS, SEÑORES:

LA lección de hoy, es, en cierto modo, complemento de la primera. Recordaréis el asunto: «Los orígenes del Cristianismo en Valencia». Con este motivo he de exponer un sumarísimo cuadro, mejor dicho, un simple croquis de los enterramientos usados por los primeros cristianos. Ahora vamos a continuar la propia materia, pero limitada a los monumentos funerarios recogidos en este Museo y posteriores a los que entonces fueron materia de estudio. Corresponden al estilo gótico y al del Renacimiento. Los primeros, por su cronología, pertenecen a los siglos XIII, XIV y XV, y los segundos al XVI y XVII. De los dos estilos tenemos ejemplares aquí y ellos serán la base del ligero texto, una simple ilustración de catálogo convertida en conferencia de vulgarización artística.

Los tipos usuales de los monumentos funerarios en los siglos XIII, XIV y XV

se ajustan a la forma corriente de los enterramientos. Son éstos: en el suelo, fosa común; exentos o adosados a los muros de iglesias, capillas patronales y claustros monacales. De estas distintas clases se derivan los grupos de monumentos siguientes: 1.º, lápidas pequeñas o grandes, llamadas lastras o laudas; 2.º, urnas cinerarias, y 3.º, sarcófagos,



9.—MUSEO DE VALENCIA

Urna cineraria del V. P. Francisco de Salelles

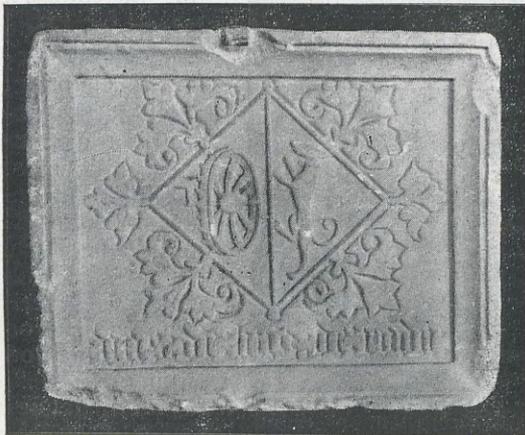
túmulos o panteones. El tipo más interesante de los enterramientos individuales en el período ojival lo es el sepulcro o sarcófago adosado o exento. Distínguese este último grupo de las urnas cinerarias (reservadas para guardar las cenizas

del difunto) en el tamaño y fin inmediato de su destino. Depositábase en él el cuerpo del fallecido. Algunas veces se construía en vida del sujeto, pero en la mayor parte de los casos lo fueron por la familia, deudos o amigos. También por sus condiciones materiales son diversos a los de las urnas. Tienen, en general, la forma rectangular y van labrados en sus frentes cuando la colocación es exenta o aislada. El emplazamiento era en las capillas construídas a expensas de la familia o en virtud del derecho de patronato. Adquiríase éste por expresa concesión de los cleros o comunidades religiosas, con la obligación, no siempre cumplida, de construir retablo nuevo, dotarle de servicio de altar y sostener el culto del titular, alimentando una o más lámparas diarias. Perdíase el derecho al patronato y, como consecuencia, el de enterramiento, por abandono de las obligaciones impuestas. Cuando ocurría esto el Notario o Síndico de la Iglesia o comunidad llamaba durante tres domingos, antes o después de la Misa mayor, a los interesados o sucesores conminándoles con la pérdida del patronato si desde luego no reparaban la falta u olvido. En caso contrario pasaba a otro el patronato del altar o capilla, desmontando los sepulcros y picando los escudos y demás signos heráldicos, borrándose todo lo que hiciera referencia al patrono anterior. En muchos casos conserváronse estos emblemas, mudos indicadores de la historia patronal de una capilla y su enterramiento. El patronato no era sólo familiar o particular. Algunas veces tenía carácter corporativo, como ocurría, con los Gremios de artes, oficios y Hermandades religiosas.



10.—MUSEO DE VALENCIA

Ménsula heráldica procedente del Hospital de En Conill



11.—MUSEO DE VALENCIA

Lápida funeraria de Hugo de Roda

cripciones. Signos heráldicos. Representaciones religiosas y alegóricas. Cortejo funerario.

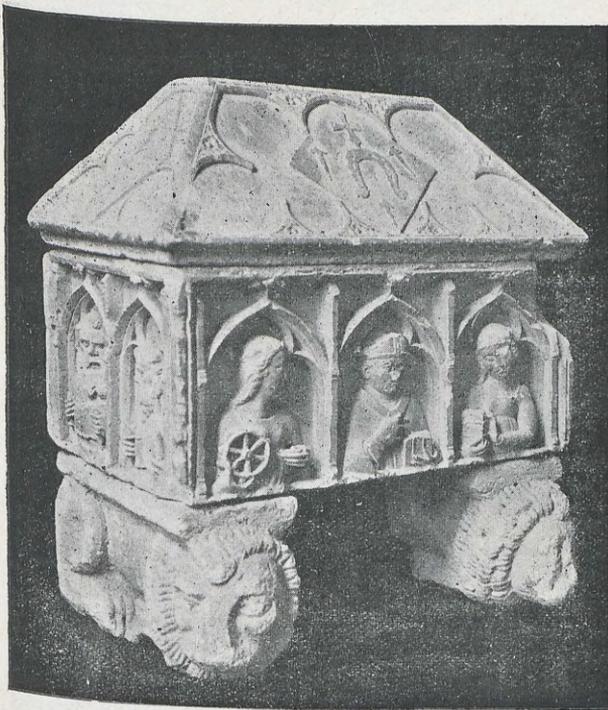
Durante los siglos XIII y XIV las inscripciones sepulcrales son sencillas, casi

pudiéramos decir humildes, exentas de pomposa vanidad. Sólo expresan el nombre del difunto, algunas veces la profesión, clase o dignidad, y, a lo sumo, el título de fundador y la fecha de la defunción. Esta última la señalaron ya los primitivos cristianos, pues servía para determinar la época del aniversario. Varios son los modelos que aquí podemos estudiar de inscripciones sepulcrales de los siglos XIV y XV. Contemplad, señores, la grabada en esta urna cineraria y en la que fueron depositados los despojos del V. P. Francisco de Salelles, fundador del Convento de San Agustín de Valencia. Es un modelo característico del siglo XIV. Algo borrosas están las letras negras de la inscripción, pero no es difícil su lectura en estos términos:

HIC JACEŢ RELIGIOSUS AC DEVOTUS VIR
 FRATER FRANCISCUS DE SALELLES FUNDATOR
 AC EDIFICATOR HUIUS MONASTERII S. P. D.
 AUSTINI, QUI OBIT IIII NONAS MARCII
 ANNO DOMINI MCCCX EJUS ANIMA
 REQUIESCAT IN PACE AMEN.

Quando se olvidan la sencillez y la humildad, aparecen las inscripciones retóricas. Ya no son simples recordatorios, pero sí verdaderas historias del difunto y elogio del mismo. Ocurre esto a fines del XV y adquieren su total desarrollo en el XVI y XVII. Surgen entonces las leyendas ampulosas; el nombre, nacimiento, cargos ejercidos y hechos salientes en la vida del difunto. En una palabra, es el dominio y abuso del adjetivo. Esto es natural. Corresponden estas inscripciones a la época de los grandes rótulos epigráficos, compuestos, casi siempre, por eminentes humanistas, periférisimos en lengua latina, usada principalmente en la redacción de esos majestuosos epitafios.

Los signos heráldicos, conforme a lo expuesto, son otros de los elementos decorativos que ilustran los monumentos funerarios. Su aparición-arranca de los tiempos más remotos. Pero desde el siglo XIII figuran en las lápidas mortuorias existentes en nuestro Museo. Carecen en este período del valor que hoy damos a los signos o emblemas componentes del blasón, pues no representan hechos salientes en la vida del difunto o de su familia y bien podemos definirlos como a verdaderos jeroglíficos, símbolos del nombre o ape-



12.—MUSEO DE VALENCIA

Urna cineraria procedente del Convento de Santo Domingo.
Escudo de la familia de San Vicente Ferrer

llido del enterrado. Si el difunto se apellida Figuera, grabarán en el monumento una higuera, traduciendo su nombre al valenciano; cuando se representa un olmo corresponderá a la familia Olmo u Olmos; un toro, alude a la llamada Bou o Boil; el conejo habrá de aplicarse al apellido Conill, y la rueda a la progenie Roda, según se demuestra en los varios ejemplares del arte gótico que tenemos a la vista.

Más tarde se unirán a esos emblemas cognominales, divisas, enseñas y motes representando en conjunto, o en detalle, algún hecho culminante en la vida del individuo o familia a que pertenezca el enterramiento, naciendo entonces el verdadero nobiliario con sus cuarteles, indicadores de enlaces y entronques de familia. La heráldica en esta edad, es, como queda anotado, muy embrionaria, y ha de transcurrir aún algún tiempo antes de aparecer complicada y artificiosa.

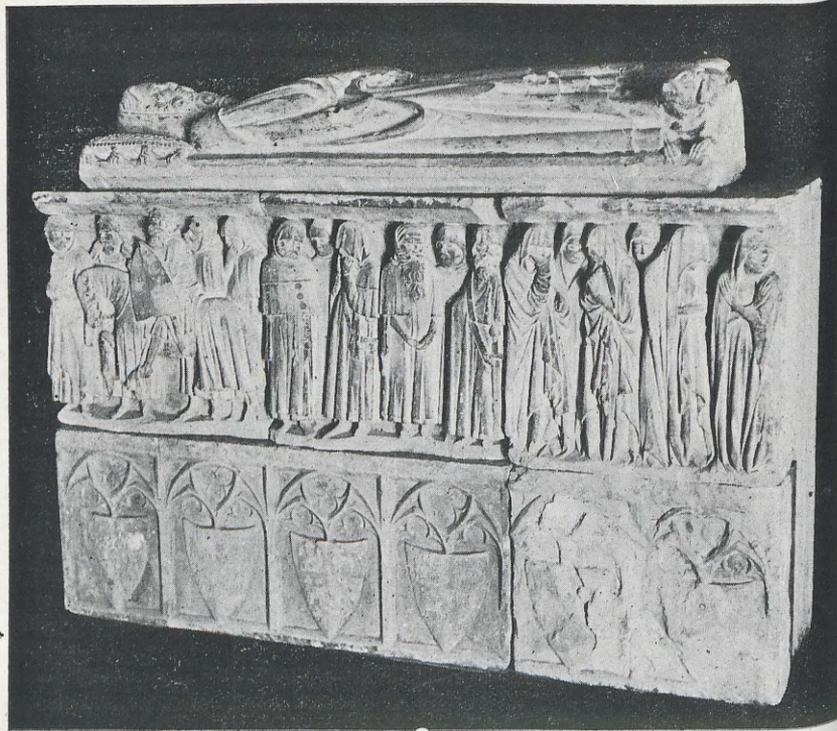
No es posible sujetar a una clasificación sistemática las representaciones religiosas que vemos en los monumentos funerarios del período ojival. Prevalen los pasajes relativos a la resurrección del cuerpo. Algunas veces los planos de las cajas sepulcrales están decorados con imágenes de Santos, Misterios de la Virgen y otras escenas análogas, en la forma que aparece en los retablos pintados. En toda sepultura figura el signo de la Cruz, símbolo tradicional y usado desde los primeros tiempos del Cristianismo.

En el período del Renacimiento, más fastuoso que el gótico y menos impregnado del sentimiento místico, añáanse los emblemas de la Fe, la Caridad, la Fortaleza y otros alusivos al personaje difunto.

El artista esculpiendo, como el retórico redactando la inscripción, fienden a enalfezer los hechos ordinarios de la vida, elevándolos a la categoría de grandes y excepcionales virtudes. También figuran en este arte, relieves exornados con sucesos o pasajes alusivos a la existencia del personaje memorado. Falta en el arte del Renacimiento la sencillez ojival. Los elementos religiosos no son únicos como en los siglos anteriores y comparten su misión con imágenes y emblemas paganos, propios de la decoración mundana, tan generalizada en este período.

El cortejo funerario, es decir, la representación gráfica de escenas propias del séquito que acompañaba al cadáver, figura en los grandes sepulcros de los siglos XIV y XV. Los ejemplos no son raros en el arte valenciano y podemos estudiar la evolución completa del tema en los magníficos sarcófagos de la familia Boil, expuesto uno de ellos en esta misma sala donde ahora nos hallamos reunidos.

Tienen estas representaciones grande interés histórico e iconístico, completando las referencias de los documentos escritos que tratan del propio asunto. El cortejo funerario se formaba en la casa mortuoria. Iba en primer término la cle-



13.—MUSEO DE VALENCIA

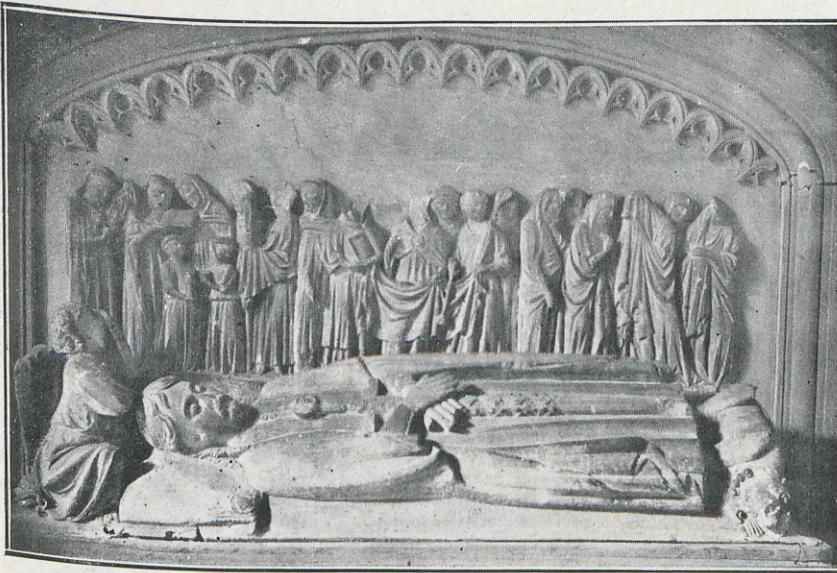
Sepulcro de D. Pedro Boil, señor de Manises, con el relieve representando el cortejo funerario

recia, luego el féretro llevado a hombros de amigos o deudos, detrás las armas del difunto o las insignias del cargo que había ejercido. A continuación marchaba el resto del acompañamiento. Una sección de este cortejo es la representada en el relieve expuesto. Ved el grupo de jinetes. Son los allegados del muerto. Visten trajes de duelo, lisos, sin adorno alguno. Gramalla que cubre la metálica cota y en la cabeza caperuzas plebeyanas. Los escudos van invertidos en señal de duelo, como los llevaban en el entierro del Cid los nobles aragoneses que figuraban en el cortejo, diciendo el romance:

«Caballeros tiene armados,
Al revés traen los escudos».

También lo representa el segundo grupo de acompañantes a pie, con gramallas y caperuzas, denotando dolor y llanto. Cierra el interesante cortejo el grupo

de las mujeres plañideras. Todas fueron representadas por el artista en acto de llorar y celebrar a grandes voces las salientes cualidades del difunto. Procede este sepulcro de la sala capitular del ex-convento de Santo Domingo de Valencia, en donde fué construído antes de 1343. Otro sepulcro análogo existía en dicha capilla, expuesto hoy en el Museo Arqueológico de Madrid. El que tenéis a la vista,



14.—MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL
Sepulcro de D. Felipe Boil

con su estatua yacente, guardaba los restos mortales de D. Pedro Boil, señor de Manises, célebre por el impulso dado a la fabricación cerámica de la famosa villa. Pertenecen el de Madrid a D. Felipe Boil, hijo de D. Pedro. Ambos sepulcros son coetáneos y obra probable de un mismo artista.

No puedo presentaros la escena esculpida en el sepulcro de Madrid; diré, no obstante, que representa el momento en que el clero reza el responso con acompañamiento de músicos y cantores, y el obligado grupo de plañideras.

El arte escultórico de la época reproduce en esos sepulcros las escenas más típicas de los cortejos funerarios. Conocemos la forma plástica de representarlos en los dos sarcófagos de Boil. De los distintos grupos que figuraban en los acompañamientos, el más popular era el de las plañideras, que alternaba con otro de hombres. Todos pertenecían a la clase de pobres mendicantes y durante la marcha del cortejo o en el templo, alrededor del túmulo, expresaban, en forma dolorida, profundo duelo. Lloraban las mujeres y los hombres mesábanse las barbas, costumbre esta última muy corriente en la época y de origen judaico.

Los documentos de la época suministran datos que justifican y amplían las escenas gráficas representadas en los sepulcros. En Octubre de 1461 se celebra-

ron en la Catedral de Valencia solemnes funerales por la muerte del famoso y desgraciado Príncipe Carlos de Viana. Fueron costeados por el Consejo de la Ciudad, y entre las cantidades satisfechas figuran algunas alusivas a lo que acabamos de decir. Confeccionáronse «sobrevestits de draps d' marraga», que no eran otra cosa que gramallas y capirotes negros y también azules, dados a los Jurados, Consejeros y otros funcionarios municipales que habían de concurrir al funeral así vestidos para denotar «dol e tristor», duelo y tristeza.

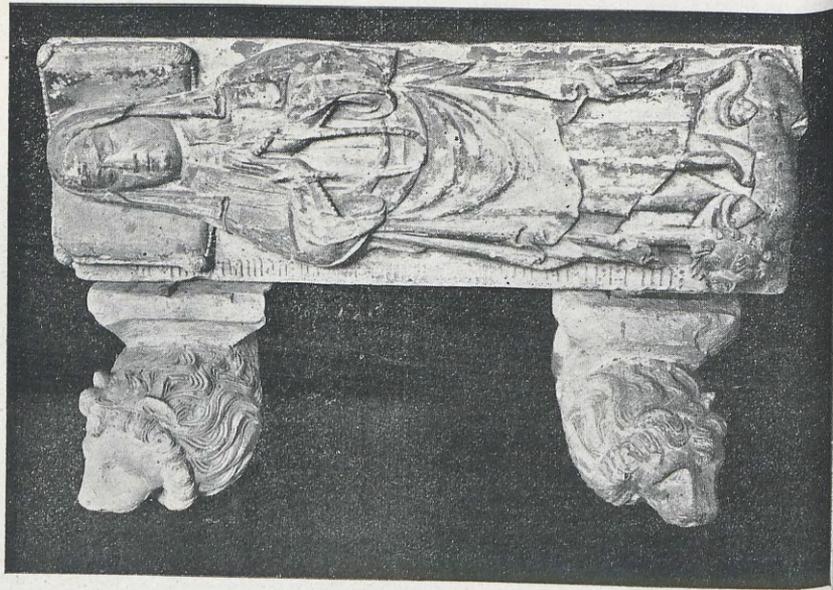
Tampoco podía faltar en aquel acto el obligado cortejo de pobres, acudiendo al templo metropolitano para completar el cuadro funerario. En las cuentas constan las cantidades distribuidas entre los pobres mendicantes que después de los oficios divinos se hallaron en la Catedral, los cuales, según la costumbre y ritual de la época, se asociaban al duelo con falso llanto y remuneradas lágrimas, contra las que el Cid Campeador o, mejor dicho, quien compuso el romance del supuesto testamento del héroe castellano, dictó aquella conocida disposición:

«Ítem mando que no alquilen
Plañideras que me lloren.
Bastan las de mi Jimena
Sin que otras lagrimas compren».

Las urnas cinerarias carecen de la representación del cortejo funerario. Explícase esto por tratarse de monumentos de reducidas dimensiones. En cambio abundan los modelos con la efigie yacente del enterrado. Ya hemos estudiado la urna del P. Salelles y ahora podemos completar la serie con esta otra notable, procedente del aula capitular de Santo Domingo, en donde reposó una noble dama de la familia de Boil. Seguramente la mascarilla es un retrato de la difunta, como lo es también el del agustino Salelles. Esto acrecienta su valor artístico.

Emplazaban las urnas cinerarias en los lados de las capillas, en los muros claustrales y en otros sitios semejantes. Colocábanse más altas que los sepulcros y en general eran sostenidas por canes figurando el perro heráldico, signo de la fidelidad. También tenía colocación a los pies del difunto, si éste no pertenecía a la clase sacerdotal.

La arquitectura funeraria experimenta una profunda transformación en el período del Renacimiento. Es natural este cambio. El monumento responde a un nuevo concepto estilístico y forma parte, casi siempre, de un templo o de una capilla.



15.—MUSEO DE VALENCIA
Urna cineraria de una señora de la familia Boil

Bajo este supuesto puede afirmarse que es hijo legítimo del arte coetáneo. Por esto al examinar las modificaciones experimentadas a fines del siglo XV vemos cómo se inician nuevas formas, surgen nuevos elementos en la construcción y decoración sepulcrales, adquiriendo mayores proporciones, las cuales indican cuán profunda es la modificación de este elemento artístico. Una de las transformaciones más visibles es la relativa al emplazamiento de las urnas funerarias. En el período gótico, según hemos visto, el sepulcro aislado no es general en la región valenciana, como lo fueron los arcosolios y enterramientos adosados a los muros de las iglesias, capillas y patios conventuales. En el período renaciente el uso de las urnas aisladas es más universal, presentando copiosa variedad de tipos y formas, respondiendo a las exigencias de la decoración arquitectónica en armonía con la diversidad de los elementos estilísticos que caracterizan a los edificios religiosos de la época.

La importancia y riqueza de las familias nobles se traduce en sus enterramientos, y, conforme a estos medios, el artista traza complicadas obras o se limita a modelos humildes, la mayor parte de carácter mural o bien a sencillas laudas tumbales, labradas, muchas de ellas, en mármol, piedra caliza, bronce u otros metales. Todas estas lastras constituyen el tipo



16.—MUSEO DE VALENCIA
Lastra funeraria del Doctor Juan de Celaya

más general durante los siglos XV, XVI, XVII y XVIII, pavimentándose con ellas las naves de las iglesias y capillas, formando esa nota típica e imponente de los templos que aún las conservan y que pueden considerarse como modelo del cementerio cristiano.

Son escasas en este período las urnas cinerarias. Su necesidad no es tan precisa como en la edad anterior. Los restos humanos solían depositarse en el carnero u osario del panteón familiar o en el corporativo de la propia feligresía.

Expuestas, aunque en forma harto sumaria, las nociones generales de los enterramientos del período postgótico, estudiaremos, como asunto especial de esta lección, los ejemplos de ese arte funerario recogidos en este Museo. No son, por



17.—MUSEO DE VALENCIA
Estatua orante de D. Gaston de Moncada

desgracia, ni muy numerosos ni muy selectos. De ello no tenemos nosotros la culpa. Esta escasez de modelos corpóreos obedece al abandono, mejor dicho, a la ignorancia de los que en pasado tiempo pudieron haber salvado los ejemplares existentes en casi todos los templos monacales de Valencia, enajenados y derribados luego para el ensanche y mejoramiento urbano de la Ciudad. La mayor suma de estos monumentos escultóricos fueron utilizados en las cimentaciones de nuevos edificios. Algo parecido ha ocurrido también en nuestros días.

A la serie de los monumentos tumbales o lastras marmóreas del período renacentista corresponde el ejemplar que podéis examinar. Representa la

efigie del Doctor parisino Juan de Celaya, Rector perpetuo de la Universidad de Valencia, fallecido en 1558.

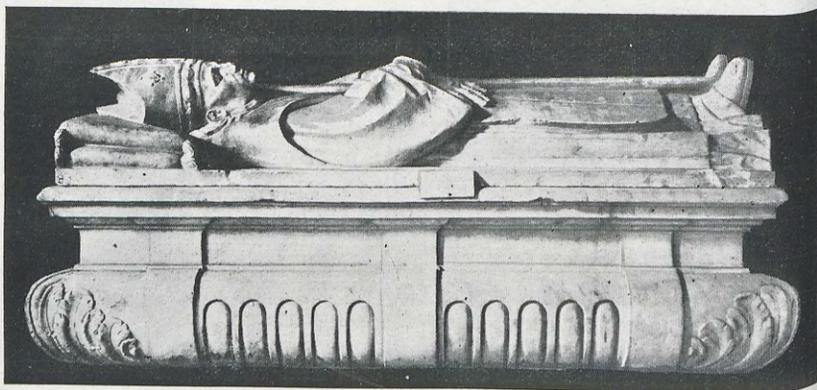
El arte funerario del Renacimiento se distingue igualmente por el uso de las estatuas yacentes y orantes en los monumentos aislados y aun los adosados a las paredes. De éstos



18.—MUSEO DE VALENCIA
Sepulchro y estatua yacente del V. P. Anadón

conservamos un fragmento: el de este orante labrado en nítido mármol y que representa al noble D. Gaston de Moncada. Correspondía este sepulchro al tipo de los paretarios. Es el único fragmento salvado del hermoso panteón que decoraba la capilla de la noble familia de los Moncadas construída en el Convento del Remedio, hoy Llano del mismo nombre. El efigiado murió en 1515.

Al grupo de los sepulchros aislados pertenece este que tenemos a la vista. Fué construído en 1610 para guardar los restos del V. Domingo Anadón, uno de los más populares discípulos espirituales de San Luis Beltrán. El sepulchro era aislado, con trofeos de ángeles en los ángulos y en la



19.—MUSEO DE VALENCIA
Sepulchro de Fray Gaspar Catalá de Monsonís

cubierta la imagen del P. Anadón. En 1647 se dividió para guardar los restos de otro venerable dominico, el P. Juan Micó, colocándose adosados a los muros de la capilla de San Luis Beltrán del exconvento de Santo Domingo. Ambos monumentos fueron recogidos en este Museo.

Figuraba igualmente en la propia Iglesia dominicana este otro sepulchro de blanco

mármol, característico ejemplar de monumento funerario adosado a un muro. La efígie episcopal que se destaca en la parte superior es la del P. Fray Gaspar Catalá de Monsonís, dominico y electo Obispo de Lérida, el cual falleció en 1652.

Pudiéramos completar la serie de los sarcófagos valencianos del período renaciente con la descripción de otros ejemplares conservados fuera de este Museo y que figuran en algunas de las iglesias de nuestra ciudad. Corresponden todos ellos a los modelos descritos y están inspirados en el estilo simétrico y peculiar al arte funerario de la época. Aparte de esta clase de sepulcros, existen aún numerosos enterramientos en las criptas de los templos. Esta serie es la más copiosa y se reduce a una lauda o losa marmórea con la leyenda funeraria, la cual constituye, en la mayor parte de los casos, una verdadera biografía del difunto. Un modelo típico en este género de inscripciones, aunque de fines de la centuria décimoctava, es la que en la iglesia Parroquial de Santo Tomás señala el enterramiento del ilustre pintor valenciano D. José Vergara, redactada en la forma que vais a oír:

AQUI YACE

DON JOSEPH VERGARA Y XIMENO
 CELEBRE PROFESOR DE PINTURA
 Y EN TODAS SUS PARTES EMINENTE
 PROMOTOR Y UNO DE LOS FUNDADO-
 RES DE LA ACADEMIA DE SAN CAR
 LOS DIRECTOR PERPETUO Y DOS VE
 CES DIRECTOR GENERAL DE LA MIS
 MA Y ACADEMICO DE MERITO DE LA
 REAL DE S. FERNANDO MURIO EN
 VALENCIA SU PATRIA EL DIA 9 D M^{zo}
 DE 1799. A LOS 72 AÑOS 9 MESES Y 7
 DIAS DE SU VIDA RUEGUIEN POR SU
 ALMA.

Mayor interés artístico tienen para nosotros los sepulcros corpóreos con estatuas yacentes. Citaré, como ampliación a las series descritas, los más notables que poseemos en Valencia. Recomiendo, en primer término, el suntuoso panteón de los condes de Zenete, hermoso ejemplar que emerge en el centro de la gótica capilla de los Reyes, en Santo Domingo, no completo, por desgracia, en su ornamentación; siguen los adosados en ambos muros de la capilla de San Sebastián de la Metropolitana iglesia, con los marmóreos bultos de D. Diego de Cobarrubias, caballero de Montesa, y de su mujer D.^a María Díaz, y el de don Martín de Ayala, Arzobispo de la Diócesis valentina, en el Aula Capitular de la propia iglesia, todos ellos labrados en el estilo del Renacimiento.

Pongamos fin, Señoras y Señores, a esta breve lección. El estudio que hemos hecho del arte funerario, como el realizado en la primera conferencia, nos enseña que en todos los tiempos y edades el hombre ha rendido verdadero culto a la muerte y ha procurado perpetuar su memoria por medio de un documento o de un signo que recordase su existencia a las generaciones venideras. Gracias a este universal anhelo de prolongar el recuerdo de la vida después de la muerte, hemos podido estudiar una de las más importantes manifestaciones de la escultura valenciana, utilizando los documentos gráficos recogidos en nuestro Museo y dignos de particular recordación por lo que significan y representan en la historia de las artes cristianas.

DE LA IGNORANCIA EN EL ARTE

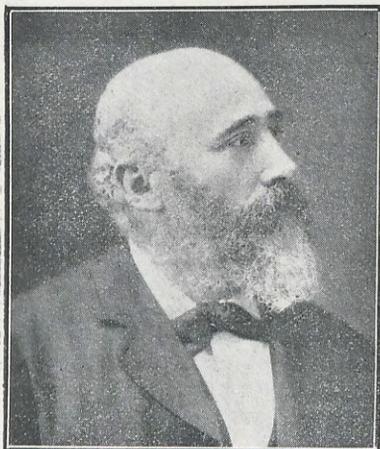
DISCURSO

DEL ACADÉMICO

DON IGNACIO PINAZO CAMORLENCH

LEÍDO EN LA SESIÓN INAUGURAL DEL CURSO DE 1896 A 1897
CELEBRADA EL 4 DE OCTUBRE DE 1896

ILMO. SEÑOR, SEÑORES:



20. — D. IGNACIO PINAZO

GRANDE es mi osadía al ocupar hoy este sitio que debo, más que a mis propios merecimientos, bien escasos por cierto, a vuestra tradicional benevolencia. Ocupo, bien lo sé, un lugar que no me corresponde, pero sustituyo gustoso, a pesar de los apremios del tiempo, a un distinguido compañero que en día tan solemne había de llevar la voz de la Real Academia y exponer, en elocuentes conceptos, ideas y sentimientos que yo no podré reemplazar con el tosco y desaliñado lenguaje del pintor. Pero al propio tiempo que solicito vuestra benévola atención y pido disculpa ante un auditorio tan selecto, declaro, ingenuamente, que al hacer ésta, que bien pudiera llamarse mi primera presentación oficial y académica, poco o nada podré deciros que suene gratamente en vuestros oídos. Y no es modestia. Es la verdad desnuda, sin celajes que la encur-

bran y atenúen. Por esta causa me veo obligado a tratar de la *Ignorancia en el Arte*: tema que me afecta por ser, en realidad, un ignorante en el arte de bien decir, en el arte mágico de expresar en forma galana y propia, los pensamientos que se forjan en el misterioso yunque del entendimiento. Donde no llegue, pues, la palabra, llegará la intención y sirva esto de disculpa a mi atrevimiento y de súplica a todos los que forzosamente han de oír estos desaliñados párrafos.

Soy hijo entusiasta de la belleza artística que en la naturaleza se admira; voy siempre tras la línea que determina la fisonomía expresiva del mundo en su conjunto y en sus diversas manifestaciones, por lo tanto, más se adapta mi espíritu al sentimiento del color y al manejo de los pinceles, que a las formas literarias, aun cuando las siento y admiro. ¿Cómo, pues, podré pintar con letras y modelar con palabras y menos dar vida a mis ideas, si no sé el alcance de aquéllas?

Me reconozco, señores, impotente ante el asunto de suyo difícil y el cual ha de tratarse con la cuerda tirante del despecho, que hiere las fibras más sutiles del amor por el arte. No es culpa mía que el hombre no tenga siempre la abnegación de callar: alguna vez hemos de decir lo que sentimos para contrarrestar, al menos, los efectos del que habla de lo que no entiende, y a quienes el vulgo ignorante acata, haciéndose eco de los que se creen autorizados a crir

ficar por vanidad; esto es, de los que pretenden saber más de lo que pueden abarcar, sin calcular.

¿Tengo derecho a llamar ignorantes a los que lo son? ¿Debo llamar así a los que no quieren ver? ¿Saben los ignorantes que lo son? ¿A los que no quieren aparecer como tales, sabré convencerles? ¿Lo seré yo tanto, que no sepa cuán imposible es convencer de que es cobarde al falta de valor, y temerario a quien se mete en terreno o materia para él desconocido, como en país conquistado, alardeando de valiente y entendido?

No es culpa mía esta ignorancia: yo sólo deseo estudiar la pintura, pero la sociedad exige al pintor que sea entendido en multitud de materias, y los escritores, por ejemplo, se lamentan de que el artista no sepa escribir. Si yo poseyese este dón, no sería pintor, pues poseyéndolo, me sería más fácil expresar mis ideas y poner mejor en comunicación mi espíritu con los demás.

La literatura del pintor es el dibujo y composición, y el color, la gramática; y tanto las partes de ésta como su filosofía, existen en el desarrollo de la obra artística. Aunque esto no se exija a los hombres de saber en otros conocimientos, los cuales ni aun pueden explicarse los efectos de la luz y del claro oscuro, sin embargo, al artista se le exige esto y lo otro, lo cual daría por resultado un literato más; a pesar de ello, no siéndolo yo, procuraré exponer mis ideas lo más claras y terminantes.

Una de las cosas que más influyen en el curso del arte son las exigencias de la sociedad, pues al pretender que aquél se amolde a las tiranías de ésta, cae muchas veces también en sus vicios, arrasado por su principal origen, el cual no es otro que la perfecta ignorancia. ¿Es acaso ésta la de aquellos que ni profesan el arte, ni tienen pretensiones de poseerlo? No; la de éstos, lejos de ser perjudicial, puede servir a veces de sana corrección; pues al llevar en sí toda persona, más o menos desarrollado, el germen de lo bello y la natural observación, con ello podrá apreciar sinceramente una obra artística, siempre que no influyan en él otras vanas preocupaciones. Por lo tanto, no es a éste a quien nos dirigimos, pues ya tiene algo de qué valerse ante el Arte, y su ignorancia no es perfecta.

En cambio, cuando el hombre por necias ilusiones quiere pasar del límite de la sencilla y natural ignorancia en arte que no profesa, y sin practicarlo ni sentirlo, pretende conocerlo, analizarlo y criticarlo, ha de valerse de medios para él desconocidos, que, por lo tanto, no ha de saber emplear y ha de forzar casi siempre su natural criterio, despreciando los medios verdaderos que su inteligencia le da por lo dudosos, que lejos de ilustrarle le han de perfeccionar en su ignorancia.

En efecto, la sociedad actual, de la propia suerte que exige al artista gran número de conocimientos, ajenos a veces a su arte, es igualmente exigente con todo aquel que pretende figurar en ella, resultando que todos los componentes se crean con el derecho de entender de todo, y como precisamente en lo que menos pueden es donde encuentran menos obstáculos, por aquello de que al artista únicamente se le permite sincerarse con sus obras y con el silencio, de donde se desprende que al que más se le oye es el que gana; y así toma más incremento la perfecta ignorancia. Veamos los medios utilizados por ésta, y con qué cuenta comparándole con el artista. Este, por de pronto, a causa de la continua observación y análisis de la naturaleza, lleva en sí, más desarrollado que nadie, el sentimiento de lo bello. Para darle forma necesita valerse de elementos materiales que únicamente el estudio concienzudo le ofrece para su interpretación. De modo que el artista dispone de los medios naturales, más desarrollados que los otros, y de los que pudiéramos llamar técnicos, hijos del estudio, y de los cuales carece el que no es artista, el cual puede apreciar con más o menos exactitud la obra artística, pero siempre con bastante certeza.

Mas el perfecto ignorante, si como ya hemos dicho, desprecia los medios de que naturalmente dispone por su inteligencia, y al mismo tiempo carece de los

del artista: ¿De cuáles se ha de valer, que no sean falsos? Estudiémosle para más claridad en sus apreciaciones y supongámosle colocado ante un cuadro, un retrato tan admirable, que cumpliese perfectamente todas las condiciones de tal, hasta el punto de tomarse como prototipo. El que ignora naturalmente, el llamado vulgo, sin atender más preocupaciones que su impresión sincera al verle, por lo regular calla, y después aparta tranquilamente la vista, como si no le gustara. ¿Es, acaso, que su ignorancia le impide apreciar su mérito? No, porque sin darse cuenta el mismo observador vulgar ha juzgado aquella obra mejor que el perfecto ignorante, con la diferencia de que el primero no la comprende, pero la siente, al paso que el segundo ni la siente, ni la comprende. Aquel retrato, al ser tan magistral, dicho se está que es el que más se aproxima a la verdad, a lo que a todas horas vemos, y que, por lo tanto, menos nos debe impresionar por la costumbre que tenemos de verlo. Para el que juzga lealmente, no hay un cuadro, hay una persona, su silencio elocuente lo dice. Si acaso emite algún juicio, será respecto a cosas ajenas al arte que lo ha creado. En cambio, el perfecto ignorante va con premeditación a verle; cree que no debe fiarse de su natural impresión, a fin de dar un juicio más *inteligente*, y desde aquel momento ya no ve más sobre aquel cuadro que líneas y colores. Se basa en ello para juzgar, y mal lo podrá hacer al no conocer dichos elementos, faltándole el estudio y sentimiento artístico. Por eso han de resultarle falsos sus juicios acerca de la total ejecución del cuadro. El vulgo siente, pero necesita traducir este sentimiento.

Este es bueno cuando calla y malo cuando aplaude o rechaza; al contrario del perfecto ignorante, que suele rechazar lo bueno y aplaudir lo falso.

En el resultado, pues, de estas apreciaciones vemos ya el principio de los efectos nocivos de la perfecta ignorancia, que son: el viciar el gusto del público y, por consecuencia, guiar por malos caminos al artista que empieza y que no tiene bastante virtud para sobreponerse a las insanas exigencias de una sociedad tan superficial y baladí, la cual acoge en su seno un vicio que tanto impera, y de una crítica orgullosa y despiadada con el artista. De tal manera quiere imponerse, que llega hasta el extremo de hacer del artista un imbécil, pues parece que únicamente pueda ser guiado por el perfecto ignorante, quien siempre tiene de su parte la contraria predisposición del vulgo respecto de las obras del arte que no comprende, ni quiere tomarse el trabajo de comprender. Así que más le conviene quedar bien con éste que con el artista, y en ocasiones desprecia una grande obra únicamente por no pasar plaza de excéntrico e incomprensible, como lo es su autor para el vulgo, que nunca alcanza a comprender lo sublime de aquella excentricidad y rareza.

Otras veces, en cambio, se declaran Mecenases de artistas de más o menos equívoco valor, pagando sus obras por lo que más les afecta en su capricho o sensualidad, no por su verdadero mérito, pues si su ignorancia no les cerrará los ojos con el oropel de aquéllos, verían cuán lejos estaban de lo justo y cuánto mal hacían al inculcar así en el vulgo la idea tan generalizada de que el valor de un cuadro es el del dinero que por él satisfacen, lo cual es causa de que muchos cuadros, siendo buenos, no son apreciados por haber sido adquiridos a bajo precio, y otros, en cambio, los tengan por obras maestras, gracias a que la perfecta ignorancia los adquirió a elevado coste.

Figurémonos el efecto desastroso que esto hará en el alma del artista al verse pospuesto al dinero, y el embrollo de ideas que engendrará entre el vulgo que ignora de buena fe.

Resulta, en consecuencia de este desconocimiento del arte, el poco respeto que le tiene el perfecto ignorante, y otro de sus tristes resultados son la multitud de obras artísticas, especialmente arquitectónicas profanadas por aquél al quererlas conservar o reponer, fiándose de su inteligencia tan lejana del verdadero arte. Y la causa de esto es que al juzgar una obra se apropia lo más notable de ella, lo hace suyo, esto es, lo juzga como si él lo pudiera hacer, y como no mide sus propias fuerzas, sus temerarias ideas han de dar por re-

sultado la exageración, tanto al juzgar y alabar lo bueno, como al vituperar y destruir lo malo. ¡Cuán fácil parece lo que otro ha hecho ya! y ¡cuántos se creen con el derecho de criticarlo de tal manera! Veamos sus efectos en las obras artísticas desnaturalizadas, como antes dije. Fijémonos en las críticas del arte, las cuales, lejos de instruir y guiar por el difícil camino del arte, lo vician y profanan hasta hacerlo falso y ridículo, dando lugar a los engendros artísticos que se aprovechan en la esfera activa del arte de lo que otros hicieron, que es, por lo regular, lo más alabado del público, ya que por desgracia más se fija la gente en quien gasta que en quien lo gana.

Por lo regular, en este mundo, se posterga al bueno. Si el artista se desvive por llegar a la meta, entonces el perfecto ignorante le tacha por haber pintado la verdad desnuda, y precisamente lo verdadero es lo que le hace pensar mal, que para lo malo no hay ignorancia, y es porque impotente en el recto juicio artístico, únicamente le impresiona la sensualidad de la obra.

Así como las grandes virtudes de la humanidad casi siempre han tenido otras anteriores, en las cuales se han inspirado, así el que busca el saber, más debe mirar hacia atrás que al presente; pues así como el Turia al pasar por nuestro país, fecunda su huerta, los ricos en conocimientos, a su paso por la vida, también fertilizan nuestra inteligencia, como los grandes artistas dejan en sus obras un sedimento precioso del cual se aprovecha el que es apto para ello; unas veces en los museos, en donde viven tantos muertos; otras, en las bibliotecas donde se encierran los tesoros del humano saber en las diversas etapas de su historia.

Gran cosa sería que los hombres de elevada inteligencia pudieran con facilidad leer en las obras maestras de la antigüedad. Díganlo sino la Filosofía, Estatuaria y Arquitectura griegas que sintetizan y han dado origen a la ciencia y arte modernos. Todos los ramos del saber debieran inspirarse en el arte, especialmente en el antiguo, que es el más sincero de todos, pues hoy día aprenderá, quien así no lo haga, los extravíos modernos, desconociendo la trascendencia de las sublimes creaciones del ayer. En éste y con los de entonces, viven los sabios; el hoy es para el perfecto ignorante, que con los de hoy vive, o con la adulación o con el robo. Hace como el ladrón que sabe únicamente el dinero que tiene su víctima en el momento de cometer el delito, sin importársele de los tesoros que antes pudo tener. ¡Cuánta perfección en la ignorancia! Hablan de su ideal. ¿Cuál será éste, si a lo verdaderamente bello le llaman raro, y estrambótico y genial al plagio?

Al genio le repugna la adulación; es tímido por naturaleza, huye de las gentes y más se aparta de ellas en cuanto menos le comprenden; su vida es la abnegación, no la vanidad, ni la ostentación imprudente; es humilde, como sencillas son sus obras, sin alardes ni pretensiones.

En cambio, la ignorancia tanto se perfecciona que hasta se encuentran en ella las clases superiores, las cuales imponen su nefasta sabiduría a las inferiores, que neciamente la acatan y que al fin ven sus tristes resultados hasta en empresas que comenzaron sabiamente, si bien sucumbieron víctimas de la ignorancia. Estas, por ejemplo, son las escuelas que empezaron con el noble objeto de unir el oro al talento, y alentar así al artista de corazón. Hoy, a éste, se le hace pasar como simple aficionado por las rutinas escolares, viciándolo con el dibujo del plano, el cual, cuanto más sólo podrá hacerle un buen copista, sacrificándolo en aras del profesor, el que, en último término, hará del arte un método rutinario o un *modus vivendi*; resultado de la falta de maestros y sobra de profesores. Esto será bueno para las artes en general, pero no para el joven de gran intención.

¿En qué consiste ésta? ¿Cómo ve el que no ve? ¿Puede ver el que no sabe? No; si viera sabría. El artista estudia sólo para ver; ver es saber, es comprender los múltiples conjuntos que forman las bellezas de la naturaleza. ¿Cómo ve el que más sabe?

Ni el principio ni el fin de ese más allá, puede comprenderse, pues su idea se pierde en el infinito, aunque no lo crean así aquellos que consideran como meta del arte de dibujo *acabado* como ellos dicen, y el color más o menos *fino*. ¡Tan lejos están éstos de empezar a entender el sublime objeto del arte! ¡Tan fácil les es blasfemar de éste y profanar los nombres de Goya, diciendo que no acababa; del Greco, si estaba loco, y de Rosales y otros, criminales juicios de lesa arte! Queriéndolos justificar, presentando títulos de haber cursado, al cabo de cien años en una Academia, más de no haber terminado sus estudios al comprender su dificultad. ¡Si el arte fuera sólo difícil! Bien puede decirse que raya en lo imposible.

¿Es acaso dibujo la forma? ¿Hay color sin luz? Sin la del entendimiento y sensibilidad no hay ni forma ni color. ¿Está pintada la naturaleza? Cuando se la conoce después de estudiarla, hasta pudiera conceptuarse el ruido como expresión de color, lo mismo que la música, matizándola con sus tonos unas veces poéticos, otros dramáticos. Por eso cuando a un artista se le señala como dibujante, es que acaso sin pensar se le critica su dibujo, que adolecerá de escuela como sucede bastante en la pintura francesa. En cambio, tenemos que a nadie se le ha ocurrido señalar como dibujante al Greco ni a Velázquez, pues éstos pintaban la naturaleza tal como es, adaptándose a su forma característica y expresiva, identificándose con ella, que es el ideal a que aspiran los que hacen oficio de saber. Por eso será siempre una alabanza el que pregunte el ignorante al artista cómo es que pinta sin dibujar.

Para el verdadero artista, pues, no hay más que luz y hasta la forma, que pudiera considerarse como lo más material, es susceptible de expresarse con solo el color: la forma no se concibe sin éste, y éste, sin la luz.

Son muchos, sí, los que hacen cuadros pintados y que al vulgo le parecen de veras, y muy pocos los que pueden hacer verdaderas obras de arte, las cuales, después de todo, el vulgo no ha de comprender y las ha de considerar menos verdaderas que las anteriores. La verdad, por lo regular, no existe para los más. Cada hombre únicamente encuentra relación entre los conocimientos que posee, creyendo ajenos a los que no comprende. Mas en este mundo todo está relacionado, aunque sean distintos los medios utilizados en su ejecución por los múltiples ramos del saber humano: en su esencia, todo consiste en saber conocer, lo cual da por resultado cierto dominio del hombre sobre el hombre. Así, pues, por ejemplo, será el mejor comerciante aquel que más barato compre al mercader; mejor general el que más soldados sepa atraer y dirigir; esto es, aquel que se haga dueño del corazón. Por eso el que mejor le comprenda y conozca sus afectos y diversas fases en el desarrollo de nuestras pasiones, será el mejor artista; pues el que mejor domine la luz y la forma, éste sólo será el mejor pintor.

En efecto, el artista de genio pinta el espíritu de su época; el ilustrado, pero que carece del espíritu artístico, al no querer convencer con el sentimiento lo ha de pintar con la materialidad. El primero, va al fondo del hombre; el segundo, a la superficie. ¿Quién es más comprendido? El segundo, pues sus obras son tan exteriores que bastan los ojos materiales para comprenderlas. El otro ataca directamente al corazón, al sentimiento, a lo que únicamente podemos apreciar con los ojos del alma y, por lo tanto, más difícil de comprender, especialmente en una época como la actual, tan superficial y materializada.

La sensibilidad, pues, constituye la parte más esencial del artista, por medio de la cual une la materia a lo inmaterial, dando forma al espíritu. La educación artística bien entendida, tiende a contrarrestar el predominio de la cabeza sobre el corazón, siendo, por lo tanto, regeneradora de éste.

El arte es la chispa que se desprende del corazón; la ciencia pertenece a la cabeza. Por esto, para comprender a los grandes artistas, se necesita identificarse con ellos y sentir verdaderamente el arte, pues su modo de expresar nace del sentimiento, de suerte que no puede decirse que en las obras artísticas el asunto sea por sí de más o menos importancia, sino por la que el artista le

da. De modo que aun con motivos triviales, a veces con una sola figura, consigue dar importancia al asunto, impresionando profundamente, ya que la belleza es hija del que la siente.

No se crea, por lo tanto, que el artista da tanta importancia a la burda materialidad que sean para él de interés los apuntes superficiales, donde predomina la mayor o menor habilidad; no, aun en las más sencillas notas que tome del natural siempre ha de buscar el desarrollo de una idea; siempre encuentra en ello un más allá indicador de que no son las manos quien lo hace, sino el espíritu, el corazón. Tan lejos está el arte del servilismo material, que bien podemos afirmar que cuanto más se aparta de éste, más sublime resulta. En arquitectura, por ejemplo, la gótica que es la encarnación del sentimiento místico, es la que menos se ciñe a la medida material, la que más nos hace sentir y nos eleva a regiones sublimes.

La obra artística, pues, no es otra cosa que la traducción real del espíritu del artista para poder transmitirlo a sus semejantes; por eso, aunque esté hecha hace siglos, siempre vive en ella el espíritu de su autor. Este necesita más que nadie ser sabio y poder abarcar mayor número de conocimientos que otro cualquiera. Tenemos en las grandes obras pruebas de ello en la expresión y carácter de los personajes representados, sienten tanto lo que su autor quiso expresar, que, aun en el caso de no haber existido, la imaginación los ve tal como los creó el autor.

En el famoso cuadro de *Las lanzas de Velázquez*, vemos probado este aserto: en él está perfectamente expresado aquel acto de diplomacia caballeresca, de tal manera que únicamente sintiéndolo el autor lo pudo así expresar. Para esto necesitó Velázquez tal espíritu de observación, inmiscuirse tanto en aquel hecho histórico, que no hay duda llegó a ser tan diplomático y caballero como el representado gráfica y magistralmente en su obra.

En el estudio del retrato artístico encontraremos la verdad también de esto. No hay duda que en el retratado existe la idea que pudiéramos llamar (religiosamente artística) de lo eterno, de lo imperecedero, pues no sólo desea transmitir al mundo venidero sus formas más o menos artísticas, sino que también le gusta que en el porvenir conozcan, si es posible, sus más nobles sentimientos, dejando impresa su alma en el retrato. El artista, pues, debe ser el fiel traductor de los buenos deseos del modelo y el que no tenga el talento y sentimiento que ha de menester la observación de la naturaleza; el que aun dominando la materialidad del dibujo y el color, no puede entrar en ese más allá que sentimos al ver en obras que son deficientes en la forma y a veces monstruosas, sin embargo nos hablan al alma y hasta son un ideal para nosotros; o por sus recuerdos, o por su significación, como, por ejemplo, los santos bizantinos, las estatuas y otras esculturas de épocas lejanas, que en muchos casos nos agradan, no por la forma, sino por su fondo. El que no comprenda esto no podrá nunca consignar la verdadera belleza artística en su obra, por no haber sabido interpretar el espíritu del retratado, que desearía aparecer eternamente hermoso, con esa belleza que únicamente el verdadero artista siente y hace sentir al manifestarlo, y que es como el deseo de la mujer en aparecer siempre hermosa y honesta ya que de suyo es impresionable como el artista.

Uno de los que mejor consiguieron el verdadero retrato fué el incomparable Holbêin, el cual no hizo nada que no fuera hermoso.

Es, sin duda, uno de los pintores del siglo XVI que anduvo más en verdadero consorcio con lo sincero y que, por lo tanto, menos influyeron en él las viciosas corrientes del Renacimiento, que, dicho sea de paso, lejos de ser un progreso del arte fué un retroceso, pues desquició en sus cimientos la pureza de aquél con toda su sinceridad, inocencia y artística placidez, para engalanarlo y ocultar así mentidamente su verdadero espíritu. El problema de la vida está entre la juventud y la vejez. En la primera todo son iniciativas que la segunda ha de resolver. La edad media de la vida es el paréntesis de lo problemático a

lo real y razonable. En la juventud está la espontaneidad; en la edad madura, en la vejez, la gala en las formas.

El Renacimiento, por lo tanto, es la hinchazón de la Anatomía, el dominio de la forma, que al tener poco o nada de fondo que le sirva de freno, ha de resultar exagerada y viciosa. Lo único que le debemos es el haber facilitado el conocimiento del arte griego. Si no hubiese sido por otros buenos genios que nos guiaron por seguros caminos, el Renacimiento nos llevaría al caos. Aun evitando sus defectos, tenemos siempre en él la impureza que resulta de la mezcla de razas o estilos.

Los griegos no conocieron el dibujo ni detalle que pudiéramos llamar material; sus estatuas son perfectamente bellas sin los vicios del dibujo de escuela; pero con la espiritualidad de la forma que siente y expresa. Esta sublime belleza hizo abortar a Miguel Angel. Todo Renacimiento carece de fondo; tiende a la igualdad, a la anarquía en el arte. El verdadero Renacimiento consiste en la sencillez de lo justo y de lo útil, que constituye la sublime belleza. El alma, pues, de Miguel Angel hay que buscarla en la materialidad de sus obras, no en su espíritu. En sus cuadros se ve que, saliéndose de los límites que le indicaron sus maestros, por inspirarse en los modelos griegos (entre ellos el célebre torso de Belvedere), no llegando a su perfección, degeneró en el barroquismo. Su entusiasmo por aquellas perfecciones le llevó a ser injusto con lo verdadero. Aunque con sus obras puso de relieve la justa belleza del antiguo arte, siempre resultaron decorativas al compararlas con las griegas.

Las estatuas de Miguel Angel caracterizan su época de transición; las de los griegos pertenecen a un mundo que vive y vivirá porque sus ideales parten del alma y no del cuerpo: son obras de genios nacidos, no de los que se forman, cuya personalidad consiste en sus defectos.

Hasta la admiración por lo bueno ha de ser con justo medio. La verdad engaña al que no sabe y éste puede perder mucho si no sabe lo que sabe.

El Renacimiento iniciado por Miguel Angel fué obra bravía de la fuerza plástica; por eso, todavía está en pie el monumento que iniciara la antigua pintura sostenida por el Greco, aunque interrumpida por el Renacimiento, que al separar el espíritu de la materia, sin su consorcio vaga por fuerzas superiores.

Miguel Angel vivirá por la fuerza, como un dictador; su genio se impone por la expresión de la carne en su movimiento muscular de contracción y por el embravecimiento de la materia. Su espíritu científico no tiene la docilidad del sentimiento artístico y tiende a la hinchazón de la forma por la influencia de sus grandes conocimientos anatómicos.

Holbêin, por ejemplo, tuvo la virtud de seguir la línea recta iniciada por las puras escuelas antiguas, que es infinita. Miguel Angel la quebró y redondeó, sufriendo sus consecuencias. Los retratos de Holbêin tienen tal atractivo que hacen simpáticos sus personajes, con los cuales parece que uno quisiera poder hablar. Ellos encierran la bondad del sublime arte que graba eternamente el espíritu del modelo, siempre embellecido por el corazón del gran artista que comprende el deseo de aquél en dejar tras sí perpetua y grata memoria, pues siempre el que se retrata quiere que los demás le vean como él quisiera verse y agradarse; como el que va a un baile o a una recepción o a recibir a la persona que se ama. Así como el amor es transmisible, así tiene que transmitir dichos afectos a su espíritu el artista, para fielmente interpretarlos y responder al deseo del retratado que no siempre encuentra quien le comprenda. Esto lo reconoce el artista viendo cuán difícil de conseguir es esta perfección que ambiciona, y se ha de resignar a veces a las contrariedades que le rodean y a los mezquinos apasionamientos de escuela, y contentarse no más con la esperanza de que algún día se reconozca por fin la pureza de los fines a que aspira.

Poco respetado suele ser el artista que sólo busca en la obra su valor moral, que es de donde parte la verdadera belleza, por la razón de que el

profano en arte podrá apreciar la idea de ella, pero no comprenderá la línea que la expresa.

Precisamente una de las señales para conocer si un pensamiento es grande y trascendental es el mayor o menor efecto o impresión que produce al revelarse en el vulgo; si sorprende, está al alcance de todos; si por el contrario pasa inadvertido, es que al ser tan profundo no se ha comprendido; pero su estudio, observación y análisis, harán que por fin se agrande y produzca su hermoso resultado, aunque tardío; y cuanto más se le observe más trascendencia se descubrirá en él.

Casi siempre las pasiones humanas han sido la causa de las grandes creaciones y muchas veces las desgracias han servido de estímulo al artista y han despertado su inspiración, si bien otras fueron víctimas de ellas. Esto prueba que el artista verdadero aunque siga en la forma el mismo camino que el simple aficionado, difiere, en que así como éste al tener que apropiarse ideas de otro y valerse de elementos que no son suyos, se da cuenta de ellos; y aquél ni se da cuenta de sus obras, ni las discute, pues al ser parte de su espíritu inconscientemente las crea.

Así que muchas veces se engaña creyendo que al no tener que pensar en las necesidades de la vida pintaría mejor; y sin embargo, teniendo que recurrir forzosamente a su trabajo para atender aquéllas, entonces precisamente es cuando crea sus más geniales obras. Tenemos un ejemplo en Holbêin, que si grande me parecía en sus obras, más me lo pareció cuando conocí su vida de privaciones. Es natural. Dificilmente sería comprendido por sus contemporáneos, y en su consecuencia, poco apreciado y retribuido su trabajo. ¡Siempre ha sido para los grandes hombres la desgracia su escuela! He aquí una vez más los efectos de la *perfecta ignorancia*.

Holbêin en el extranjero y Joanes aquí, representan el sentimiento de la belleza, de la silueta y de la línea; cualidades tan desconocidas hoy día, y de cuya falta tanto se resiente el arte moderno, y por lo cual, tal vez no vayamos más allá de nuestra época.

Si queremos ver la importancia del retrato en el arte, fijémonos en su historia. Las obras más notables desde el Renacimiento hasta nuestros días, son todas ellas retratos. En efecto, las mejores obras de Velázquez, del Greco y de otros artistas, así antiguos como modernos, vemos que el retrato, tanto individual como de las costumbres, ha sido la piedra de toque para conocer el mayor o menor grado de talento, observación y sentimiento de cada artista, y no nos referimos a los cuadros históricos o fabulosos, porque en ellos predomina la erudición.

Ahora bien; respecto a esto vemos también la influencia de la *perfecta ignorancia*, al pretender y no poder llegar a la perfección en el retrato, en muchos que se creen verdaderos artistas, y como de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso, de ahí que no sólo no pueden llegar a dicha perfección, sino que a causa de la carencia de conocimientos que aleja la comprensión y el buen gusto en el sentir, no comprenden a los grandes artistas que la consiguieron y se formen de ella una falsa idea. Esta ignorancia es muy general, incluso en muchos de los que cultivan el arte, que más les valiera, por bien de él, no hacer nada; pues al constituirse en artistas, ganándose un nombre por medios más o menos equívocos y pudiendo presentar títulos de ello ganados (Dios sabe cómo), dicho se está que han de enseñar falsedades artísticas al vulgo que no entiende y que únicamente sigue a aquél que más figura y más ruido mueve. Ya he dicho que al verdadero artista más le gusta el retraimiento y la soledad que no el bullicio del mundo.

En lo que dejamos consignado vemos también otros de los efectos de la *perfecta ignorancia*, que son: el influjo de ella sobre la prensa y en las Exposiciones. La prensa, que yo acato y venero cuando los que ejercen esa profesión lo hacen con verdadera ingenuidad, tiene gran culpa en el predominio de estos igno-

rantes de que vamos ocupándonos. En vez de ser, en muchos casos, guía segura para juzgar con acierto las obras de arte, conviértese en pregonera de nulidades y alabadora de trabajos menguados y ajenos al verdadero sentimiento artístico.

Ejercida así la crítica, resulta pernicioso y falso al criterio del vulgo, es decir, de los más por el número, no por el saber. La prueba de esto la encontraremos, principalmente, en el resultado de dicho influjo en las Exposiciones, de las que luego hablaremos, pasando antes a tratar de otro de los vicios que engendra la *perfecta ignorancia* y que también influye mucho en aquéllas. Esto es: el exclusivismo en general y en el arte; que en nuestra patria, por desgracia, es uno de sus más encarnizados enemigos, ya que únicamente tenemos un pedestal para colocar al que la moda o el favoritismo, cosas ajenas al verdadero criterio, indique. Díganlo sino las Exposiciones donde se premia por todas las cualidades antedichas, y la *perfecta ignorancia* se atreve, a veces, a desechar obras artísticas por el delito de no ir a la moda.

En efecto, en las Exposiciones se ve también la influencia de la *perfecta ignorancia*. Ante todo, dadas las condiciones en que en ellas se presentan las obras de arte, no es posible apreciarlas en su justo valor. ¡Cuántas veces habréis admirado un objeto cualquiera bien presentado en un escaparate!, acaso tanto os gustó que lo comprasteis, y cuando lo visteis aislado de los otros objetos y del aparato que lo rodeaba y que lo hacía lucir, conocisteis que era una simple baratija sin valor y sin belleza alguna. ¡Cuántas también, en cambio, un objeto de verdadero valor colocado en el mismo sitio no os habrá llamado la atención confundido entre los mil que a su alrededor deslumbran con su falsa brillantez! Algo de esto sucede en las Exposiciones: en ellas, por lo regular, cuadros que gustan y que alcanzan a veces brillantes recompensas, pasado el entusiasmo del momento, vistos aislados no resultan; así como otros que pasaron inadvertidos y oscurecidos por el oropel de sus vecinos, al verlos en condiciones apropiadas, esto es, fuera del escaparate, entonces reconócese su verdadero valor. En las Exposiciones las obras malas casi siempre dañan a las buenas, sin ganar éstas nada en la comparación.

Otro de los defectos de las actuales Exposiciones, que afectan más profundamente al mérito de un cuadro, es el tiempo demasiado breve que está expuesto al examen público antes de juzgarlo; porque en efecto, si muchas de las grandes obras maestras que hoy se admiran han necesitado el transcurso de años para adquirir el sello de la inmortalidad, fácilmente se comprende que un cuadro cuyo recuerdo en la opinión pública sea tan efímero como el tiempo que permanece en una Exposición, encuentre precisamente en esta falta de tiempo el obstáculo más insuperable para alcanzar la sanción del público en armonía con el mérito que encierra.

A este propósito recordamos que cuanto más profunda y grandiosa es una obra artística, tanto más tiempo necesitamos para comprenderla y apreciarla; en cambio, si la obra carece de personalidad, sobra el tiempo que está expuesta.

Aun los mismos maestros muchas veces se equivocan al juzgar de primera impresión una obra de arte.

El éxito de un cuadro está bajo el fallo irrevocable de un jurado de Exposición formado en su mayoría por ignorantes perfectos, que son los que casi siempre ejercen el arte oficialmente. Consecuencia natural de tales jurados, es la desigualdad en la distribución de los premios, cuyo origen hay que buscarlo en el favoritismo, influencias políticas, apasionamientos, etc., etc.

Esta anarquía es por desgracia tan general que alcanza también a toda clase de concursos, juegos florales, certámenes literarios, etc. etc.

No sólo ejercen presión en un jurado las influencias antedichas, sino que también, como consecuencia de su perfecta ignorancia, que no puede alcanzar la sublimidad de un arte que no comprenden, sea impresionado por obras que, sin ser malas, o han de ser hijas del trabajo acumulado, o por modo falso se parecen a las buenas y se les imponga lo falso a lo verdadero.

De ahí que aunque veamos obras premiadas con medallas de poca importancia en anteriores Exposiciones, siendo estas obras mucho mejores que otras que han alcanzado más altas recompensas posteriormente, queden las primeras olvidadas y las últimas las fengan por mejores la opinión.

Por consiguiente las Exposiciones, para los artistas verdaderamente geniales, suelen ser ingratas, mientras que para los que careciendo de personalidad falsifican y plagian, apareciendo como genios ante los perfectos ignorantes, representan terreno conquistado. Después de todo ¡qué importa que al cabo de más o menos años bajen los que entonces se encumbraron, si los que verdaderamente suben son comprendidos por los menos!

Las grandes obras lo son más con el tiempo.

¿Porqué para conocer y dar su verdadero valor a las grandes obras, ha de pasar siempre mucho tiempo, a veces siglos? Porque aquéllas están por encima de los apasionamientos del día, y porque sus autores ya no pueden hacer daño a nadie ni tener enemigos, ni paniaguados, materia apta para incubarse en ella la perfecta ignorancia. ¡Quién sabe si esas grandes obras que hoy admiramos cuando se hicieron fueron despreciadas! La historia nos dice en muchas que sí, y en las sublimes siempre; pues al ser así han estado fuera del alcance de sus contemporáneos al no haber tenido éstos bastante tiempo para estudiarlas y comprenderlas. Si al fin las comprendemos, es por que hemos tenido más tiempo de estudiarlas viviendo sin embargo los mismos años que sus contemporáneos, pero la historia nos ha hecho vivir todo el tiempo más que aquéllos, o sea desde que se hicieron hasta nosotros.

Siguiendo, pues, en los efectos de la *perfecta ignorancia* respecto a los jurados de Exposiciones, si aquéllos alcanzan tanta importancia es también por que el que así juzga no se preocupa si hizo bien o mal; no le importan las consecuencias de su fallo; ha satisfecho su vanidad y capricho de momento; es de los que viviendo al día, necesita muchos motivos para emplear su tiempo, saldando sus necias cuentas diariamente. Hay quien vive toda la vida y hay quien vive todos los días. A éste nadie le pide cuentas, ni su misma conciencia, pues carece de ella. ¡Ay! de quien la tiene, pues sufre por sí y por los demás y que encuentra más transcendencia en el pasado y en el futuro que en el presente. ¡Este es el artista: el que tiene interés en saber la verdad y más se preocupa de ella cuanto más tiempo transcurre!

Aunque para el que está constantemente en la lucha, el tiempo no pasa. Las Exposiciones son, pues, para la gente joven, para los que viven de prisa, para los que no quieren ser discípulos y discuten hasta la vejez. Sabios profundos en nada bueno, y en muy poco malo, ya que el hombre para hablar puede hacerlo siendo despreocupado. Las Exposiciones, en resumen, son para los más un negocio.

El perfecto ignorante, pues, de alguna manera ha de justificar su conducta y los resultados de ella, y en los de las Exposiciones encontramos también una vez más otro de los vicios que engendran estas falsas justificaciones, que es el negar la paternidad artística. Es natural que a personas que la *perfecta ignorancia* encumbra y premia injustamente, procure ensalzar de tal manera que a los ojos del público aparezcan justos y razonables los premios dados por ella. De modo que sus alabanzas, además de que han de ser exajeradas, como todo lo que se basa falsamente, resultan muchas veces despropósitos, como por ejemplo; cuando hablando de pintura, dicen, refiriéndose a alguno de sus paniaguados, que sus obras son hijas de su genio, sin haber tenido antecedentes; esto es, niéganle la paternidad. Él por sí y ante sí se basta para crear obras geniales por generación espontánea sin duda. Como si el entendimiento no tuviera su engendro, su incubación, como todo lo que vive, lo que palpita; como si todos los conocimientos humanos no hubiesen tenido otros anteriores sobre los cuales se basaron y se inspiraron, siendo unos consecuencia de los otros.

Fijémonos en la historia de la pintura y veremos que desde los pintores de

épocas más remotas hasta los de nuestros días, todos han necesitado inspirarse sucesivamente en sus anteriores, para seguir seguros el difícil camino del arte: unos perfeccionándolo, otros simplemente recorriéndolo, mas nunca creándolo. Esto en la parte material. Ahora bien, la verdadera paternidad artística donde se ve, es en el espíritu del arte; en aquellos artistas que supieron dar alma a sus obras; no en el primero que dibujó ni que pintó sino en el que con cualquiera de los procedimientos conocidos transmitió su saber, genio y espíritu artístico. Este es el verdadero artista; que el que únicamente transmitió la materialidad, la forma, solo es pintor.

Por eso las tablas primitivas, a pesar de sus incorrecciones, son padres, si no por su belleza plástica, por el sentimiento de eterna religiosidad artística que expresan.

Hace algunos años, para los críticos la pintura había llegado a su meta, no había ya más allá. Para Fortuny únicamente existía éste; él conoció la necesidad del pasado para inspirarse en el espíritu de los genios que en él existieron y así mejor comprender la naturaleza para el porvenir del arte.

Mirando a Goya, que era para él ayer, fué derecho a la luz, al mañana. Rosales, inspirándose en Holbêin, creó su famoso *Testamento*. ¿Y quién duda de la influencia de Rosales y Fortuny en la marcha progresiva del arte moderno, iniciado en Francia por Meissonier?

Dígalo, por ejemplo, el cuadro de Fortuny *La Playa de Portici*, con su luz incomparable. El mismo Ferrándiz, con sus epigramáticos cuadros de costumbres, da prueba de esa influencia provechosa como expresión del chispeante y satírico carácter del país.

Varios artistas, pues, han seguido dicha iniciativa, y siendo hijos de aquéllos, serán, como eternamente sucede, padres de sus sucesores. Negar esto es ignorancia. ¿Es acaso necesario que para erigir un monumento a nuestro saber tengamos que derribar el de nuestros padres? Esto es, tras de absurdo, ingrato. El hombre podrá, sí, aumentar los caudales que su padre le legó; podrá él también a su vez ser padre de numerosa descendencia, mas nunca podrá renegar de aquel que le dió el sér y todo cuanto tiene.

Respecto a la iniciativa en el arte moderno (antes indicada), hay que separar la que con tanta fuerza influye entre la mayor parte de la juventud que se dedica al arte. Entre los que la componen, aun el más distinguido y los verdaderos padres, hay una gran distancia; por esto se necesita mucha candidez para llamarles padres, es decir, creadores, después de haber en el mundo tantas obras de mérito superior anteriores a ellos. Bien pudieran contentarse con ser de éstos dignos admiradores, como hombres, y buenos hijos, como artistas. ¡Qué más quisieran! Comprendo que se llamen padres de la fotografía instantánea, de la cual es hija la mayor parte de la pintura del día, pues muchos creen que con ella basta y no piensan que la fotografía achica el arte.

Hoy la mayor parte de los cuadros son hechos para producir efecto en el fotografiado, de modo que resultan más así que en el original, y por la ventaja que obtienen de esta manera, tanto algunos se valen de ella que hacen del arte una industria, y el pensamiento, ya de sí empobrecido por causa de los mecanismos al alcance del pasatiempo, sufre sus nocivos resultados.

A causa, pues, del progreso que es más absoluto que el mismo absolutismo, ese modernismo tan decantado, no es más en arte que las impresiones fotográficas, y los grandes premios suelen ser adjudicados a los lentes fotográficos y no a los de los ojos del artista. ¿A esto llaman no tener padre? Por causa, pues, de lo que sucede, que no es igual hacer las cosas que encontrarlas hechas, y así parece más rico el hijo que gasta el dinero, que el padre que lo ganó. ¡Bien dicen que no basta ser bueno, sino parecerlo!

A Fortuny le exigían asunto; hoy es todo un filósofo el que sorprende nada más la materialidad. ¿En qué quedamos? ¿Consiste todo en la materia, en el alma, o en las dos cosas? Y sin embargo, alardean de modernismo cuando sus

obras no son más que resultados más o menos felices del antiguo arte y pasada sabiduría. Todo lo bueno es moderno; por siglos que esté hecho es joven. Lo malo es siempre viejo y árido.

Hagamos justicia al sublime arte que aunque produjo obras arrastrado por la desesperación y la soberbia, también otras fueron resultado de la abnegación. Estas fueron las más sublimes como producidas por la virtud; las más sentidas en su plácida sencillez. Desconfiemos de las que germinaron en la soberbia y decayeron en fastuosas, o grotescas, y que cual hijas desnaturalizadas del arte, no respondieron al verdadero fin de éste.

Admiremos más a aquéllos que supieron con él interpretar las pasiones del alma y transmitirnos la sensibilidad de su corazón, que a los inspirados en el drama de la carne con loco y peligroso entusiasmo.

No por eso olvidemos que toda obra de verdadero arte, por grotesca que sea, tiene su alma, aunque más recatada que otras y que su autor ha tenido necesidad de profundos conocimientos para conseguirla. Recordemos, por ejemplo, los caprichos de Goya. Sea nuestro norte el ideal que inspira a Holbêin, al Greco y tantos otros genios cuyo espíritu aún nos ilumina en sus obras; séalo también la difícil facilidad que en las suyas consiguió nuestro gran Velázquez y queden para la *perfecta ignorancia*, la fácil facilidad, que tanto prostituye al arte y le convierte en mecanismo o industria.

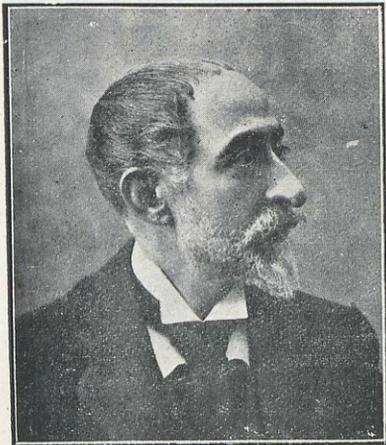
La igualdad no es posible; si no hubiera espíritus de gran altura no habría ignorantes; pero éstos son los más y por la ley de la fuerza no podrán aquéllos imponerse a éstos como no sea por el poder del genio. Seamos, pues, nosotros quienes en el arte los justifiquemos, para que su luz clara y brillante nos sirva de estímulo. Honremos a los que como astros desconocidos brillaron sin ser comprendidos, aunque después otros se aprovecharan de su luz.

No nos cuidemos de las necias diatribas que la *perfecta ignorancia* nos dirige, siempre exigente en cosas que no debieran ser; dejemos que diga si aquel dibuja, si este no siente el color, o si el otro trabaja o deja de trabajar; al fin y al cabo, con decirnos que somos pintores al óleo cree haber cumplido con su cometido y al menos sólo por eso compararnos con los grandes artistas.

Felicitemos al artista que nace, mas no le abandonemos, pues sin el estudio verdadero no podría satisfacer ni perfeccionar su vocación; que si nace también necesita hacerse, es decir, aprender a traducir sus ideas y sentimientos. Agradecemos a los que ignoran, pero que sinceramente forman sus juicios a veces contradictorios respecto a nuestras obras y que siempre han de redundar en favor nuestro; despreciemos en cambio las de los perfectos ignorantes, hijos de su vanidad y vil interés, ya que sobre ellos están los ricos en entendimiento, que es moneda que al fin nunca se falsifica. Procuremos ser dignos de los grandes hombres que sin letras ni palabras, grabaron en sus obras artísticas las ideas, caracteres y costumbres de la humanidad y que como hijas del corazón, determinaron las distintas particularidades de sus pasiones y han influido, a través de los tiempos, en la vida moral e intelectual del hombre. Han sido y son el lazo de unión de los pueblos e hijos del sublime arte que, naciendo del espíritu, humanamente se desarrolla, traduce y nos transporta a su divino origen.

HE DICHO.

SALVADOR MARTÍNEZ CUBELLS

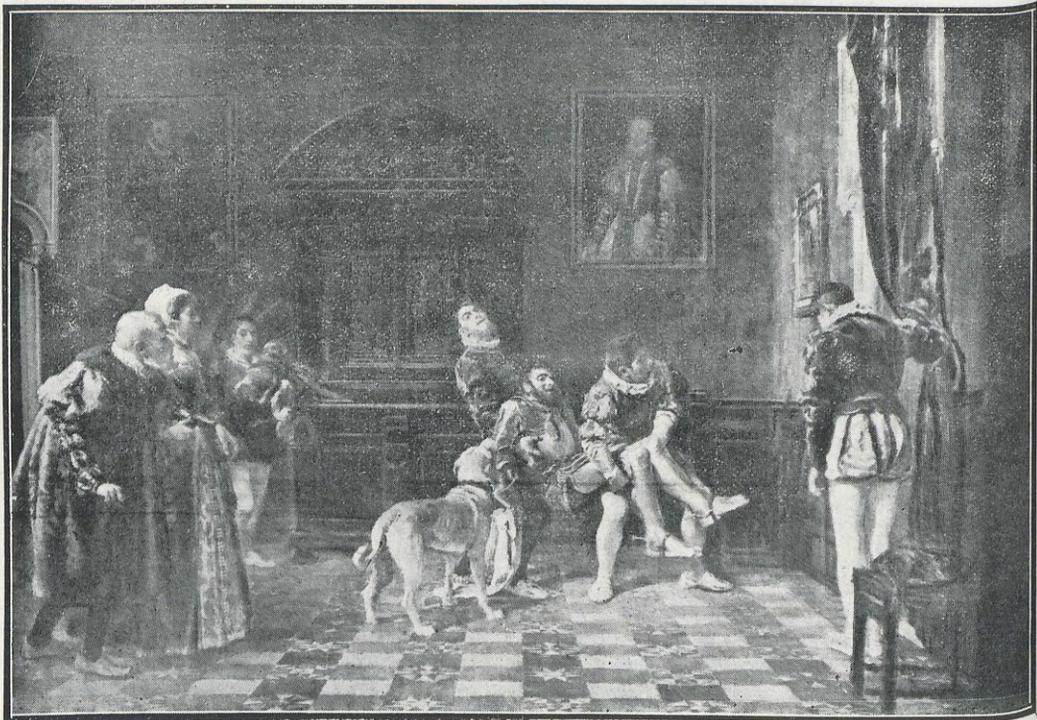


21.—SALVADOR MARTÍNEZ CUBELLS

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO registra hoy en sus páginas el fallecimiento del ilustre artista, consagrando un cariñoso recuerdo a la grata memoria del amigo y compatriota, cuyo recuerdo va unido a una progenie de pintores. Lo fué su abuelo materno D. Francisco Yago, del que se conservan obras en el Museo de Bellas Artes; el padre, D. Francisco Martínez Yago, cultivó igualmente el arte, ejerciendo con notable éxito la restauración, y pintor laureado es D. Enrique Martínez Cubells y Ruiz, hijo del difunto.

Tan prestigiosa vida pertenece a Valencia. En ella nació el 9 de Noviembre de 1845, bautizado en la pila parroquial de los Santos Juanes. Cursó los estudios en las clases de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, completándolos en el taller paterno.

No consiente esta breve nota necrológica, señalar aquí todas las obras suyas. Imposible sería la tarea. Sólo en retratos se cuentan quinientos. Pasado el período juvenil, en el que pintó varios lienzos,



22.—MUSEO DE VALENCIA. La vuelta del Torneo

entre otros, *El baile* y *La visita del novio*, adquiridos por el Marqués de Campo, descuellan las obras de carácter histórico, tales como la *Educación del Príncipe D. Juan*, *Doña Inés de Castro*, *Guzmán el Bueno*, *Lucrecia* y *Los Carvajales*.

El Museo de Valencia posee dos obras del artista: *La vuelta del Torneo* y el retrato de D.^a Salvadora Martínez Vallejo. No serán las únicas. Conserva la familia algunas otras, y entre ellas el celebrado retrato de su padre D. Francisco Martínez Yago, premiado con Medalla de oro en la Exposición Internacional de Munich. Estas obras están destinadas, por acuerdo de la familia, a figurar en la Pinacoteca valenciana.

Uno de los aspectos más importantes en la vida artística de Martínez Cubells, lo fué la restauración de cuadros. Discípulo de su padre, ganó en reñida oposición la plaza de primer restaurador del Museo del Prado. Ocurrió esto en Marzo de 1869. Durante un cuarto de siglo ejerció la especialidad, creando una verdadera escuela nacional de restauración, continuada hasta hoy con evidente éxito. Muchos han sido los triunfos logrados en esta particular rama del arte pictórico. Recordemos la reintegración del famoso San Antonio de Padua, de Murillo, robado en 1875 de la Catedral de Sevilla, y el transporte a lienzo de los frescos de Goya que habían decorado la casa del pintor aragonés en las orillas del Manzanares, expuestos hoy en el Museo del Prado.

La Real Academia de San Fernando, siguiendo su tradicional costumbre de contar en el Cuerpo académico a ilustres artistas valencianos, lo llamó a su seno en Noviembre de 1891 y en el acto de la recepción leyó un discurso acerca de la *Escuela valenciana*, ocupándose, especialmente, del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa. Consagró también su actividad artística a la enseñanza, desempeñando desde 1895 una plaza de Profesor de término en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. En los últimos años, esta actividad, nota característica en Martínez Cubells, experimentó un gran quebranto. Crónica afección pulmonar iba minando aquella vida. La postrera vez que le vimos fué en su casa de la calle de Hortaleza, en Madrid. Visita triste, despedida final del amigo. Pocos días después, el 21 de Enero de 1914, se extinguía la existencia material. Queda otra existencia, la espiritual, vida imperecedera, encarnada en las numerosas obras producidas, en la intensa labor del artista.

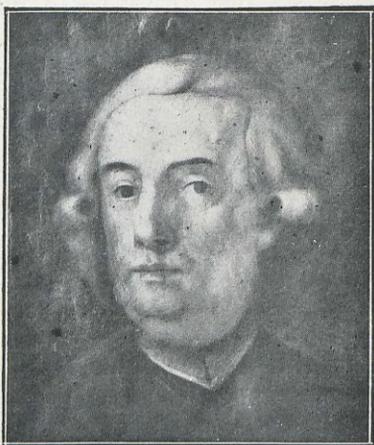


25. - MUSEO DE VALENCIA

Retrato de Doña Salvadora Martínez Vallejo

Epistolario Artístico Valenciano

D. ANTONIO PONS



24.—ACADEMIA DE S. FERNANDO
¿AUTORRETRATO DE D. ANTONIO
PONS?

PUBLICAREMOS en esta sección el mayor número de cartas escritas por artistas valencianos, así antiguos como modernos, o bien de particulares que sin cultivar las Bellas Artes se han ocupado de ellas en forma epistolar. De los artistas regnícolas, anteriores al siglo XVI, es difícil hallar cartas. Contrasta esta pobreza, general a todos los artistas españoles, con la abundancia de epístolas de los pintores, escultores y arquitectos italianos, por no citar otros ejemplos. La mayor parte de estas cartas han sido publicadas, contribuyendo al esclarecimiento de no escaso número de sucesos artísticos. Desde tiempos antiguos florecieron en Italia los coleccionistas de autógrafos, y gracias a esta culta afición disfrutamos de series tan copiosas como las contenidas en el *Carteggio* de Gaye, documentos interesantes, casi siempre de carácter íntimo.

Deseamos contribuir a la publicación de las cartas conservadas en Valencia o fuera de ella. Poseemos algunas antiguas y modernas, y no dudamos

las habrá también en poder de aficionados, los cuales prestarán un buen servicio a nuestra cultura artística si las facilitan para la inserción en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.

Comenzamos hoy la serie dando a conocer varias cartas escritas por don Antonio Pons, el celebrado autor, entre otros libros, del *Viaje por España*, impreso en Madrid de 1771 a 1794, rico arsenal de noticias relativas a las Bellas Artes.

Pons fué valenciano. Nació en Begís (28 de Junio de 1725, † Madrid 4 de Diciembre de 1792), el pintoresco pueblo en donde tiene su origen el Palancia, el río de Segorbe, para morir, escuálido, en las cercanías de Sagunto. Estudió en la Universidad de Valencia y en la de Gandía, a cargo de los jesuitas. Llevado de sus aficiones artísticas fué a Madrid, matriculándose en las clases de la Real Academia de San Fernando. No hizo notables progresos en la pintura, pero el estudio del dibujo le preparó para trabajos de crítica e historia de las Bellas Artes. En 1751 se trasladó a Roma, ampliando los conocimientos adquiridos y perfeccionándolos en Nápoles y otras ciudades. Con no escaso caudal de erudición y buen gusto regresó a España y fué de los más activos promovedores del neoclasicismo, formado en el estudio y contemplación directa de los maravillosos tesoros descubiertos por aquel tiempo en Pompeya.

Ocurrida la expulsión de los jesuitas en 1767 propuso la formación en Madrid de una galería o Museo en donde habían de recogerse las principales obras de arte existentes en los colegios, iglesias y residencias de la Compañía de Jesús. Comisionado para formar el inventario, pasó por Valencia en 1769 y contrajo estrecha amistad con D. Tomás Bayarri, Presbítero y primer Secretario de la Academia de San Carlos, sujeto muy docto en el conocimiento de nuestras obras de arte. Fué un verdadero colaborador de Pons en la redacción del volumen cuarto y quinto del *Viaje por España*, en el que se describe los monumentos valencianos.

Consérvanse algunas de las cartas dirigidas por Pons a Bayarri. La mayor parte son autógrafas. Comienzan en 1769 y cronológicamente se clasifican en esta forma:

1769.	Orihuela.	14	Septiembre.
»	Madrid.	9	Noviembre.
»	»	21	»
»	»	26	»
»	»	15	Diciembre.
»	»	22	»
1770.	»	17	Mayo.
»	»	7	Junio.
»	»	24	Diciembre.
1771.	»	8	Abril.
»	»	24	Mayo.
»	»	7	Junio.
»	»	9	Julio.
»	»	15	»
»	»	8	Agosto.
»	»	21	Noviembre.
»	»	3	Diciembre.
»	»	13	»
»	»	20	»
»	»	30	»
1772.	»	4	Febrero.
1773.	»	27	Julio.
»	»	6	Agosto.
»	»	31	»
»	»	11	Septiembre.
»	»	21	»
»	»	6	Octubre.
»	Cuenca.	5	Noviembre.
»	Madrid.	28	Diciembre.
»	»	Sin fecha, pero anterior al mes de Julio.	
»	»	»	»
»	»	»	»
»	»	»	»
1775.	»	20	Enero.
»	»	30	»
»	»	24	Febrero.
»	»	25	Abril.
»	»	5	Diciembre.
1776.	»	18	Octubre.
»	»	13	Diciembre.
1777.	»	7	Febrero.
»	»	16	Abril.
»	»	12	Mayo.
»	»	26	Junio.
»	»	16	Julio.
»	»	25	Septiembre.
»	»	5	Diciembre.
1778.	»	7	Julio (oficio).
1779.	»	5	Enero »
»	»	9	Abril »
»	»	8	Mayo »
»	»	8	Junio »
»	»	7	Julio »
»	»	22	Octubre.
1782.	»	1	Marzo.

1782.	Madrid.	5 Marzo (oficio).
»	»	20 Diciembre.
1783.	»	25 Febrero (oficio).
»	»	11 Marzo.
»	»	29 Abril (oficio).
»	»	15 Mayo »
1784.	»	23 Julio »
»	»	15 Octubre.
»	»	29 »
»	»	30 »
»	»	10 Diciembre (oficio).
1785.	»	12 Enero »
»	»	19 »
»	»	1 Octubre.
»	»	10 Diciembre.
1786.	»	5 Septiembre.
»	»	29 Diciembre.
1787.	»	8 Junio.

Aparte de las 61 cartas coleccionadas figuran 13 oficios dirigidos por Pons, como Secretario de la Academia de San Fernando, a su colega Bayarri. Está correspondencia existe en el Archivo de la Academia de San Carlos, ingresando, sin duda, después del fallecimiento del último, ocurrido en 16 de Marzo de 1789.

El texto de las cartas tiene carácter familiar. Van mezcladas noticias artísticas con otras políticas, eclesiásticas y personales de Pons. Al final de todas ellas publicaremos algunas notas aclaratorias para la mejor inteligencia de los puntos dudosos del texto.

X.

* * *

†

«Orihuela y Setiembre 14 de 69.—Señor D.ⁿ thomas: grandemente ha tomado vñ (Vuestra merced) las medidas para dirigirme la Carta del Correo que ia me esperaba en este, pues en Gandia me hizo estar por fuerza vna semana cierto Amigo que alli tengo Administrador de Rentas.

Escribi a Vm de Gandia dandole parte de haver entregado su carta al Governador, y como este seme ofrecio &. Digale Vm á su Señora hermana que me tenga lastima por los calores de estos dias, que a la verdad han sido grandes, pero el gusto de haver visto á Alicante, y las bellas tierras que ai desde Valencia a aqui, maiormente en las rufas torcidas, que hago, lo hacen llevadero todo.

Mañana tempranito marchó a Murcia en donde pienso detenerme mas que en parte ninguna, porlo que puede Vm mandar quanto guste.

Mucho me alegraria de saber quantas Pinturas ai en el Carmen de Juanes, quantas de Espinosa, y de Rivalta, los asuntos que representan, y el merito que Vm concibe en cada vna de ellas. Lo mismo quisiera delas que ai en S.^{ta} Cruz, y en alguna otra de las Iglesias de Valencia. No me puedo olvidar de los quadros del Marques de Jura R.^l (Real), pero seme ha olvidado, que representa la Compañera del martirio de S.^{ta} Ines, y de los otros quadros que tiene en la pieza mas adentro fuera de el de la cena. Digame Vm si son doze, ó mas las pinturas de las puertas de el Altar maior de la Cathedral: ámi medieron gran gusto, y las tengo por de algun florentino de la Escuela de Miguel Angel. Si Vm se empeñase en hacer alguna averiguacion por el Archivo, talvez saldria con ello.

Todo esto no es mas que vna pura curiosidad, y si á Vm no le viene mui comodo, y á gusto, el responder, no importa mucho.

Memorias á los Señores Camaron, y Planes, y tambien á la Turolense que Vm tiene en casa. Procure Vm mantenerse bueno, y mande á su afecto servidor y Amigo, Antonio Ponz.—S.^r D.ⁿ Thomas Bayarri».

CONSEJO DE REDACCIÓN

PRESIDENTE

D. GONZALO SALVÁ SIMBOR

VOCALES

EXCMO. SR. BARÓN DE ALCAHALI Y DE MOSQUERA

ILMO. SR. D. GIL ROGER Y VÁZQUEZ

D. LUIS TRAMOYERES BLASCO

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO se publica trimestralmente, en cuadernos de 40 páginas, como minimum, y profusión de grabados.

Precios de suscripción: España, 6 pesetas al año; extranjero, 8 pesetas. Número suelto, 2 pesetas.

El pago, siempre por anticipado, puede verificarse en metálico y por el Giro mutuo o postal.

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO dará cuenta en la Sección de Bibliografía de todo libro relacionado con las Bellas Artes y que sus autores o editores envíen un ejemplar.

También publicará, cuando su importancia lo requiera, las fotografías o dibujos de monumentos históricos y artísticos, poco divulgados o inéditos, existentes en la región valenciana, que se dignen enviar los aficionados y amantes de nuestra riqueza artística, como igualmente las notas de hallazgos, excavaciones, destrucción, venta, pérdida o sustracción de tesoros de arte en el antiguo Reino de Valencia, a fin de procurar, en todos los casos, la defensa de las manifestaciones culturales legadas por las pasadas generaciones.

Toda la correspondencia al Secretario de la Redacción, D. Luis Tramoyeres Blasco, Real Academia de Bellas Artes, Museo, 2. Teléfono n.º 82.