

Archivo de Arte Valenciano



Emmanuel Menget sculpit

VALENCIA

Año XXV

Enero-Diciembre 1954

Núm. único

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Enero-Diciembre de 1954

VALENCIA

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCION

TIPOGRAFIA MODERNA - AVELLANAS, 9 - VALENCIA



La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, al publicar este número XXV de su ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, se complace, ante todo, en elevar su gratitud al Altísimo, Autor de toda belleza; en recordar con estimación a cuantos generosamente colaboraron en sus páginas, en especial a los que ya no están entre nosotros, y en renovar sus propósitos de seguir, en la fecunda paz española, y con el mayor ánimo, al servicio de los intereses del Arte en general, y del de Valencia especialmente.

Valencia, Abril de 1954.

LA PINTURA VALENCIANA MEDIEVAL

ANDRÉS MARZAL DE SAS

(CONTINUACION)

Siguiendo con las producciones del que venimos suponiendo taller de Marzal, presentamos (fig. 49) un interesante retablo de los albores del xv, dedicado a San Miguel. Lo he visto hace años en Valencia, cuando era del alemán D. Hugo Brauner, que, además, tenía buenas antigüedades ibéricas y una tabla tan valiosa como la de Yáñez, revelada por González Martí en «Museum». Siento desconocer su actual paradero, pues en las notas que guardo, si bien hay algunas informándome, pasó a otras manos en Mallorca y Barcelona, tampoco falta la indicación de que lo conservaba en su residencia de Alemania, todo, por lo tanto, inseguro. Referencias de D. José Gasch me afirmaron provenía del valenciano convento monjil de la Puridad.

Mayer, que ha sido quien lo descubrió, dándolo a conocer antes que nadie, a partir de la segunda edición (Leipzig, 1922, pág. 36), de su «Geschichte der Spanischen Malerei», lo fue acercando demasiado a Lorenzo Zaragoza, considerándolo en «Archivo Español de Arte y Arqueología» (núm. 29, 1934, pág. 106) «intermedio entre las obras del estilo lorencesco en Cataluña y las de Valencia» (1).

Siempre propenso a justificar los errores propios y, naturalmente, también los ajenos, es justo reconocer no dejaba de resultar entonces relativamente fundado su exagerado, pero sagaz atisbo y conexión estilística, bien que sin extremarla, llegando al punto de atribuirlo al propio Lorenzo (2), según él creía. Reiteradamente vengo insistiendo en mi convicción, de que debió influir sobre Marzal

(1) En la Edic. Espasa Calpe (Madrid, 1928), de su «Historia de la Pintura Española», reprodujeron (pág. 57) el panel que ahora damos en la fig. 50, como del retablo de Argüis (Museo del Prado), lapsus de la editorial.

(2) La forma y lentitud que, con los altibajos padecidos por «Archivo», van apareciendo estos apuntes sobre lo valenciano medieval, tendiendo a formar corpus de dilatado estudio de conjunto, que sin hacer ascos a la palabreja, llamaré «totalitario», vedan detenerse a bonituras y sistemática ordenación ajustada y pulida. No se destinan a público ancho, sino que sólo pretenden ser útil herramienta de trabajo para más retocadas síntesis, o ampliaciones futuras, por lo que, pensando en el lector valenciano con apetencia informativa, parece aconsejable ir sintéticamente anticipando inevitables apéndices, e interpolar referencias al día, con lo más trascendente que fue saliendo, después de 1935, ó sea, con posterioridad al primer número en que principiamos esta publicación. En consecuencia, diré que de L. Zaragoza dio nuevos datos documentales sobre un perdido retablo de 1370, para Santa

(¿o viceversa?), por lo que supuse y supongo, ha sido ese influjo el que acusa lo de Brauner, dándole cierto sobrehaz, a primera vista un tantico desorientador. A lo que alcanza nuestro actual conocimiento y juzgando por su, aunque algo dudosa, más probable obra, el retablo de la Virgen con Santos Martín y Agueda, de Jérica, estoy en fe que también influenció a un discípulo y, para mí, colaborador de Andrés: El Maestro de Gil y Pujades, a quien acabo de proponer en «Archivo Español de Arte» (núm. 103, 1953) identificarle con Miguel Alcañiz, por lo que abreviando y mientras no surja firme tesis de contrario, ya en lo sucesivo le llamaré así.

A mi entender esta concatenación zaragocista-marzaliana, se ratifica, paragonando con lo de Jérica, la Madonna (clisé A. Más, núm. 1525. E) que de la Colección Boldún (Valencia), pasó a Mr. Dupont en Barcelona, donde mis recientes gestiones para dar con ella resultaron infructuosas. Son tan notorias las ambiláteras afinidades con la Virgen de L. Zaragoza y con lo atribuido a Marzal, que sucesivamente fueron adjudicándose primero al uno y después al otro. Sin embargo, aun no siendo imposible interviniese (?) algo Andrés en ella (yo lo dudo), tendría que ser poquísimo. No la creo de ninguno de los dos, y tras de haber logrado conocer fotografía hecha en Valencia sin el maquillaje de los repintes posteriores, llegué a persuadirme plenamente debe ser de Alcañiz, de su primera fase marzaliana, en la época del retablo Pujades (hacia 1403), más próxima de Marzal que la del retablo para Vicente Gil (hacia 1428) ahora en Nueva York.

Eulalia de Provencana, J. M. Madurell, en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona» (1945, pág. 329).

Las reservas por mí antes aludidas, respecto a la dudosisima probabilidad de adjudicar a Lorenzo el magnífico retablo de Almonacid (figs. 24 a 34), fueron posteriormente con razón agrandadas por Post, en «Unpublished Early Spanish Paintings, in american and english collections», al descubrir una tabla en la Col. M. de Zayas (Stamford-Connecticut), adjudicándola sin reparos al autor de lo del Valle de Almonacid (Vide «The Art Bulletin», núm. 4 de diciembre de 1952). Es una Virgen con ángeles músicos y cantores, tema frecuentísimo que documentos contractuales llamaban «en continença e gist de cantar e sonar». Tal, por ejemplo, y nada más que como ejemplo puramente casual, uno del taller de los Pérez (Véase S. Sivera, «Pintores Medievales»), de lo que no intento, pues lícitamente no puedo, sacar consecuencias, ya que se trata de asunto demasiado usual; si, no silenciar que trajo a mi memoria la empírica y todavía insegura, mas no improbable posibilidad conjetural (cuya confirmación rastreo), de pensar en Antón Pérez, o algún familiar. Por las atractivas estilísticas conexiones que ya otras veces advertí, entre lo de Almonacid y el retablo de Santa Bárbara de la Col. R. Bosch Catarineu, hoy del Museo de Barcelona, obra de su hijo Gonzálo Pérez, acaso colaborando el padre. Máxime constando trabajó éste para tierras segorbinas.

Basándose Post en las referencias documentales que publiqué en «Archivo» de 1936 (XXII, nota I, pág. 28), suficientes para declarar incompatibles las actividades cronológicas (... 1364-1402 ...) conocidas de Zaragoza, con la fecha del retablo de San Valero, que había yo conectado a beneficio instituido el año 1436 en la Catedral de Segorbe, por don Valero de Medina, Señor de Benafer, su casi seguro donante, ha preferido, y es preferible, crear un provisional «Maestro de Almonacid», sin dudoso nombre de pila. Desde aquí estímulo a los genealogistas valencianos a descifrar los blasones que timbran el retablo, pues pudiera ser gran paso para el definitivo discrimen de todo ello.

Siempre tengo presente lo del Rimado en Palacio, del Canciller don Pedro López de Ayala, que «debese entrometer, cada uno en su arte, e, en su menester, ca non puede un filósofo con todo su saber, gobernar una nao, nin mástil le poner».

Respecto a lo de Brauner, mantengo mi ya veterana convicción de 1934, expuesta en el «Boletín de la Sociedad Esp. de Exces.» (tercer trimestre, págs. 179-

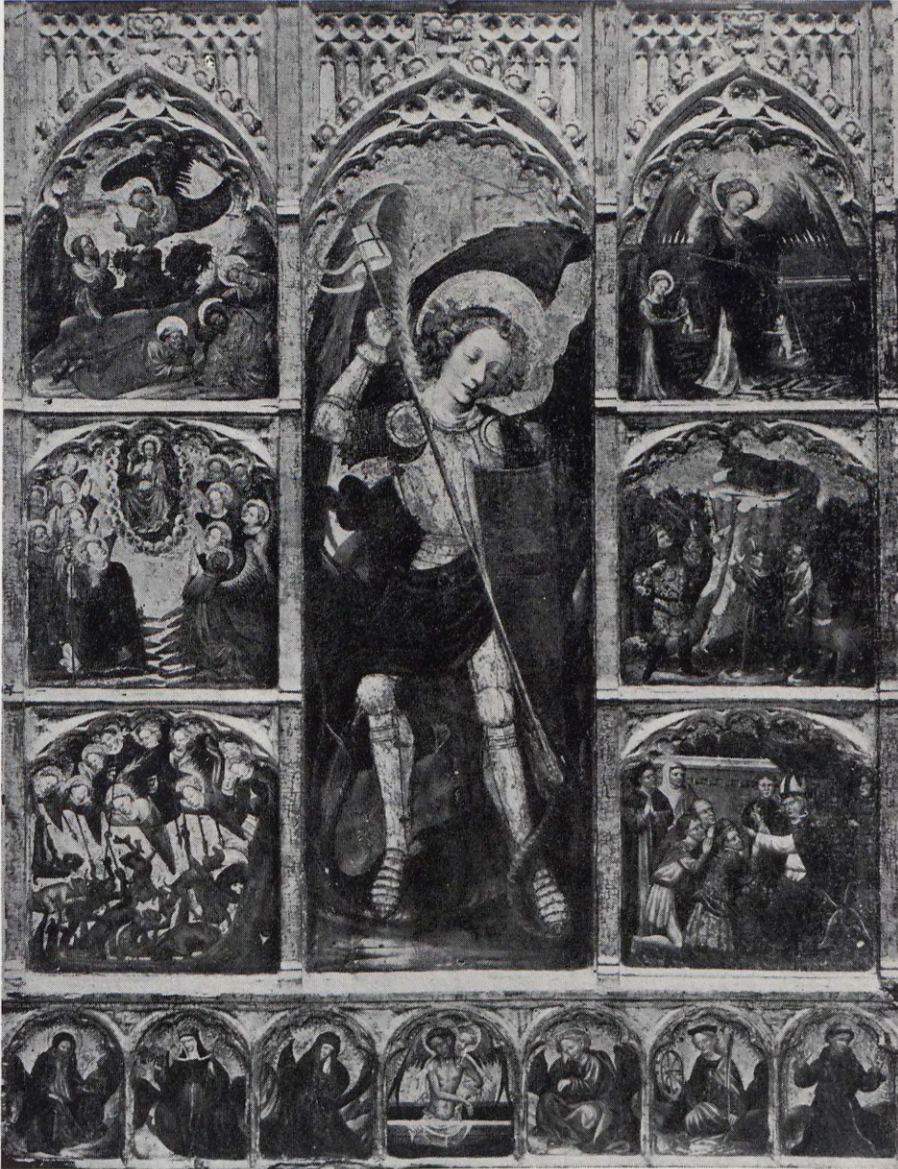


FIG. 49.—Taller de Andrés Marzal (con la colaboración de M. Alcañiz?). Retablo de San Miguel (principios del siglo xv) antes propiedad de don Hugo Brauner, en Valencia

182), donde abogaba su atribución al taller de Marzal. Pero añadiendo ahora, lo que también hace tiempo presiento y dije, aunque sin poder ratificarlo con la firmeza que querría y podría, si pudiera someterlo a un directo nuevo examen

«de visu»: la probable colaboración en él, de Miguel Alcañiz. Si no yerro, justificárase un somero gálibo itálico, que acentuado me parece vislumbrar en paneles cual el de la extracción de la flecha del ojo del arquero; es antifaz que minora el carácter germánico, en verdad nunca excesivamente destacado en lo del germano Marzal, pero tampoco tan mitigado y sahumado por efluvios del giotismo, como aquí acaece, tal vez emanados del autor del retablo de Dom. Bonifacio Ferrer a través de Alcañiz.

No he de insistir, repitiendo las confrontaciones y tangencias detalladas en el aludido Boletín, justificativas del taller de Marzal, ya que las citó, rati-ficándolas Mr. Post (VII, pág. 563) con su grande autoridad, ampliándolas independientemente.

Aun siendo bien posible, y no se me oculta, la posibilidad de pensar a la inversa, sobre si pudiera tratarse de una obra de la primera época de Alcañiz con mínima intervención personal de Andrés, de momento, y a horas de ahora, propendo a posponerla. Me fundo en la disparidad de personales «características morellianas»; en la discrepante manera de trabajar los oros en orlas y aureolas, e incluso debido a comprobar que los paneles por Alcañiz y, precisamente de San Miguel, donados en 1917 al Museo de Lyon (Palais Saint Pierre), por M. Francisque Aynard, revelan muy distinta estructuración, a pesar de tratarse de idéntico tema. Y por los contactos que lo ahora discutido demuestra con las tablas de San Vicente Mártir (figs. 47-48), que como del taller de Marzal publicamos en ARCHIVO de 1952.

Fue así como también lo he situado en mi todavía inédita conferencia sobre Pintura Gótica Valenciana, leída en el Salón de Ciento de las Casas Consistoriales de Barcelona, el 4 de noviembre del mismo año, con motivo de la Exposición de Primitivos Mediterráneos (3).

(3) Sólo por gentileza para con Valencia, y siguiendo la tradicional perenne cortesía catalana ya elogiada por Cervantes, fue la que cerró el ciclo de las internacionales, allí dadas a partir del 10 de octubre, patrocinándolas el Ayuntamiento y Asociación de Amigos de los Museos. Sin que pueda imputarse a la donosamente llamada por Salomón Reinach en caso parejo, «conspiración del silencio», no se han recogido serias referencias (al menos que yo sepa), en publicaciones valentinas del gran certamen. Sólo gratos reportes periódicos, cual el de Ferrandis Luna, en el diario «Las Provincias». Pláce, por lo tanto, aludirlo en este conglomerado heterogéneo ensayo de charla orientadora del valenciano lector, a manera de «NO-DO» cinematográfico. Porque la Exposición ha sido importante para el estudio comparativo de nuestra pintura en su acoplamiento a lo que viene denominándose y ya sintetizó Post (IV-55), «napolitana y panmediterránea hipótesis». Principiaremos encomiando el excelente «Catálogo», modelo en su clase y testimonio a imitar, de cómo por allá están muy al tanto de bibliografía. En él se incluyen dieciséis obras valencianas, aprovechando ahora la oportunidad de anticipar el autor de un «Descendimiento» inédito, presentado como anónimo valenciano de principios del xv (núm. 130.—Col. Puig Palau), que tengo por de Gonzalo Pérez en su fase más contigua de Nicolau, a juzgar por las afinidades con el retablo de la «Transfiguración», en Pina (Teruel). Lo intercalo ahora, por constarme se creía de Marzal entre «amateurs» de Barcelona. Con criterio de continuidad, se respetaron numeración y normas de la precursora exhibición en Burdeos, cuya directriz técnica organizó Madlle Gilberte Martín-Mery, del Museo del Louvre, que a Valencia personalmente vino, y autora de «Les Primitifs Méditerranéens XIV-XV^e siècles. Italie, Espagne, France» (Bordeaux. Delmas, 1952), con prólogos de Lionello Venturi, Gudiol Ricart y Jacques Dupont. No sólo recomendamos ambos catálogos, sino lo de Federico Zeri, «An Exhibition of Mediterranean Primitives» en «The Burlington Magazine» (núm. 596, noviembre de 1952); lo de Ferdinando Bologna: «Les Primitifs Méditerranéens» en «Paragone», núm. 37 (Florenca, 1953), y lo editado por Seix Barral en Barcelona.

Pasemos al análisis de la iconografía, susceptible, por lo interesante, de atractiva especulación. El arcángel titular, «in poste media», es un tradicional arquetipo que substituyó en nuestro Arte al trecentista con ropa talar, ya visto (fig. 15) en tabla de la ermita de S. Antonio de Sot de Ferrer. Mirándolo, nos evoca retratos literarios del milite medieval en viejos romances hispanos: «con armas de fino azero — todo de blanco se armaba — una lanza larga y gruesa — y en ella veleta blanca». Es así como viste su arnés trenzado y lorigado («asberch»), pues cual en el de Domingo Valls (fig. 18), aparece, según decían, armado de punta en blanco («armat en blanch»), con canigeras («gamberes») y plateadas escarpas («sabates de launa»), sin que le falte para salir a liza más que la capellina o casco («capell de ferro»). Le falta, por ser regla general que le falte, acostumbrándose pintarle con la cabeza descubierta, pues aunque aquí sólo lleva un cintillo sujetándole los crespos cabellos volanderos (reflejo de las teatrales pelucas rizosas y postizas), suele tener sobre su frente una crucecita, el mejor y más invulnerable de los yelmos, el «signum dei vivi». Supongo proviene de salir así en la escena litúrgica, pues encontré prevenían las viejas «Consuetas» ya citadas: «vestit d'arnés, lo cap portará descubert» (4). Explícate que arraigara, por estar a tono con la tónica de varios pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento, donde ya se mencionan los ángeles con «armis aureis, hastam vibran», en el Libro segundo de los Macabeos (XI-8).

Todavía es un auténtico pavés de guerra, el que su izquierda embraza. Aún no empezaron los pintorescos que iremos encontrando y comentando (5). Sobre la cota lleva el usual manto de grana, del que cuentan dejara un trozo en su aparición de Monte Gargano, reliquia traspasada en parte al Mont-Saint-Michel normando, exponiéndola ante los numerosos peregrinos a tan célebres santuarios. Pronto lo trocará por la capa pluvial, o dalmática, que supongo difundiría el arte galo y flamenco, llegándose a prescindir de ambas prendas. Y hasta del broquel, convirtiéndose al primero ángel bélico y, después, alado guerrero terrenal, en prócer doncel de gonela y calzas bermejas de cortesano. E incluso con corona y con apetencias de resucitar clásicos modelos romanos, como el atribuido por Post rectamente a Yañez, una de las varias adquisiciones afortunadísimas de González Martí para el Museo de San Carlos.

Es, al propio tiempo, muy grato señalar que la recién aparecida «Iconografía Española de San Bernardo», por el P. Rafael M. Durán, S. O. Cist., magníficamente impresa en el Monasterio de Poblet a fines de 1953, comenta y bellísimamente reproduce varias obras valencianas, lo que hace señalar su publicación con piedra blanca. Refiriéndose a la tabla Garnelo (figuras 22 y 23 de ARCHIVO), afianza las posibilidades (págs. 44-47) de que provenga del Monasterio Cisterciense de Benifazá, resultando, por lo tanto, probablemente ratificada su valencianía. De esto volveremos a tratar en otra ocasión y nos limitamos a recomendar tan brillante trabajo, como norma que bien quisiéramos sirviese de buen ejemplo, imitable para conmemoraciones vicentinas que alborean.

(4) La fuerza motriz de su difusión en el xv con armadura, supuso Mâle en «L'Art de la Fin du Moyen Age» (pág. 72 de la 3.^a edic. Colin), que había sido el teatro del Medioevo.

(5) Larga lista valenciana podíamos formar con armaduras y teatrales tarjas fantásticas, que permiten seguir la evolución de sus múltiples formas, relacionándolas con las empleadas para juegos de cañas, justas, rieptos, espolonadas y vistosas cabalgatas. Bastaría dar un vistazo a los de V. Montoliu, B. Serra, M.^o de la Florida, varios de Rexach, M.^o Játiva, M.^o de la Porciúncula (Berthomeu) en lo del Kunst Städel Institut (Franckfurt), M.^o de Ga-

En las dos figuras se simbolizan y sintetizan las perennes luchas con Satán, siempre por él vencido, desde la primera que cantó Dante, cuando «contra il suo Fattore alzò la ciglia» capitaneando la soberbia rebelión angélica, gráficamente plasmada en el segundo panelito lateral, a la izquierda del espectador. Es un grandioso tema siempre de actualidad ecuménica, en cuanto que alegoriza el triunfo del espíritu sobre la materia y del Bien contra el Mal. Personifica la invencible fuerza divina, como Hércules la humana, sin que falten paralelismos cual el establecido por Giovanni Pisano en sus esculturas de S. Juan, «fuor civitas» de Pistoia, que aludió Bertaux en la «Histoire de l'Art», de A. Michel (II-599). Resonaron mucho en la rebuscada y conceptuosa oratoria sacra del siglo XVII, donde florecieron apelativos similares al de «Marte de la Ley de Gracia». Es incluible dentro de la trayectoria general iconística de la Virtud hollando al vicio, personificándolos en figuras con realidad más o menos histórica, y respondiendo al idealismo difundido por la «Psicomaquía» de nuestro gran poeta cristiano, el aragonés Aurelio Prudencio. Aunque tiene mucho más seculares fitas literarias, pues ya el Salmista (LIX-CVII...) la mencionó resonando en Leccionarios, Martirologios y Libros de Horas, repetidores del «po-

barda, M.º de Cuenca, M.º de Calviá. M.º de Cabanyes... No nos detendremos más que respecto a una particularidad, no tan rara como creían y que sin salir de Valencia puede ser ejemplificada con el de nuestra Seo, vacilantemente adjudicado por Post a L. Dalmau. Me refiero a presentar sobre la faz de Satán, un escudo con umbo cristalino y a veces metálico espejo. No sólo por aquí, pues también se halla en obras del aragonés Miguel Jiménez, o de sevillanos como Núñez. Y no sólo en españoles, pues no lo fue Juan de Flandes y lo puso en los que se le atribuyeron de Salamanca y de la Col. Cook, de Doughy House (Richmond-Inglaterra), ni Petrus Christus, entre otros. Nos detenemos por ser lo que a Sanpere Miquel extrañó hallar en los de Bermejo y de Núñez, preguntándose («Cuatrocentistas Catalanes», tomo II, pág. 115): «si sería motivado por alguna leyenda andaluza», o un «tópico determinado de una escuela, de la cordobesa o de la sevillana». Evidénciase que no, y creo haber hallado su explicación: las terroríficas leyendas medievales del basilisco, que mataba con su mirada y moría si él se veía; o permitiendo aniquilarlo impunemente al inmovilizarlo deslumbrándole, ¡como a las inocentes alondras los cazadores con espejuelos! Es precisamente la supuesta forma del imaginario basilisco, la que de vez en vez reproduce la iconografía diabólica. Se remonta no menos que a la antigüedad pagana, desbordante de fábulas análogas a la de Atalante y de la Gorgona Medusa, que pudo matarla Perseo al presentarle un espejo dado por Minerva. En el «Teatro Crítico», del P. Feyjóo (tomo II. Dis. 2.º, pág. 36 de la edic. Ibarra, 1777), hallé, que tomándolo —dice— de Alberto Magno, refiere lo de la torre con espejo, insistiendo en su «Ilustración Apologética» (tomo II, pág. 97). Aun en modernos libros píos, como la «Cartilla de Prelados y Sacerdotes», por don Antonio Lobera (Figuera, 1758, pág. 526), veo que todavía se cita refiriéndose al Papa León IV, lo del templo romano de Santa Lucía. En literatura profana pululan alusiones cual la del tercer acto (escena segunda) de «Romeo y Julieta», por Shakespeare: «más ponzoña tendrá que la mirada — mortífera del fiero basilisco». Calderón la hizo resurgir en «El pintor de su deshonra» y en el Auto «La vida es sueño», cuando la Sombra se retira, temiendo un espejo que pide Albedrío, exclamando el Pecado: «puedes, pues Basilisco me anuncian — que es veneno de la vista...» Con curiosas críticas a los galenos, lo comentó Gracián en su «Criticón» (Crisi VIII de la 1.ª parte y II de la 2.ª, principalmente, págs. 101-226-227 de la edic. Cejador-Renacimiento). Igualmente curiosas, son otras muestras incluídas por Georges Lanöe-Villene en su ya citado «Livre des symboles», fasc. B., pág. 46.

De la legendaria persistencia en tierras levantinas, adujo dos buenos testimonios González Martí en su monumental «Cerámica», de Labor (tomo II, pág. 558), y en uno de sus amenísimos «Contes del Pla i de la muntanya», con narraciones «De la Valencia Medieval».

nam inimicos tuos scabellum pedum tuorum», con sabor del Salmo CIX-1 y del «Sub pedibus», de S. Pablo, «Ad Ephesios» (1-22), «Ad Corint» (XV-25), Actas (11-35), etcétera. Tradicional actitud de representar a vencedor y vencido en la realidad práctica del circo romano y en fuentes de la más diversa índole. Por eso pasó a ser usual en iconografía de algunos santos (6), a los que puede aplicárseles la frase de la terminología eclesiástica llamándoles «Athleta Dei». También Virgilio expresó lo mismo en la Eneida (VII-99), que a los efectos de cultura humanística es grato recordar fue leída en Valencia por Guillermo Veneciano, especialmente contratado de 1424 a 1429, según Tramoyeres, en Alm. de «Las Provincias» para 1889 (pág. 307). Justifícase al propio tiempo que con parigual espiritualidad se representase así a seglares: Carlomagno en Gerona, Carlos V en bronce de León Leoni...

Capitulaciones retableras de la época, preceptuaban se pintara el arcángel estante, diciendo «de peus ab son trionfo», que otras veces llaman «lo peocat», refiriéndose al infernal dragón que tiene debajo. En lo de Brauner no es antropomorfo, ni trifauce cual el que ya discutimos en el antependio de Liria (fig. 1), sino con la forma de saurio reptante (7), por Marzal adoptada para el de San Jorge del retablo del Centenar de la Ploma (fig. 40). Sólo que ahora (y no allí) es septicéfalo, según vimos en las tablas de Sot de Ferrer y en las de Domingo Valls (8). Son las siete cabezas de víbora que se inspiran en el Apocalipsis (XII-3), cuando describe al «draco magnus habens capita septem». Las de los siete pecados capitales, que S. Vicente Ferrer en sus Sermones individualizaba en los «set rufians del bordell de infern», nominándoles a base (9) de

(6) Así «S. Vicente Mártir», por M. Alcañiz, en el retablo Gil («Hispanic Society», Nueva York); por el M.^o del Prelado Mur, en el del Museo Arqueológico Nacional, y por Ramón de Mur, en el Diocesano de Tarragona; S. Nicolás (Pórtico de Chartres); S. Jerónimo a la Sinagoga con los ojos vendados; S. Lorenzo al Emperador Valerio; S. Alberto a mujer mundana (Dosso Dossi, en el Carmine, de Modena); Sta. Catalina (frecuentísimo); S. Francisco a Lujuria, Ira y Avaricia, enemigas de los tres Votos de la Observancia, en el centro de un tríptico atribuido a Sassetta, de la Col. Berenson (Florencia); Santo Tomás de Aquino a Sabelio, Averroes y Arrio, en la capilla de los españoles de Santa María Novella, por Andrea da Firenze, o con un hereje a sus plantas, por Filippino Lippi, en «Sopra Minerva», y expresiva cartela de «Sapientia vincit malitiam»; S. Agustín a los maniqueos en el lienzo de 1664, por Claudio Coello, que de los Recoletos de Alcalá de Henares pasó al Prado; S. Teodoro a Licinio...

(7) Referencias bibliográficas de iconografía demoníaca, puede verlas [además de las ya citadas comentando lo de Liria (A. Graf) y lo de Valls, en la Col. Muntadas (Von Blomberg; Levron)] quien sea curioso y ambicioso, en la voluminosa «Geschichte des Teufels» (tomo I, pág. 283. Lipsia, 1869), por Roskoff, y en la síntesis de Mad. Felicie D'Ayzae sobre «Iconographie du dragon».

(8) Por la misma razón expuesta en nota 2, relacionaremos las obras de Domingo Valls, que después del tomo V de la «History», de Post, ya incorporado a precedentes páginas de ARCHIVO, ha ido descubriendo, filiendo y reproduciendo el sabio estadounidense: Un San Bartolomé núm. 98 del Catálogo de la Subasta Christie (Londres, febrero de 1924), y varias tablas de un retablo de S. Miguel y S. Pedro, repartido entre las colecciones Bacri Frères y E. Eymonau, de París, más una batalla del Puig, en el (Metropolitan Museum) neoyorquino, y tres apóstoles en col. particular de Italia (VI-568-577); un S. Cristóbal en la Col. Meyer, de Versalles (VII-793); Bautismo de Cristo, en la Col. E. Lucas de la Peña, en París (VIII-652), y un Santiago el Menor, adquirido por Mr. Ernest T. De Wald, de Princeton (IX-772).

(9) Vide MS: Catedral Valencia, III-100 y VI-193, cuyo extracto dio Chabás en «Revista de Archivos», págs. 159-164 de 1902.

textos bíblicos y cantara Dante (Purgatorio IX): «El Siete PP en mi frente graba —con la espada, diciéndome, en ecos suaves— cuando estés dentro las heridas lava...»

De los viajes laterales, constituye verdadera rareza la «Oración del Huerto» en retablo dedicado al arcángel. Hasta el punto de que, al menos sin especial rebusca, no recuerdo haber visto más casos. Sin embargo, creo encontrar su ortodoxa justificación, en que algunos de los antañones libros devotos que venimos espigando y citando, identifican a S. Miguel con el ángel innominado en los Evangelios canónicos, que consoló al Redentor apenado en Getsemaní. Bastará transcribir el epígrafe del cap. CLIV de Sor Villena: «Com lo Senyor fonch visitat e confortat en la agonía e suor de sanch, per lo gran princep Sanct Miquel». La tradición fue muy duradera (10). Su alargado índice de la diestra refleja el muy popularizado antiguo signo de alocución. Y el Cáliz de la otra mano, gráficamente plasma la dolorida pero resignada expresión sublime del Señor, según S. Marcos (XIV-36): «Padre, todas las cosas te son posibles, traspasa de mi este cáliz: mas no lo que yo quiero, sino lo que tú». Es sinónima de las de S. Mateo (XXVI-39) y S. Lucas (XXII-42-43), narrador de cómo se le apareció «un ángel del cielo que le confortaba». Lo que glosaba Mosen Bernat Fenollar en «Lo Passi en cobles»: «Perque l'amarch calzer: de mort dolorosa —Fos dolça bevenda: de vida y salut...». Los tres Sinópticos, describen el hecho según lo vemos, con tres dormidos apóstoles contiguos; los tres principales ministros del Evangelio, predilectos testigos presenciales de la Transfiguración en el Tabor: Pedro (anciano albigarbo), con los dos hijos de Zebedeo, Santiago (de media edad, barbinegro) y Juan, mozo lampiño. Las primordiales «columnas de la Iglesia» que llamó S. Pablo (Galat, II-9). Tal vez abreviando y por

(10) Para subrayar la pervivencia literaria elijo y prefiero, por lo tardío, el Santoral del Mínimo, del siglo xvii, P. Giry (tomo III, 1614. París. Berche Tralin, 1875): «son varios autores los que afirman visitó y consoló a Nuestro Señor en el huerto de los olivos, aunque otros creen fue S. Gabriel», pero considerándolo «más propio de S. Miguel, por ser el primero de todos los ángeles». Justifícase a la vez, que aparezca también esta escena en el tríptico borrasiano dedicado a S. Gabriel, de la capilla que fue de la familia Togores, en la catedral de Barcelona. Y hasta el poner otras tablas en el mismo asunto, no uno, sino dos o más ángeles, incluso con Instrumentos de la Pasión (Cruz, Lanza, Corona de espinas...), según cantó Fr. Ambrosio Montesino, que puede ser leído y fruído en el «Romancero y Cancionero Sagrado», de Sancha (pág. 438, del tomo XXXV de la Biblioteca de Autores Españoles, de Rivadeneyra). Con Cáliz y Cruz, lo iremos viendo en lo de Juan Rexach (Museo de Valencia y «Art. Institut», de Chicago); M.^o del tríptico Martínez Vallejo en lo de S. Carlos (predela); M.^o de Játiva (ermita setabense de S. Félix); M.^o de San Lázaro (Col. Alvarez. Villafranca del Panadés); Juanes en lo del Prado, núm. 847 a..... Durará mucho en toda España, pues con Cáliz lo puso en el siglo xvii José Antolínez, llegando hasta Goya, en las Escuelas Pías de S. Antón (Madrid). En cambio, no me acuerdo haber visto alambicadas complicaciones tendentes a recargar y retorcer la nota trágica, cual en algunas obras norteñas ejemplificables con la que se atribuyó a Patinir (Bilderschatz, núm. 1.167), donde el ángel trae victoriosa corona de laurel, mientras la esquelética Muerte lleva un Cáliz surmontado de crucecita, y en su ástil la de espinas. En lo nuestro hay una más dulce serenidad, con propensión a pedagógico misticismo. Por ser de pleno Renacimiento es suficiente mencionar las «cobles» (siglo xvi), de Andreu de Pineda: «Contemplació en honor é reverencia de las set vegadas que el nostre Redentor Jesús escampá la sua preciosissima Sanch, ab les propietás de cascuna». La de Getsemaní, dice: «Val contra lo pecat de gola y per cobrar lo dó d'enteniment y la virtut de temprança».

falta de superficie, dado lo pequeño del plafoncito, no están, según es frecuentísimo, el grupo de los que dejara un poco distanciados diciéndoles: «sentaos aquí mientras yo voy allí y hago oración». Debe tratarse del momento de máximo dolor, «triste hasta la muerte, fitos los hinojos» que narró S. Lucas (XXII-41), repercutiendo en lo de Sor Villena, quien escribe: «agenollanse sa clemencia, e postranse per terra...». Será la primera o segunda oración, la primera o segunda vez de las tres que les halló dormidos, exclamando con dulce pesadumbre: «¿no habéis podido velar una hora conmigo?». Tal vez, debido a eso, todavía no surge, como suele ser corriente, al fondo, la turba capitaneada por Judas para el Prendimiento. Por lo demás, y aunque al ir avanzando el siglo xv caminando hacia el Renacimiento, no escasean rarezas cual la de Yáñez (?) (Col. Montesinos), que suprimió el ángel. es la más tradicional composición fija, no faltando ni el consabido alto peñasco que seguiremos observando a través del xv y xvi. Podrá parecer, pero no es, un insignificante casual pormenor, ya que se halla indefectiblemente casi, por la consuetud de ponerlo en la tramoya escénica del teatro medieval. Las fuentes literarias regnícolas no dejan de mencionarlo, situando al Señor junto a un «esqueix de la roqua» (Villena, CLI), de la barrancada («dellá lo barranch»), del arroyo de Cedrón, aludido por el cuarto Evangelio (XVIII-1).

Las dos escenitas que siguen, bajo la «Oración del Huerto», son las muy corrientes, «ystories acostumades a pintar de Monsenyer sent Miquel». Explícase hasta el orden de su colocación usual, por cuanto en la festividad que celebra la Iglesia latina el 29 de septiembre, su Oficio es también de conmemoración de todos los ángeles. La Leyenda Aurea y el Rezo (11), justifican bastante-

(11) Recordemos el Himno de Maitines: «Tibi Christe, Splendor Patris», que no estorbará copiar traducido: «Te alabamos entre los ángeles que, con postrado amor te sirven — Al tirano Averno — el Ejército alado ha quebrantado — Miguel, Alférez leal en amaros, enarbola de la Cruz el estandarte destierra el Dragón fiero — al Leteo con su tropa desde el Cielo pelea, fiel guerrero». Invoca también a S. Gabriel, Sacro Nuncio y ángel fuerte; «al coro de los ángeles sagrado y del Cielo la Corte Soberana», implorando «nos asista y defienda del pecado». En su Introito, el «Benedicite Dominum, omnes angeli»; la segunda Antífona de Vísperas, es bien explícita: «Dum praeliaretur Michael cum dracone, audita est vox dicens, Salus Deo nostro, Alleluya», evocando la quinta, los Angeles, Arcángeles, Querubines y Serafines, Tronos, Dominaciones, Principados, Potestades y Virtudes celestiales, para el «laudate Dominum de celis». Exactamente, lo que tenemos ante nuestros ojos, sintetizando los nueve coros estatuidos en Occidente, por S. Gregorio, reflejo del Seudo Areopagita en Oriente, y que pueden analizarse con sus «Morales» (XXXII-48), recurriendo a la Patrología Latina de Migne (tomo LXXVI), y al «Libre dels Angels», de nuestro Fr. Eximenis (1340-1404), texto famoso publicado en Barcelona (1494), traducido al castellano en Burgos (1498 y 1517), que ya en el siglo xv traspasó fronteras llegando a Lyón, Ginebra... No sé si podrán tildarse de cábalas o superfluidades teológicas, teniendo en cuenta que tal vez las gentes con cultura media de por entonces, podían apreciar estos detalles, pues sospecho les prestarían mayor y mejor atención que hoy, al ver los coros angélicos en solemnes procesiones de nuestra ciudad, según me sugiere la lectura del bando de 1416, que con curiosa organización meticulosísima dio el P. Teixidor, en sus «Antigüedades de Valencia» (tomo II, pág. 190 de la edic. Chabás, 1895).

Sobre iconografía (y colorimetría) de los ángeles, además de lo de Van Drival y de la conferencia dada en la Sorbona (1902), por el buen comentarista de Arte, Guido Menasci (¡más conocido como autor del libreto de la «Cavalleria rusticana», de Mascagni!), a lo

mente, no sólo estos dos panelitos, sino los del opuesto lado, demostrando una vez más el perfecto equilibrio armónico y feliz compenetración, que no me canso ni descanso de recalcar, entre preces litúrgicas e iconística. No tengo por «mateología» el estudio de minucias, merecedoras, al menos, de la apasionada



FIG. 50.—Taller de A. Marzal. Expulsión del Cielo de los ángeles rebeldes. (Panel lateral del retablo de San Miguel)

simpatía que Lamartine llamara el amor platónico del historiador. No me justificaré con lo de Nietzsche, en «Alço Sprach Zaratustra»: «no es un gusto bueno ni malo, pero es mi gusto y no tengo por qué ocultarlo, ni avergonzarme de él»; si, pensando que los viejos retableros, pudieran de hacerlo en otra forma,

que ya nos referimos al tratar del frontal de Liria (fig. 2), he hallado después «Die Engel in der alterchristlichen Kunst», publicado por Jorge Stuhlfaut en «Archäol. Studien» (Freiburg, 1897), y la buena síntesis de Jeanne Villette, «L'Ange dans l'Art d'Occident, du XII^e au XV^e siècles» (París, 1940).

decirnos lo del «Eclesiastés»: «mirad que no he trabajado para mi sólo, sino para todos los que buscaban enseñanza». Entre ellos, no es posible se diera el caso que con donaire refirió Cervantes de Orbaneja, el pintor de Ubeda, cuando al preguntarle qué pintaba, respondió: «lo que saliere».

Las jerarquías celestes, entonando el «Te Deum», y cual en el Trisagio al «Sanctus Deus, qui sedes super cherubins», adorando al Pantocrator que sedente con mandorla de gloria bendice, le llamaban capitulaciones del xv, la «Istoria del sede Magestatis», con o sin (como aquí) el «araceli de cherubins». Capitanea las angélicas milicias, el que la liturgia denomina «signifer sanctus Michael». Por eso, arrodillado en primer término (a la izquierda del mirante), le distingue su mayor tamaño y llevar, según advierte Vorágine (CXLII), la «bandera de Cristo» en oriflama con bermeja crucecilla.

Inmediatamente debajo, la Expulsión de los ángeles rebeldes, la «gran batalla» descrita en el Apocalipsis (XII-7 y sig.): «Miguel y sus ángeles luchaban con el dragón y los suyos... y fueron arrojados... por lo cual regocijaos, cielos, y los que moráis en ellos.» Es refiriéndose a esta escena, por lo que Sancho en el «Quijote», sentenciosamente advertía: «el primer bolteador del mundo fue Lucifer cuando lo echaron o arrojaron del Cielo, que vino bolteando hasta los abismos». No escasean anécdotas tan pintorescas cual la del Apócrifo Libro de Enoch, que atribuye a los ángeles caídos el arte de pintarse las mujeres, de usar joyas y brazaletes, más múltiples hechicerías. Prueba todo ello, que atraía y se conocía el tema bastante más que ahora. Caen dentro de las foscas fauces del Orco, figurado como el monstruo Leviatán del Libro de Job (XLI-4 y sig.), con infernal boca que horripila ver el «cerco de sus dientes...» (los cuales no faltan), reiterándolo Isaías (V-14). Difundieron esta concepción e imagería, los soñadores medievales, con «Visiones» semejantes a la de Tundal y otras ya citadas (12). De ahí que así abundara en varios temas (Juicio Final, Quebrantamiento de Infernos...), pues pasó al teatro, advirtiendo las «Consuetas»: «baix, hage una boca de infern». Incluso con mandíbulas articuladas, movidas por cadenas, visibles en retablos como el de Mosén Alpartil, por Jaime Serra, del Museo de Zaragoza.

En las otras «peçes del costat», en la más alta de la derecha, está el arcángel «Psichopompos» en el atrio del Cielo, pesando almas con la «statera» o balanza, milenario símbolo de justicia y equidad. Es el «Prepositus Paradisi» de su Oficio, a quien el de Difuntos (al Ofertorio), le asigna la misión de presentar

(12) Al tratar en ARCHIVO de lo de Domingo Valls, núm. 308 del Catálogo de la Colección Muntadas, por lo que no he de repetir lo dicho, sino añadir subsistió la práctica de pintar a los Satánicos Vestiglos, tendiendo a ridiculizarlos con el humorismo que abundó en la escena medieval, y que perdura en las representaciones populares de Olesa, Berga y otros pueblos catalanes, únicas contemporáneas que llegué a ver.

La tradición de su negrura, traduce convicciones tan arcaicas, que fue recogida por el paganismo en las «Odas» (XII-21; XIII-34), de Horacio, y tanto en pasajes de la Sagrada Escritura como en léxico de Breviario, el Rey o ángeles de luz, son contrapuestos al príncipe o ángeles de las tinieblas, repitiéndolo Apócrifos y relatos de apariciones, sobre lo cual quien se interese, hallará datos de Ficker en el «Handbuch den Neutestamentlichen Apokriphen», por Hennecke (Leipzig, 1904, pág. 427). Ibid en lo de Arturo Graf ya citado (página 291) y en la «Leyenda Aurea» los capítulos XXVI-XXVIII-XLVI-XLIX-CXXI-CXXXII.

las ánimas «in lucem sanctam». Trátase del juicio particular de cada una hecho a raíz de la muerte y son deliciosas las dos figuritas desnudillas, que cual en la «Disputa del Alma y el Cuerpo» (siglo XIII), publicada por Menéndez Pidal («Rev. Archivos», tomo IV, pág. 450), se la pinta «desnuda ca non vestida — e guisa d'un infant fezia duelo tan grant...». En cada platillo hay una de contrapeso de la otra (13) y Satán presente. No puede faltar, pues cumple la odiosa misión que nos relata Vorágine (cap. I-2), la de fiscal acusador. Solemnemente formula temibles pliegos de cargos (¡leyéndolos a veces de un escrito!), y en las citadas «Cobles» y «Consuetas», del siglo XV, opugna la Divina Misericordia, llegando a reclamar su derecho a ser oído, diciendo: «De alguns, cert io no dich res — qui scaparán de mes mans; — mes destos qui han peccat tant — requert, mirat sia el procès...». No deja de haber revisiones en que se atreve a pedir y hasta obtiene, a más de revisión, suspensión del juicio por ampliación durante ocho días del período de prueba, ¡cual en sala forense contemporánea! Es lo que refiere la «Leyenda Aurea» en varios casos (caps. CIX-CXV-CXVII-4) y en «Misteris» como el del Códice de S. Cugat, por Milá Fontanals («Orígenes del teatro catalán», tomo VI de sus «Obras completas»), relacionado con el «Auto» castellano «La residencia del hombre», aparece de acusador delante del Supremo Juez, el diablo Mascarón, mientras la Virgen hace de abogada defensora.

En este panelito nótase, además, pintoresca bujería, que tampoco fue anómala en el teatro de la época y pulula en algunas tablas, sin que admire demasiado (14): Lucifer trata de, cautelosamente, intentar una de sus diabluras, adulterar

(13) Sin gran detenimiento, me referí al motivo iconográfico, en «El maestro de Santa Ana y su escuela» (págs. 47-49), y por ser reciente (1950) publicación valenciana, sólo ampliaré las referencias bibliográficas para quien aspire a meticoloso análisis serio, con lo de Alfred Maury en sus «Recherches sur l'Origine de la Psychostasie, ou pésement des âmes et sur les croyences qui s'y rattachent», publicado en la «Revue Archéologique», de 1884 (págs. 235-249-291 y 307). C/f, «Remarques sur la Psychostasie», loc. cit., páginas 647-656. También la contribución eruditísima de Ruhl: «De mortuorum iudicio» (Giessen, 1903); los «Studies in the religion of the east», por Geddes (Londres, 1913), y lo de Brehier, en la «Revue de Deux Mondes», de abril de 1919.

Censuras a la representación gráfica del peso de almas, fulminó el P. Interian de Ayala en su «Pintor cristiano» (tomo I, pág. 139), donde la califica de «absurdo e intolerable error» y «cosa muy ridícula», pudiendo también hojear el «De Imagin», lib. III, cap. XXXIX, de Molano, y el «Viaje literario», de Villanueva (tomo II pág. 38). Arraigó, sin embargo, tanto el poner una en cada platillo, que resulta raro cuando al opuesto lado del almita vemos un escrito con sus acciones, y más aún, simbólicamente representadas aquéllas, lo que me imagino puede ser equiparable a pasajes literarios parecidos al del pan tirado por un avaro a un pobre, contado por Vorágine, y acaso derivación del «Apocalipsis» (XXII-12): «recompensar a cada uno según sus obras». En el substancioso bello libro de Mosen Trens («María», pág. 364), encuentro que, refiriéndose a la Virgen de las balanzas, resulta la intervención mariana tan humanizada que «defrauda al diablo apoyando disimuladamente su mano en el platillo de las insuficientes obras buenas para completar su peso. A veces pone sobre el platillo «de las buenas obras el Rosario, para dar la salvadora medida». Eran, según el docto sacerdote añade: «recursos predicables a fin de poner de relieve ante el rudo pueblo medieval, el poder prodigioso de que era capaz la Virgen por mediación de su Hijo».

(14) Aparece ya en la pintura románica, en los frontales de Suriguerola, Eguilor y altar del Museo de Vich, admirablemente reproducidos (figs. 218-249-195) en la magnífica obra de las dos mayores autoridades: Mr. Cook y Gudiol Ricart. (Vol. 6.º de «Ars Hispaniae»,

el peso, inclinando a su favor con la garra o con un codo, el platillo más próximo de la balanza. Como cualquier tenderillo contemporáneo. Si el demonio contadas veces duerme, S. Miguel está en perenne vigilia, y al descubrirle su artera mañería (15) lo separa y aleja, según vemos, dándole un golpe con la contera de su lanza.

Los asuntos de los paneles que siguen a éste, son los aún más indefectibles. relatóndolos Vorágine (CXLII) al día 29 de septiembre, diciendo se celebra en la festividad: «Su aparición, su victoria, su dedicación y recuerdo». Es la más memorable de las varias (16) que cuentan, la de cerca de Siponto, en la provin-

edit. «Plus Ultra», 1950). Y siguió en tablas del siglo xv-xvi, como la que fue de la Colección Luigi Parmeggiani (Reggio Emilia), descubierta por Mayer («Revista Española de Arte», núm. 4 de 1935), y antes de la Col. Manzi en París (donde se la creía Provenzal), reproduciéndola también el Espasa (tomo XLIII, pág. 1.359), y Post (VI-165). Con deliberado y reconocido exceso, cito sus reproducciones, por tratarse de publicación valenciana, teniendo la creencia no falta quien aquí la conociese y esperando quisiese (??) confirmar, o rebatir su procedencia en firme, pues la supuse («Archivo Español de Arte», núm. 62, 1944, pág. 110) y sigo suponiendo cada día con más empeño, probabilísima del retablo Perales (1441), de Burjasot, clave, por lo tanto, para identificar la personal factura del aun enigmático y huidizo Jacomart.

Más ejemplos de las mismas raperías satánicas, en el S. Miguel de Nules, en el de Guadasequies, por Osona padre, y en el del M.^o de Gabarda, los dos del Museo Diocesano Valentino; en el núm. 37 del Catálogo de la Col. Muntadas y otros.

(15) Travesuras luciferinas, igualmente distraídas, incluyeron en «Le diable voleur d'enfants» (Barcelona, 1936) los sabios iconógrafos especializados y concedores de lo español, Mr. Guy de Tervarent y el P. Baudoin de Gaiffier, S. J.

Esta pugna de diablos con ángeles y S. Miguel, que la Iglesia invoca en la muerte de los fieles para recibir sus almas, defendiéndolas contra injustas acusaciones o asechanzas satánicas, ha sido «leit motiv» de múltiples leyendas. Así Palacios aludió literatura islámica en su «Escatología musulmana en la Divina Comedia». El franciscano Fr. Gil de Zamora, recopiló algunas en su «Liber Mariae». (Tract. III, fol. 164, núm. 55 de la publicación del Padre Fita); Gonzalo de Berceo, nuestro S. Vicente Ferrer... Recuérdase la «potestate diaboli», para cuya liberación se ruega en preces de agonizantes y difuntos al arcángel «defenedor de les animes nostres», difundiéndolo «Cobles» a tenor de las de Fray Antonio Canals, preclaro dominico, en su tiempo († 1406) aquí muy renombrado.

(16) Se le atribuyen otras demasiado pariguales, una bien tardía en tierras valentinas, la del Tosalet de Onteniente, el 7 de abril de 1362, con pareja finalidad, pues terminó en la dedicación de templo, según leo a Sarthou Carreres (Geografía General, edic. A. Martín, tomo II de la Provincia de Valencia, pág. 589). La principal, que conmemora la Iglesia, es la del 8 de mayo del año 492, en Monte Gárgano al sur de Italia, incluyéndola en el Oficio del 29 de septiembre. Fue la más decisiva para la expansión del culto miguelino en Europa, debido a copiosas peregrinaciones. Su eco y réplica más sonada, la del 709, en el Mont-Saint-Michel, de Normandía, con dedicación en 16 de octubre, y, a la vez, también célebre meta de peregrinajes a la Gruta, que se convirtió desde el siglo x en Abadía benedictina. Su leyenda repite lo del toro, sólo que aquí oculto por unos bandoleros, con detalles comunes a las dos tradiciones, substituyendo al obispo de Siponto, nunca santificado (por eso en lo de Brauner sin aureola), S. Auberto (10 septiembre), prelado de Avranches, que aparece nimbado en lo de don Valls, de la Col. Eymonau (París), y en la de Myron Taylor (Nueva York); en el retablo Puixmarin (Murcia-Catedral), y en el de Alcañiz, del Museo de Lyon. Sobre todo ello, además de la clásica obra de Molano (vide índice de la «Hist. imaginum sacrarum», con lo de Paquot, en la edic. de Lyon, 1770), el apéndice a «Le Mont-Saint-Michel», por el arquitecto Mr. Paul Gout (2 vols., uno con 508 grabados), edit. A. Colín (París, 1910), y el resumen de Mâle, que de «Le Journal des Savants» (1911), pasó a ser capítulo VI de su manual, «Art et Artistes du Moyen Age» (París, 1927).

cia de la Pulla, del que fue nuestro Reino de Nápoles. El «hombre llamado Gárgano» (nombre del monte) que poseía una vacada de la cual se desmandó una res, a la que vemos echada muy tranquila en lo alto de un peñasco, pues al huir «subió hasta la cima de la montaña». No cabe más fiel transcripción lineal. Seguidamente, describe cómo «salió el dueño en su busca con los pastores y furioso le disparó una flecha, pero rechazada por el viento se volvió contra él», clavándosele en un ojo. Es lo que tenemos ante los nuestros, distinguiéndose a Gárgano muy rasurado de sus dos rústicos criados, junto al resto del ganado, con pelambreras y barbazas de zamarro, no solamente por lo rico del atuendo, ya que lleva lujoso bonete vistiendo ropón de brocado, sino por una curiosa nimiedad que suele pasar desapercibida: tener el señor mayor tamaño que sus servidores (17). Nos hallamos frente a un auténtico cuadro «de género» en notable adelanto con relación a sus predecesores o coetáneos, por el ambiente y atenta observación del natural. Con los debidos respetos, podría repetirse lo dicho por A. Rafael Mengs, sobre «Las hilanderas», de Velázquez: «están pintadas con el pensamiento». Porque observo un destacado realismo, tanto en la forma y manera de tratar lo que no vacilo en llamar ya «cabaña» como en las actitudes. Nótese que no solamente puso lo que supongo será un cabestro, con collar, sino que levanta su cabeza para mirar hacia lo alto al fugitivo de su manada, y como llamándole mugiendo, mientras éste sigue sobre la roca, echado en postura muy acertada. Uno de los vaqueros manifiesta su asombro exclamándose brazos en alto, mientras el otro está con su mano en la barba, quizá mejor que por el tradicional ademán aflicto (lo que tampoco sería inadecuado), formando bocina para más sonoramente llamar al torillo. Por cierto que a éste le han puesto aureolado, lo que suele no ser raro (como al buey atributo de S. Lucas), quizá debido a considerarle agente celestial, pues ese carácter tuvo su mediación en designar el paraje predilecto del arcángel, donde quería se le rindiera culto.

Es lástima no tengamos de lo valenciano, y por eso estímulo desde aquí el hacerlo (reuniendo por mi parte notas), algo que siguiese (y ampliase) orientación pareja de lo de Mosén Gudiol, acerca de «L'estudi del natural en la pintura

(17) Ya hemos llamado la atención sobre lo mismo, en el «Peso de almas» y en otro panel de la izquierda. Es frecuentísimo en pintura o escultura medieval, y no sólo en la puramente religiosa, pues abundan monumentos en que dueñas o pajes de corta estatura velan y escoltan a sus señores de mayor talla; los discípulos, aun siendo adultos, más chicos que los maestros, y donantes de cuadros, chiquitines al pie de sus tutelares. Convencional, pero muy usual ordenación jerárquica, traducida en dimensiones. Práctica de tan arcaica y larga trayectoria que ya se observa en la antigüedad clásica. En la época de Fidias en el Partenón, entre diosas o dioses paganos y los atenienses a sus plantas. La *Iliada* describe el escudo de Aquiles con Marte y Palas, sobresaliendo de las figuras contiguas. «En su grande talla se reconocen los dioses: el pueblo es menor», leo en el Canto XVIII-517-518. Un relieve de Amarna (Museo de El Cairo), denota lo mismo en Amenofis IV con su familia sacrificando ante Ator, y en la ofrenda del escultor Nebamur con su madre Thepir y un criado minúsculo, más no por niño, que apenas le llega a la rodilla. ¿Endiosamiento del pretendido y pretencioso señorío? En cualquier caso, «pesquisar la vena espiritual de las cosas», es finalidad que a la Historia le asignaba Leopoldo Ranke, y que «la cultura de la antigüedad encontró el mejor heredero en el Cristianismo», es postulado del Barón Hans von Sölden que copio de la *Universal*, por Walter Goetz, tomo I, pág. 596 de la Propyläen.

gótica catalana», que publicó «Vell i Nou» (vol. I, núm. IX de diciembre de 1920); o equiparable a lo que con su dicción precisa de buen expositor llamó Camón Aznar en «Vértice» (núm. 71), otra bella revista de vida efímera, bien orientada en sus varios resúmenes sobre pequeños asuntos parciales, «Los temas humildes en la pintura ambiciosa». Sería mucho más útil que otras divagaciones que pululan invertebradas, pues veríamos comprobado la certera observación sutil hecha por un gran práctico experto, sobre que nuestros artistas no fueron «nunca bajos; mirando lo mezquino y cotidiano, se elevan. No se trata de una receta de nobleza, sino de algo muy hondo y sentido. España fue siempre realista en pintura» (18). Surgirían atrayentes curiosidades, y analizando los fondos de viejas tablas, descubriríamos el linaje de nuestros grandes paisajistas de mar y tierra, con arquitecturas, cabaña, etcétera. Podría rechazarse con pruebas, parte del mítico bulo que viene rodando, respecto a cómo el paisaje principió «a existir en el siglo XVIII, tras de algunos balbuceos en el XVII», cual si surgiera por generación espontánea, cuando lo que hizo entonces —(como el «género» en general)— fue sólo independizarse (por los ideales del humanismo) dejando de seguir subordinado al asunto primordial del cuadro. Esto aparte de las consiguientes conquistas técnicas del «plenairismo» (19).

El rebote de la flecha, es portento no raro en hagiografía. Lo mismo consta en la leyenda de S. Cristóbal (25 de julio), del siglo III, cuando el Régulo manda «tirar sobre él, las saetas quedan suspensas en el aire, sin que ninguna le alcance», y cuando viéndole aún vivo le insulta, «repentinamente se vuelve una contra él, atravesándole un ojo» (Vorágine, XCIX-2) (20); en la de S. Sabina (29 agosto) del mismo siglo, con pormenores comunes (Vorágine, CXXV) a la de S. Cristóbal, como el de rebotar una flecha clavándosele al Emperador en un ojo precisamente; los santos médicos anargirios Cosme y Damián (27 de septiembre) del siglo IV, «al lapidarlos puestos en cruz, las piedras recuden sobre quienes las tiran, matando gran número», repitiéndose el prodigio al ser después condenados a muerte de saetas, las cuales «en vez de penetrar en sus carnes, vuélvense contra los que las disparan (Vorágine, CXLI-1) (21). Igualmente, acaece con las piedras en el suplicio de los mártires de Sebaste (10 marzo) del siglo IV; de S. Filemón (22), y otros. Hasta en literatura profana, pues sin remontarnos a los clásicos, donde también se halla, ni salir del solar hispano, he comprobado que al decir del P. Mariana («Historia» Lib. VII, cap. II): «En Covadonga, las piedras y saetas y dardos que tiraban —(los moros)— se revolvían contra los que las arrojaban con grande estrago»; en «Os lusiadas», de Camoens (Can-

(18) Lo transcribo del «Impresionismo», esplendente volumen de la «Historia de la Pintura Moderna» (edit. Omega), por don Rafael Benet, personalidad hoy excepcionalmente única que conozco dotada de doble condición señera y envidiable, pues aduna la valía de pintor laureado, con la de laureable historiador erudito y ameno.

(19) En «Anales del Centro de Cultura Valenciana», núm. 15 de 1946, he apuntado algo respecto a esta tendencia, para mí errónea.

(20) Así figura en un frontal de la Col. Plandiura, reproducido por Post, I-120.

(21) Lo representa la predela de un altar de S. Marcos Florencia), pintado por Fra Angélico, que fue a parar a Munich.

(22) Vide, las «Caracteristiques des Saints dans l'Art populaire», del jesuita P. Charles Cahier, tomo II, pág. 369. París, 1868. Fuentes literarias, en los Bolandistas («Acta Sanctorum», tomo VIII) y en Leccionarios al 29 septiembre y 8 de mayo.

to II-49), refiriéndose a cuando las flechas de los persas volvíanse contra ellos rechazadas por el aire, dice lo que copio de la bella edición miniatura (París, 1823), por Souza-Botelho: «Vereis o Mouro furioso — De suas mesmas settas traspassado; — Que quem vai contra os vossos, claro veja — Que si resiste, contra si peleja».

La escena del último plafoncito, también Vorágine la refiere, es el momento de la extracción de la flecha del ojo del arquero por el obispo de Siponto, a quien se le apareciera S. Miguel, manifestándole deseaba que para su culto reservaran aquel lugar, donde se levantó el después renombrado templo. Por el paño dorsal del prelado, picotea una de las avecillas moñudas, o «gallinetes de les Indies» que hace veintitantos años, menos familiarizado que hoy con el arte valenciano, supuse tal vez difundidas por Nicolau. Me quedé retrasado, a pesar de haber sobrepasado lo de Tormo en «Archivo Español de Arte» (núm. 22, 1932), que las creía «únicas en toda la pintura valenciana y toda la española», preguntándose, por hallarlas en el retablo Martí de Torres, si «tendrían que ver con el apellido de Na Ursula de Aguilar, y serían aguiluchos». Por no ser así, para distinguirlas de las «ab senyals d'aguiles», que mencionan inventarios de fines del siglo XIV, mantengo el que creo más exacto vocablo valenciano apropiado, el que dio a conocer el Barón de S. Petrillo (loc. cit., pág. 12), tomándolo del «Llibre de Benefactors» (1396), de Portaceli. Después he ido viendo que las puso L. Zaragoza, Marzal y algunos más, descubriéndolas Post con iguales «rosettes», en obras catalanas de B. Martorell; retablo de S. Esteban de Bañolas; Jaime Cirera en lo del Museo de Vich y más. Pero de todo esto, ya trataremos después con mayor detención.

En los «spays del banch», como entonces ha sido norma muy generalizada largo tiempo, al centro, a fin de que cayese frente del ara (23) y de las Especies Sa-

(23) Entre lo nuestro anterior al siglo XVI, no he sabido hallar casos situándolo en la espina o centro de los retablos, como fuera de España el de la catedral de Mónaco, atribuido a Brea, y el de Pinturicchio en Santa María de Perusa, cuyos gráficos lineales dio el «Repertoire» (II-315-VI-97), de Salomón Reinach, donde se registran otros tres con núms. 23-29 y 30 del Catálogo de la Exposición de Niza. Dos de gran tamaño que vi en Valencia, pero ya del siglo XVI, según me sospecho, tal vez fueron pintados para tabla única, el espléndido, propiedad de don Manuel González Martí, que di a conocer al publicarlo en «Archivo Español de Arte» (núm. 91, 1950), como de mi «Maestro de los Santos Vicentes», cuyo nombre de pila llegó a persuadirme plenamente Post (XI-97), ha sido Vicente Juan Masip. El otro, por ser inédito, vale la pena de anticipar su filiación: El que pasó a la Sala Capitular del convento de Santo Domingo cuando felicísimamente la restauró el general Urrutia, y creo se trata del citado por Tormo («Levante», pág. 141), sin atribución, pero fechándolo hacia 1520. Le incluyo en la escuela del M.^o de Perca y dentro de ella, se lo adjudico al discípulo que acaba de rebautizar Post en «The Art. Bulletin» (núm. 4 de diciembre de 1952, pág. 250), llamándole «Maestro de Castellново». Es el mismo, sin alteración sensible, que yo denominara «Maestro de los Juan de Vinalesa» en mi «Maestro de Santa Ana», pág. 50, resistiéndome a reconocerle gran maestría. Resultaba demasiado largo apellido para tan corto menestralito, y aprovecharé la oportunidad en lo futuro de acortárselo, substituyéndole por el que le dio ahora Post. Además del siempre grato acatamiento a un nombre apadrinado por tan eminente amigo, también me acucia el que con ese cambio, evitanse posibles confusiones con otra personalidad estilística por él recientemente aislada (XI-139) bajo el apelativo: «Maestro de los Juan de Játiva». Y aun siendo esto mucho, por un «otrosí»: haber leído en importante publicación española de Arte (1952), y escrito por bien cortada pluma, que «lo de Castellново lo atri-

cramentales durante el S. Sacrificio de la Misa, está entre la Virgen y S. Juan dolientes, el Cristo de Piedad o Pacientísimo («Christus Patiens»). Lo que los documentos valencianos llaman «La Pietat» y «lo moniment». «Nuestro Senyor como estava en el monumento que se dice de Piedad», indican contratos aragoneses. El profetizado por Isaías (LIII-3-4): «Varón de dolores que sabe lo que es padecer...», maltrecho por nuestras culpas y «desfigurado como un leproso», cubierto de innumerables llagas. Fue motivo de predicaciones resonantes y aun muy tardíamente, Bossuet había de traerlo a colación en su amenísimo «Discours sur l'Histoire Universelle» (pág. 231 del tomo I de sus «Oeuvres Choisies», edit. Ch. Lahure. París, 1863), para relacionándolo con preceptos del «Talmud» (Trat. Sanh. Cap. XI), convertirlo en prueba del cumplimiento mesiánico.

Suele representársele como aquí, muerto y erguido en el Sepulcro, aunque a veces con los ojos abiertos, aludiendo a su perenne Pasión, renovada por las ingraticudes y afrentas continuas de la Humanidad; apoyándose o no en la Cruz, según la visión gregoriana (24). En ocasiones tiene delante un Cáliz, donde cae la Preciosa Sangre que mana la herida del costado, y otras no. La fórmula empleada en lo de Brauner, no es la regnicola del M.^o de Villahermosa en el retablo Eucarístico de Villahermosa del Río (predela), con Instrumentos de la Pasión al fondo, los «Improperis» (25) o «Arma Christi», que también vimos en lo de D. Valls de Albocácer (fig. 16), S. Juan del Barranco (fig. 17) y Colección Jüñer (Barcelona); ni la del retablo de S. Valero de Almonacid (fig. 25), ni del de Dom. Bonifacio Ferrer. Es la que con ligerísimas variantes, repercutirá en los de Nicolau y su escuela (Museo de Bilbao, Kansas City Museum, Museo de Gante...), llegando a Gonzalo Pérez (26), en la predela de su retablo Martí de

buyó Saralegui a Juan de Vinalesa» (*sic.*). No es «lapsus calami» demasiado sorprendente, pues al autor del tríptico donativo Martínez Vallejo al Museo de San Carlos, motivador de la denominación «Martínez Máster», dada por Post, no le faltó traductor, llamándole «Maestro Martínez». Ni a mí, por el triste privilegio de ser ahora en Valencia la única persona internacionalmente conocida como especializado en estas cosillas, preguntitas y cartas que conservo, inquiriéndome datos de los pintores Martínez y Vinalesa. He ahí un Purgatorio del que prefiero salir repitiendo lo en el suyo cantado por Dante: «Ov'e piu bello tacer, che dire». Con los seudónimos de laboratorio, suele ocurrir algo de lo que con las supuestas firmas de cuadros, acerca de las cuales, sin chacoteo, he también reunido acopio de pintorescas anécdotas.

(24) V.^o «La Messe de Saint Gregoire, et l'Aparition du Christ de la Pitié», por Mons. Barbier de Montault (Lyon, 1884), tema que pone más al día Mâle, en «L'Art Rel. de la Fin du M. Age», pág. 98 a 102.

(25) El término Improperios, lo aplica también la terminología eclesiástica, a los versículos de amargas reconveniones durante la Adoración de la Cruz, en Semana Santa. Otras veces, contratos para pinturas les llaman los «Oprobi de passione domini». Con el auge de la heráldica, me imagino debió surgir lo de «les armes de Nostre Senyor Jhesu-christ», como escribía el Rey al Prior de Monserrat en carta de 1342. Tenían hasta Rezo Propio, «De Festorum Armarum Christi».

(26) La identificación del «Maestro de Martí de Torres» con Gonzalo Pérez, la he propuesto plenamente convencido (siempre «salvo meliøre»), en «Archivo Español de Arte», núm. 103. Se halla hoy bien colocada esta predela en el retablo de Santos Ursula, Martín y Antón, gracias a González Martí que aproximó el conjunto íntegro (anteriormente disgregado), e indebidamente incorporada, al retablo Pujades de la Santa Cruz, lo que reiteradamente vine antes denunciando (y ahora por esa aplaudiendo), en el «Boletín Soc. Esp. de Exces», de 1933, pág. 170; «Alm. Provincias», 1941, pág. 101, y «Bol. Soc. Esp. Exces», 1942, pág. 120.

Torres. Lo que nuestros documentos describían diciendo, «La Pietat en mig del Sepulcre, e un angel que tinga lo cors de IHS per les espatles». De vez en vez suprimían el ángel, o lo duplicaban, o sustituyéndolos por la Virgen y San Juan (éco de los Calvarios) que advertían «estén dolorosos de Passión», según aquí vemos, por eso S. Juan mano en mejilla, el arcaico ademán aparecido en una Crucifixión del siglo x, hallada por Millet y publicada en sus «Recherches sur l'iconographie», de l'Evangile (pág. 402. París, 1916). O poniendo más o menos inmediatos a unos y otros. Seguirá sin substantivas modificaciones hasta el Renacimiento, que introdujo curiosas variantes, cual la del M.^o de Cabanyes en el tríptico de las Servitas de Sagunto, con S. Juan Evangelista y José de Arimatea (o Nicodemus), terminado por ser de vez en vez convertido en angelical Santo Entierro, de lo que acabo de hallar un bellissimo panelito (27) de propiedad particular (Valencia). El del retablo Brauner a pesar de verlo análogo en germanos «Schmerzensmann», a tenor del rotulado como «Meister Francke», de Hamburgo, reproducido en la «Geschichte der Deutschen Malerei», por Otto Fischer (München, 1942, pág. 116), no tendría fundamento y sería temerario suponerlo inspirado en álbumes franceses o alemanes que trajera Marzal, por ser tema entre los más comunes, comunísimo, bien que los de análoga estructura que recuerdo sean posteriores.

De izquierda a derecha (del que mira), en los extremos de la predela, sedentes («ymages assegudes»), el longevo antipestífero S. Antonio ermitaño; la franciscana Santa Clara, con libro, báculo abacial y corona, ésta no como hija de la Condesa de Sasso Rosso (según a veces he leído), lo que no hace al caso, sino por la mitra de abadesa, insignia de maternal autoridad sobre las religiosas de su obediencia (28). Al opuesto lado, Santa Catalina de Alejandría; los documentos valentinos distinguíanla llamándole «de la roda», por este casi siempre indefectible instrumento de su martirio, que ostenta en la diestra, teniendo su otra mano una palma. Completa con la diadema, que a modo de corona lleva en su cabeza, los tradicionales atributos de Virgen Mártir, por cuanto «justus ut palma florebit» (Salmo XCI-13), alegoría de victoria y consiguientemente de martirio, ya que para el cristiano vencer y morir mártir, son sinónimos. «Palmae in manibus eorum» les pinta el Apocalipsis (VIII-9), que también menciona (II-10) la «coronam vitae», siendo de tan difundido simbolismo en Actas y Martirologios,

(27) Debió ser centro de predela y tengo que agradecer el conocerlo, al funcionario del Museo y experto técnico, que acababa pulcramente de limpiarlo, don Ernesto Campos, a quien al enseñármelo, en el acto y sin reservas le dije ser obra cierta de San Leocadio. Examinándolo con detenimiento, descubrí en el borde del Sepulcro la firma «PAVLVS L». Puede ser inicial de L(eocadio), pero me inclino a probable abreviatura de L(atinus), como le llama un documento de 10 de enero de 1507, con la Duquesa de Gandía, fecha muy apropiada. Sin descartar pueda referirse a L(ombardo), según también le llamaban, sobre lo cual con su penetrante sagacidad apuntó Post (XI-9), brillantes sugerencias. «PAVLVS» es como firmó San Leocadio su «Sacra Conversazione» de la «National Gallery» londinense, cuyo director, Mr. Kenneth Clark, halló ese nombre inscrito en la fimbria del manto de la Virgen.

(28) La que según el «Liber Ordinum» (Col. 66 de la edic. de Dom. Férotin, vol. V de su magna «Monumenta Ecclesiae Liturgique». París, 1904), en el ceremonial de «Ad Ordinandum abatisam», imponía el prelado al «tradit librum Regulae, et baculum». Su libro debe referirse además aquí, a las Constituciones, como fundadora que fue, la hermana espiritual del «Poverello».

que a sus Himnos de los mártires les llamó Prudencio, «Libro de las coronas» (29). Por último, S. Francisco de Asís, rasurado (al uso de Italia), parecíendome más que sedente arrodillado, mostrando las llagas del costado y manos, cual si evocara el momento de recibir la «Sanctitatis nova signa», que llamó su hagiógrafo Tomás de Celano, en la Secuencia del Rezo del Santo (30).

Para quienes buscando y anhelando novedades, en obras de arte del pasado no gusten del gusto impuesto, por lo que predomina yendo al hilo del común de las gentes con patrón fijo, que admiran a ojos cerrados, pero a campana herida, intentaré dilatar el horizonte mental de esta necroscopia histórica, atreviéndome a recomendar, leer frente a gráficos de este retablo, panegíricos del arcángel. Los que hay en vetustos Sermonarios, como los de las Signaturas números 293, 377 y otros de la gran Biblioteca Universitaria Valentina; «Cobles» aunque sean posteriores cual las del valenciano (1511-1512) Miguel Ortigues y similares. Me atrevo, dije, porque atrevimiento rayano en osadía es, a sabiendas, exponerse a lo que del Tostado abulense decía el P. Mariana en su «Historia», que «a los indoctos alteraba y a los doctos no agradaba»; menos mal que a él no le importaba un ardite ni cedía en sus normas aunque le tostasen, pues no cabe olvidar le amagaran casi con ir al tostadero. De todos modos, aun viéndome libre de la molesta veleidad de sentirme preceptor, ni aspirante a preceptista, no cejo en considerar que para los retablos medievales no es en el verbo del «modus faciendi» donde radica su verdadero mayor valor, sino en su espíritu, ansioso de perenne «sursum cordae» y cuya ideología refleja las creencias ambulantes en la época. Eran pinturas de más fondo, en tiempos de fe unánime, aunque acaso de menos seductora forma, que las de posteriores siglos industrialistas, plagados de gorriones y hormigas.

Las antañonas fuentes literarias y sus viejos, pero no envejecidos glosadores, muestran el polifacético sentir del cristianismo a través de pretéritas generaciones sucesivas. Son y siempre serán insuperable anticipo de la «Weltliteratur», preconizada por Goethe. Su reputado epígrafe «Dichtung und Wahrheit», ficción y verdad, realidad y poesía, creo pudiera ser aplicable a las producciones de nuestros humildes y gloriosos artesanos, que tal como aspiro a verles, me apartan adquirir una espiritual cuarta dimensión.

No sé si estaría en lo cierto, el ya cordialísimamente converso J. K. Huysmans, cuando escribía en «La Cathedrale» (pág. 84), que «arqueología y arquitectura hicieron tareas secundarias, revelándonos el organismo corpóreo, pero,

(29) Lo detalle demasiado, por haber también leído es atributo de una hipotética realeza que nunca ejerció ni tuvo, pese a no faltar quien la supusiera de regia estirpe, imaginando que Costos, su padre, reinó en Chipre o Egipto, según otros. Pueden verse a la par las dudas de cuanto se relaciona con la vida de la Santa, ya exteriorizadas por el Santo Cardenal Baronio y el grave Tillemont, leyendo lo dicho por el sabio jesuita P. Hippolyte Delehayé, en sus «Legendes Hagiographiques», págs. 54 y 105 de la tercera edición (Bruselas, 1927); al meramente curioso aficionado, le bastará dar un vistazo al manualito de la útil colección «L'Art et les Saints» (Laurens. París, 1927), «Sainte Catherine d'Alexandrie», por Mr. l'abbé Henri Bremond, de la Academia Francesa.

(30) Corroborando suele ocurrir no encontrar nidos en donde se pensó hallar pájaros, aun cuando mi perspicacia sufra, por si la de otro es más afortunada y encuentra justificación, prefiero confesar he sido inhábil para explicarme la razón de ver emparejados demasiado frecuentemente a S. Francisco de Asís y Sta. Catalina, en tablas góticas valencianas.

¿quién nos enseñará su alma?». Pienso y es preciso pensar, que con lozanía de imaginación quizá puede o debe tratar de buscarse, sin desdeñar la antorcha de la Ciencia, iluminadora de la Historia, pero dejándose guiar por la más vigorosa y poética estrella de la Fe. Debido a eso, con frecuencia que quizá sea excesiva, y sin quizá es indigesta, procuro evocar el sentir no populachero, sí popular, de pasados siglos, invitando insistentemente al lector a que haga lo mismo. Aunque a muchos puedan parecerles fruslerías. Sin temor de imparciales Aristarcos y menos aún de insulsos Zoilos, que disfrutaban aspirando a llamarse (no a que nadie se lo llame), «Homeromastixs», naturalmente reacios al ansia de penetrar en la elaboración y médula del pensamiento religioso, que de lo iconográfico trasciende. No concibo a los retableros medievales, más que como «pintores de ideas», según se llamó a los modernos «gedankerkunstler» alemanes. Y a sus retablos como «pintura literaria», sin dar a la frase el sentido peyorativo de cuando se aplicó a nuestros neoclasicistas, o a los ingleses de la «Brotherhood» del siglo XIX, sino en cuanto que traduce y se atiene a la literatura eclesiástica, pues de obras para la Iglesia se trata. Podrá estarse o no en parcial desacuerdo con la métrica de mi vena incorregiblemente antojadiza, y objeto, por lo tanto, de ulteriores aclaraciones deliberatorias. Todo lo prefiero, con tal de rehuir mi mayor miedo, casi morboso, a caer en la frecuentemente abusiva y tiránica «tecnomanía». Tengo esa esperanzada creencia, que aspira sólo a «suadenda, non imponenda», para decirlo con expresión de S. Bernardo, respecto a la Fe, y es por lo que recomiendo y propendo a pesquisar la melodía del pensamiento en su curso histórico, siguiendo rutas quizá igualmente soporíferas, aunque de más poético anhelo. Hasta en el arte contemporáneo y profano es recordable, se vino repitiendo, que la musa de Romero de Torres fue la copla; o como la famosísima «Celle que fut heaulmière», de Rodin, no es más que trasunto del de siglos lejano poema de Villón. «Ainda mais», últimamente me atrajo el idealismo cristalizado en «Plegaria y poesía», del abate Bremond (31), donde campea su tesis acerca de la inconsecuencia de toda estética racionalista, y sobre cómo la poesía conduce a la plegaria por el cordial movimiento anímico que imprime. Acaso, y sin acaso, habrá quien lo tache de falaz luciérnaga o engañosa sirena. Todo es posible y, por lo tanto, también lo es que haya quien conmigo crea que la musa popular de voz arcaica, si tiene algo de «vox populi», tiene mucho de «vox Dei»; al menos en los siglos que pasaba directamente de alma en alma yendo hasta en palmas. Al fin de cuenta, puede ser pura verdad lo dicho por Huizinga en su brillante conferencia, «Diagnóstico de la enfermedad cultural de nuestro tiempo» (32): «El mundo empezó a conocer por medio de la poesía», y que «visión y concepción son palabras indispensables para designar el proceso de la formación del conocimiento». Si no lo entiendo yo mal, fue sismógrafo de la Historia del Arte, mientras imperaba el recogimiento y unción en la vida espiritual que caracterizó las «evoluciones» artísticas, siempre paulatinas, antes de las vanidosas «revoluciones» iniciadas con los primeros «ismos»

(31) Col. «La vida del espíritu». Editorial Nova. Buenos Aires, 1947.

(32) Segunda edición «Revista de Occidente». Madrid, 1951, págs. 98 y 83.

novecentistas y extravagancias estéticas (33), que hicieron al mundillo de lo bello parecer atacado de perlesía. En cualquier caso, me declaro convencido de que «el arte de buena época reflejaba el hombre total, precisamente porque no estaba entonces preocupado exclusivamente de sí mismo, ni contemplaba obstinadamente su yo; sino que todo él se volvía hacia el Creador, hacia ese algo más grande que él, que viviendo en él, le daba vida. Del arte que no ve nada más allá y por encima del hombre, éste desertará algún día inevitablemente». No es credo de mi personal invención, ni de ningún abate o asimilado, sino del profesor de Estética de la Universidad de Cracovia, Wladimir Weidle, y lo copio de su «Destino actual de las Letras y las Artes» (34).

Son los factores que integran el genio creador del cristianismo, y sus manifestaciones artísticas, a las que desde la cuna desataron la lengua todavía balbuceante, cuando aun no estaban como habían después de estar, engrdeídas por habilidades «de oficio». No habían llegado momentos en que con mayor habilidad manual, insuficiente para entender lo que hacían, se daban casos cual el contado de un pintor por Jusepe Martínez, en sus ya citados «Discursos practicables», disculpándose pedantesamente de «no poder hacer mejor lo que uno quiere», por ser trabajos «para conventos y oratorios de personas devotas que lo exigen así». Vale para una cosa, para justificar pervivencia del orientador benéfico influjo de las auras eclesiásticas.

* * *

De las varias colaboraciones documentalmente prealudidas de Marzal, presentamos (fig. 51) un testimonio que creo fehaciente, sobre su participación en retablo, la mayor parte de Nicolau, con quien consta trabajó algunos años (...1393-1405...). El de los Siete Gozos, que perteneció a la Col. R. Bosch Catarineu, en Barcelona, ya carente de predela. Me aseguraron provenía de Puerto Mingalvo (Teruel), no siendo de lo que pasó al Museo barcelonés, pues allí no está hoy día, y aunque conservo referencias, diciéndome haberlo visto en Grenoble (¿Museo?), la única seguridad que tengo, es la de no poder asegurar dónde ahora se halla.

La fraterna factura y tipología de su papel central con los de la Colección Johnson (Filadelfia) y Cords (Nueva York), comentados al reproducirlos (figuras 42 a 45) en ARCHIVO de 1952, me fuerzan a colegir la misma mano. Hasta me aparenta de la misma fase del retablo de S. Jorge (fig. 40), también discutido en esta publicación. Hay modelos tan mellizos como el de la Virgen de la

(33) Pueden verse resumidas y muy bien comentadas con serena imparcialidad justa en las publicaciones de R. Benet: «Futurismo y Dada» (Omega-Barcelona, 1949), y en «Simbolismo» (1953), con la colaboración de su hijo Jorge Benet Aurell, obra estimabilísima.

(34) Página 166 de la segunda edición. Buenos Aires, EMECE, 1951. Siendo la gratitud memoria del corazón, rememoro y doy gracias a mi joven mentor, talentado amigo polivalente, don José Camallonga Margarit, por la gentileza de poner a mi disposición su no extensa, pero sí selecta biblioteca de publicaciones hispanoamericanas, que conoce a fondo, pues complementa su carrera de Ciencias Químicas, con más que afición, verdadera vocación de analizador del «Ars Una», en las «Species mille». Sin el tan corriente pedantismo del intruso, ni del aun más copioso y peligroso profesionalismo rutinario.

Victoria con un casi gemelo Jesús, lactando del virginal seno izquierdo, lo que resulta raro en nuestra pintura de por entonces (35).



Fig. 51.—Andrés Marzal y Pedro Nicolau. Retablo de los Siete Gozos. Antes en la Col. R. Bosch Catarineu, de Barcelona

(35) En mi modesto y ya envejecido subsidio iconográfico sobre «La Virgen de la Leche» («Archivo», 1928), únicamente registré así, de principios del siglo xv, además de lo de Marzal de Londres, la nicolasiana de nuestra Seo, núm. 122, de Tormo, que la imputó a Domingo Crespi, pero que no me sorprendería resultase del retablo encargado por don Pedro Artés al discípulo, heredero y testamentario de Nicolau, Jaime Mateu, en diciembre de 1418. Sí acierto en creerla conectable al panel con Santiago y S. Blas oriundo de

La intervención de Nicolau, que tengo por cierta y notoria en los paneles laterales y SS. Trinidad del ático, es mucho menos acusada en la Anuncia-



FIG. 52.—Taller de Marzal y Nicolau. La Natividad. (Tabla lateral del retablo de los Siete Gozos)

Bocairente (col. Burguera), e incluso a la tabla del «Milacre dels peixets», de Almàcera (núms. 131-132 del Museo Diocesano). Sólo más tardíamente, a fines de la centuria y en obras con nórdico influjo, surgen casos aislados como el del M.^o de Perea del Museo de Artes Decorativas de París, quien, sin embargo, en otro plafón de nuestro Museo, retornó a la más normal fórmula valentina, de poner al Niño mamando del pecho diestro.

ción y, en parte, de la Natividad (fig. 52). No digo más que parte, porque son bien nicolassistas algunos tipos, y si no es (y quizá sea) repinte, me parece increíble que siendo Marzal tan buen «animalier», como en páginas precedentes elogiamos, convirtiera en cabra (?) el que debiera ser buey, de junto al extraño pesebre de mármol labrado (36). Ni me arriesgo a imputarlo al derecho de atreverse a todo, del «pictoribus atque poetis», según alegaba en el siglo xvi Veronés, cuando le apretaba la Inquisición de Venecia. Ni ya que no torpeza, rareza tolerable (37) y equiparable a casos cual el de Vicente Juan Masip, que puso un caballito (no mula, ni asno), en igual escena del Museo de Valladolid; ni como su hijo Juan de Juanes, en una de sus más bellas producciones, la de don Rafael Ferrer (Valencia), que según dijo don Juan Soler (38) son vaca y buey. De todas suertes, el siglo xvi era menos cuidadoso en respetar la fidelidad a pormenores iconísticos. La Virgen y más aún el S. José «barretinaire», son, o me aparentan ser, del autor de las tablas Johnson.

Dejamos lo demás para cuando tratemos de Nicolau, y sólo nos detendremos en la titular por creerla de Marzal.

Es singularmente delicado y finísimo, este gran «mittelschrein» que llamaría su autor. Una deliciosa «Thronende marienbild», o «María mit dem kind» aplicando vocablos alemanes por suponerla de un nativo germano, y por encontrar en las notas tomadas «de visu» en mis tiempos de fervoroso wagnerista, que su cromatismo, enriquecido por el resurgir de colores puros entre la sordina del medio color, me hizo apuntar cuando aún no pensáramos en Marzal: «paleta con sonoridad wagneriana y tonos barítono de media fuerza, en suaves acordes algo disonantes». Remembranza de mi ya perdida juventud, en la que ya entonces añadía lo que hoy reitero con mayor conocimiento, el creerla emparentada con «meisterstück» de la escuela de Colonia, reproducidas por Heidrich en su «Altdeutsche Malerei» (Jena, 1909), en la «Geschichte», de Fischer y similares; más que con ningún «capolavoro» de la «Dogma Angelicata», «Má-donna col Bambino in grembo» y «Allatante», de gábilo itálico, resonantes en otros ejemplares de nuestra pintura gótica. Fue un adicional estímulo que me acució para pensar en Marzal, a quien tengo por si no el único, sí uno de los principales agentes vectores del influjo nórdico y centroeuropeo difusamente presentado por Bertaux, pero que nadie perfiló tan bien como lo hizo Post, a

(36) La curiosidad del pesebre, ya fue subrayada por S. Cantón en su «Nacimiento e Infancia de Cristo» (BAC, pág. 48), pero suponiendo se hallaba el retablo en el Museo de Barcelona, donde queda dicho que no está.

(37) Tolerable (?), porque aun sin ser el «bos et asinus» los «duorum animalium» profetizados y tradicionales, no alteraría el simbolismo, pues seguirían siendo el uno «mundo» (puro) y el otro inmundo, con arreglo a la clasificación bíblica de Moisés, que consideraba impuros a los cuadrúpedos no ruminantes sin la pezuña hendida. El buey, la cabra y la oveja, eran los tres más puros y como tales predilectos del pueblo hebreo para sus holocaustos. Sea lo que fuere, quizá no falte quien con razón nos ataje recordando el cervantino retablo de las maravillas por otro maese Pedro, censurado por poner campanas en tierra de moros y defendiéndose aconsejando «no reparar en niñerías, ni llevar las cosas tan por el cabo que no se le halle».

(38) En uno de sus meritorios reportes muy bien hechos, publicado por «Feriario» (núm. 14. Valencia, mayo de 1950), con hermosa reproducción en color. Lo atribuyó antes a Juanes, la profesora Universitaria D.^{ña} Olimpia Arozena de Alvarez, en su importante trabajo de «Saitabi», núm. 3, de 1942.

quien se debe la denominación de «international style», hoy internacionalmente aceptada.

Es un delicado arquetipo finísimo, que sin envaramiento, rigidez ni seco hieratismo, felicísimamente conjuga y armoniza la majestuosa solemnidad de «Regina Angelorum», de Reina que reina en su celestial trono con corona de altos florones (también por aquí desusada), y la sublime intimidad de madre terrenal, en el más divinamente humano y humanamente divino acto de maternidad purísima. Tiene un admirable sólido equilibrio en la composición, amplitud jubilosa de gráciles movimientos, todo hecho con una delicadeza que busco y no hallo quien superase las primorosas carnaciones, en suavidad de pincel, corroborando debió ser su autor un gran maestro. Aunque como inevitablemente cada uno es hijo de su tiempo, no deja de ser curioso comprobar que mirando con prurito censorino y al gusto académico de la época de Ponz, estampara en su «Viaje» (tomo XV, pág. 197), refiriéndose al templo de Puerto Míngalvo, donde aseguran se hallaba no sólo éste, sino el de Santa Bárbara (Museo de Barcelona), por González Pérez, otra de las piezas capitales de nuestra pintura, que «los retablos son de muy mal gusto». Como el P. Teixidor en su M. S. sobre «Capillas» de Santo Domingo (fol. 10), estimó uno de los grandes retablos de Nicolau, cuya predela es hoy gala de nuestro Museo: «de humilde pincel, propio de aquel siglo, en que se ignoraba el arte de pintar» (!!). La ignorancia y el mal gusto, fueron endémicos en todo lugar y tiempo.

Rimando amor y dolor, contrasta el musical júbilo angélico, que las Letanías proclaman al dictado de «Angelorum Laetitia», con el ineludible carácter de constante cordial tristeza de María, realizada por grueso párpado medio caído, dándole una expresión pensativa. Es la pena evocada en las «Meditaciones» (Cap. VIII) franciscanas del Seudo Buenaventura. Repercutieron mucho en muchos textos, entre otros en la «Vida de Jesucristo», escrita por el franciscano Eximenis a ruegos de don Pedro Artés, donde, al parigual de algunas más, dedica varias páginas del capítulo XL, a glosar cómo desde la Infancia del Niño Dios, «en el corazón de la Virgen había constantemente grandes dolores». Sufre por la presentida futura Pasión, mitigadora de su gozo humano; la de su Hijo y la suya propia, de «Regina Martirum», por cuanto como copartícipe de la Redención, también a Ella se la consideró mártir, con martirio que igualmente culminó en el Gólgota. Lo que la especulación mística llamó «Mariae Compassio», surgida en paralelismo con la «Christi Passio». Los Siete Gaudios están entreverados de Siete Dolores; los «sete pesares que viu Santa Maria», mencionados ya en «Las Cantigas», aun cuando su culto y consiguiente iconística resulte posterior (39).

A la figura femenina, sin pecar de muy exigente reparón, podrían hacerse algunas objeciones, por parecer algo endeble, cuelliangosta y de alfeñicados bracitos. Sin embargo, procuramos explicárnoslo, pues tal vez mitiga esos repa-

(39) Trens, loc. cit., pág. 208, considera el documento más antiguo relativo a la festividad de los Dolores, de la primera mitad del siglo xv (Concilio Pral. de Colonia en 1423). La Misa especialmente dedicada, se aprobó por el Papa Sixto IV (1474-1484). Puede verse también lo del P. Terrien «La Mère de Dieu de Dieu et la Mère des hommes», en su edición francesa (París, 1902), o en la reciente buena versión española publicada por la BAC. Y con más amplitud y fondo, «Analecta Bollandiana», tomo XII-333.

ros, pensar que anhelaba el pintor producir un sutil arquetipo fino y selecto a su manera, que le alejase de la no demasiado infrecuente tipología más propia para moza lugareña, o recia menestrala. Frente algunas robustas «Mare de Deu de la Llet», muy ampulosas, me asaltó a veces el recuerdo de una muy conocida célebre frase penetrante de la benedictina Santa Hildegarda, noble abadesa germana y renombrada escritora del siglo XII, en su «*Sci vias domine*»: «Dios no mora en los cuerpos demasiado robustos». Acaso tratase de aspirar a una figura señorial, que pretendió sublimizar estilizándola. Para preferirla y elegirla no necesitó subir al cielo por la escala de Jacob en busca de místico modelo divino, ni descender a lo que cuenta Charles Blanc en «*Les peintres de toutes les écoles*», sobre la búsqueda hecha por L. de Vinci en el «Borghetto» milanés durante más de un año, hasta dar con tipos apropiados y utilizables para su famosa Cena. Barrunto que se inspira y responde al humano ideal gótico, de lo que se consideraba distinguida belleza femenil, con nacarada tez de cerúlea transparencia, tendiendo a la conjunción, al natural rara, por eso más apreciada, de ojos negros y áureos cabellos. Lo que loaban los trovadores y no sólo en obras de «joglaría», sino hasta en algunas del «mester de clerecía», pues la traducción española del famoso poema sobre la «Vida de Santa María Egipcíaca» por el prelado francés Grosselete († 1253), encomia los «ojos negros et sobreceia — alba frente fata las cerneias...». Todavía siglos después, Juan de Arfe, alabaría en su «*Varia conmesuración*», el tener lo que hoy no agrada: «frente espaciosa». Señoril moda, o gusto de internacional regusto, que refiriéndose a Italia en el siglo XV, advirtió Eugène Müntz, llegaban las mundanas beldades a «rasurar una parte para descubrirla y agrandarla lo más posible». No sabrán apreciarlo actualmente las juventudes «a la page», que tampoco estimarán el valor del «alto cuello flexible y delicado», antes admirable, ahora quizá tachable de pretuberculoso estigma. Porque realmente, yo al menos, no sé valorar la hermosura de ver «se tournant, ou ça ou là, certains plis qui montrent tantôt l'un, puis l'autre, des deux filets qui ensèrent en soye les cannaux de notre vie». Es lo que viejos estetas entonces ensalzaban; como las carnaciones con el blanco de la «flore de lys ou d'espine» y el carminado de «la rose en brancile ou des prés... les yeux noirs, cheveux blonds com l'ormier (oro en barra) ou esmeré, crespés et recerselez», cuanto más mejor. Así lo preconiza el «Discurso acerca de la belleza de las damas», por Angelo Firenzuole, que, como «*La Femme dans l'Art*», de Mario Vachon (edit. Rouam, 1891), compendia el grato volumen de Armand Dayot «*L'image de la Femme dans l'Art*» (Hachette, 1899), donde tampoco falta (págs. 42-49-56) el reverso: los tonitruantes anatemas del furibundo y austero Savonarola, contra estas cortesanas repercusiones en «las pinturas que habéis puesto en nuestros templos...». El «*Speculum Naturale*», de Vicente de Beauvais, incluye receta para enrubiar, y en Valencia son recordables las lejías recomendadas por Arnaldo de Vilanova, y otras que demostrando muy extensa prócer admiración por peliáureos tipos, citó Beroqui en su «*Tiziano en el Museo del Prado (IV)*». También salen a relucir en «*Lo Spill*», de Jaume Roig, las «dones ençafanades» o teñidas con alheña, que menciona Sanchis Sivera en «*Vida íntima de los Valencianos en la época foral*» (pág. 34), y el «açufrar los cabellos» que reprendía el Tratado 7.º de «*Provechosa doctrina*», por Fray Hernando de Talavera (n. 1428), monje jerónimo que algunos paragonan en ciertas flagelaciones de la corrupción social, con nuestro magno do-

minico S. Vicente Ferrer, que vapuleara estas cosas en sus «Sermones». Si lo inútil no viciase lo útil, aún traeríamos a cuento cómo con su proverbial donosura comentó las épocas en que se admiraba ser cejijunta, vientre abultado, frente ancha o estrecha, un sabio benedictino, gloria de mi nativa y muy querida tierra gallega, el P. Feyjóo (40). Pero corto la «evasión», recordando no faltaron en Valencia excepciones tan simpáticas, cual las del maestro de Santa Ana, el de Perea y algunos continuadores (incluso Juanes, de vez en vez), propensos a poner negros cabellos sobre morena tez moruna. Empero, predominó la predilección por exóticos cabellos rubios, de tan larga estela, que se me antoja quizá deriva del favor ya gozado en la antigüedad (41), llegando ¡a nuestros días!

Otro detalle que quiero subrayar, son las ansias de Marzal por lograr, no diré si bonitas manos, pero sí aspirando a que resultaran señoriales, distinguidas, muy alargadas, exangües cual amuletos de marfil. A pesar de su perfecta imperfección constructiva y aunque sean ganchudas, a guisa de zancas de araña, o retorcidas patas de cangrejo, símil que me viene a los puntos de la pluma por las propias del pintor holandés Hans Asselyn (siglo xvii), causantes de que le apodasen sus colegas «Krabbetge» (cangrejo). Sin motejar a Marzal de lo que a mí puede motejarse y reprendía en sus «Discursos» Jusepe Martínez (página 10 de la edic. de 1866), incluyéndonos a entrambos entre «los que han

(40) En «Las Modas», págs. 87-94-95, de las «Obras Escogidas», de la Biblioteca Clásica Española. Barcelona, 1884. Por si a los aficionados o autodidactos incipientes les interesara orientarse, respecto a las evoluciones de la hermosura femenina en el arte, recomendaré lo de Hirsch: «Die Frau in der Bildende Kunst» (1904); «Das Weibliche Schönheits Ideal in der Malerei», por Hans Schulze, de la Col. «Die Kunst in Bildern» (edit. E. Diederich. Jena, 1912); «La Beauté de la femme dans l'art» (1913), de Boyer d'Agen, y «Die Schöne Frau in der Kunst» (1918), por R. Piper. Bien quisiera poder ampliar estas módicas referencias con algo hispano, que por penuria de información, si existe, lo desconozco. No he visto más que un plausible álbum pulquérrimo, con valiosas apreciaciones de don Emiliano M. Aguilera (F. Gil, 1932), pero amplio, y tendiendo a su específica finalidad recreativa, no especialmente dedicado sólo a lo español como sería mi deseo. Aunque no se olvidar que con su facilidad y felicidad de ingenio, podrían, por las estéticas recomendaciones, criticarnos los auténticos artistas a quienes distamos de serlo, ni nunca podremos decir con la grande autoridad de Correggio al ver en Mantua, la Victoria, de Mantegna «ed auch'io son pittore». O comentarlo a tono de «Don Quijote» —(del que siempre tienen algo y los buenos mucho, por lo menos en lo de estar a merced de Sanchos)— cuando en casa de los Duques, arremete contra «los que gobiernan las casas de los Príncipes y que, como no nacieron Príncipes, no aciertan a enseñar cómo lo han de ser los que lo son: destos que quieren que la grandeza de los grandes se mida con la estrechez de sus ánimos».

(41) Rubios se supusieron las divinidades y héroes paganos en la *Ilíada*: Zeus, Apolo, Venus, Latona, Ceres, Aquiles... ¿Signo de superioridad racial? No lo sé, pero hasta en la *Biblia*, en el primer *Libro de los Reyes* (cap. XVI-12), llegó Samuel a pormenorizar que David «era un joven rubio». En su descendencia figura el Salvador, como tal descrito por Apócrifos, con incierta bien que tradicional iconografía. Sobre retratos literarios de Nuestra Señora, hechos por SS. Padres y Doctores de la Iglesia, describiéndola unos morena y otros con «color parecido al del trigo», disertó doctamente Trens, loc. cit., pág. 20. Quienes compartan mi propensión «iconomaniaca», pueden hojear el «Dictionnaire raisonné...», de Mr. Eugene Violet-le-Duc (tomo III, pág. 446 de la edic. Hetzel. París, 1874), y el fascículo de la B (voz «Blond»), de «Le Livre des Symboles», por Georges Lanoë-Villene (pág. 144, edic. Bossard. París, 1927), a que nos referimos ya en la «Introducción, aparecida en ARCHIVO de 1935, pág. 9.

pecado en demasiado observantes o en sobrado descuido», lo cierto es que no podemos equipararle a norteños por ese pormenor famosos, como Albert van Ouwater, o al flamenco del siglo XVI, Joost van Cleef, el mozo, a quien además de por «zotte» (loco), era conocido por Cleve «el de las bellas manos», pues lo eran las que a sus retratos ponía. En Valencia este dictado, justamente, no sólo puede, sino que debe aplicarse al maestro de Bonastre, en cuya gran Anunciación del Museo de San Carlos (y en la Transfiguración de la Catedral) hay, para mi gusto, las más preciosas y bien hechas de toda España en la primera mitad del siglo XV. Aun no lográndolo plenamente Marzal, anhelarlo e intentarlo ya es algo, casi mucho. Supongo pudo ser el probable importador del entonces nuevo valor de la mano como elemento expresivo. Continuaron estas apetencias sus colaboradores y secuaces: Nicolau, Alcañiz... Sin ansias magisteriales me limito a señalar una de las primeras fitas en la hitación de algo que llegó a ser timbre de gloria de la pintura española, donde sobreabundan bellísimas. Alcanzaron límite supremo en expresividad, las del pincel de otro extranjero, cordial y cardinalmente hispanizado, el Greco; las de Velázquez y de algunos grandes retratistas de la escuela de Madrid, llegando hasta los modernos: Vicente López, Antonio M.^a Esquivel... Explícate, por haber caído la buena semilla en bien abonada tierra, ya que desde muy lejana fecha se apreciaban estos detalles. Y no sólo en damas, sino ¡en varones! Sirvan de ambiental viñeta y puntas de un compás cronológico, nada menos que de cinco siglos, las del Conde don Julián, que Claudio Sánchez Albornoz, en su gran discurso académico, «Estampas de la vida en León durante el siglo X» (pág. 20), supone admiraban hasta los judíos, basado en la hipérbole de la Primera Crónica General (pág. 427 de la edic. Menéndez Pidal, 1926). Y las recomendaciones de Alejandro VI al Duque de Gandía, publicadas por Chabás en su «Archivo» (VII-93): «Te cura de les mans perque en nostra terra si mira molt».

Todavía me propongo hacer ver —(cosa distinta de mirar)— llamando la atención sobre cómo en los ángeles músicos, trató y además logró el pintor dar a cada uno diferente digitación, apropiada para el instrumento que toca. La del de la cítara, dispar del de la no sé si decir «viella» (tocada con arco), vihuela de péñola (con púa), o «da gamba», en vez de «chelo» (?), con adecuada posición digital sobre las cuerdas sonoras, y de la del arpista y del que pulsa el teclado del órgano de mano. Revela observación minuciosa, que a su vez testifican los cantores, unos haciendo el barbo con sus labios en O y otro boquiabierto, sosteniendo volandero rótulo, donde se halla inscrito el místico «lied», del «Weihnachtsmusik», pues parecen preludiar un teutónico «Vorspiel».

Ha dado buen paso en el embellecimiento de modelos, que me resultan aquí superiores a los de otras producciones que le atribuímos, y donde se ven cabezas cuyos picudos rostros memoran los ridiculizados por Quevedo en «El gran tacaño», al describirlos teniendo «la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacen garra, dando la impresión de grifo, y la boca a su sombra, con hechura de lamprea». En la factura de ojos, ha hecho desaparecer el mirar de zahino que les dio en otros casos con un toque de blanco en el glóbulo ocular, adquiriendo ese carácter chinesco a que tan propenso ha sido el sienesismo internacional, y valga por lo que valiere, ya he antedicho me recordaron curiosa tesis del profesor Johan Plenge, de la Universidad de Münster, sobre: «La influencia china en el trecento y las misiones franciscanas».

Fueron tópicos traspasados a Miguel Alcañiz, a su epígono el maestro de Ollería, y al discípulo de éste que pintó el retablo Sivera. En cambio, Nicolau y G. Pérez, llegaron al opuesto polo, haciéndolos a veces gateados o espantadizos.

Aunque acaso por estos pequeños reparos resultemos incurso en la obsesión de Mayans, y más todavía de Clemencín, obstinado censor de los defectos gramaticales de Cervantes, «*Laus Deo*».

Valencia, 23 de enero de 1954.

Leandro de Saralegui

ADDENDA.—Por gentileza de mi docto amigo D. Marcial Olivar, puedo adicionar referencias documentales cuya copia le debo. De Lorenzo Zaragoza, una de 1389, tomada del Archivo General del Reino (Protocolos. Legajo 436, núm. 2.449, fol. 104, notario Bernat Costa), por el que «*Laurencius Çaragoça pictor civis Valencie scientes .. nobis Dompne Mariane (corregido sobre «Francesce») quondan uxor Sancii delig, vicini del puig, deffuncti*» cobró 27 libras y 10 sueldos de un retablo para «*capelle pro ipsum facte in ecclesia sancte Marie Podii*». Otro dato copiado del folio 160, fecha 30 julio de 1390, es que se compromete a tener pintadas en el día de S. Miguel y para Bernat Miró «*blanquarius*», tres piezas que le habían sido entregadas por éste con S. Pedro Apóstol, San Bernardo y encima un Cristo, debiendo recibir por su trabajo 40 libras. En el mismo año de 1390 (26 julio), tomándolo del leg. 378, núm. 2.058, not. P. Sancho, ff. 54-55 v., encontró la noticia de que un tal «*Francesch Plaça, barber*», antes de ser ajusticiado por delitos de sangre, niega (entre otras cosas), el haberlos cometido, añadiendo: «*et tampoch es veritat de la mort del catinet d'en Saragoça pintor*».

De Marzal de Sas hizo el Sr. Olivar una copia (Leg. 1.902-3.º. Not. Martí de Alagó (1399), fol. 37. Colegio del Patriarca) de documento que, aun habiéndolo extractado S. Sivera («*Pintores Medievales*», pág. 29 de la edic. Barcelona, 1914), merece referirse, pues rectifica lo del benemérito capitular en cuanto que testifica que el contrato con el rector de la parroquial de la Santa Cruz, Mosén Francisco de la Selle, fueron pinturas murales «*in pariete dicte ecclesie*», aludiendo, supongo, que a las del Concejo de 1396, pues dice «*per me depictum in sala dicte civitatis fuit*». El precio era de 35 florines. Creo por lo tanto debe ser ajeno al retablo pintado para la misma iglesia, que cizan las capitulaciones entre Gil Sánchez de las Vacas, de Teruel, y Pedro Nicoláu, en 14 de noviembre de 1404 (vide S. Sivera, loc. cit.), diciendo «*ques fa en la dita ecclesia de St Creu*». Fue lo que debió confundir a D. José M.^a Burguera, tentándole para crear el retablo Pujades de la Sta. Cruz, proveniente de aquella parroquia valentina, lo que pasó a su amigo Tramoyeres, motivando la cartela de «*Pere Nicolau*» (inconcebible por confronta directa con lo de Sarrión), que llevaba en nuestro Museo y en la nueva instalación mandada quitar afortunadamente por González Martí.

La Madonna Dupont, clisé A. Mas 1525 E que antes se alude como en ignorado paradero, rechazando su atribución a Marzal, pues la creo del taller de Miguel Alcañiz, ha sido descubierta por el Director General de los Museos de Arte de Barcelona, don Juan Ainaud de Lasarte, en su reciente recorrido por museos americanos, en el de «*Fine Arts*», de Boston, donde lleva el número 37.328 del inventario, rotulándose a nombre de Marzal, según tuvo la gentileza de comunicarme por carta del 15 de marzo y por cuya referencia de su hallazgo le quedo agradecidísimo.

MEDALLERO VALENCIANO

O SEA

CATALOGO DE MEDALLAS

REFERENTES A PERSONAS, CONMEMORACIONES, FIESTAS, PROCLAMACIONES, CERTAMENES, ATRIBUTOS, CONGRESOS, CENTENARIOS, FUNDACIONES, FASTOS, COFRADIAS, PREMIOS, INAUGURACIONES, VISITAS Y, EN GENERAL, SUCESOS DE VALENCIA

(Continuación)

INAUGURACION DE LA ESTATUA DEL PINTOR RIBERA

1888

212.—A.—Representación de la estatua con su pedestal.



251-252.—Medalla de la estatua de Ribera. (Anv. y Rev.) Núm. 212 del Catálogo

Rev.—RECUERDO, sobre artística cartela.

Mód. 22 mm. Cobre. Colección de D. Miguel Martí.

El monumento se inauguró el 12 de enero de 1888.

CRISTO DE GATA

1888

213.—A.—SSMO. CRISTO DEL CALVARIO CONSUELO DE GATA. Su imagen , y, al fondo, el Calvario, el pueblo, el sol y la luna.



253.—Medalla del Santo Cristo de Gata. (Anv.) Núm. 213 del Catálogo

Rev.—TEN PIEDAD DE NOSOTROS Y DE TODA LA COMARCA, 1888.
Anagrama de María coronado.
Ovalada, con asa. Plata sobredorada. Mód. 34 × 29. Colección del autor.

RUIZ CAPDEPON

1888

214.—A.—EXCMO. SR. D. TRINITARIO RUIZ Y CAPDEPON, MINISTRO DE ULTRAMAR. En el centro, su busto; a la derecha, de uniforme. Debajo, A. CARRASCO FECIT.



254-255.—Medalla de D. Trinitario Ruiz Capdepón (Anv. y Rev.) Núm. 214 del Catálogo

Rev.—AL ILUSTRE HIJO DE ORIHUELA EN SU ELEVACION A LOS CONSEJOS DE LA CORONA. En el centro, bajo la corona real, dos óvalos acolados, uno con los palos de gules en campo de oro; el otro, ave coronada, empuñando una espada y una rama; bordura con el lema: «HERODII DUMUS DUX EST EORUM». Debajo, en una cinta, «14 DE JULIO DE 1888».
Cobre. Mód. 68 mm. Colección del autor.

XX ANIVERSARIO DE LAS ESCUELAS DE ARTESANOS

1889

- 215.—A.—JUNTA DE LAS ESCUELAS DE ARTESANOS. En el centro, matrona de pie con casco, rodeada de varios atributos quitando la venda a un niño. En el exergo, Ponce.



256-257.—Medalla de la Escuela de Artesanos. (Anv. y Rev.) Núm. 215 del Catálogo

Rev.—LAS ESCUELAS DE ARTESANOS DE VALENCIA AL CONMEMORAR EL XX ANIVERSARIO DE SU INAUGURACION. 13 DE MARZO DE 1889.

Cobre. Mód. 46 mm. Colección del autor.

FUNDACION DE LA COFRADIA DE LA BEATA INES DE BENIGANIM EN SANTA CATALINA

1889

- 216.—A.—BTA. MADRE INES DE BENIGANIM. Su Imagen. En el exergo, NAVARRO G.

Rev.—ABOGADA CONTRA LOS MALOS PARTOS. SU ASOCIACION EN STA. CATALINA MR., DE VALENCIA. AÑO 1889. En lo alto, emblema de Santa Catalina.

Plata. Mód. 33 × 28. Colección del autor.

La Beata Inés nació en Benigánim el 9 de febrero de 1625, y fue agustina descalza. Se empezó el expediente de beatificación en 1728, habiéndose declarado en 1838 sus virtudes en grado heroico, y en 26 de febrero de 1888, el Pontífice León XIII decretó su beatificación. La cofradía se fundó al año siguiente.

LA MADRE INES DE BENIGANIM ANTES DE SU BEATIFICACION

- 217.**—A.—LA V. MADRE SOR JOSEFA DE S. INES DE BENIGANIM. Su imagen con un rosario en la mano.
Rev.—EL REDONET DE LA V. MADRE SOR JOSEFA MARIA INES. En el centro el redondelito —redonet— de la Beata con la leyenda ECCEHOMO y su efigie.
Cobre 25 × 20 mm. Colección del autor.

COFRADIA DE LA BEATA EN BENIGANIM

- 218.**—A.—BEATA INES DE BENIGANIM. Su imagen.
Rev.—HERMANDAD YNESINA DE BENIGANIM. En el centro, palma y un libro.
Cobre. Mód. 30 × 21. Colección del autor.

VARIANTE

Idéntica a la anterior sin el letrero del reverso.

BEATIFICACION DEL P. POMPILIO M. PIRROTTI

1890

- 219.**—A.—B. POMPILIO M.^a PIRROTTI DE LAS ESCUELAS PIAS. Su busto con traje talar; firmado, C. LARROSA.



258-259.—Medalla de la Beatificación del P. Pompilio Pirrotti. (Anv. y Rev.) Núm. 219 del Catálogo

- Rev.—FIESTAS A SU BEATIFICACION. VALENCIA MAYO DE 1890.
Ovalada. Plata. Mód. 30 × 25. Colección del autor.

VARIANTE

- 220.**—A.—Idem.
Rev.—ARMA MILITIAE NOSTRAE. En el centro, el anagrama de las Escuelas Pías, formado por la M coronada y M P O I.

INVASION COLERICA

1890

- 221.**—A.—EL EXCMO. AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL DE VALENCIA, 1890. Armas de Valencia.
 Rev.—INVASION COLERICA. 1890. Dentro de una cartela: PREMIO A LA ABNEGACION.
 Cobre. Mód. 37 mm. Esta medalla lleva la corona del reino de Valencia, superada del *Rat Penat*. Colección Burguera.

ROMERIA AL PUIG

1891

- 222.**—A.—N.^a S.^a DEL PUIG. Su imagen.
 Rev.—RECUERDO DE LA ROMERIA A N.^a S.^a DEL PUIG. 20 DE ABRIL DE 1891.
 Ovalada, de plata, con asa. Mód. 30 × 26. Colección del autor.

INAUGURACION DE LA ESTATUA DEL REY DON JAIME

1891

- 223.**—A.—DON JAIME I CONQUISTADOR. Representación del monumento.



260.—Medalla de la estatua de D. Jaime (Anv.). Núm. 223 del Catálogo

- Rev.—RECUERDO. Sobre una adornada cartela.
 Cobre. Mód. 27 mm. Colección de D. Miguel Martí.

El monumento se inauguró el 20 de julio de 1891, coincidiendo con el primer día de la feria.

II CENTENARIO DE LA CANONIZACION
DE SAN PASCUAL BAILON

1891

- 224.**—A.—S. PASCUAL BAILON. VILLAREAL. La imagen del Santo sobre nubes, orante ante un ángel que lleva la Custodia.



261.—Medalla del Centenario de la canonización de San Pascual Bailón. (Anv.)
 Núm. 224 del Catálogo

Rev.—2.º CENTENARIO DE LA CANONIZACION DE SN. PASCUAL
 BAILON. AÑO 1891.

Ovalada, con asa, latón. Mód. 35 × 30 mm.

225.—*Variante*. Mód. 26 × 21 mm.

VARIANTE

226.—A.—No tiene el ángel y sólo la Custodia.

Rev.—Idem.

Mód. 20 × 16. Colección del autor.

COFRADIA DE SAN BERNARDO DE ALCIRA

1891

227.—A.—COFRADIA DE S. BERNARDO MR. ALCIRA. Su imagen. En el
 basamento un rombo entre dos F.



262-263.—Medalla de la Cofradia de San Bernardo de Alcira. (Anv. y Rev.) Núm. 227 del Catálogo

Rev.—SANTAS VV. Y MM. MARIA Y GRACIA. AÑO 1891. Sus imágenes
 con grandes y adornadas aureolas.

Plata. Mód. 38 × 33. Colección del autor.

PEREGRINACION AL DESIERTO DE LAS PALMAS

1892

228.—A.—SAN JUAN DE LA CRUZ. Su imagen en busto con una cruz en la mano.

Rev.—PEREGRINACION AL SANTO DESIERTO DE LAS PALMAS. AÑO 1892.

Ovalada, con asa. Plata. Mód. 29 × 25. Colección del autor.

PATRONATO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES DE REQUENA

1893

229.—A.—N.^a S.^a DE LOS DOLORES.

Rev.—Anagrama de María coronada. PATRONATO DE REQUENA. FUNDADO EN 1893.

Plata. 26 × 30. Colección de D. Luis Cebrián.

ROMERIA DE AGULLENT

1893

230.—A.—S. VICENTE FERRER. Su imagen, y sobre el nimbo el lema: TIMETE DEUM.

Rev.—RECUERDO DE LA ROMERIA DE AGULLENT PRESIDIDA POR NUESTRO VENERABLE PRELADO D.ⁿ C. M.^a SANCHA. 22 DE MAYO DE 1893.

Ovalada, con asa, metal plateado. Mód. 35 × 27. Colección del autor.

JOSE SERRATOSA A LA ILUSTRACION FALSET

1893

231.—A.—Una torre con dos hoces. ILUSTRACION OBRERA DE FALSET.

Rev.—OBSEQUIO A LA MISMA POR JOSE SERRATOSA EN SU VISITA A VALENCIA. 25 JUNIO 1893.

Plata. 25 mm. Colección de D. Luis Cebrián.

Era una de las agrupaciones que integraban los Coros Clavé la que se hospedó en casa del señor Serratosa.

CONGRESO EUCARISTICO

1893

232.—A.—CONGRESO EUCARISTICO. En el centro, la imagen del Sagrado Corazón.

Rev.—CELEBRADO EN VALENCIA EN NOVIEMBRE DE 1893. En el centro, la Custodia y dos ángeles en oración.

Ovalada, con asa. Cobre. Mód. 38 × 26. Colección del autor.

* * *

233.—A.—Vista de Valencia con el Miguelete en primer término. Encima, a la derecha, el escudo de Valencia.

Rev.—RECUERDO DEL PRIMER CONGRESO EUCARISTICO. En el centro, el Santo Cáliz con la Sagrada Forma.

Plata. Mód. 23. Con asa. Colección del autor.

* * *

234.—A.—ADVENIAT REGNUM TUUM. En el centro, la Santa Custodia.

Rev.—RECUERDO DEL CONGRESO EUCARISTICO CELEBRADO EN VALENCIA EN NOVIEMBRE DE 1893.

Cobre. Mód. 38. Colección del autor.

VARIANTE

235.—De plata, ovalada, con asa. Mód. 32 × 27.

236.—A.—El Santo Cáliz bajo un manto que forma el contorno de la medalla.

Rev.—PRIMER CONGRESO EUCARISTICO ESPAÑOL. VALENCIA, 1893.

Irregular. 23 × 16. Colección de D. Luis Cebrián.

EXPOSICION EUCARISTICA

1893

237.—Esta medalla, de metal blanco y de tamaño algo mayor que las antiguas piezas de cinco pesetas, la vimos antes de 1936 en poder de los hermanos Gasch, a cuya librería religiosa había sido concedida como premio. Pero no tuvimos entonces la precaución de describirla, y hoy no nos ha sido posible encontrar ningún ejemplar por el saqueo que sufrieron los establecimientos dedicados a la fabricación o venta de objetos relacionados con el culto, o por el temor en los mismos propietarios a la responsabilidad de conservarlos.

ROMERIA A LA VIRGEN DE VALLIVANA, JUNTO A PICASENT

1894

238.—A.—NTRA. SRA. DE VALLIVANA. Su imagen. Picasent.

Rev.—RECUERDO A LA ROMERIA EN SEPTIEMBRE 1894.

Plata. Ovalada. Mód. 25 × 21. Colección de D. Luis Cebrián.

La Romería organizada por el pueblo de Picasent al vecino ermitorio de Nuestra Señora de Vallivana, tuvo lugar, según el «Almanaque de Las Provincias», el día 23 del referido mes, y acudió mucha gente de los pueblos de la Ribera.

REAL COFRADIA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS
DESAMPARADOS

1894

239.—A.—A LA PATRONA DE VALENCIA. Su imagen. En el exergo, P. NAVARRO.

Rev.—SU REAL COFRADIA. AÑO 1894. Escudo de la Cofradía.
Plata. 39 × 33. Colección del autor.

Se acuñó esta medalla con motivo de las obras realizadas en la fachada de la Capilla de la Virgen, la que quedó restaurada y con los escudos de la Cofradía colocados sobre las puertas que se clavetearon nuevamente.

DE LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS
DESAMPARADOS

240.—A.—Imagen de la Virgen de los Desamparados. En el exergo, NAVARRO.



264-265.—Medalla de la Real Cofradía de la Virgen de los Desamparados. (Auv. y Rev.)
Núm. 240 del Catálogo.

Rev.—REAL CAPILLA DE NTRA. SRA. DE LOS DESAMPARADOS. VALENCIA. Los escudos acolados de España y de Valencia. Entre ellos una rama florida, y debajo cinta con el lema: UTRISQUE AUXILIO.
Cobre. Mód. 47 × 38. Hermosa medalla. Quizá la mejor de Navarro. Colección de D. Miguel Martí.

ROMERIA DE PEGO

1895

241.—A.—SMO. ECCE-HOMO DE PEGO. Su imagen.

Rev.—RECUERDO DE LA ROMERIA. Arriba, corona de espinas y tres clavos.
En una cinta: = 2 JUNIO 1895 =.
Medalla irregular con asa. Mód. 31 × 25. De latón, y plateada la imagen y su campo. Colección del autor.

CENTENARIO DE LA MUERTE DE LA BEATA INES DE BENIGANIM

1896

242.—A.—SEGUNDO CENTENAR DE LA MUERTE DE LA BTA. INES
DE BENIGANIM. En el centro, su imagen.



266-267.—Medalla del Centenario de la muerte de la Beata Inés de Benigánim. (Anv. y Rev.)
Núm. 242 del Catálogo

Rev.—AÑO 1896. Imagen yacente de la Beata en una urna de cristal.
Plata, con asa. Mód. 30. Colección del autor.

A LA LIRA BITECROISE DE BEZIERS

1896

243.—A.—EXCMO. AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. En el centro, escudo de la ciudad y dos ramas de laurel.

Rev.—A LA LIRE BITECROISE DE BEZIERS FESTIVAL 1896.
De plata, con asa. Mód. 24 mm. Colección del autor.

NUESTRA SEÑORA DE CAMPANAR

SIGLO III

1896

244.—A.—Imagen de la Virgen con dos cabezas de ángeles. TERCER CENTENARIO. CAMPANAR. En una cartela: 1896.

Sin reverso.

Bronce. Mód. 87 mm. Colección del autor.



268.—Medalla de la Virgen de Campanar. (Anv.) Núm. 244 del Catálogo

245.—A.—NTRA. SRA. DE CAMPANAR. Su imagen.

Rev.—RECUERDO DEL 3.^{er} CENTENARIO. 1896.

Cobre. Mód. 23 × 20. Colección de D. Luis Cebrián.

Véase «Nuestra Señora de Campanar», por Bartolomé Combres. Valencia, 1914.

SAN ONOFRE, PATRONO DE CUART DE POBLET

1896

246.—A.—S.^a ONOFRE PATRON DE CUART DE POBLET. Su imagen.

Rev.—LEON XIII. 7 ENERO 1896.

Cobre, irregular. Mód. 24 × 19. Colección de D. Luis Cebrián.

CARNAVAL EL CIRCULO DE BELLAS ARTES

1897

247.—Don Miguel Martí poesía en su interesante colección una placa de metal de tamaño algo inferior al de una cuartilla, con motivos alegóricos al carnaval, que dedicó el Círculo de Bellas Artes a este festejo en 1897.

INAUGURACION DE LA CAPILLA DEL CASTILLO
DE CULLERA

1897

248.—A.—N.º S.º DEL CASTILLO DE CULLERA. Su imagen. Firmada:
C. LARROSA.



269-270.—Medalla de la Capilla del Castillo de Cullera. (Anv. y Rev.) Núm. 248 del Catálogo

Rev.—NUEVA CAPILLA INAUGURADA 25 OCTUBRE 1897. En el centro, el edificio.

Plata, con asa. Mód. 31 × 25. Colección del autor. D. Luis Cebrián poseía otra más pequeña y de distinto troquel.

El Barón de San Petriño

ARQUEOLOGIA DE LAS ALTAS VERTIENTES COMUNES AL TURIA Y AL TAJO

I

LAS AGUAS SE DIVORCIAN

Por los límites de la provincia de Teruel con la de Guadalajara están las Sierras Universales, en las que se distinguen Sierra Alta, con unos 2.000 metros de altura, y la Muela de San Juan con pocos menos; macizo éste en cuyas vertientes se originan las aguas que vienen a formar los ríos Tajo, que va al Atlántico, por Lisboa; el Cabriel, afluente del Júcar, y éste y el Turia que salen al Mediterráneo, por Valencia, el último, y próximo hacia el Sur, por Cullera, el Júcar.

Por este fenómeno natural, durante algunos kilómetros, las aguas de lluvias y fuentes se despiden amigablemente para llevar unos mismos perfumados recuerdos de aquellas nemorosas altitudes en direcciones opuestas, hacia el Atlántico el Tajo, por sus afluentes, y hacia el Mediterráneo el Turia, por los suyos.

Y este fenómeno a que aludimos viene a producirse principalmente en Bronchales, pueblo turolense; por lo menos es aquí donde he podido estudiarlo mejor, ya que he pasado con mi familia algunas temporadas estivales, partiendo mis horas entre el archivo municipal, las excursiones arqueológicas y el descanso.

El término de Bronchales está en la divisoria de las cuencas de los citados ríos. Las aguas de las fuentes del Canto, Portichuelo y Navazo van al Turia, por Noguera, e igualmente van al río de Valencia la de la Fuente del Manzano, por el Castillejo del Endrinal, y las de Mingo Sancho, la Colmena, las Navas, la Canaleja y la Cañada del Sordo, con parte de las vertientes del Castillejo de la Cañada al barranco de Cuatro Calzas, que por Monterde se dirige a Albarracín, donde desagua en el Guadalaviar (Turia) aguas abajo, junto a la estación prehistórica de Santa Croche, en donde se ven las ruinas de un acueducto que iba, al parecer, a Cella.

Al Tajo van las aguas de las Fuentecillas y de la Fombuena, que forman el riachuelo de la Navalba, el cual toma las aguas del pueblo de Bronchales y de la Fuente del Hierro en Trambas-Aguas, las de la Tejada y otras, uniéndose al río Gallo que baja del Macizo del Tremedal y pasa por Orihuela (fig. 1), dirigiéndose por Alustante a Molina de Aragón, que suponemos significa como «Desagüe o Almenara de Aragón», por el dicho río Gallo, que desagua poco después en el brazo ya llamado Tajo.

II

CAMINOS QUE ANDAN

Estas vertientes están defendidas por fortalezas del período que llamamos ibérico, el cual estuvo en contacto con griegos y cartagineses, primero, y con



FIG. 1.—El río Gallo al pasar por Orihuela del Tremedal

romanos después, siendo abatidos definitivamente por éstos, que utilizaron algunas estaciones todavía durante algún tiempo. También se encuentran en las mismas algunos restos evidentemente anteriores datables en algún período del

bronce, y alguna, como la Corraliza del Medio, que es posiblemente argárica (1).

Las estaciones arqueológicas El Castellar y el Toril, de Orihuela del Tremedal, están ya plenamente en la cuenca del Tajo, como también las Peñas de Santa Bárbara, situadas estas últimas encima de Bronchales (fig. 2). La de la Corraliza del Medio, en el Portichuelo de Noguera, el Toril y el Castillejo de la Cañada del Sordo, están en la doble vertiente Turia-Tajo; y las peñas del Castellar, Era del Castillejo y Castillejo de la Fuente del Endrinal, y aun algunas otras, se hallan ya plenamente en la cuenca del Turia (fig. 3).

Es sabido que las vías de comunicación, los caminos que la humanidad más antiguamente conoció y usó, fueron las corrientes de agua, magistrales guías que la naturaleza presentó al hombre y que éste utilizó inconscientemente, primero, y conscientemente, después: los ríos, los barrancos, las ramblas; ya por su cauce, cuando eran practicables, ya por sus orillas, cuando no lo fueran, o las fuertes avenidas se lo impedían. Y es muy natural que remontando los ríos se bajase por las vertientes opuestas de otros, al llegar a los puertos, cuando lo creyeran conveniente, especialmente conduciendo ganados, buscando pastos de verano.

Así se ve que lo hicieron los valencianos en su época foral, ya que en el siglo XIV, por lo menos, los Jurados de Valencia contrataron unos *erbatges* (hierba de los prados) para pastar el ganado en los términos de Albarracín (2), que en aquellos tiempos comprendían los de estos pueblos, aldeas y lugares de las Sierras Universales.

Investigando en el Archivo Municipal de Bronchales, me sorprendió el hallazgo de los topónimos la Vallampla y el Arrozal; el primero perteneciente a la lengua valenciana indiscutiblemente: *Vall-Ampla* (Valle-Ancho), y el

(1) Rehusamos la enmienda *algárica*, de Algar por Argar, usada por algunos, por entenderla nosotros como una falta de respeto al descubridor y un confusionismo y mixtificación toponímica que obedece a un falso concepto de lo que debe ser la Toponimia.

(2) Ayuntamiento de Valencia. Archivo Histórico:

Manual de Consells e Stabliments 20 A:

Fo. CCXCIII: Anno a *nativitate domini* M.CCC.xCvj. Die sabatti de mane prima aprilis in Ciuitate Valentiae...

Fo. CCXCV. Finalment fo recitat al dit Consell per los dits jurats/com en temps passat es estat e es debat e contrast entre aquesta Ciutat/e la Ciutat dalbarrazi per rao del Montatge/ o erbatges de lur terme de que son estades segujdes e fetes penyores e repenyores de part a part E que ara alcunes bones persones se eren meses tractadores per/ auenjr si poran les dites Ciutats/e haujen ja declarades alguns partits de la tal aujnença los quals los dits jurats en substancia diexeren al present Consell dejnts que no sen eren uolguts ne sen uolien pleujr sens ell/e axi que y acordas ço que mils li paregues E lo dit Consell haud sobre aço raonament e acord/attenent segons dix que dar fi a plets/e a contrast majorment odiosos/e daquen esquiuar represalies/e treballs e despeses/es cosa loable/e bona e sauja/e quant major es la Ciutat e la persona mils lj coue posar se en rao/ e fer obres de benignitat, per tal deliberadament e concordant uolch e tench per be e atorga quels dits jurats per la vja o manera ja segons es dit tractada/o per altra que a lur sauia discrecio sera mils uista/donen loch a finança del dit tractament e a concordia e aujnença/de amdues les dites Ciutats entenems que aço sia lo mellor be e present de cascuna daquelles.

Se trata, al parecer, de terminar el convenio que por lo visto había acabado en una controversia. No hemos entrado en el fondo del asunto por no ser de este lugar.

Conviene que destaquemos la corrección, prudencia y buen deseo del *Consell* de Valencia para evitar «pleitos, controversias odiosas y represalías...».

segundo, seguramente consecuencia de la presencia prolongada de los valencianos, a los que se les debe el primero, cuya permanencia les obligó, sin duda, a plantar arroz, sin duda para su manutención; todo lo cual parecía confirmar que el *erbatge* del siglo XIV, citado, se había efectuado en el actual término municipal de Bronchales, probablemente.

El topónimo *Vall-Ampla* no puede ser aragonés, porque aquí no encontré ningún vecino joven ni viejo que lo supiese traducir, y en segundo lugar, porque aquí usan *Bal*: Balmatado, i «ancho»: Cañada Ancha, desde muy antiguo, según sus documentos.

Dudé que a estas alturas —unos 1.500 metros sobre el nivel del mar en Vallampla, variante Ballampla— pudiese cultivarse arroz; pero el sol, en una atmósfera tan pura como ésta, quema durante los meses veraniegos, especialmente en las horas centrales del día, aunque no se siente, por la fresca brisa que suele acariciar, hasta que la piel se quema y aun se llaga al menor descuido.

Visité Vallampla y el Arrozal y vi que éste es una cañada lo suficientemente abrigada junto al llamado Pozo Albarra, que serviría para beber hombres y ganado y para regar el escaso campo de arroz que se cultivaría en el *erbatge*.

Vallampla figura ya en un Padrón de Riqueza de 1581 y en los siguientes. En el último que examinamos de 1911 (?), figura abreviado: *Valpla* i *Ballapla*.

III

LAS FORJAS DE HIERRO

Otro aspecto interesante de esta comarca son las *herreñas* que suelen llamar Casares. Por bastantes sitios se encuentran montones de escorias y restos de edificaciones indicadores de antiguas forjas de hierro.



FIG. 2.—Peñas de Santa Bárbara de Bronchales

En Orihuela del Tremedal, junto al río Gallo, existía aún un buen montículo en 1944, a pesar de haberse consumido otro tanto en el firme de la nueva carretera, lo que demuestra la importancia y duración en el tiempo, de estas forjas. En el Ayuntamiento pudimos examinar un pergamino de 1529, en el que el Conde de las Fuentes, señor de Mora, vendía la mitad de las herrerías «situadas en la puente vieja junto al camino de Daroca». Es decir, estas forjas de que hablamos.

Orihuela, con magníficos edificios antiguos, debió, sin duda, su esplendor a sus bosques y sus herrerías, hace años desaparecidas. Según la tradición, el mineral

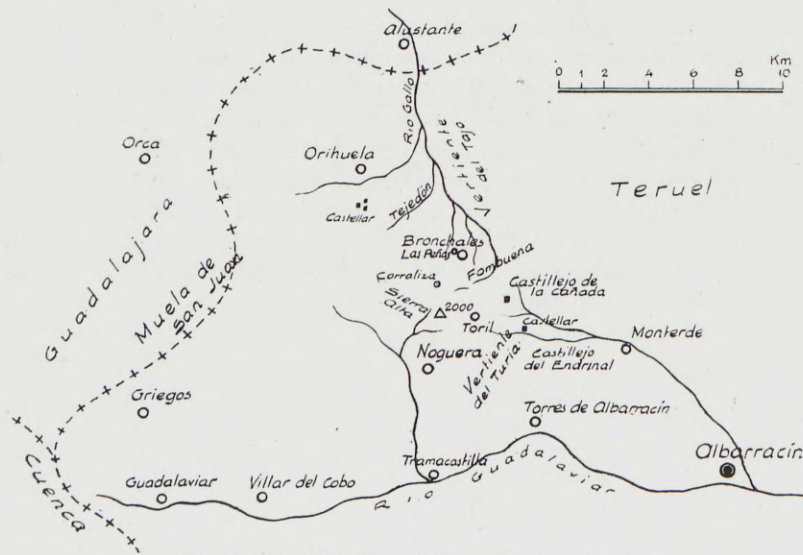


FIG. 3.—Mapa de Bronchales y sus alrededores

era traído de Sierra Menera a lomo de mulos y, una vez transformado, vendido a los herreros y llevado a todas partes. Desaparecieron, no pudiendo sufrir la competencia de los nuevos sistemas metalúrgicos, especialmente los altos hornos, y también por que estos tipos de forjas dejaban las escorias tan ricas en hierro, que hay muchos de estos residuos que cuesta trabajo no ver en ellos una fundición intencionada de pieza que se malogró.

En los Majanos, en término de Bronchales, partida situada entre el camino de Orihuela y el riachuelo de la Navalba, se ven también abundantes escorias mezcladas con restos arqueológicos medievales y anteriores; fragmentos de molinos barquiformes de arenisca y alguna cerámica no muy típica, pero que puede remontarse a lo romano provisionalmente.

En los Casares del Pozo Albarra encontramos muchos majanos. Llamen así a los amontonamientos de piedras, escorias y restos de casas y cobertizos de las antiguas forjas. Por aquí pasaba la senda de los menaqueros, o sea, los que llevaban la mena o mineral de Ojos Negros, y esto significa que las dichas minas eran explotadas desde tiempos antiquísimos.

Los bosques, nos decían, llegaban a Santa Eulalia del Campo, pero estas forjas consumían los árboles como un voraz incendio, dejando kilómetros y

kilómetros despoblados. Hoy los bosques llegan sólo a Bronchales, y éste está ya fuera del bosque.

Llaman la atención, especialmente, las herrerías o escoriales que se encuentran en las estaciones arqueológicas ibéricas, especialmente las de Castillejo de la Fuente del Endrinal, Castillejo de la Cañada del Sordo y el Toril, hacia la Sarga, de Bronchales. Sobre todo, la del Castillejo de la Cañada es todavía muy abundante y extensa.

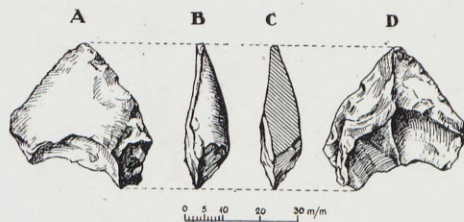


FIG. 4.—Punta de saeta de base cóncava

La gente joven va perdiendo ya la memoria de lo que esto fue, hasta el punto que un labrador me contaba que estas escorias se habían sacado de unas minas de allí mismo y que eran el resultado de pruebas que fracasaron. Busqué insistentemente las minas que habían inducido a creer en semejante absurdo, y encontré hacia la vertiente de la cañada del Sordo, de la misma estación, señales de pozos de mina cegados, como catas, y en los cantos extraídos pude ver señales de cobre de una veta pobrísima, debido todo ello a los buscadores de minas, tal vez creyendo, lo mismo que el labrador de Bronchales, que aquellas escorias tan ricas que se veían pudieron proceder de mineral extraído allí mismo.

IV

EL CASTELLAR

En el verano de 1920, después de recorrer El Tremedal, bajamos hacia Orihuela con objeto de visitarla. Cerca ya de esta población nos sorprendió la vista de un lienzo de muro con todas las características de las construcciones prerromanas de las estaciones que llamamos ibéricas.

Un pastor que cuidaba de un ganado nos dijo que éste era el lugar donde se habían hallado a la Virgen del Tremedal, y que por esto se llamaba aquel punto la Virgen del Castillo.

Una tempestad que se precipitaba sobre nosotros nos hizo volver a Bronchales antes de la cuenta.

En años posteriores volvimos y dedicamos unas horas a investigar. Averiguamos que esto se llamaba el Toril y el Castellar, y creo que todo ello fue una sola población fortificada.

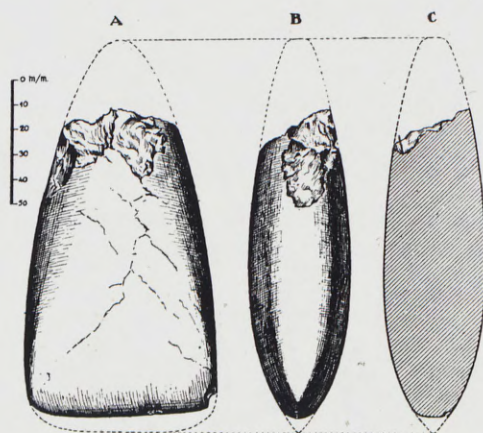


FIG. 5.—Hacha de fibrolita, embotada

El tiempo cubrió la estación enteramente con un manto de pradera donde apenas afloran más que rocas, y a fuerza de buscar encontramos algunas cerámicas que nos permitieron pensar en una hipótesis ibérica.

No tuvimos tiempo ni quisimos romper el prado practicando catas.

V

RIO DE LAS TEJEDAS

Una hachuela de fibrolita hallada junto al río de las Tejedas nos hizo organizar varias excursiones y perder horas buscando la estación de origen inútilmente. Esta pieza, con otros restos de estaciones, la regalamos al laboratorio de Arqueología de la Facultad de Letras de la Universidad Valenciana.

Hallazgos de otras hachas como «losas de jabón», según suelen decir por aquí, los hay varios, como también fragmentos de cuchillos y puntas de saeta, de sílex, sin conexión con estaciones, y por ello sin verdadera importancia, por lo que no nos detenemos en describirlos aquí.

VI

PEÑAS DE SANTA BARBARA

El pueblo de Bronchales está situado en la falda S. E. de una estribación de Sierra Alta, a una altura media de unos 1.650 metros sobre el nivel del mar (fig. 2). En la gran plaza de la entrada mana una copiosa fuente, que origina un arroyo, que llaman «del pueblo», y en la vertiente opuesta el

riachuelo de la fuente del Hierro viene a juntar sus aguas con el anterior hacia la Navalba, como ya hemos indicado.

Dominando al pueblo está la crestería, que llaman las Peñas de Santa Bárbara, por una ermita dedicada a esta Santa. Un cementerio no muy antiguo ocupa gran parte de esta cima, y las rocas, erosionadas por los hielos y la ventisca, en multiformes esquinosas y agudas, presiden y vigilan el pueblo y el valle.

Para instalar el cementerio se excavó a más de un metro, según me dijeron,

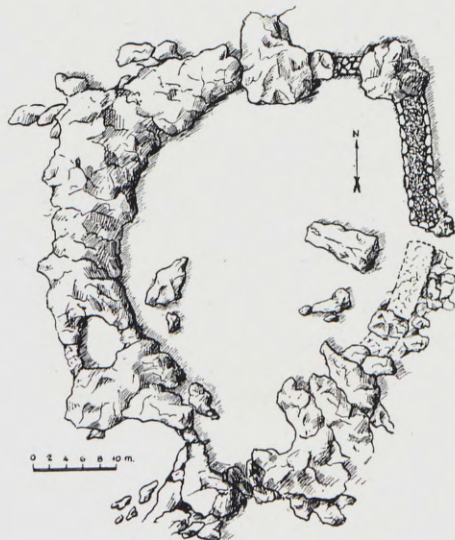


FIG. 6.—Corraliza del Medio

y en las paredes se ven algunos de los restos que debieron aparecer; pero ya de esta excavación poco más pudimos averiguar.

Hacia las vertientes hay algunos campos de cereales, y por ellos se encuentran restos suficientes que demuestran que hubo población fortificada durante la Edad del Bronce, y luego en la Ibérica: Cerámica ibérica con pinturas geométricas especialmente zonas, cerámica grosera con cordones y digitaciones; nódulos de cuarzo, cuarcita, sílex trabajado, un fragmento de cuchillo de sílex color membrillo. No encontramos restos de cerámica saguntina; pero hay que contar con que la construcción del cementerio debió destruir la parte más importante de la estación, la cual, como hemos dicho, se halla en la cuenca del río Tajo enteramente. Junto a la fuente del Hierro se encuentran cuarcitas y cuarzo hialino, y aquí en mis búsquedas hallé una punta de saeta de base cóncava el 3 de agosto de 1945 (fig. 5), de esta misma materia.

Pensamos que ha sido uno de los hallazgos más importantes que hicimos por aquí, ya que en la Península Ibérica no se suelen encontrar fuera de las estaciones prehistóricas portuguesas y costas levantinas, Valencia y Murcia, y

tal vez ésta sea la primera encontrada tan al interior, aunque por hallarse dentro de la alta cuenca del Tajo algo tiene de portuguesa.

Es de una forma tosca y rara que la hace poco frecuente si no única (1).



FIG. 7.—El Toril de Bronchales

VII

CORRALIZA DEL MEDIO

Desde Bronchales se sigue por el camino viejo de Noguera, por el paso llamado el Fraile y la Monja, por dos rocas cuyo estado de descomposición les ha valido el tal nombre, por un cierto parecido a distancia. Al llegar al Portichuelo de Noguera—donde parten las aguas que van a la cuenca del Turia por esta población y a la del Tajo por Bronchales—, a unos 150 metros al N. O., hay un anfiteatro de rocas tan atritas, a consecuencia del clima, que forman las más variadas figuras y aún construcciones ciclópeas.

Este anfiteatro lo forman tres grupos principales de rocas, y en el del O. S. O. (fig. 6), es donde se hallan las ruinas de la estación, y otros dos al E. y al N. E. El primer grupo de rocas citado estuvo cerrado por un grueso muro de unos 2'70 metros de espesor, quedando todavía una parte del mismo dividida en dos porciones que dejan una entrada de 1'40 metros para puerta.

Visité este lugar por primera vez el 28 de agosto de 1926 en compañía del ilustre matemático Dr. Sixto Cámara y de su hijo Fernando.

(1) En el IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas celebrado en Madrid el corriente año de 1954, leyó el Sr. Pla Ballester, subdirector del S. I. P. de la Diputación de Valencia, una comunicación sobre *Las puntas de base cóncava del Levante español* actualizando dichos hallazgos.

En sucesivas visitas y veranos hallé cerámica carbonosa grosera, restos de un vaso tosco con cordón digitado, una punta de lanza incompleta, y al parecer no acabada, nódulos de sílex, un percutor-moledor, ya que debió servir para ambos usos, y un hacha de fibrolita (fig. 5) con el corte completamente amolado y romo, como se ve en la figura. Este aspecto insólito entendemos demuestra que el instrumento estaba en trance de afilar y que por cualquier motivo tuvo que ser abandonado si no fue perdido.

Los oficios que afilan herramientas, especialmente formones, azuelas, hachas,

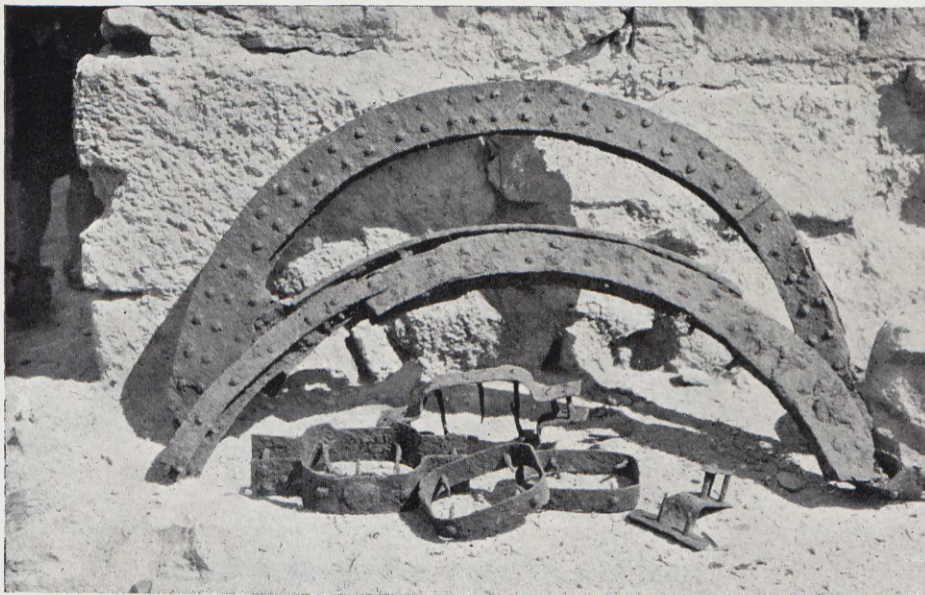


FIG. 8.—Conjunto de los restos de un carro de la Edad de Hierro

etcétera, melladas, primeramente suelen matar el corte hasta que desaparece la mella y a continuación afilan la herramienta; que es el caso de nuestra hacha en cuestión, según imagino.

No hallamos nada, sin excavación, que pudiese suponer posterior a la Edad de Bronce.

VIII

EL TORIL

Unos días antes, el 25 de agosto, habíamos visitado esta estación de Bronchales (fig. 7), situada al S. E. de la población, S. de la Cabeza del Molino, y entre los prados de la Sarga, la Retuerta y el Navazuelo.

Las vertientes están llenas de peñascos procedentes de los antiguos muros que

cerraban la estación y de sus casilicios que son casi rectangulares; uno de ellos, de ancho probable de cuatro metros, con muros de cantos plantados, al parecer. Cubierto hoy por el prado apenas se puede asegurar nada. Hay muros que parecen tener dos hileras de cantos plantados.

Fragmentos de cerámica grosera atípica, muy semejante, sin embargo, a la del bronce del Castillejo de la Cañada del Sordo. Nada se encontró que pudiera atribuirse a la Segunda Edad de Hierro; pero hay que tener en cuenta la espesa capa de prado que cubre la estación.

A la parte del prado de la Sarga se encuentran restos de escorias de hierro.

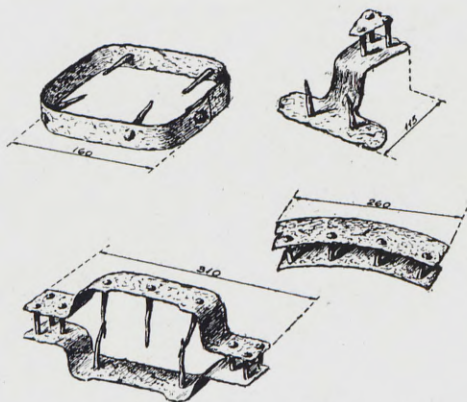


Fig. 9.—Detalles de algunos hierros del carro

IX

EL CASTILLEJO DE LA CAÑADA DEL SORDO

A poca distancia, al N. E. del Toril, entre la Cabeza del Molino y las Atalayas, se encuentran estas ruinas que son idénticas a las de las peñas de Santa Bárbara, y, por lo tanto, puede asegurarse que fueron ocupadas en las mismas épocas del Bronce e Ibérica.

Defendía el paso hacia las tierras bajas: Albarracín, Teruel, Valencia y otras partes, por el barranco de Cuatro Calzas, al N. E., el cual sirve de camino. Lo visitamos, por primera vez, el 5 de septiembre de 1926, y muchas veces posteriormente hasta 1945.

En la falda S. O. es donde está el escorial que hemos mencionado ya y en el que se encuentra abundante cerámica ibérica, alguna saguntina y también medieval y moderna. También existe una gran cantidad de cuarcitas que suponemos debían emplearse en la fundición como todavía en la actualidad.

Hacia el O. S. O. de la Acrópolis se ven restos de calzada que se dirige al S. S. E. Entre la cerámica ibérica, con pinturas geométricas, se hallan también del Bronce, y encontramos un fragmento de parietal de vaso con incisiones de puntos y rayas, muy pulido, cocido a baja temperatura; algún sílex, fragmento de cuchillo, restos de muela barquiforme, y por la falda S. E., la más accesible, se ven todavía señales de dos recintos murados.

Por aquí pasaba la senda de los menaqueros, de la que hemos antes hecho mención, la cual se dirigía hacia el barranco de Cuatro Calzas. Un anciano me dijo que había conocido llevar mena o hierro hacia las tierras bajas, especialmente para los herreros de Torres.

Hacia el S. E. del Castillejo, a unos trescientos metros, pasada ya la fuente de la Colmena, en las Navas, al pie de la Atalaya de la Canaleja, hallamos la necrópolis de la estación siguiendo la indicaciones de un labrador que me dijo haber hallado «un cocio lleno de bolas de barro muy duro que necesitaba un martillo para romperlas».

La necrópolis se determina por una gran mancha negra, mezcla de cenizas

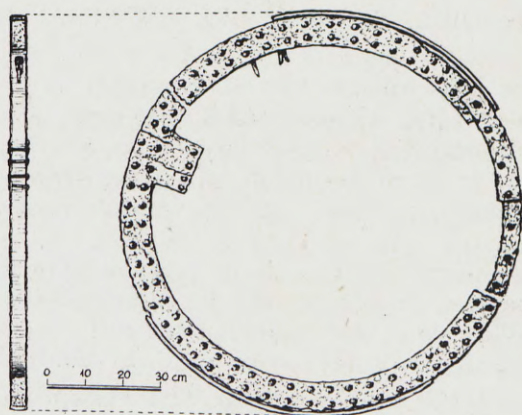


FIG. 10.—Reconstrucción de la rueda

y tierra, que hace pensar en que aquel lugar sería crematorio y cementerio a la vez; apenas se encuentran restos cerámicos, y suponemos que la necrópolis estará casi intacta y más hacia la atalaya, quizá. También pensamos que las bolas de barro serían probablemente los cóndilos de los huesos chamuscados y no consumidos.

En la Atalaya que hay entre la anterior y el castillejo encontramos restos de una construcción que nos hizo pensar en una inhumación en cista, porque como conducción de agua no parecía tener objeto. Su sección-luz era de 0'250 metros de alto por 0'300 de ancho, y su longitud de unos seis metros; descubierto unos cinco, completamente expoliado, sin nada más arqueológico para poder deducir de qué se trataba ni su época. Su nombre, Talaya, es evocador de que antiguamente vivió como vigía.

La Cañada del Sordo, que desagua hacia el barranco de Cuatro Calzas, es cerrada por la parte superior, que da en vertiente rápida al río de las Cuevas o de la Navalba, entre la Cabeza del Molino y la Cabeza Modorra, llamada ésta así, sin duda, por ser la más baja de las dos.

En la Cabeza del Molino no hallamos nada arqueológico que no fuese moderno; sin embargo, en la Modorra, con grandes amontonamientos de piedra, restos de antiguos muros, hallamos un hueso trabajado en forma de cuchara

incipiente, un fragmento de cuchillo de sílex, otro de muela discoide del tipo ibérico y varios cerámicos con pinturas muy borrosas, geométricas, difícilmente discriminables entre lo ibérico y lo morisco, por lo desvaído y lo pequeño.

La superficie, inclinada hacia la cañada, no es muy esperanzadora para una búsqueda; no obstante, bien pudiera haber sido una atalaya intermedia entre el Castillejo de la Cañada del Sordo y las peñas de Santa Bárbara, ya que estas dos estaciones no se distinguen directamente.

X

EL CASTILLEJO DE LA FUENTE DEL ENDRINAL O DE PELPUZ

En el archivo de Bronchales, citado, nos mostraron un deslinde del pueblo, de 1395, transcrito en 1688, del que citamos la siguiente descripción: «...i de ahí da por sobre las labores i viene al coyado las peñas del castellar i baja la umbria abajo i da en el rio de fondon de las casas viejas i da el rio abajo : a la cueva de los mosquitos i vuelve por la vertiente i viene al Castillejo de la hoz de pelpuz...»

Nadie que pregunté supo decirme de las peñas del Castellar; pero a fuerza de recorrer estos lugares, me pareció poderlas identificar con las Parideras del Endrinal, y el Castillejo de la Hoz de Pelpuz con el de la Fuente del Endrinal, por donde pasa el arroyo formado con las aguas del Manzano y otras. En este supuesto Castellar encontré, sin excavación, sólo restos atípicos y escasos.

Siguiendo arroyo abajo, o sea, el «Rio de Fondon de las Casas Viejas», se llega al Castillejo de la Fuente del Endrinal, que está en una «hoz» que debió ser en el siglo XIV la «hoz de Pelpuz». Las Casas del Endrinal nos dicen que se hicieron en un Berrocal, o sea ruinas de otras casas anteriores, que serían «las Casas Viejas» del deslinde citado.

Las ruinas de este Castillejo están en un monte situado al extremo N. E. de una hoya y al E. más o menos de la Muela, cerrando el paso del camino a Monterde, monte que está formado por extractos calizos sinclinales hacia el N. E. Está acantilado por el N. O. y N.; menos por el S. O. y S., pero muy defendible. Por el S. E., bastante accesible, se distinguen cuatro muros de defensa.

Hallamos los mismos restos que en las estaciones de las Peñas de Santa Bárbara y del Castillejo de la Cañada del Sordo y algunos fragmentos de cerámica saguntina. Restos de escorias abundantes se extienden hacia la parte baja junto al río y aguas abajo.

Mi primera visita, solo y caballero en un asno, fue el 14 de agosto de 1930; por cierto, que el compañero me dio mucho quehacer. No nos compenetramos.

A la izquierda del riachuelo del Endrinal, teniendo a la derecha mano el Castillejo, hay un acantilado de menos elevación y encima unas casas labriegas y una antigua nevera hoy utilizada como pajar y cuadra, y en el acantilado una cueva en la que una mujer del Berrocal me indicó que sus padres habían hallado allí huesos, calaveras y unos cuencos, hacía muchos años; pero la recorrimos en su escasa profundidad, practicamos unas pequeñas catas y no tuvimos la suerte

de encontrar nada arqueológico, quedando en la duda de si la mujer o nosotros habíamos equivocado la cueva o bien que no fuese ésta sino la «Cueva de los mosquitos», de la que nos habla el deslinde de 1395, citado, y que no pudimos identificar cual fuese, si ésta u otra.

Al S. O. del Castillejo existe una estribación del mismo monte. la cual se llama Era del Castillejo. Aquí se encuentran restos del mismo tipo que los de la dicha estación, y en el breve tiempo de que pudimos disponer, el 24 de agosto de 1944, sólo hallamos algunos fragmentos de cerámica saguntina sin relieve, por las vertientes.

XI

CASARES DE LA CAÑADA DE LOS OJOS

En 21 de julio de 1930 salimos en expedición desde Bronchales para visitar las fuentes de los ríos Turia y Tajo. Ibamos unos cuantos parientes y amigos en sendos mulos y acompañados de guías.

Mi objeto no es describir la maravillosa excursión por los bosques de estas serranías, sino el hallazgo de los restos de un carro, que supongo de la Edad de Hierro, probablemente la segunda, llamada *La Tène* y a la que pertenece, como es sabido, nuestro período Ibérico reciente.

Los tales restos (figs. 8, 9 y 10) fueron hallados en término de Guadalaviar (Teruel), dentro de un «majano», en los dichos Casares de la Cañada de los Ojos; majano que supongo un túmulo elevado a algún jefe. Fueron hallados por Ecequiel Belenchón y vendidos a nosotros.

No pudimos recoger más datos y nos prometimos volver para efectuar un estudio *in situ*, lo que no hemos podido realizar todavía.

La rueda es de madera con aro y galteras de hierro, y había sido ya tan usada que el aro está muy redondeado y la rueda remendada con refuerzos. No ha aparecido más que una rueda o partes de dos y piezas que pertenecieron a la caja y lanza del vehículo. Hacía poco tiempo que habían sido encontrados estos restos limpiando el campo de piedras.

Y con esto damos fin, por ahora, a nuestras notas sobre la arqueología de las altas vertientes comunes a los ríos Turia y Tajo.

Nicolás-Primitivo Gómez.

DE LA VALENCIA REMOTA

UN HALLAZGO DE OBRA MUSIVARIA DEL SIGLO III

En el más íntimo laberinto de sus viejas calles tradicionales y lleno de significadísimas atribuciones, Valencia con afortunada frecuencia capta y recobra su pasado que inesperadamente advierte la propia y presente renovación de la ciudad.

La exploración arqueológica de la ciudad, incidentalmente realizada en el pasado siglo, y la más cautelosa observada hasta el presente no se vio muy correspondida por la presencia de entidades monumentales correspondientes a la hoy tan preciada época de nuestra urbe de sus orígenes fundacionales por la égida del Imperio Romano.

Un regular lote de lápidas con dedicatorias datadas, en su mayoría, en posterior época de romanidad, una necrópolis ya patrimonio de los tiempos paleocristianos y abundante y heterogénea cerámica que acusa un supuesto histórico vacilante por ausencia de entidades que evidentemente las concreten.

La Valencia fundada por Junio Bruto, en el siglo II anterior a la era rigurosamente comprobada en su origen y persistencia hasta los tiempos visigóticos, se resiste a descubrir sus más emocionadas como íntimas vicisitudes. Por ello, cuando las contingencias de la intensa mutación con que la ciudad renueva su condición urbana, determina afortunadamente y con sorpresa la contemplación de aquella cultura, podemos rasgar con señal de acontecimiento un trazo más a veces fecundo en la historia de Valencia.

En la calle del Reloj Viejo, de singular estirpe medieval, pues su denominación nos lleva a recordar, a través de la documentada y aún existente constancia de la topografía de la ciudad, los tiempos foráneos de nuestro Concejo con sede en su mansión de la calle de Caballeros, ostentadora de aquel reloj, con hora para todos los valencianos, situado frente al quebrado callizo que conducía a la gremial calle de la Bolsería.

En 1950, en un solar largo tiempo sin edificar y que en la centuria anterior dio auspicios a representaciones dramáticas con un improvisado teatro de vecindad, al calar los trabajos de cimentación para un nuevo edificio, previamente y al nivel del semisótano de la anterior construcción, irrumpió una voluminosa bóveda de recia fábrica de ladrillos atribuible al Bajo Medievo: era un algibe, cuyas funciones de buena covacha fueron seguramente admitidas para utilización a través de unos cinco siglos, lo que le salvó de su derribo.

Al desplazar las tierras y buscar el auténtico nivel de su piso, sorprendió la atención del personal de excavación del Servicio de Investigación Arqueológica del Ayuntamiento de Valencia, ya interventor en aquellos trabajos, una abundante cantidad de dados de mármol blancos y negros que hicieron presumir próxima y afortunada contingencia.



Mosaico hallado en Valencia, calle Reloj Viejo

No se hizo esperar, cuando se llegó exactamente a nivel de la superficie del pavimento, aunque, fragmentariamente, varias zonas de su dintorno rectangular aparecieron cubiertas de restos parciales de una amplia pavimentación musivaria que acusaba el desarrollo de temas florales propios de la técnica mosaísta romana de talleres provinciales que tan abundantemente se dieron en los avanzados tiempos del Imperio. Como es natural, la zona de fricción o de desgaste correspondiente al espacio central o de uso como el de acceso del sotabanco (algabe) había perdido teselado y únicamente una irregular faja que contorneaba los muros laterales y de fondo ofreció parceladamente sectores de mosaico.

Por fortuna, pudimos comprobar inmediatamente que los pesados muros no habían calado ni deshecho la entidad del pavimento, sino que simplemente superpuestos permitirían tras su derribo calmar la ansiedad que ya nos procuraba tan inquietante hallazgo.

No era cosa fácil, puesto que aquella colectora de aguas situada a un nivel infrarrañante de la actual altitud de aquella zona urbana, servía de imprescindible contrafuerte a la peligrosa gravedad o cimentación del viejo edificio colindante.

Pacientemente se realizó el desplazamiento de tierras inmediatas que dieron a idéntico nivel nuevas muestras de entidades musivarias gemelas a los primeros indicios del hallazgo. Su amplitud desorientaba, ya que irrumpía tras los límites del solar para abordar los del edificio inmediato por el norte y los de la calle por el este.

Los primeros y parciales hallazgos hacían suponer una gran realización musivaria de tipo y arte avanzado debida a su constante característica floral y geométrica. Pero cuando consolidadas debidamente las antiguas cimentaciones, como los profundos cortes de tierra que había producido el socavado, pudo derribarse el cañón abovedado del antiguo algibe, sorprendió inusitada y radiantemente la contemplación del sugerente motivo emblemático central de toda la teoría musivaria que poco a poco fuimos apercibiendo. Consistía en un acabado y perfecto teselatum policromo que interpretaba una impresionante plasmación con riguroso rictus mitológico de la cabeza de Medusa.

Su hallazgo determinaba, pues, la más singular adquisición que Valencia hacía de su propio y remoto patrimonio del arte musivario tan escaso en la ciudad hasta el presente. Ya se pudo constatar con plenitud su entidad, cronología y atribución cultural.

Su estructura rectangular acusa con su ornamentación floral un período de avanzada evolución hacia los ritmos intrincados o fantásticos con que el último período de grandeza imperial rivaliza con la anterior fase Pompeyana. Ello justifica su atribución a la segunda mitad muy avanzada del siglo II ó en los albores del III.

La teoría floral que muestra esta entidad musivaria, así como toda la tracería geométrica conseguida en los distintos y posteriores hallazgos, demuestran la doble factura de origen de los mismos.

Mientras esa teoría floral a que hacíamos referencia, envolvente, con bucheros o semiovas reticuladas en sus ángulos, con caulículos, follaje y frondas serpenteantes, componen el contorno de la obra policromada, es de segura y típica realización del artesano local, valentino o valenciano, hábil en la musivaria, que se cultivaba con acierto y especial sello en todo el litoral mediterráneo. No así ese magnífico dintorno guardado por cenefas de trenzado y postas continuas, ostentador de la faz de Medusa matizada con teselas sienas, amarillas, azules, negras y blancas. De pictórica impresionista, de vigorosa factura, sin reflejos afectivos y fulgurante en la medida expresión de sus pupilas, fiel a su proverbial cualidad mitológica, la identifica totalmente como un evidente emblema circular que de facto y expresamente remitían los magistrales talleres de la península Metrópoli a los demás musivarios «provinciales» del resto del Imperio, para completar y elevar con mejora la suntuosidad de su artesanía.

El Ayuntamiento de Valencia rindió el mérito que requería el hallazgo, estimando al mosaico con una cuidadosa extracción del mismo, verificada por el Servicio de Investigación Arqueológica de la ciudad de Valencia y por su instalación en el Museo a cargo del más experto montador que en los museos

de nuestro Protectorado recogió e instaló los magníficos presentes musivarios de Lixus y Tamuda.

Junto con ese magnífico documento de nuestra personalidad cultural y artística de la Valencia del siglo III, han aflorado en la excavación de la calle del Reloj Viejo, otros interesantísimos fragmentos musivarios de realización geométrica y de estimable proporción, cuidadosamente captados y adecuadamente conservados para su ostensible instalación en los nuevos locales que se proyectan para ámbito y prestigio de nuestro ya ejemplar Museo Histórico de la Ciudad.

Dr. Roda Soriano

SAN FELIX DE JATIVA

La ciudad de «El Españolito» posee, entre otros monumentos, tres que merecieron la declaración oficial de nacionales del tesoro histórico-artístico, y son, por orden cronológico, el Castillo milenario, la ex catedral de San Félix y la Colegiata de la Seo; el primero y el último por decreto de junio de 1931, y anteriormente el que motiva este artículo, en diciembre de 1930, ya al final de la monarquía.

Antecedente histórico: La catedralidad setabitana.—Según los antiguos cronistas regnícolas, fue Saetabis una de las primeras ciudades de España en abrazar



Játiva. Panorámica del monumento de San Félix en el solar de la antigua Saetabis.

la religión cristiana aún antes del edicto de Milán, por Constantino en el año 313 de nuestra era; y rindió luego fervoroso culto al Patrón San Félix, protomártir de Gerona, antes que Valencia al diácono San Vicente. La primitiva capilla fue transformada en catedral visigoda de los siglos VI y VII al ser creada la diócesis de la Setabitanía, contemporánea de las de Bigastro, Elche, Denia, Segorbe y Valencia. Humberto, Dextro, Argáiz y demás cronicones, a los cuales siguieron Diago, Escolano, Boix y otros historiadores, pregonaron fantástico episcologio setabitano, del que son ciertos los prelados Mutto, Florencio, Atanasio, Asturio, Isidoro y otros que firmaron actas de los concilios de Toledo, de cuya sede primada era sufragánea la catedral de San Félix, única de las catorce basílicas visigodas de España que ha perdurado hasta nuestros días, si bien reedificada en la segunda mitad del siglo XIII al estilo valenciano de la Reconquista, después de haber permanecido abierta al culto cristiano durante la dominación árabe, como en Valencia San Vicente de la Roqueta.

Arquitectura del templo.—Del primitivo santuario cristiano cimentado en el solar de la ciudad romana no quedó rastro alguno. De la basílica sucesora, sí. En el Museo municipal de Arqueología y Bellas Artes, hoy a mi cargo, conservo catalogadas algunas piezas de cantería como restos de un ventanal de tracería labrada, capiteles de rudimentaria factura, fragmentos moldurados, trozos de pavimento de hormigón y, sobre todo esto, la inscripción visigoda del obispo Atanasio (segunda mitad del siglo VII), según la cual, en nombre del Señor, hace constar que erigió el altar de San Félix en el séptimo año de su obispado, consagrando en ara un cipo romano borrando la lastra funeraria para grabar su inscripción (especie de palimpsesto epigráfico, valga la frase). Sobre estos particulares históricos ya me ocupé en mis publicaciones bibliográficas anteriores con una extensión que no cabe en este breve artículo de revista.

Y vamos ya —aunque brevemente— al monumento actual. Pocos publicistas se olvidaron de esta milenaria ex catedral visigoda levantina, pero pocos también le han dado su merecida importancia histórico-artística (1).

Un prolongado peristilo corre lateralmente a lo largo del templo, sustentado por seis columnas, cuyos fustes, basas y capiteles, procedentes de primitivos templos paganos, sirvieron de divisorias en las tres naves de la visigoda catedral de los siglos VI y VII; y al reedificarse el templo en la segunda mitad del XIII (en única nave de testeros planos), se utilizaron aquéllas en este atrio, al que Diulafoy le concede merecida importancia arqueológica.

Paliada por este peristilo, ábrese hacia los pies del templo, la puerta lateral del mismo, de puro estilo románico, en labrada sillería con molduras dovelas,

(1) Hasta se dio el caso de un conocido publicista de Valencia que no le dedicó más que veinticinco líneas en su extenso libro, sin mentar la riqueza de retablos góticos que atesora.

Por el contrario, el doctor E. Tormo Monzó dijo que este templo de San Félix es la Iglesia de la Reconquista más notable, románica por su contextura y su portada, pero de arcos ya apuntados en su nave sustentantes de techumbre en armadura de tablas policromadas; y tiene, sobre cualquier otro monumento valenciano, la incomparable nobleza de abo-lengo que le presta el haberse aprovechado en su pórtico lateral columnas romanas procedentes de la Catedral de la montaña.

J. Villanueva, P. Madoz, Flórez, F. Selgas, Laborde, V. Boix, J. Sanchis Sivera y otros historiadores juzgan «San Félix» del mismo modo.



Játiva.—Atrio o peristilo románico (siglo XIII) en la Ermita de San Félix

cuyo arco de medio punto apoya en columnas de labrado capitel, metidas en codillos o aristas de las jambas. A guisa de ábaco hay doble imposta decorada con trezado. Por las extremidades exteriores de las dovelas corre una moldura

arqueada coronando el intradós de la archivola decorada. Muy bien conservada, es ésta una de las poquísimas puertas romanas del solar valenciano —(la monumental del Palau, en la catedral de Valencia, las del castillo de Peñíscola,



Játiva.—Puerta románica de San Félix paliada por el peristilo lateral

la de San Mateo, en el Maestrazgo, etc.)—, pocas a causa de lo tardía de la reconquista valenciana ya en los albores del período ojival levantino.

En el testero de cabecera rasgan el muro tres ventanales románicos, estriados a doble bocina. La planta del templo es cuadrilonga de veintidós por quince metros y con piso primitivo de hormigón cubierto ya de baldosas. El techado es a

doble vertiente (estilo barroco) sin bóvedas, con cobertura de tablas de madera policromadas las del presbiterio, pero ya renovadas modernamente como luego diré. Sustentan este amplio tejado cuatro arcos torales de piedras doveladas en atrevida anchura y sin contrafuertes exteriores; y entre sus bases, a guisa de capillas laterales, perduran los retablos góticos y restos de pinturas murales de que me ocuparé más adelante.

Sin detenerme aquí en comentar algunas discrepancias entre publicistas, con referencia a fechas y detalles en cuanto a la arquitectura e historia del monumento, concluyo con mi parecer de que se trata de una obra del período de transición del románico decadente (exteriormente), y el protoojival valenciano docentista (en el interior) ya borrada toda reminiscencia visigoda y mudéjar (1).

Pinturas murales.—Como templo románico de importancia debió tener y tuvo pinturas murales; y como templo gótico, también tablas de pintores primitivos, siglo xv.

En cuanto a las primeras, en 1934, con motivo de las obras de consolidación realizadas bajo dirección del arquitecto oficial, J. Martorell, con cargo a 21.000 pesetas, que conseguí del ministro Marcelino Domingo, después de renovada la casi totalidad de la gran techumbre ya ruinosa del templo, tuve la suerte de descubrir las sospechadas decoraciones murales, cubiertas por repetidas lechadas de cal; trabajo que hubimos de suspender por falta de obreros especializados en estos menesteres, y a peligro de su destrucción por el picado. Aparecieron en los dos entrepaños o capillas últimas del lado de la epístola cercanas al presbiterio. La primera es un gran retablo gótico con sólo terminado el cuadro central de un metro de anchura por metro y medio de altitud, representando una Madona sedente entre ángeles, bajo tracería ojival, y dibujado el resto del conjunto con trazado arquitectónico. Y en la siguiente capilla, al fondo mural, apareció pintado un calvario a guisa de espiga de otro retablo, y en el arranque del último arco toral, un cuadro del Salvador. Consideré importante este descubrimiento, dada la escasez de pinturas murales en los templos antiguos valencianos —(solamente en Játiva, Liria, Segorbe y Sagunto)—, y di cuenta detallada en los números 20.405 y 20.417 del diario «Las Provincias», y en otras publicaciones posteriores. Dichas decoraciones murales son del siglo xiv seguramente.

Posteriormente, ya después de la liberación de España, en otras obras de restauración del monumento, realizadas por el Agente de recuperación artística, descubrió más pinturas murales en el testero de fondo de San Félix. También muy deterioradas, pero de mayor antigüedad. Unas y otras son merecedoras de una ligera restauración artística por pinceles peritos. Ojalá llegase hasta ello la consignación de 50.000 pesetas, que con ayuda de buenos amigos de Madrid he conseguido del Ministerio de Bellas Artes para terminar la consolidación del

(1) En los períodos foral y real, independientemente de la Colegiata setabense, rica y nutrida de culto y clero (como añorando la catedralidad setabitana), tuvo San Félix su clero de beneficiados y culto cotidiano decaído posteriormente hasta extinguirse en época moderna. Hoy permanece profanado el templo milenario dedicado al Santo Patrono de la ciudad de los Papas, desde la última guerra civil, sin que nadie se preocupe de su nueva bendición, por lo que solamente es un monumento nacional para ser visitado por el Turismo, como especie de museo de tablas de pintores primitivos valencianos.

monumento en su antedicho peristilo y la vivienda adlátere del guardián, cuyas obras dirige el arquitecto oficial señor Ferrán.

Retablos góticos.—Su colocación actual (y número de ellos) discrepa algo de la descrita en publicaciones anteriores a la última guerra civil de España, no solamente por el traslado que, por mi cuenta y riesgo hice a esta ermita, de los de otros templos de la ciudad para salvarlos de los incendios marxistas, convirtiendo San Félix en Museo local de pinturas de primitivos, si que también para dejar los de esta iglesia en mejores condiciones de visualidad al devolver los otros retablos a los templos de su origen.

Perdura en su sitio el gran retablo mayor del Santo titular del templo. Mide seis metros de anchura por doce de altitud y los forman ocho tablas del políptico del fondo, seis su predela y once más la polsera; en total, veinticinco más dos pequeñas extremas del rebanco. En la calle central espigada en calvario, la tabla principal aparece sustituida en el siglo xvii por una doble hornacina de talla dorada postrenaciente para las esculturas de gran bulto que luego diré; y entre ésta y el remate luce una gran tabla de la Virgen con el Niño rodeada de coro angélico. Aunque obra es del mismo taller, se nota diferente técnica entre las ocho tablas de fondo, las once de la polsera con sus dorados y las seis del rebanco con sus claros celajes; cosa explicable por la intervención de varios pinceles de la misma escuela. Además, notamos la réplica de otras tablas vistas en Valencia, Segorbe y Morella (quizás ya perdidas). La escuela es de Mestre Rodrigo. El retablo aparece blasonado lateralmente con los escudos de Játiva y de Aragón. Las cresterías, doseletes y pináculos son de rica talla filigranada y dorada. En la predela aparecen pintadas seis escenas de la Pasión de Cristo.

Grandiosa tabla es la Magdalena pintada al encáustico: de pie sobre bellissimo solado de alicatados valencianos, vestida con túnica y manto y sustentando la corona de espinas de Cristo y un hunguentario. La rodean seis ángeles volantes con filateras. El autor es Juan Reixach (no Jaime Jacomart, su contemporáneo). Procede esta devota pintura del vecino ex monasterio de Montsant, también de origen visigodo su fundación, como la catedral de San Félix.

De fines del siglo xv o albores del xvi, se conserva aquí un Crucifijo de tamaño natural, pintado por ambas caras, sobre tabla recortada, el cual procede quizás del cementerio parroquial que hubo tras del templo ex catedralicio, hoy convertido en campo de cultivo del ermitaño.

Entre la puerta del templo y otra ya tapiada del testero de pies, hubo otro retablo que hemos trasladado al entrepaño de enfrente vecino del altar de la Magdalena. Se le denomina del «Quo vadis?» por la postiza tabla que cubre la falta de la titular. Todas aparecen repintadas lamentablemente, salvo una lateral que, con sus dorados estofados, representa a Santa Ursula con las once mártires vírgenes («martires», no «mil»). Este políptico está blasonado con águilas pasadas de sínope.

El más valioso retablo aparece al lado derecho del anterior. Es un tríptico de la Virgen Lactante, rodeada de ángeles músicos, entre las tablas de los apóstoles Matías y Santiago; sobre predela miniada en tablitas de más delicada pintura que las superpuestas del retablo ya falto de remate y de polsera. Es obra meritoria de Valentín Montolíu, fundador de la escuela de primitivos del Maestrazgo castellonense de Montesa; pintor que descubrió y publicó el arcipreste don Manuel Betí, quien, por cierto, lo confundió con otro idéntico de Ibiza

que creyó trasladado aquí al no hallarlo allá, pero que perdura en aquella isla balear. Lo estudió el doctor E. Tormo Monzó, y por su consejo lo enviamos



Játiva.—Retablo Mayor siglo xv en el templo de San Félix

hace años, para su restauración, a los talleres del Museo Nacional del Prado.

Entre este retablo y el principal, hay otra gran tabla de San Miguel y la Magdalena (también vestida), espigada dicha tabla con pequeño Calvario. Es pintura de la escuela de Jacomart, autor del mejor retablo del siglo xv de la

Colegiata setabense. Y en los muretes de los arcos cuelgan otras tablitas góticas o protorrenacentes, como las agrupadas en una capilla del lado fronterizo.

Esculturas.—Las dos imágenes gigantescas de la antedicha hornacina gemela del retablo mayor son de los dos San Félix: el diácono mártir de Gerona, verdadero Patrón de Játiva, y el presbítero de Lyon, que se tuvo por tal en el siglo xvii.

La primera escultura es gótica del siglo xv, de más de dos metros de altura, vaciada su talla por la parte posterior y restaurado en 1645 por el mismo escultor, Antonio Mas, al tallar la otra escultura del santo francés.

Ambos iconos fueron decorados igualmente en 1735, restándole con esto la ranciedad cuatrocentista del San Félix español, y creyendo muchos que son de la misma época, a pesar de la rigidez de la hierática escultura primera.

Ambas fueron de las pocas que se salvaron de las destrucción iconoclasta en 1937, porque las emparedé a la par que los antes descritos retablos, resistiendo a la orden de entrega de éstos que, repetidamente, me hicieron los delegados de Negrín.

Mucho más antigua aún es la *pila románica* del siglo xiiii, que para el agua bendita y en forma de capitel perdura en San Félix. Aparece tras de la puerta junto a una de las lápidas romanas empotradas en los arranques de los arcos torales del templo: (la del flámine o duntviro Fulvio). Es de mármol blanco con altorrelieves de su tambor, historiados con el nacimiento de Jesús adorado por los pastores, y, además, la Virgen lactante. En la base lleva ornamentación de flora. Parece un capitel parteluz vaciado para pila, al estilo de las basílicas asturianas, algo semejante (aunque de distinta labra) al capitel del mainel en la puerta que el claustro de Tarragona comunica con su catedral; es decir, un capitel aplanado por la parte posterior (1).

San Félix en nuestros días.—Monumento tan cargado de arte y de historia lamenté en 1929 que no figurase catalogado oficialmente entre los declarados del Tesoro Nacional, y como vocal de la Comisión Provincial de Monumentos (en concepto de correspondiente de la Real Academia de la Historia) inicié allí la oportuna gestión, siendo ponente con don Francisco Mora y don Manuel González Martí. Tras laboriosa gestación, de un año de expedienteo oficial y con informes favorables de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de Madrid, al fin, en 4 de diciembre de 1930, siendo ministro don Elías Tormo, quien, como académico ponente había informado, refrendó el decreto de la deseada declaración que hice inscribir en una lápida que hay fijada en la frontera del monumento. Aplaudió tan justa declaración oficial la prensa periodística de Madrid, Valencia y Játiva.

Después, durante el primer ministerio de Alcalá Zamora, siendo ministro Marcelino Domingo, tras de ímprobos gestiones de meses y años, y con el auxilio de amigos particulares, conseguí del Gobierno 23.500 pesetas en dos entregas, de 1931 y 1935, al arquitecto oficial de Levante, señor Martorell, para la casi total renovación de la cobertura de maderas y tejado a doble vertiente del templo secular la cual comenzaba ya a hundirse.

(1) Obra de tanto mérito, que llamó la atención en la última exposición universal de Barcelona, fue tildada de burda labor por algún historiador valenciano.

Llegada la revolución de julio en 1936, con los incendios de templos y obras de arte religioso, me apresuré al salvamento de todos los retablos góticos de



Las Camareras de San Félix muestran el icono del Santo Patrón

Játiva y de cuantas obras de arte retrospectivo pude defender en el Museo Municipal y en San Félix, convertido este templo en museo de tablas de pintores valencianos primitivos, resistiéndome a su entrega al Gobierno y devolviendo



Játiva.—Pila Capitel románica en San Félix con tambor esculturado en altorrelieve, historiado con el tema de la Natividad de Jesús

a sus respectivos templos de la Colegiata y parroquial de San Pedro todo lo antedicho, tras de la Liberación de España por las tropas leales del Caudillo.

Terminada la guerra civil, el agente de recuperación artística en Játiva se

incauto de San Félix como del Museo Municipal, formalizando las devoluciones a templos y particulares, y recabó del Gobierno del Caudillo otra subvención para terminar la consolidación del monumento nacional, y no resultando suficientes una y otra obras (con descubrimiento de pinturas murales primitivas en ambas), hube de gestionar, con la valiosa mediación de buenos amigos, como el arquitecto don Alejandro Ferrant, don S. Ferrandis Luna, don Miguel Bordonau y otros, una tercera subvención oficial (ahora de cincuenta mil pesetas), librada a dicho arquitecto de esta cuarta zona, señor Ferrant, para culminar las obras necesarias en tan valioso monumento milenario de San Félix; motivo que da actualidad a la publicación de este artículo que me solicita el Excmo. señor Director de nuestra Real Academia de San Carlos para esta nuestra revista.

Carlos Sarthou Carreres
(Cronista de Játiva)

EN TORNO AL PROBLEMATICO JACOMART

Causa sorpresa el hecho de que el trabajo publicado en 1944 por don Leandro de Saralegui en la páginas de *Archivo Español de Arte* no haya tenido las repercusiones que merecía por su valeroso planteamiento del agudo problema representado por la obra de Jacomart. Era inevitable que la fina sensibilidad de quien es maestro entre cuantos se ocupan en la demasiada frecuentemente dificultosa tarea de dilucidar los muchos puntos confusos repartidos por el espléndido panorama de la pintura valenciana, se sintiese perpleja y dubitativa ante la casi impenetrable obscuridad que rodea la obra del que fuera pintor de Alfonso «el Magnánimo». La cuestión —pese a los esfuerzos de nuestros más eminentes tratadistas— no se puede considerar resuelta por ahora. Hacen falta nuevas pruebas para trazar definitivamente los perfiles de este creador, para determinar con seguridad las peculiaridades de su estilo y deslindar su producción personal de la realizada por sus más inmediatos seguidores o colaboradores.

Tanto en este caso como en otros, creemos necesario considerar que para enfrentarnos con el arte nutrido por el espíritu medieval es necesario partir de premisas que le son inseparables y de las que no podemos prescindir sin exponernos a caer en los más groseros errores. La más importante de todas ellas es hija del desprecio sentido por lo individual, pues el hombre de la Edad Media no siente ese convulso deseo de singularizarse que es signo capital en épocas posteriores. Vive transido por más altos empeños, y muy bien pudiera decirse que cuando surge la personalidad del artista —y en mayor o menor medida acaba por brotar siempre— sucede a pesar suyo y contraviniendo un precepto de humildad y renunciamento. El retablo no es sino el trasunto de la catedral, un templo simbólico en el que cada tabla cobra el valor de una vidriera policromada, una enseñanza por medio de imágenes, una capilla o un ventanal por donde poder escapar y remontarse al cielo. Por todo ello, no es de extrañar que los más destacados artistas aceptasen realizar los más humildes trabajos relacionados con su oficio y que no vacilasen en muchas ocasiones para seguir casi literalmente los pasos de alguno de sus colegas. En tales condiciones, la tarea de los investigadores llega a requerir en ocasiones verdadero heroísmo para atribuir tal o cual obra a tal o cual maestro.

Por otra parte, el problema de Jacomart rebasa con mucho el marco de un solo hombre y un solo artista. Se extiende hasta los límites de toda una época, cuyas fronteras pueden trazarse simbólicamente sobre el contorno del

reinado de Alfonso «el Magnánimo», ese instante tan espléndido y fructífero para Valencia, en el que se unea los últimos resplandores de un período y los albores de otro. Momentos de transición, fase en la que esa formidable y bellísima arquitectura lanzada hacia lo alto siente penetrar en sus venas una sustancia nueva.

Reduciendo el planteamiento a términos personales, las premisas se centran en Luis Dalmau, Jaime Baço Jacomart y Juan Rexach. No se comprende cómo se omite sistemáticamente el nombre de Luis Dalmau, pues la determinación de su estilo, anterior al viaje realizado a Flandes en 1431, pudiera ser una de las claves esenciales capaces de arrojar luz sobre esta zona tan penumbrosa —o de tan equívocos y peligrosos reflejos— de nuestra historia pictórica. Dalmau todavía trabajaba en 1460. Jacomart murió en 1461; y en 1429, poco antes de que Dalmau partiera hacia los Países Bajos, todavía era menor de edad. Con esto solamente pretendemos poner de relieve la contemporaneidad de ambos maestros y la necesidad de contar con la obra preeyckiana de Dalmau a la hora de establecer puntos de partida para ordenar el arte de este período. Claro está que, por desgracia, no podemos hacer otra cosa que insinuar esta cuestión cuya clave quizá esté dormitando —como tantas otras— en nuestros archivos.

Con Rexach ha sucedido lo contrario. Sus relaciones con Jacomart han sido objeto de profundas —y profusas— meditaciones de nuestros especialistas, que les han dedicado fructífera atención.

El momento artístico en que aparece Jacomart es de intensa influencia flamenca. Ya se ha abandonado la predilección linealista que caracteriza el estilo de Lorenzo Zaragoza y el crispado expresionismo que encontramos en Andrés Marçal de Sas. Parece como si la inalterable religiosidad del hombre medieval buscara una dicción menos vehemente, un lenguaje más reposado. Presenciamos una resuelta inclinación hacia la objetividad, un virginal acercamiento a la verdad óptica, abandonando formas que amenazaban con hundir la creación artística en el tedio de lo convencional y amanerado. La perspectiva adquiere rango primordial. Se estudian ahincadamente los delicados tránsitos de las luces a las sombras y sus correlativos cambios en el color. Cada rasgo de un rostro, cada rincón semioculto, cada objeto insignificante, llega a condensar y explicar elocuentemente el universo de su creador, en el que vemos iluminarse todo un mundo de curiosidad, de afán por conocer las leyes que determinan la entidad y la faz de los seres y las cosas. Arropado por estas aspiraciones, inmerso en este clima de logros, cuya temperatura sube velozmente hasta el estallido renacentista, aparece Jacomart.

No intentaremos aquí ni tan siquiera resumir los tan conocidos hitos de su vida. Nos limitaremos a mencionar las más problemáticas facetas que hacen de él un enigma.

El primero de esos aspectos es el de su ascendencia. Sanchis Sivera supone que el «sobrenombre de Jacomart ... es una contracción de Jaime y Martí o bien Marcos». Lo más probable es que no sea así, pues bien conocida es la condición de extranjero de su padre; sabemos que «Jacomart baco, sastre» infringió, en cierta ocasión, las disposiciones locales referentes a las aves de corral y que fue perdonado del correspondiente castigo por haber alegado su condición de extranjero («...quei dit Jacomart sescusa per dues rahons, dient quell era stranger e no era stat cert del statut per lo qual la dita pena era impo-

sada; segonamente que si deus li ajudas ell no sapia res...», etcétera) (1). A este respecto, y sin pretender sacar de ello ninguna conclusión, convendrá recordar que Jacquemart es nombre flamenco.

Sobre Isabel, esposa del sastre y madre de nuestro pintor, mencionaremos la tesis expuesta por J. Rius Serra (2), que descubrió en el Archivo de la Corona de Aragón una carta dirigida al Rey, por una Isabel Escrivá, para comunicar la terminación de un encargo hecho por la Reina, rogando ser perdonada «si la obra nos sembra, seyor, prou bella segons vostra Seyoria merex», justificando su retraso para entregarla «per raò del meu part». Al final agrega que «Mosen Jac. mon marit se comana, Seyor, en vostra gracia e mercè». Así, pues, esta carta nos permite conocer: 1.º Una Isabel Escrivá, quizá pintora o miniaturista, trabajó para los reyes (hagamos constar que el señor Saralegui, en el trabajo que motiva este comentario, ve en el presunto apellido la especificación profesional de «escribana»). 2.º Aunque la carta carece de fecha, está demostrado que la filigrana del papel aparece por primera vez en 1416. 3.º Se menciona a Berenguer Mercader, lo cual basta para fechar el escrito con amplia aproximación. 4.º De ser la madre del pintor Jacomart, dicha carta tuvo que ser anterior a 1429 (antes del 9 de diciembre de dicho año ya había fallecido el padre) y posterior a 1416. 5.º La mención de «Mosen Jac. mon marit», puede aludir en abreviatura a «Jacme» o a «Jacomart», pero el tratamiento de «Mosen» es desconcertante. Hasta aquí nos encontramos con un padre «stranger» y la posibilidad, no exenta de verosimilitud, de una madre miniaturista, escribana o simplemente —ateniéndonos a la letra— cultivadora de un oficio artístico —indeterminado— y recibiendo encargos de la realeza.

De esta cuestión se deriva directamente la de su formación artística. ¿Fue discípulo de Gonzalo Pérez o de Luis Alimbrot? ¿Fue Isabel Escrivá quien le inició en la práctica de la pintura? ¿Fue Luis Dalmau? He aquí varias interrogantes sin respuesta posible. Por lo que a Luis Alimbrot se refiere, sabemos que era natural de Brujas, y que vivía en Valencia sobre 1439-1463; su identificación (3) con el «Maestro de la Encarnación» («Tríptico de la Encarnación», Museo del Prado, con «Escenas de la vida de Cristo», procedente del Convento de la Encarnación) no aclara la raíz directa de donde brota su arte, aunque a nuestro parecer arroja considerable luz sobre el «Calvario», de Rodrigo de Osona, en San Nicolás, pese a que el presunto Alimbrot —o Alimbroot— practica en la tabla central de su tríptico un curioso simultaneísmo temático. Respecto a las otras posibilidades, nada podemos decir que no se base en simples conjeturas. La personalidad de Dalmau sigue siendo un misterio indescifrable, salvo la obra eyckiana de todos conocida: la «Virgen de los Concelleres».

Desde sus primeros pasos, la personalidad de Jacomart nos enfrenta con dudas y oscuridad. Pero por desgracia no acaban aquí, pues en realidad sólo son un aviso de las que han de venir.

(1) Sanchis Sivera: «Pintores medievales en Valencia». Valencia, 1930. Págs. 131 y 132.

(2) J. Rius Serra: «Isabel Escrivá, madre de Jacomart». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. III, n.º 7, 1927.

(3) Ch. R. Post: «The master of the Incarnation». *Gazette des Beaux Arts*, marzo 1943. «History of Spanish Painting», VI, págs. 142-147. J. V. L. Brans: «Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco». Madrid, 1952.

Las diversas posiciones adoptadas sobre el particular pueden resumirse con estos burdos brochazos: 1.^a Se atribuye a Jacomart, a través del retablo de Catí, un nutrido conjunto de obras, criterio sustentado por don Elías Tormo en su magistral obra *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista*. 2.^a Posteriormente, se descubre la firma del retablo de Cubells, desgajando diversas obras del tronco de Jacomart, para incorporarlas al que desde entonces se



Memling: «San Mauro, San Cristóbal y San Gil». Museo Comunal de Brujas (reproducción invertida)

considera su fiel discípulo, el pintor Juan Rexach. 3.^a Tras seguir el anterior criterio (aunque con grandísimas reservas) (4), el señor Saralegui publica en 1944 el trabajo en el que ya tiende abiertamente a despojar a Jacomart de toda la obra que se le viene atribuyendo para incorporársela a uno o dos Rexach.

No cabe duda que era necesaria una reactualización del problema. Aunque solo fuera por eso, nuestro eminente tratadista merecería el más cálido aplauso. Su posición —ciertamente valerosa— es un eficaz revulsivo para estimular a todos los que compartimos sus dudas. Y es que la cuestión merece el más atento estudio, ya que de su solución depende la de todo un brillante período

(4) Leandro de Saralegui: «En la estela del estilo de Rexach». *Bol. Soc. Esp. Exces.*, 1932. primer trim.

en la caudalosa historia de la pintura valenciana, principalmente el panorama todavía provisional en el que forman los presuntos discípulos del pintor de Alfonso V.

Ya los autores seguidores de la tesis intermedia comenzaron por restar del fondo jacomartiano la única obra documentada: el retablo de Catí, casi unánimemente considerado como producción de taller, trabajo realizado en su decadencia u obra de Rexach. Como es bien sabido, a partir de este retablo le fue atribuido por Tramoyeres y Burguera el de «San Martín», de Segorbe, y por Bertaux el del Papa Calixto III, en Játiva, la tabla de «San Vicente Ferrer», del Museo de Artes Decorativas de París, la de «San Francisco repartiendo las reglas de su Orden», de la iglesia de San Lorenzo, en Nápoles, y el resto ya conocido de obras que le han sido asignadas.

Nos encontramos, pues, con un pintor cuya única obra conocida con seguridad documental le es discutida por las antedichas razones. En verdad existe una evidente diferencia entre lo de Catí y la restante producción que se le supone. Todo esto obliga a la mayor cautela, virtud de la que no han andado escasos los autores que han establecido en sus líneas generales la opinión más generalmente admitida.

La tesis del señor Saralegui parte de la base de que el retablo de Catí es de la misma mano que el auténtico Rexach de Cubells. Por consiguiente, arrebatada a Jacomart el único punto de arranque para localizar su restante producción. Resalta que en el inventario de los bienes de Jacomart no figura ni un solo objeto relacionado con el oficio de pintor, interpretando el texto de ciertos documentos como una prueba de que negociaba con vinos y viñedos e insinuando la posibilidad de que contratara obras para subarrendar su ejecución. Cree que debió tener menos importancia de la concedida hasta ahora, suponiendo que las distinciones con que era honrado por el Monarca pudieran tener un origen no relacionado con la pintura, considerando que la protección real aparece sobre 1440, fecha en la que contaría poco más de veinte años; de ahí deduce la posibilidad de que fuera debida a los respectivos oficios de sus padres y sus posibles relaciones con los reyes.

Muy bien pudieron existir correlativamente —sigue el señor Saralegui— dos Rexach o uno sólo con dos épocas bastante definidas en su producción. Al primero (o a la etapa inicial de un único Rexach) corresponderían las obras que se vienen atribuyendo a Jacomart; al segundo (o a la postrera fase), las generalmente admitidas como de Rexach. La sugerencia no deja de ser atractiva, pues los itinerarios trazados por los documentos pudieran confirmarla si hubiera algún otro punto de apoyo, ya que, por ejemplo, quien aparece documentado en Játiva es Rexach.

No menos agudo es el problema planteado por el retablo de Calixto III. Don Leandro de Saralegui refuta la fecha de 1447 que creyó leer don Elías Tormo. Bertaux había propuesto (5) la inadmisibile localización entre 1444 ó 1455, que resultaba inaceptable por la sencilla razón de que Jacomart estaba en Italia desde 1442, y sólo efectuó un fugaz viaje a Valencia en 1446, con el objeto de llevarse a «Na Magdalena», su esposa; así, pues, este retablo hubo

(5) Emile Bertaux: «Etudes d'Histoire et d'Art». París, 1911.

de ser pintado antes de 1442 ó después de 1451. Es imposible que lo fuera antes de 1442, ya que Alfonso de Borja —luego Calixto III— fue nombrado



«Santiago el Mayor y San Gil». Museo de Valencia

cardenal en 1444. La fecha posterior a 1451 tiene más probabilidades, quedando reducido el espacio de tiempo propuesto por Bertaux al comprendido entre 1451 y 1455. ¿Qué sabemos de Jacomart por aquel entonces? Nos consta que

al regresar de Italia contrató, en 1452, un retablo para la iglesia de San Martín, y que su nombre aparece desde 1453 en relación con las obras de pintura que se realizan en la catedral de Valencia.



«San Benito, fundador». Catedral de Valencia

Por último, finalizaremos este breve resumen de la tercera posición ante el enigma de Jacomart, recordando que el señor Saralegui admite que si el «San Miguel» de la antigua colección Manzi fuera el titular del retablo Perales de Burjasot podríamos tener la clave salvadora.

Todo se le discute a Jacomart. Es, por los cuatro costados, un artista erizado de dificultades. Pero no más que otros. Claro que aquí acontece estar ante una figura capital, tanto por la cantidad y la calidad de las obras en litigio como por el rango que le conceden —clarísimo— los documentos.

Aparte del hecho circunstancial de que no figuraran utensilios propios del oficio de pintor en el inventario de sus bienes, es innegable su profesión pictórica. Todas las menciones de que es objeto la tienen en cuenta; hasta su testamento (en dos días anterior al inventario) dice con claridad meridiana: «Jo en jàcme baço alias mestre Jacomart pintor ciutada de la Ciutat de Valencia...» Esto es algo que no necesita demostración, por lo que es obvio insistir sobre ello. También parece ocioso recalcar su jerarquía de primerísima figura, el afecto y predilección de su Monarca, pues se destacan por sí mismos con aplastante evidencia.

No parece en absoluto que negociara con vinos y viñedos. Lo único que conocemos sobre el particular es la venta realizada el 12 de marzo de 1460, fecha en que vendió dos cahizadas de viña. El inventario solamente menciona «cuatre gerres grans vinaderes buydes.—Item. tres gerres xiques vinaderes.» «Gèrra» es tanto como jarra o tinaja. No parece esto la bodega de un vinatero.

Tampoco hay nada que autorice la suposición de que cèdiera en arriendo la ejecución de sus encargos, pues ello hubiera hecho innecesarias las medidas adoptadas por el Rey para cancelar los compromisos que quedaban pendientes al reclamar desde Italia la presencia de su pintor.

Resulta bien claro que para dilucidar el enredo no tenemos más remedio que volver, dóciles, nuestros pasos hacia las obras documentadas, lo único seguro que poseemos.

Conocidos los retablos de Catí y Cubells, es imprescindible un análisis minucioso. De él no surgen consecuencias revolucionarias, pero sí algunas aleccionadoras comparaciones. Las diferencias estilísticas son evidentes, tanto como las afinidades, causa de fundadísimas vacilaciones y dudas. El retablo Spígol de la parroquial de Catí, presenta grandes concomitancias con fragmentos del «San Martín», de Segorbe; la tabla principal con «San Lorenzo y San Pedro de Verona» es muy estimable (salvando el admisible descuido en la ejecución, debido a su bajo precio, y el persistente detalle de suprimir una articulación a los dedos), presentando de forma muy curiosa, elocuente e ingenua, a San Pedro de Verona con los atributos de su martirio clavados en el pecho y la cabeza, mientras que su actitud impávida, tranquila, y hasta el rostro con gesto un poco socarrón, aparenta permanecer indiferente a las armas que le hieren. Esto muy bien pudiera ser del convencional Jacomart que hemos admitido hasta ahora a través de las obras que se le han venido atribuyendo, salvando el poco empeño que debió poner dada la escasa remuneración. Lo que sí parece de Rexach —según lo de Cubells y, sobre todo, lo de Rubielos de Mora— es el «San Lorenzo dando a los pobres los tesoros de la iglesia», tabla lateral del mismo retablo. Notemos que el «San Lorenzo» de la tabla central parece inclinarse hacia esta modalidad, lo mismo que la otra tabla lateral con «San Pedro de Verona predicando contra la herejía», en la que el mártir de Verona no se parece nada al de la tabla principal, y vemos personajes que recuerdan muy vivamente a otros del retablo con «Escenas de la vida de la Virgen», del Museo

de Valencia. El «San Agustín» de la predela de Catí es un eco del «San Martín» de Segorbe.

Creemos en la presencia de dos artistas distintos. Uno —el afín a los retablos de Cubells y Rubielos de Mora— protegido por el nombre de Rexach; otro, respaldado por la mayoría de las obras atribuidas a Jacomart, contando con la salvedad de que aquí trabajó un poco al desgaire. Aceptado esto —si, como creemos, puede admitirse— será necesario reconocer que el retablo de Catí fue pintado en colaboración. La indagación de sus motivos no podría pasar de meras conjeturas sin valor, por lo que muy bien podemos excusarnos de hacerla.

Tal vez encontremos el punto más dudoso de las relaciones Jacomart-Rexach en la «Santa Ana», del «Retablo de los Reyes», de Rubielos de Mora y su proximidad —demasiada proximidad— a la tabla con el mismo tema de Játiva. Ambas comparten, no sólo la reposada belleza que las caracteriza, sino también el estilo. Esto es preciso reconocerlo con arriscada honradez. El señor Saralegui atinó con enorme penetración en este punto sin más refutación posible que un detenidísimo análisis de las técnicas. Por otra parte, la tabla central de Rubielos nos descubre a gritos ese peculiarísimo alargamiento de figuras y rostros tan característico de Rexach. En el mismo retablo, la tabla central —alta— con la «Dormición de la Virgen», procede innegablemente de la misma mano que la de idéntico tema en el Museo de Valencia. ¡Qué fácil sería todo si los artistas de esta época no menospreciaran el singularizarse y vacilaran antes de seguir fielmente a otro creador!

Henos aquí forzados a admitir la eventual colaboración de ambos maestros, pues fueron dos, ya que la diferencia de estilos y técnicas bastan y sobran para demostrarlo. Vemos en el presunto Jacomart a un verdadero retratista (6) («San Martín», de Segorbe; «San Vicente Ferrer», de la catedral de Valencia; «Santiago el Mayor» y «San Gil», del Museo Valenciano; «Santa Elena y San Sebastián», de Játiva; «San Ildefonso», en la Seo de Valencia, etcétera) que busca y consigue individualizar sus personajes, mientras Rexach suele ser más genérico y convencional. La técnica del primero es muy superior a la del segundo. Esto debiera bastar para disipar una parte de la niebla que los envuelve.

La pista del más o menos posible «San Miguel», del retablo encargado a Jacomart para Burjasot, pudiera muy bien seguir el camino del de la antigua colección Manzi. Recordemos el documento del 14 de octubre de 1443: «...un retaule lo qual había empres de fer e pintar sots invocació de sent Miquel, segons es contengut en hun contracte fet per la dita raho entre nosaltres e lo dit mestre Jacomart..., en lo qual dit retaule lo dit mestre Jacomart havia ja pintat una ymatge de sent Miquel e altres obres, les quals son stades jutjades e stimades per en Jacme matheu per part del dit senyor Rey e en Johan de rexach per part de nosaltres, pintors de la dita ciutat...» Poco podría extrañar que lo fuera si tuviéramos en cuenta que el artista parece haberse valido del mismo modelo utilizado para el elegantísimo, cortesano y casi femenino «San Sebastián» de Játiva.

Una segura pauta para una cabal averiguación del estilo jacomartiano podre-

(6) En este punto nos vemos forzados a discrepar de la siempre clarividente opinión de don Elías Tormo.

mos hallarla en la posible producción realizada en tierras italianas, ya que allí sí podemos suponer no estuviera Rexach para seguir sus pasos y acabar obras no concluidas como el retablo de Burjasot (buena prueba de que sus contemporáneos le consideraban identificado con el estilo de Jacomart). De esa labor (retablo con la aparición de la Virgen al rey en Campo Vecchio, estandartes reales...) creemos todos poder contar con el «San Francisco repartiendo las reglas de su Orden», de la iglesia de San Lorenzo, en Nápoles, que sólo insinúa soluciones conservadoras y que nos descubre a un artista muy flamenquizado en el que no puede extrañar la ausencia de resonancias italianas dada la fuerza arrolladora adquirida en España —y para España pintaba a través de su Monarca, aunque estuviera en Italia— por el arte flamenco.

Queda todavía una cosa de la que no convendrá sacar precipitadas e imprudentes consecuencias, pero cuyo estudio se impone, porque el fenómeno no es aislado. Nos referimos a la presencia de un probable reflujó hacia Flandes. Se habla siempre —y con justo motivo— de la influencia flamenca en nuestro arte; pero, que sepamos, se ha dicho muy poco o nada sobre las repercusiones en Flandes del arte hispano-flamenco. Todo esto viene a cuento de la extraordinaria semejanza existente entre el «San Mauro» (del «San Mauro, San Cristóbal y San Gil») del Museo Comunal de Brujas y el «San Gil» que vemos en el Museo de Valencia junto a «Santiago el Mayor» y —más lejanamente— con el «San Benito» de la catedral. Lo más esencial para valorar la importancia de tales afinidades radica en el hecho de que Jacomart —presunto autor de la tabla valenciana— murió en 1461, y el «San Mauro» de Brujas —obra de Jean Memling— fue pintado en 1484 (7), veintitrés años más tarde.

A nadie podrá extrañar que siendo Jaime Baço el pintor de los problemas, nos obsequie con uno nuevo, de gran envergadura y difícil esclarecimiento.

Vicente Aguilera Cerni

(7) Leo van Puyvelde: «Les primitifs flamands». París-Bruxelles, 1947.

CRUZ LLAMADA DE LA TORRE DE SANTA CATALINA

Además de las cruces dichas de término había otras, más o menos importantes, como la de la Paz, existente en Ruzafa en 1502; delante de las ermitas de Monteolivete y de la Soledad o del Convento de San Agustín, por no citar otras, la erección de las cuales y la fecha de la misma nos son desconocidas; una de éstas era la que había en la confluencia de la actual calle de Guillem de Castro y camino del azud de Rovella, cerca de la torre de Santa Catalina, por lo cual era conocida con este nombre (*).

Aunque en el plano del P. Tosca ya consta esta cruz, la primera noticia que hemos encontrado de la misma en los libros de la *Fábrica nova del Riu* es de 1758 (1); once años más tarde, en 13 de septiembre de 1769, la *Fábrica nova del Riu*, al tratar de terminar por esta parte el petril del río, acordó también hermosear el camino que, lindero con el citado pretil, conducía al azud de Rovella, poniendo bancos y plantando árboles, convirtiéndolo en uno de los paseos más bonitos de aquella época, opinión que no fue compartida más tarde por los vecinos de la ciudad, que lo bautizaron con el nombre de paseo de los tristes. A este hermoseamiento, realizado en varios años, corresponde el banco aún existente, conocido vulgarmente por el frontón del *Rat-Penat*, con los célebres versos de Claudiano sobre nuestro Turia:

*Floribus et roseis formosus Turia ripis,
Fructibus et plantis semper pulcherimus undis*

construido por dicha *Fábrica nova del Riu* para embellecer el camino de Castilla, sirviendo al mismo tiempo de indicador de la ruta que habían de seguir los caminantes a su llegada a nuestra ciudad para dirigirse a las puertas de Seranos o de Cuarte.

Como esta cruz estaba en el centro del camino, cerca de la citada torre de santa Catalina, para que no sirviera de estorbo se acordó trasladarla de sitio, poniéndola en la confluencia de la actual calle de Guillem de Castro y el camino a orillas del río, haciéndola más monumental y erigiéndola sobre tres gradas, todo bajo la dirección del Obrero por el Brazo eclesiástico y Canónigo Pedro Núñez y del maestro cantero Andrés Soler (2).

(*) Ya tratamos de esta cruz en el «Almanaque de las Provincias para 1933».

(1) «Cruz de piedra que esta cerca de la torre de Sta. Cathalina...» *Fábrica nova del Riu*, núm. 51, ll, ll. (Archivo Municipal.)

(2) 11 diciembre 1769: «Por quanto en la Junta general celebrada en el día 13 de setiembre pasado de proximo se trató sobre mudar la cruz que esta en medio del camino de la azud de Rovella, junto a la torre de Santa Catalina martir, y ponerla en medio de

Comenzaron en seguida las obras, procediéndose a desmontar la antigua cruz y abrir los cimientos para la nueva (3), y Andrés Soler no se descuidó tampoco, pues en la Junta celebrada el 16 de enero del año siguiente 1770 presentó un memorial en el cual, después de hacer constar había hecho todo lo que se le había mandado, hasta dejar la cruz completamente terminada, pedía fuera visurada por expertos que justipreciaran la obra y luego se le hiciera el correspondiente pago (4).



Plano del cauce del río Turia, 1788. (Al número 25 figura esta Cruz)

Leído el citado memorial, la Junta acordó pasara a informe del sobrestante de la misma, Antonio Gisbert, para que, juntamente con José Herrero y José Pons, maestros mayores de albañilería y cantería, respectivamente, de la *Fábrica*

la plaza que hay inmediata a ella y al mismo tiempo levantarla haciendo su pie grande con tras gradas y hermosearla conforme mejor pareciese a la Junta particular y siendo pressiso el que se mude dicha cruz y se haga aquella de mayor altitud y con aquellas circunstancias que convengan para mejor lucimiento de dicho paseo y se mude de çituacion poniendola en medio de la citada plaza que mire al camino de la puerta de Quarte y al de dicha azud de Rovella. Acordose de conformidad se mude dicha cruz en el refirido sitio, lo que se haga a direccion del señor D. Pedro Nuñez, canonigo de la santa Metropolitana Iglesia de esta ciudad, a quien se da comision en forma para que por medio de Andres Soler, maestro cantero, y otro de los assentistas de la obra de la tercera parte del paredon de dicha azud de Rovella, se mude la citada cruz y se forme de nuevo conforme le parezca mas conveniente a dicho señor Canonigo, dexandolo todo a su disposicion y direccion. *Fábrica nova del Riu*, núm. 56, ll. ll. (Archivo Municipal.)

(3) «Cuenta del gasto de jornales y materiales que hubo en haver de quitar la cruz de piedra que estava junto a la torre de Sta. Cathalina y colocarla en el çitio en donde al presente se halla, cerca tambien de dicha torre, cuya obra se hizo por administracion.»

Se empezó a trabajar el 24 de noviembre de 1769; el 5 de diciembre se hizo el andamio para desmontar la cruz; el 6 empezaron a asentarse las gradas; el 11 se desmontó este andamio construyéndose otro para erigir la cruz en el nuevo emplazamiento; el 12 empezaron a subir piedras y el 14 la cruz; se gastaron en total 45 libras, 4 sueldos, 8 dineros. *Fábrica nova del Riu*, núm. 57, ll. ll. (Archivo Municipal.)

(4) «M. Ill.^e Señor. Andrés Soler, maestro cantero, vezino de esta ciudad, con la mayor veneracion suplicante dice: «Que de orden de V. S. se le mando al suplicante formar un

nova del Riu, examinaran el trabajo realizado por Soler y luego dieran su dictamen de cómo lo había ejecutado y lo que podía valer.

El 26 del mismo mes se reunieron al pie de la cruz los dos expertos nombrados por la Junta y el representante de Andrés Soler, los cuales, a presencia del sobrestante de la *Fábrica nova del Riu*, Antonio Gisbert, reconocieron toda la obra y estimaron que valía 120 libras, las cuales se acordó pagarle en la sesión celebrada el día 17 de marzo (5).

No duró mucho la obra hecha por Andrés Soler; en la Junta del 4 de agosto de 1777 se manifestó que habiendo sido derribada por una centella, era conveniente se reconstruyera de nuevo, encomendándose su ejecución al Canónigo y Obrero por el Brazo eclesiástico Enrique Castellví de Monsoriú (6).

Esta vez fue también Andrés Soler el encargado de la obra, restaurando completamente la cruz hasta dejarla como estaba antes de la tormenta y cobrando por su trabajo, en 16 de octubre, la cantidad de 115 libras (7).

diseño para el pie de la cruz que existe inmediato a la torre de Santa Cathalina y habiendole delineado, se le mando poner en practica, como en efecto lo a echo y a mas retundido el pedestal de la cruz vieja hasta dexarle en la figura correspondiente al pie; apolir y renovar todo lo restante de la cruz.

»Por lo que a V. S. suplica rendidamente se sirva mandar pasen expertos para justipreciar dicha maniobra y librarle al suplicante carta de pago, fabor que espera de la gran justificacion y recto zelo de V. M. I. Andres Soler. (Al margen). Junta de la Ill.^e Fabrica Nueva del Rio y Enero 16 de 1770.

»Pase este memorial a poder de Antonio Gisbert, maestro sobrestante, para que asistido de Joseph Herrero y Joseph Pons, maestros mayores de albañileria y canteria de esta Ill.^e Fabrica, peritos nombrados para este efecto por la misma, se constituyan en el sitio donde esta colocada la cruz de la torre de Santa Cathalina y vean lo que esta parte ha hecho en ella y su importe y de ello hagan su relacion jurada a continuacion, como tambien informe dicho sobrestante lo que le paresca y si ha cumplido o no dicho Soler, y, fecho, traygase a la Junta para acordar su pago. Joseph Miñana.

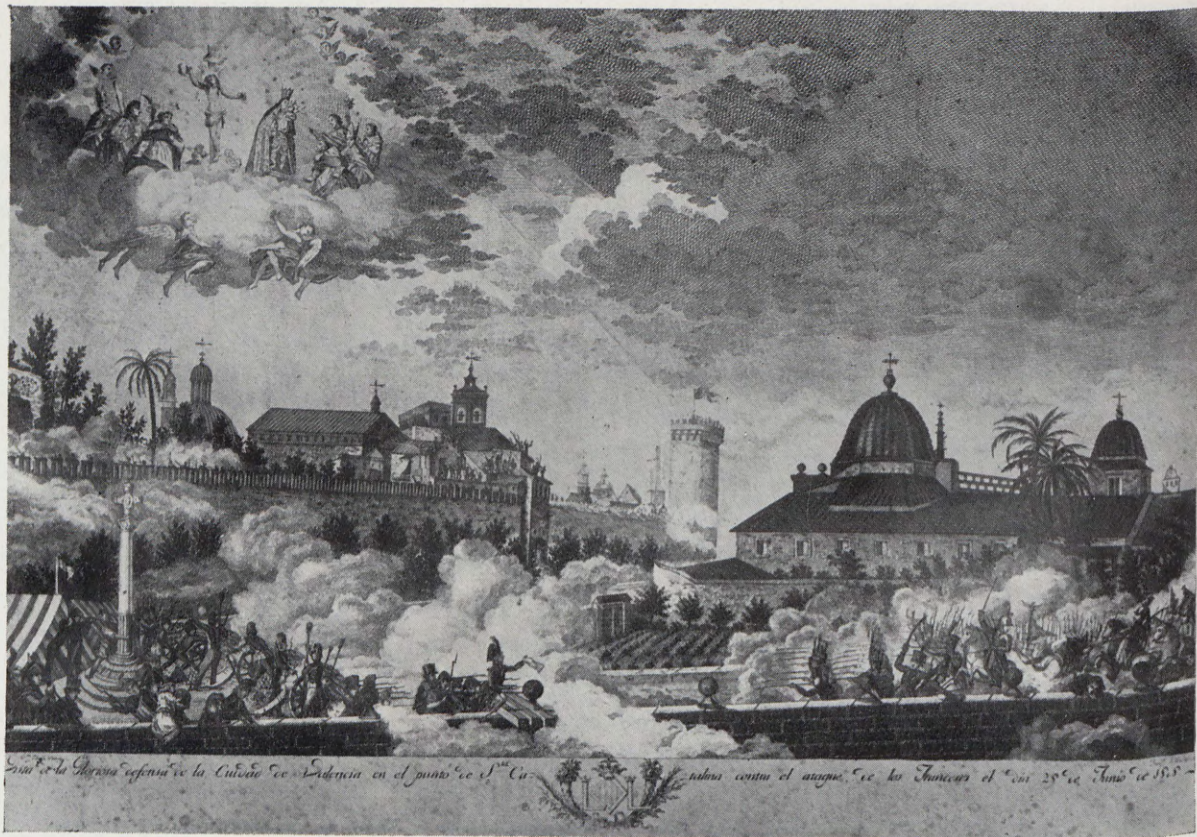
»Conformandose los habajo firmados en el decreto hantecedente se constituyeron a la cruz sitada, colocada en la plaza de la torre de Sta. Catalina, extramuros de esta ciudad, el dia 26 de enero 1770. Jh. Herrero, Jh. Pons, expertos por parte de dicha Ill.^e Fabrica, y Thomas Miner por parte del referido Soler, suplicante, a que hasistio como a sobrestante de dicha Ill.^e Fabrica Antonio Gisbert a cuya presencia vieron y reconosieron toda la canteria nuevamente fabricada por dicho Soler, la que esta puesta al pie del pedestal de dicha cruz, como lo que ha trabaxado en renovar esta y su coluna, habiendo retundido dicho pedestal, como haber labrado quatro piedras husadas que están puestas para el resguardo de dicha obra. Todo lo dicho estimamos valer la cantidad de 120 libras segun lo sentimos en nuestra pericia y conciencia. Josef Herrero, Joseph Pons, Tomas Miner.» (Rubricados.) *Fábrica nova del Riu*, núm. 57, ll. ll. (Archivo Municipal.)

(5) *Fábrica Nova del Riu*, núm. 57, ll. ll. (Arch. Municipal.)

(6) 4 de agosto 1777: «Por quanto se halla demolida la cruz de piedra que havia junto a la torre de Santa Catalina por el estrago que causo una centella que cayo en la misma, la que arruinó totalmente, siendo correspondiente se rehedifique y se ponga en el estado en que antes estava; se acordó de conformidad que desde luego se haga nuevo todo lo que este arruinado procurando executarse con la misma figura y segun y como estava, dando comicion para ello al Sr. D. Enrique Castelvi de Monsoriu, canonigo y obrero por el Brazo eclesiastico de esta Ill.^e Fabrica, valiendose este del maestro cantero que tenga por mas conveniente y sea de su satisfaccion.» *Fábrica nova del Riu*, núm. 60, ll. ll. (Archivo Municipal.)

(7) Relacion de Gisbert, 10 abril 1778: «He pagado a Andres Soler, maestro cantero, ciento y quinze libras, moneda corriente, valor de la piedra de la peaña, pedestal, columna

Después de esta total reconstrucción no hemos encontrado noticias de nuevas reparaciones; en un plano del río Turia que comprende desde el azud de Rascaña hasta el Puente Nuevo, hecho en 1788 por Tomás Casanova y Antonio Gilabert, figura al número 25 esta cruz emplazada sobre tres gradas en el mismo



Ataque de los franceses el día 28 de junio de 1808

sitio, o sea en el centro de la plazoleta formada en la confluencia de la calle de Guillem de Castro y el camino a orillas del río, como puede verse en el fotograbado adjunto (8); asimismo se la menciona sin dar ningún detalle sobre

y cruz, todo nuevo; lo trabajado en todo lo dicho y su colocacion, en virtud del ajuste que hizo el señor D. Enrique de Castellvi, comisario nombrado para este fin; cuya cruz se halla en la plasuela donde estava la torre de santa Catalina, segun recibo firmado por dicho Soler en 16 de Octubre 1777.»

Según el recibo de Soler fueron 110 libras por toda la obra de cantería y 5 libras por dos barros de cobre que se pusieron para la mayor seguridad de la caña y cruz. *Fábrica nova del Riu*, núm. 60, ll. ll. (Archivo Municipal).

(8) «Plano que demvstra el cavse del rio Tvria desde el azvd de Rascaña asta el pvente Nveuo.» *Fábrica nova del Riu*, núm. 66, ll. ll. (Archivo Municipal).

el estado de la misma en el reconocimiento practicado, por el arquitecto y maestro mayor de obras de la Ciudad, Cristóbal Sales, de los caminos lindantes con las murallas, practicado con motivo de la venida de los Reyes en 1802 (9).

Y ya no hemos encontrado más datos referentes a este monumento; el P. Martínez Colomer (10) no dice nada de la misma al mencionar la cruenta lucha que hubo en sus alrededores el día 28 de junio de 1808; solamente en un grabado ejecutado por Francisco Ribelles, y que reproducimos por ser poco conocidos grabador y grabado, aparece la cruz intacta, sin que se aprecie ningún desperfecto en la misma; pero a pesar de esto creemos que esta vez tampoco fue Soler más afortunado que la anterior, desapareciendo su obra en esta época como otros monumentos y edificios derribados, unos por los mismos valencianos, para que no sirvieran de apoyo a los sitiadores, y otros destruidos por éstos en sus ataques.

J. Carreres Zacarís

(9) «Reconocimiento practicado por D. Cristóbal Sales, arquitecto y maestro mayor de obras de la Ciudad en los caminos del circuito del muro de esta ciudad: S. Pio V, el del Azud, Monte Olivet y Liria, del 20 al 27 de septiembre de 1802.» (Archivo Municipal.)

(10) Martínez Colomer (Fr. V.). Sucesos de Valencia desde el día 23 de mayo hasta el 28 de junio del año 1808. Valencia. Imprenta de S. Fauli. MDCCCX.

LOS TEMAS DEL MAR EN EL GRABADO VALENCIANO

El grabado valenciano cuenta con una considerable bibliografía. Hay trabajos dedicados a estudiar sus principios, como el de José María Puig Torralva y Francisco Martí Grajales, sobre «Orígens del grabat (*sic*) en Valencia» (1892) y el de Luis Tramoyeres Blasco, firmado sencillamente con las iniciales T. B. de sus apellidos, sobre «La ilustración del libro en Valencia durante los siglos XV y XVI», publicado en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO (1915), y en tirada aparte. Hay asimismo trabajos que se refieren solamente a un grabador, como el de Vicente Boix, «Memoria para escribir la biografía de don Rafael Esteve, primer Grabador de Cámara de S. M.» (1848); el de José Vives Ciscar, «Bosquejo biográfico del pintor y grabador valenciano Crisóstomo Martínez Sorlí» (1890), y el de Jesús Gil y Calpe, «Noticia biográfica de don Manuel Monfort y Ascensi, primer Director de Grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos», publicado también en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO (1934), y en tirada aparte. No faltan tampoco estudios particulares de una lámina o de una hoja. Se cuenta asimismo con alguna monografía sobre un procedimiento concreto de grabar, como la que sobre «El aguafuerte» escribió don Manuel González Martí, y publicó en la revista valenciana *Oro de Ley*, número correspondiente al 31 de enero de 1930 y siguientes. Y, finalmente, hay una obra de conjunto, la «Historia del grabado en Valencia» (1943), escrita por don Vicente Ferrán Salvador, y en la que el curioso o el investigador podrán encontrar más bibliografía.

Con ser todos los trabajos citados muy estimables, y algunos prácticamente insuperables, el tema del grabado valenciano todavía ofrece materia a quienes deseen ocuparse de él, entre otras razones, porque floreció con una abundancia verdaderamente exuberante. Esta fecundidad se debe al hecho de que la tradicional existencia de numerosos artistas en la capital valenciana coincidiese con la prosperidad en ésta de las artes gráficas, afirmada ya en el siglo XV, y continuada en los posteriores con manifestaciones tan primorosas como algunas del siglo XVIII. En el setecientos, precisamente, recibió un poderoso impulso el grabado al fundarse y mantenerse la enseñanza de este procedimiento de reproducción artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

En el anchuroso campo del grabado valenciano puede estudiarse, por ejemplo, la temática. Y una aportación —modesta, desde luego—, a dicho estudio, pretenden ser las presentes páginas, dedicadas a los temas del mar en el grabado valenciano. Lo de la modestia, por supuesto, no es una figura retórica, sino advertencia necesaria, porque el asunto de que se trata no va a desarrollarse de una manera exhaustiva —dicho sea con una palabra que tantas veces se emplea alegremente—, sino tan sólo va a plantearse de modo que resalte su complejidad.

Libros de Historia.—La «Crónica de la Inclita y Coronada Ciudad de Valencia y de su Reino», de Martín de Viciano, sugestiva por tantos conceptos, desde el puramente bibliográfico hasta el ampliamente histórico, no deja de ofrecer interés considerada en relación con los grabados de asunto marítimo.

El libro tercero o tercer tomo, impreso en la Ciudad de Valencia por Juan Navarro el año 1564, se halla abundantemente ilustrado mediante xilografías que son retratos de reyes, escudos, algunos lances históricos y vistas de poblaciones.

En la primera columna del folio V vuelto (de la segunda numeración) hay un grabadito que representa a Vinaroz, visto desde el mar, con una galera en primer término. Parece una ilustración del párrafo que, comenzando al final del folio siguiente, dice: «Vinaroz es la una de las tierras que los mareantes en la costa de Valencia mucho conocen y saben, así por la contractación que en Vinaroz se tiene por el cargar en ella vino y garroba como porque, si navegan a Levante, tocan allí por haber lengua de los Alifaques, e si en Poniente en pasar los Alifaques aportan allí por refrescar de provisión, de manera que siempre tienen marineros en la tierra. En este paraje, aunque es playa, la mar es muy honda, y los navíos vienen muy junto a tierra, casi a la lengua del agua. Por donde, desde los muros de la villa, con la artillería que tienen, defienden los navíos.»

En el folio CLXVI vuelto (de la segunda numeración) hay otra xilografía de 140 milímetros de ancho por 190 de alto, que representa a la Ciudad de Alicante vista desde el Mediterráneo. (Figura 1.) Al dibujo puede aplicársele el texto de la misma página: «una torre principal del castillo está asentada sobre una peña, e en aquella Naturaleza ha figurado una cabeça de hombre muy al propio y natural, con la frente, ojos, maxillas, nariz, boca y pechos, con trecho de alto a baxo de más de quarenta palmos; y para haberse de bien mirar se ha de tomar por soslayo de la parte de la mar», etcétera. Y añadía el cronista que, aun cuando el Reino de Valencia contaba con más de trescientos castillos y casas fuertes, ninguno tenía tantas condiciones como el de Alicante, «porque otros tienen enemigos en la tierra, pero éste en la tierra e en el mar tiene los enemigos y especialmente en la era que corremos: que en la tierra hay paz e en la mar continua guerra».

Finalmente, en el folio CLXXVII (de la segunda numeración) hay otro grabado en madera que representa a Villajoyosa, vista desde el mar, con seis embarcaciones en primer término. El autor, refiriéndose a las fortificaciones, dice que «lo han mucho menester, porque corren peligro así de la tierra como de la mar: que en la tierra dentro cinco leguas de su contorno todos los pueblos que hay son de moriscos e por la mar los corsarios juntan tanto con la tierra sus navíos que dellos mismos pueden assentar la batería».

Todo ello fue reproducido en la edición que de dicho tomo se hizo en Valencia el año 1882.

Menos importante, desde el punto de vista gráfico-marítimo, es otra de las historias valentinas que, en cierto modo, cabe llamar clásicas: la «Primera parte de la Corónica general de toda España y especialmente del Reino de Valencia», escrita por el doctor Pero Antón Beuter, y publicada en Valencia el año 1604. Únicamente lleva, en su página 95, un grabadito de la Ciudad, con el río en primer término y el mar al fondo con varios barcos.

La otra historia «clásica», o sea, las «Décadas», del licenciado Gaspar Escolano, publicada en Valencia los años 1610 y 1611, no ofrece materia alguna a este respecto.

Libros de viajes, náutica y leyes.—Otros grabados valencianos de asunto ma-

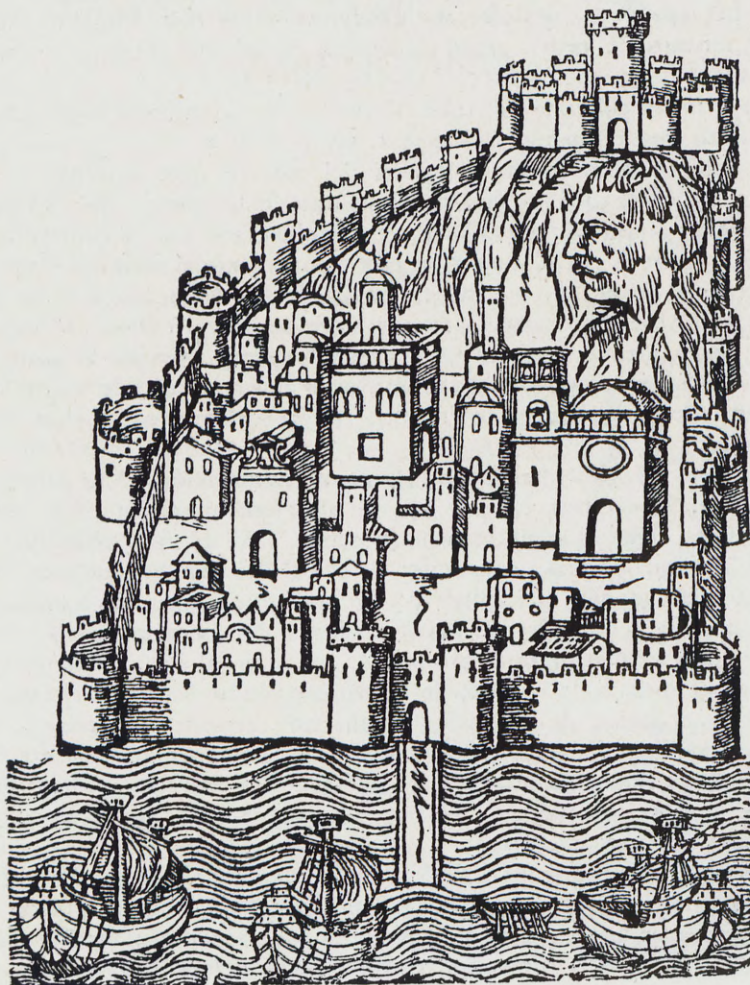


FIG. 1.—La Ciudad de Alicante vista desde el mar. («Crónicas», de Viciana.)

rítimo se encuentran acá y acullá en narraciones de viajes, en tratados de navegación, en cuerpos de leyes, etcétera.

Así, por ejemplo, en el «Libro llamado Consulado de mar. Obra muy útil y aun muy necesaria, así para todo género de mercaderes como de señores de naos y pilotos y marineros y todos los que navegan. Es agora nuevamente traducido de lengua catalana en castellana». Se trata, sencillamente, de la única edición del «Consolat de mar», hecha en Valencia, la cual salió del obrador de Francisco Díaz Romano en 1539. En la parte superior de la portada hay un

grabadito que a la derecha muestra dos embarcaciones de la época, de las cuales, seguramente, han salido dos marineros descalzos que, en la parte izquierda, se arrodillan delante de la Virgen.

También debe citarse el «Arte de la verdadera navegación. En que se trata de la máquina del mundo, es a saber, cielos y elementos, de las mareas y señales de tempestades, del aguja de marear», etcétera. Fue compuesto por Pedro



RELACION SVCINTA Y VERDADERA

del viaje, y accidentes que han tenido los galeones de la plata, y flota de Tierra firme, con el buen suceso que han tenido en el mar desde 26. de Enero, que salieron de la Havana, hasta que entraron en los Puertos de Santander y Laredo en diez y ocho de Abril de 1659



CON LICENCIA EN VALENCIA.
Por Bernardo Nogués, junto al molino de Rovella
Año 1659

FIG. 2.—Portada de la «Relación... del viaje y accidentes que han tenido los galeones...»

de Syria, natural de la Ciudad de Valencia y Letrado en dicha Ciudad. Y fue impreso en la misma población, por Juan Crisóstomo Garriz, en 1602. En la parte inferior de la portada campea una xilografía que representa tres naves navegando juntas y con buen viento que hincha las velas, en tres de las cuales —correspondientes a cada barco— se ven sucesivamente las sílabas ES PAÑA. Lo decorativo del conjunto y hasta el simbolismo que puede encontrarsele, determinó que la descrita xilografía haya sido reproducida en diversas ocasiones.

Siguiendo la enumeración puede mencionarse la «Relación sucinta y verdadera del viaje y accidentes que han tenido los galeones de la plata y flota de Tierra Firme, con el buen suceso que han tenido en el mar desde 26 de enero, que salieron de la Habana, hasta que entraron en los puertos de Santander y Laredo en diez y ocho de abril de 1659». Este libro (figura 2) fue impreso el mismo año en Valencia, por Bernardo Nogués, que por cierto había trabajado

en la imprenta del susodicho Garriz. En la parte inferior de la portada presenta una xilografía en que aparece representada una pequeña embarcación, dentro de la cual se hallan en fila cuatro hombres en actitud orante. No tendría nada de particular que esta ilustración se hubiera hecho para otro impreso y se hubiese aprovechado posteriormente para éste.

Otra obra que cabe mencionar es el «Libro del infante don Pedro de Portu-

**LIBRO DEL INFANTE DON
PEDRO DE PORTUGAL, EL QVAL ANDUVO
todas las partidas del mundo. Agora nuevamente corregido,
y historiado con mucha curiosidad.**

*Van añadidas las siete Maravillas del Mundo. Compuesto por
Juan Gómez de Sanestevan.*



**Con licencia : En Valencia : En la Imprenta de FRANCISCO
MESTRE, Impresor de la Santa Inquisición, junto al
Molino de Rovella. Año 1696.**

Núm. 366. Gómez de San Estevan, *Libro del Infante Don Pedro*,
Valencia, 1696.

FIG. 3.—Portada del «Libro del Infante don Pedro de Portugal», de Gómez de Sanestevan

gal, el cual anduvo todas las partidas del mundo. Ahora nuevamente corregido y historiado con mucha curiosidad. Van añadidas las siete Maravillas del Mundo». En realidad, se trata de un folleto (figura 3), pues sólo consta de treinta y dos páginas (en 4.^o), que fue impreso por Francisco Mestre en Valencia el año 1696. Como autor del texto figura Juan Gómez de Sanestevan, que, probablemente, no hizo sino adaptar ediciones de cordel, las cuales continuaron, por lo demás, hasta el siglo XIX. La edición susodicha, que alcanza elevada cotización en el mercado librero, a causa de su rareza, es citada aquí por la magnífica xilografía de la portada.

Una obra geográfica.—En esta ocasión, como en tantísimas otras, no puede faltar una referencia al justamente famoso libro «Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, población y frutos del Reino de Valen-

cia», escrito por don Antonio José de Cavanilles, y publicado, formando dos magníficos tomos, de folio mayor, en Madrid, por la Imprenta Real, los años 1795 y 1797.

La obra, que todavía es de indispensable consulta para conocimiento físico del antiguo Reino de Valencia, está enriquecida con numerosas y oportunas láminas, casi todas ellas dibujadas por el mismo Cavanilles, y todas ellas grabadas por Tomás López Enguïdanos.



FIG. 4.—Vista de la villa de Onda, según las «Observaciones», de Cavanilles.

Como es sabido, este grabador nació en Valencia el año 1773. Fue alumno de la Academia de San Carlos, a la que había de pertenecer más tarde como miembro numerario. Trasladado a Madrid, casó allí con doña Josefa Ortiz, sobrina del erudito del mismo apellido, la cual hubo doce hijos del matrimonio. También estaba emparentado con el ilustre pintor don Vicente López, que retrató a Tomás López Enguïdanos y a su citada esposa. El grabador lo fue de cámara de Carlos IV. Y en la corte hubo de vivir las azarosas jornadas de la invasión francesa, en que peligró especialmente su vida. La misma guerra de la Independencia constituyó motivo para muchos de sus grabados. También grabó numerosos retratos de personajes contemporáneos suyos y de épocas anteriores, así como láminas para un «Gil Blas de Santillana», para un «Don Quijote», para la «Descripción del teatro de Sagunto», por su pariente el Deán Ortiz, etcétera. Su labor en la ilustración de las «Observaciones» debió de ser considerable, en el sentido de que mejoraría los dibujos de Cavanilles, de quien cabe suponer una traza más documental que artística, siendo así que las láminas resultan, en definitiva, con estimable calidad estética, aparte de su valor como documento.

La mayoría de las láminas son paisajes. Muchos, de tierra adentro. En otros, el mar sirve de fondo, como en la «Vista de la Villa de Onda» (página 101, figura 4), «Vista del Valle de Uxó» (página 115), «Vista de Murviedro, tomada de Gilet» (página 125) y «Vista del Valle de Valldigna» (página 216), todo ello en el tomo I. Más importancia tiene el mar en otros paisajes, donde sin perjuicio de servir de fondo, se adorna con el visible pormenor de las embarcaciones, como en «Vista tomada desde el Monte Castellás en el término de la Sierra

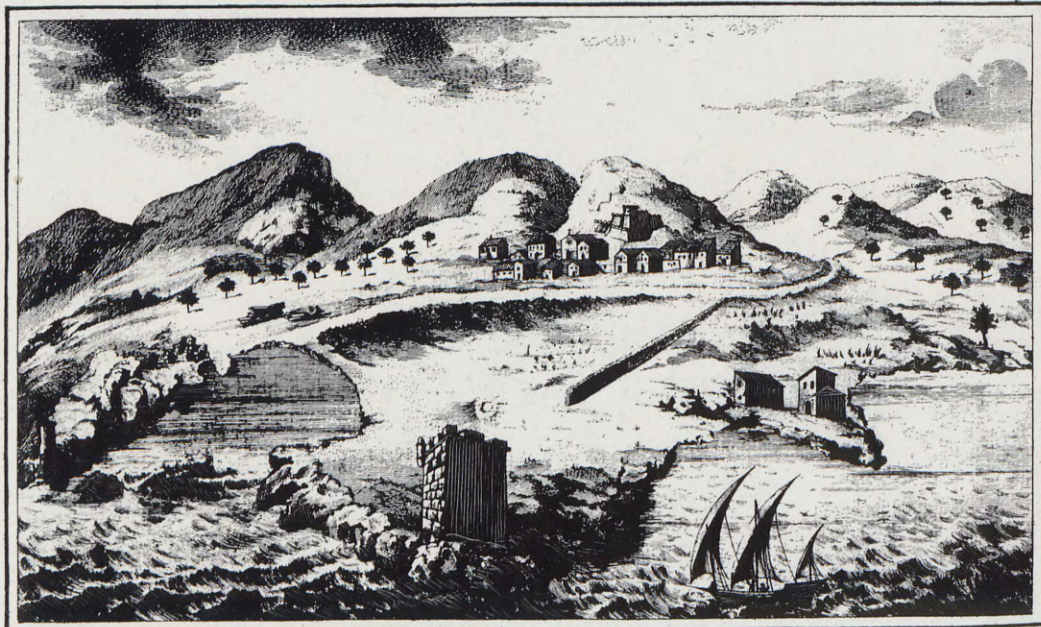


FIG. 5.—Vista de Oropesa desde el mar, según las «Observaciones», de Cavanilles.

de Engarcerán» (página 63), «Vista tomada de la cumbre del Mondúber» (página 219), ambas del tomo I, y «Vista de la huerta de Alicante, tomada desde la torre del lugar de Aigües» (página 247), del tomo II.

Hay dos láminas en que el mar no figura como fondo, sino como punto desde donde se tomó la perspectiva. La primera es la «Vista de Oropesa» (página 48 del tomo I, figura 5), que, por cierto, ofrece un movimiento casi excepcional en estas láminas, cuyos paisajes son más bien estáticos, valga la expresión. La otra lámina es la «Cueva de San Martín» (página 220 del tomo II), que se ciñe a un accidente concreto, sin el alcance panorámico que suelen tener los demás grabados de que se habló.

Y todavía hay más concreción en los «Baños de la Reyna» (página 227 del tomo II), ya que esta lámina, relativa a las construcciones que todavía pueden verse en el mar de Calpe, junto a la crilla, fue trazada con el propósito de construir un documento arqueológico.

Los puertos.—Mención especial merece, en la misma obra de Cavanilles, una lámina plegada (página 145 del tomo I), cuyo epígrafe dice: «Puerto de Va-

lencia y vista del Grao». Es acaso la única lámina no firmada por Cavanilles, y sí solamente por López Enguídanos.

Una fotografía de esta lámina puede verse en el folleto «Notas sobre el puerto de Valencia», publicado (Valencia, 1954) por el autor de las presentes líneas.

Allí se reproduce también el grabado que ilustra la «Descripción del muelle que la Muy Ilustre Ciudad de Valencia ha mandado fabricar en su playa», folleto en folio escrito por Tomás Güelda, que lo publicó en la repetida capital el año 1686. Autor de dicho grabado fue el antedicho Crisóstomo Martínez y Sorlí, nacido en la Ciudad de Valencia el año 1628, y dotado de una habilidad sencillamente extraordinaria que se manifestaba en diversas direcciones, pues lo mismo grababa en marfil y en metal, para adorno de muebles (algunos de los cuales todavía se conservan), que grababa minuciosas «Tablas anatómicas» para servir de enseñanza, así como retratos, alegorías, etcétera. El grabado referente al puerto de Valencia no se limita a dar perfectamente una idea gráfica del proyecto concebido por Güelda, sino que presenta la animación de aquellas aguas mediterráneas con multitud de embarcaciones, así como la animación del muelle con carrozas, jinetes y peatones.

En el mismo folleto se reproduce también un dibujo de Vicente López, grabado por el mismo López Enguídanos, que figura en la obra de fray Vicente Martínez Colomer —aunque en ella no conste este nombre—, «Sucesos de Valencia desde el día 23 de mayo hasta el 28 de junio del año 1808» (Valencia, 1808). El dibujo representa una acción bélica que entonces se desarrolló en el puerto.

Otros grabados relativos a éste cabría mencionar aquí para justificar el presente apartado, que, por lo demás, no debe limitarse a la Ciudad de Valencia, ya que también otras poblaciones valentinas hubieron de preocuparse por sus embarcaderos más o menos importantes.

Fauna insólita.—En la Valencia de antaño, la escasez de espectáculos organizados otorgaba condición de espectacularidad a muchos acontecimientos que con abundancia de aquéllos no la hubieran tenido.

Así, verbigracia, atraían espectadores contribuyentes los animales monstruosos exhibidos en posadas y mesones, y también los animales que, sin caer en la monstruosidad, eran insólitos en tierras o en aguas valencianas.

La propaganda que de unos y otros se hacía, no dejaba de ofrecer notas curiosas, de las cuales interesan aquí las que tuvieron concreción gráfica.

A este propósito es de recordar el curioso folleto, cuyo título merece ser transcrito íntegramente, aunque modernizando la ortografía, por lo significativo: «Noticia del foca, becerro marino que salió en la playa de la villa de Cullera, día 13 de mayo de 1872, y existe disecado en el Gabinete de Historia Natural del Excmo. Sr. Conde de Lumiares. Naturaleza y propiedades de este cetáceo, con la estampa que representa su figura y dimensiones.» (Valencia, José y Tomás de Orga, 1782.)

La estampa susodicha es una lámina plegada en que el dibujante y el grabador anónimos representaron de una manera clara y sencilla al indicado animal, con letras adyacentes que remitían a las dimensiones, entre ellas la longitud, de cinco pies y once pulgadas.

En cuanto al texto del folleto, puntualizaba la forma en que se capturó al animal, por unos pescadores que tenían puesta la red llamada «llisera»; con-

signaba que, llevado a la Ciudad de Valencia, vivió hasta el día 17 de los mencionados mes y año, y aclaraba que el tal foca —así, en forma masculina— era lo que en latín se llamaba *Vitulus marinus*; en francés, *Veau de mer*; en castellano, *Becerro marino*; en lemosín, *Bedell marí*, etcétera, amén de dar otras muchas noticias histórico-naturales hasta llegar a la página 24, última del fascículo, cortado en tamaño de cuarto.



FIG. 6.—Grabado en los Gozos a la Virgen del Castillo, de Cullera.

No un folleto, sino una hoja suelta, impresa por José Rius, lanzó, en 27 de febrero de 1861, don José Vicente Nebot para dar cuenta de la aparición, en la playa de Burriana, de una ballena muerta, hecho acaecido el 19 de los mismos mes y año. El autor de la hoja, para servir la curiosidad pública, recogió las noticias dadas por la prensa diaria, añadió unas nociones de Historia Natural y acompañó el texto de un grabado en madera, representando un cetáceo sobre las arenas. Esta xilografía iba sin firma; pero consignaba su procedencia: «Lit. Estellés».

Los tradicionales gozos.—A lo largo y a lo ancho —no mucho— de las tierras valencianas, germinaron abundantemente los gozos, es decir, las composiciones escritas para cantarse ante imágenes singularmente veneradas.

Un probo erudito, don Francisco Almarche Vázquez, que investigó con fruto el pasado marítimo, publicó en Valencia, año 1917, un volumen sobre

«Goigs valencians. Sigles xv al xix», donde reproduce algunos de los grabados que solían ilustrar el texto de los gozos al ser impresos. Pero no hay entre ellos ninguno relacionado con el mar.

Alguna referencia gráfica al aspecto marítimo se encuentra en la «Colección de gozos en honor de la Santísima Virgen de los Desamparados, Patrona de Valencia», que don José Navarro Cabanes, en modesto anonimato, recogió, pre-



FIG. 7.—Grabado en los Gozos a la Virgen del Adyutorio, de Benlloch.

paró y editó, sin fecha, en la misma Ciudad, integrándolos en seis cuadernos de a folio. Pero tales referencias son accidentales, sin que por ello merezcan en este caso una mayor atención.

Hay que acudir, pues, a las colecciones facticias obrantes en alguna biblioteca pública y en algunas bibliotecas particulares para encontrar gozos que tengan relación con el mar.

Entre ellos se cuentan, desde luego, los «Gozos a la Virgen del Castillo, de Cullera», que, como se sabe, domina, desde una eminencia, dilatado panorama del Mediterráneo. De ellos hay numerosas ediciones, que difieren en el grabado, en la orla y en la tipografía, aunque son iguales en los versos. La edición más antigua (figura 6) consultada para el presente trabajo, salió de la imprenta

de M. Piles, en Ruzafa, pueblo todavía no anexionado —entonces— a la capital valenciana. El dibujo primitivo respondía a estas estrofas:

«Contra Dragud en Cullera,
por su grande devoción,
Castillo de Redención
fuistes (*sic*) en batalla fiera;
y, pues, de la furia mora
logró el triunfo vuestro amor,
*conceded vuestro favor
al devoto que lo implora.*

De Norte sirve brillante
vuestro Castillo lucido
al caminante perdido
y de faro al navegante;
también fuiste Redentora
de un cautivo pescador;
*conceded vuestro favor
al devoto que lo implora.»*

Menos conocidos que éstos son los «Gozos a Nuestra Señora del Adyutorio, que se venera en la villa de Benlloch, en el Reino de Valencia», de los que se ha utilizado, para este trabajo, un ejemplar salido de la imprenta de Laborda, tan acreditada por lo que respecta a tales hojas y demás literatura popular. El dibujo, de un rococó algo pobre (figura 7), ha de relacionarse con las estrofas siguientes:

«Al dar batalla naval
con solos cuatro bajeles
a los bárbaros infieles
cierto rey de Portugal,
de un peñasco en la eminencia
os mostrasteis torreón.
*Ayudad en la aflicción
al que humilde os reverencia.*

Por eso el Rey os llamó
la Virgen del Adyutorio,
y os puso en el oratorio
del bajel en que venció;
con tan segura presencia
firmó su navegación.
*Ayudad en la aflicción
al que humilde os reverencia.»*

En los «Gozos» a la Virgen de Lluch, venerada en Alcira, también puede verse una xilografía que, en su parte inferior, incluye un aspecto marítimo, en relación con estos y otros versos:

« ¡Oh!, Virgen de Lluch sagrada,
Aurora divina y bella,
ya que sois del mar Estrella,
sednos propicia Abogada.»

Estampas y otros papeles de carácter religioso.—La literatura religiosa popular no se limita, sin embargo, a los gozos, sino que comprende también otros papeles sueltos de diversa finalidad, como, por ejemplo, unas «Coplas en alabanza de Nuestra Señora del Carmen, especial abogada contra rayos y centellas,



FIG. 8.—Grabado en las «Coplas en alabanza de la Virgen del Carmen».

en los partos y en toda especie de dolencias». El ejemplar consultado es una hoja en 4.º, con texto en ambas caras. Al final, consigna ser reimpresso por José Martí, en Alcoy, que, efectivamente, se dedicaba a este linaje de ediciones. El apaisado dibujo (figura 8) que se halla al comienzo de las coplas —muy ramplo- nas, por cierto— presenta a la Virgen del Carmen, mientras en otros lugares de la composición hay figuras que responden a prodigios obrados por Nuestra Señora del Carmelo. Los versillos, empero, no contienen ninguna alusión marinera, defecto que sorprende tanto más si se considera —anacrónicamente, claro— que la Virgen del Carmen es actualmente la Patrona de la Marina Española.

Como una última y simple referencia a los gozos podría hablarse de los dedicados al Cristo del Rescate, venerado primero en el convento de religiosas agustinas de San José, y después en el convento de Santa Tecla, habitado por religiosas de la misma orden.

Desde Perpiñán o Gerona encargaron a un habitante de Valencia que man-

dase labrar un Crucifijo. Una vez terminada la talla fue embarcado para allá. Mas la embarcación quedó apresada por unos corsarios argelinos que la condujeron a Argel. Allí decidieron quemar el Cristo, pero una lluvia inesperada apagó la hoguera encendida al propósito. Esto fue presenciado por Andrés y Pedro de Medina, mercaderes valencianos que se encontraban en Africa para negociar el rescate de una hermana suya. Y entonces decidieron rescatar al Cristo, por el cual se les pidió su peso en oro, aunque después se rebajó a su

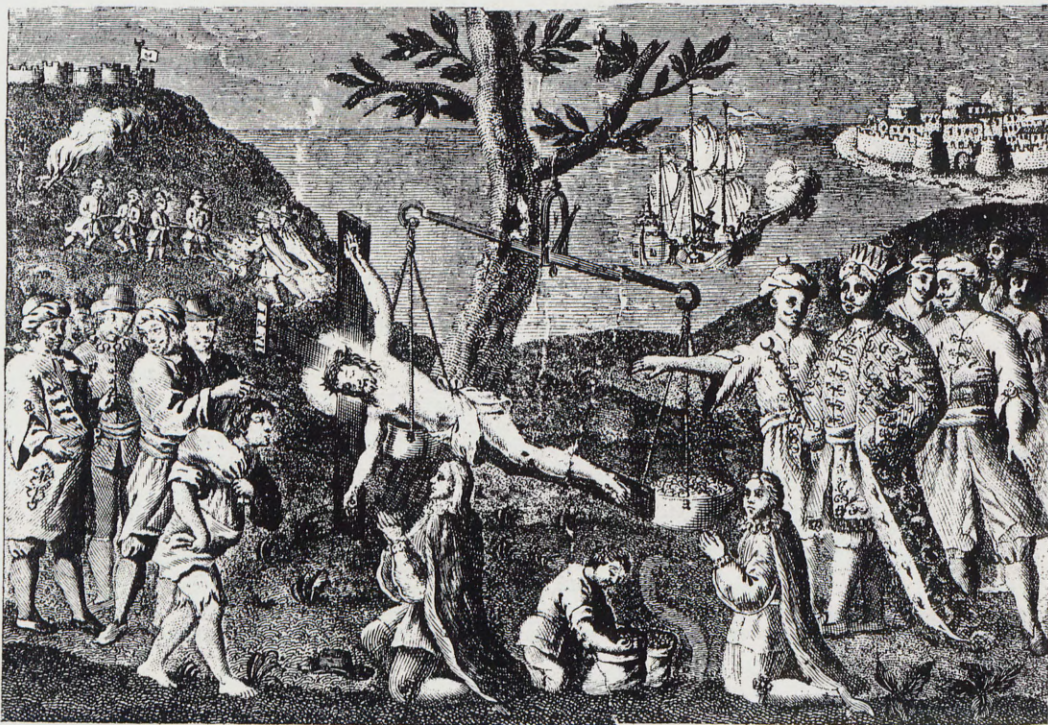


FIG. 9.—El Cristo del Rescate, en un grabado de Sigüenza.

peso en plata. Por cierto, que, no obstante pesar siete arrobas, la balanza se puso en el fiel con sólo siete reales. Y, tras algún nuevo prodigio, el Cristo del Rescate fue devuelto a Valencia.

Todo esto cuentan los gozos, de que hay varias ediciones, alguna de ellas ornamentada por un grabado con el mar por fondo.

Pero lo que aquí ha de registrarse es un grabado abierto en 1831 por Mariano Sigüenza y Ortiz, Director de dicha especialidad en la Academia de San Carlos.

El lugar principal de la composición (figura 9) se halla ocupado por la escena del peso. A la izquierda se ve a unos moros arrastrando al Crucifijo hacia la pira. Y el último término se halla ocupado por el mar, que tiene en su costa la ciudad de Argel y no lejos una galera a la que —según parece— es subido el Cristo del Rescate.

La batalla de Lepanto.—Los religiosos trinitarios tenían en Valencia un espacioso convento, en cuya iglesia se veneraba a la Virgen bajo la advocación del Remedio o de los Remedios.

En un curioso folleto sin fecha, titulado «Fragmentos históricos pertenecientes a la gloriosísima Virgen del Remedio», se cuenta que el 7 de octubre de 1571, don Miguel de Moncada, caballero valenciano que era patrón del supradicho monasterio, hizo notar a don Juan de Austria que, en semejante día, se festejaba a la Virgen de la mencionada advocación. Ello dio confianza al de Austria, respecto al combate que se iba a librar. «Y luego, hincado de rodillas, ofreció a la Virgen del Remedio cien doblas de oro y los mejores despojos del enemigo, saltó en un esquife y, con un crucifijo en la mano, corrió el naval armamento, dando orden por su real boca que todos peleasen en nombre de la Virgen del Remedio.» Una vez obtenida la victoria en aquella batalla —la de Lepanto, desde luego—, varios trofeos de la gesta fueron enviados al convento valenciano de la repetida advocación, donde pudieron contemplarse durante mucho tiempo. Y anualmente se celebraba en la misma casa una solemne fiesta en recordación de la efemérides.

A tal acontecimiento histórico obedecieron unas estampas grabadas que se repartían en dicho cenobio.

Una de ellas (figura 10) representa a la Virgen del Remedio en un cuadro sostenido en lo alto por dos ángeles entre nubes y serafines. En el ángulo inferior de la derecha se halla don Juan de Austria implorando a Nuestra Señora. Mientras tanto, en el fondo se desarrolla el combate naval entre la Cruz y la Media Luna. Y un angelito arroja certero proyectil contra una galera musulmana. La inscripción correspondiente explica el significado de la representación, además de consignar que el grabado es obra de Rocafort, o sea, del fecundo Tomás Rocafort, discípulo de Piquer y de Peleguer, que fue Académico de Mérito de San Carlos, y tuvo dos hijos también grabadores.

El mismo Rocafort dibujó y grabó alguna otra estampa relacionada con el referido acontecimiento. Por lo menos hay una en que la imagen de la Virgen del Remedio se halla en pie bajo un arco y tiene a sus plantas a don Miguel de Moncada y a don Juan de Austria, mientras en el zócalo se halla representado el combate naval.

Documentos de embarque y patentes de sanidad.—Así como en Valencia y en otros lugares se ha prestado mucha atención a los gozos y demás manifestaciones de la literatura religioso-popular, no se ha concedido ninguna a ciertos impresos que, desde luego, tienen menos importancia general y escasean más, pero que, de todos modos, encierran algún interés desde varios puntos de vista.

Se trata de los documentos en que los capitanes o patrones de los barcos hacían constar las mercaderías cargadas para resguardo de quienes las expedían. Y obedecen a un tipo internacional, tanto en la forma como en las fórmulas.

En cuanto a la forma, bastará decir que se trata de hojas en tamaño 4.º, dispuestas apaisadamente y que en el ángulo superior de la izquierda llevan un grabado, el cual alguna vez es una alegoría del comercio, pero generalmente representa una embarcación con todo el velamen desplegado.

Respecto a las fórmulas, tienen un vigoroso acento tradicional. Así, las italianas comienzan diciendo: «Ho caricato col nome di Dio e di buon salvamento»... Y las francesas: «A été chargé, au nom de Dieu et bon sauvement»...

Y las españolas: «Ha cargado en el nombre de Dios y de buen salvamento»...

Así empieza uno de tales documentos que tiene impreso el nombre de Alicante. Otro, que no lleva estampado el nombre de la localidad donde se extendía, pero que seguramente corresponde al puerto de Valencia (figura 11), comienza de distinta manera, pero también con estilo que parece ranciamente troquelado.

Ambos documentos, así como otros examinados con el mismo propósito,



FIG. 10.—La Virgen del Remedio y la batalla naval de Lepanto, en un grabado de Rocafort.

pertenecen a finales del siglo XVIII y principios del XIX, sin que sea posible de momento decir nada más respecto a los grabaditos que los embellecen.

De la misma época se conservan otros documentos, asimismo relacionados con la navegación, que tienen más importancia desde el punto de vista gráfico. Se trata de las patentes de sanidad, que las autoridades entregaban a los patrones, haciendo constar que la población se hallaba libre de todo contagio y consignando las personas que viajaban en la embarcación.

Dentro de las naturales variantes predomina el tipo de patente sanitaria cuya parte superior ocupa una composición que tiene en el centro una imagen venerada en la población, y a uno y a otro lado, a San Sebastián y a San Roque, abogado contra las epidemias. También suele representarse el puerto de que se trata, con más o menos extensión de mar y los consabidos barcos.

Así, por ejemplo, las patentes de sanidad de Alicante llevan la Santa Faz entre los dos Santos Mencionados. Notable es una, grabada por B. T. en 1814, por la riqueza del dibujo a modo de marco, que deja en el centro nada más que el espacio preciso para el texto.

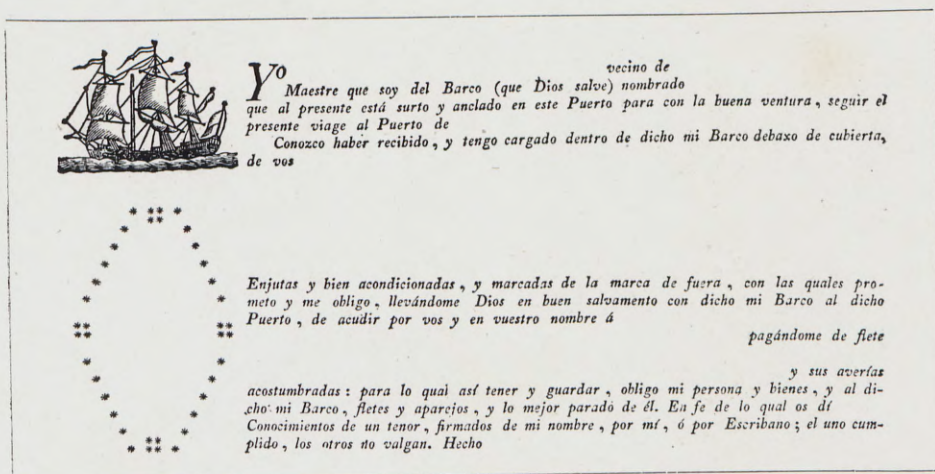


FIG. 11.—Documento de embarque como los que se empleaban en el puerto de Valencia.

La patente de sanidad que se usaba en Peñíscola alrededor de 1790 (fig. 12) respondía al tipo general, por lo que, entre San Roque y San Sebastián, ostentaba a la Virgen Ermitana.

En cambio, la patente de sanidad empleada en Vinaroz por los mismos años ofrece la particularidad de que el grabado, firmado por Antonio Piñol, se limitaba al escudo de la entonces villa. La omisión de las representaciones religiosas resulta tanto más extraña porque precisamente San Sebastián es el patrón de la hoy ciudad.

Publicidad comercial.—Uno de los fenómenos sociales o económicos que se dan en el siglo XIX es el desarrollo de la publicidad para incrementar la venta de productos, para fomentar el desarrollo de servicios, para atraer concurrencia a los espectáculos, etcétera.

El «Diario Mercantil de Valencia», que, durante muchos años centrales de dicha centuria, fue el más acreditado, cuando no el único, de la capital valenciana, insertaba muchos anuncios—o «avisos particulares», como los llamaba—que no resultaban ciertamente la parte menos amena del periódico (leída cien o más años después). Numerosos anuncios de aquéllos eran iniciados por graciosas viñetas que representaban una casa de campo, un edificio urbano, una diligencia, un piano, unos toneles, un abanico, etcétera. No se hacía ello, ciertamente, con propósito decorativo, sino para que los analfabetos, tan relativa-

mente abundantes entonces, pudieran darse cuenta de lo anunciado y pedir más datos a las personas que supiesen leer.

A continuación de tales anuncios solían publicarse, de manera destacada, los relativos a los barcos que tocaban en el puerto de Valencia. También estos anuncios iban encabezados por una viñeta que representaba, desde luego, un vapor, generalmente de ruedas y no escaso de humos.

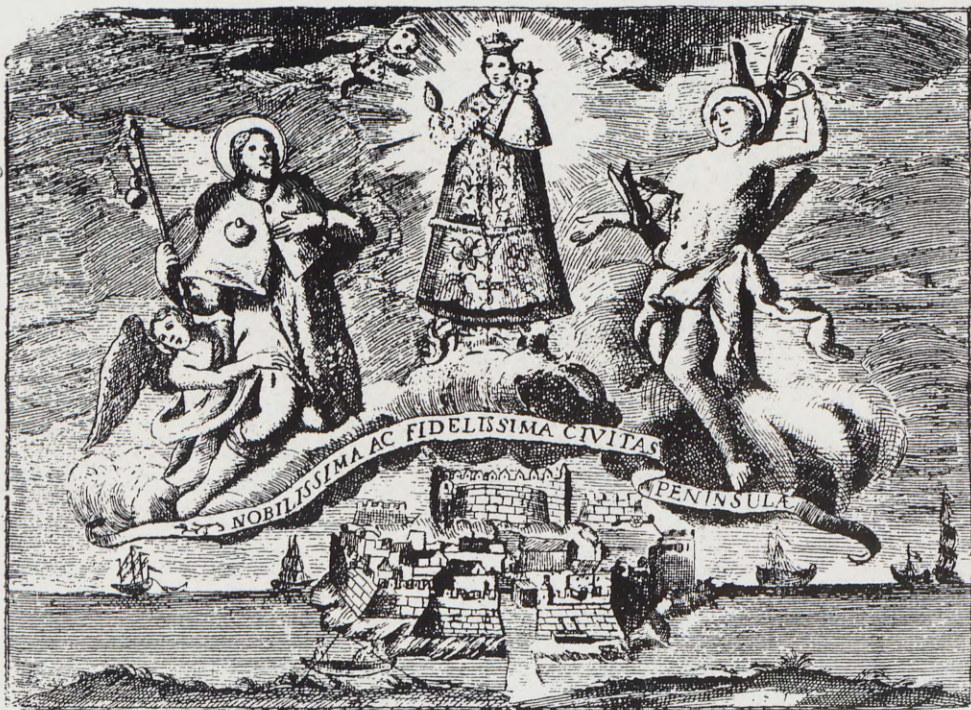


FIG. 12.—Grabado que figura en la parte superior de una patente de sanidad expedida en Peñíscola.

He aquí el texto de uno de tales anuncios, publicado en 16 de abril de 1841: «PAQUETE DE VAPOR FRANCÉS.

»El *Amsterdam* debe salir de este puerto para el Havre, el 23 del corriente, con escalas en Alicante, Cartagena, Almería, Málaga, Gibraltar, Cádiz y Lisboa, admitiendo pasajeros y cargo de naranjas y otros efectos a precios muy ventajosos.

»Lo despachan los Sres. White, Llano y Vague, calle de Caballeros, núm. 57 moderno.»

Llegó un momento en que las entradas y salidas de los vapores no se anunciaron solamente en los diarios, sino también en las paredes de calles y plazas.

Un establecimiento especializado en confeccionar carteles de esta clase fue la imprenta de Ferrer de Orga, que, durante el siglo XIX y principios del XX, tuvo positiva importancia, a lo que contribuyó tanto el haber heredado el

renombre y los elementos de otros impresores como la acertada gestión de sus propietarios, entre ellos don Andrés Ferrer y Viñerta. El repetido establecimiento, sin perjuicio de acreditarse en trabajos tan delicados como el célebre «Catálogo de la biblioteca de Salvá» (1872), se dedicó a imprimir carteles, sobre todo de teatros y de toros. Aunque se caiga en una digresión, es inevitable referirse a su «Álbum de viñetas para anuncios de corridas de toros», volumen de gran tamaño, espléndidamente encuadernado, que la casa Ferrer de Orga publicó en 1878 con objeto de dar a conocer fácilmente los 292 grabados—grandes, regulares y pequeños—de que disponía para propaganda de funciones taurinas, tanto serias como jocosas.



FIG. 13.—Grabado, para usos publicitarios, de la imprenta de Ferrer de Orga

La misma casa confeccionó posteriormente otro álbum muestrario que contenía principalmente grabados destinados a los impresos de carácter taurino, pero también acogía otros empleados para los carteles teatrales y varios usados para los avisos marítimos. Entre éstos hay dos dibujados y grabados por Pascual Alegre en 1852; uno dibujado y grabado por Pascual Ricart en 1856, y otro grabado por Pedro Martí, en 1857, tomando como base una lámina en que se hallaba representado el vapor «Helvetie» de los señores White, Llano y Vague. También es de citar una «Copia exacta de los vapores de la Compañía de A. López, de Cádiz, hecha por D. Miguel Mollá, en mayo de 1874, y grabada en el taller de D. Juan Alard, por su discípulo Sr. Martínez».

De todos modos, lo más destacable es un dibujo (figura 13) de Miguel Mollá, grabado con un ancho de 66 centímetros, por Agustín Traver, en abril de 1868. A pesar de que el trazo es un poco duro, el conjunto resulta sencillamente delicioso, pues se trata de una escena de puerto: se ven barcos anclados, mientras los botes llevan pasajeros y mercaderías al muelle, donde están un pacífico pescador de caña, el capitán cogido del brazo de su esposa—que se cubre con una sombrilla—y los trabajadores que manejan barricas, fardos y cajas. Estampa, en fin, llena de sabor.

Conclusión.—Como ha podido verse en esta mera indicación de caminos para un estudio, la temática marítima en el grabado valenciano presenta una

multitud de aspectos, a los que aún cabría añadir otros si se quisiera acudir a los libros de fiestas, que insertan láminas más o menos relacionadas con el asunto; a las tarjetas de visita, rama muy sugestiva de las producciones gráficas; a determinados impresos de carácter mercantil que ostentan alegorías de la navegación, etcétera.

Todo ello demuestra la complejidad del grabado valenciano en cuanto a sus temas, si bien la riqueza del marítimo es consecuencia en cierto modo obligada de la situación de las tierras valencianas junto al Mediterráneo, así como de la intensidad con que en pasados tiempos fue aprovechado éste para empresas bélicas, culturales y mercantiles.

Almela y Vives

SINTESIS DE LA EVOLUCION HISTORICA DEL GRABADO CALCOGRAFICO EN NUESTRO CONTINENTE

LAS ESTAMPAS EN NUESTRA ACADEMIA

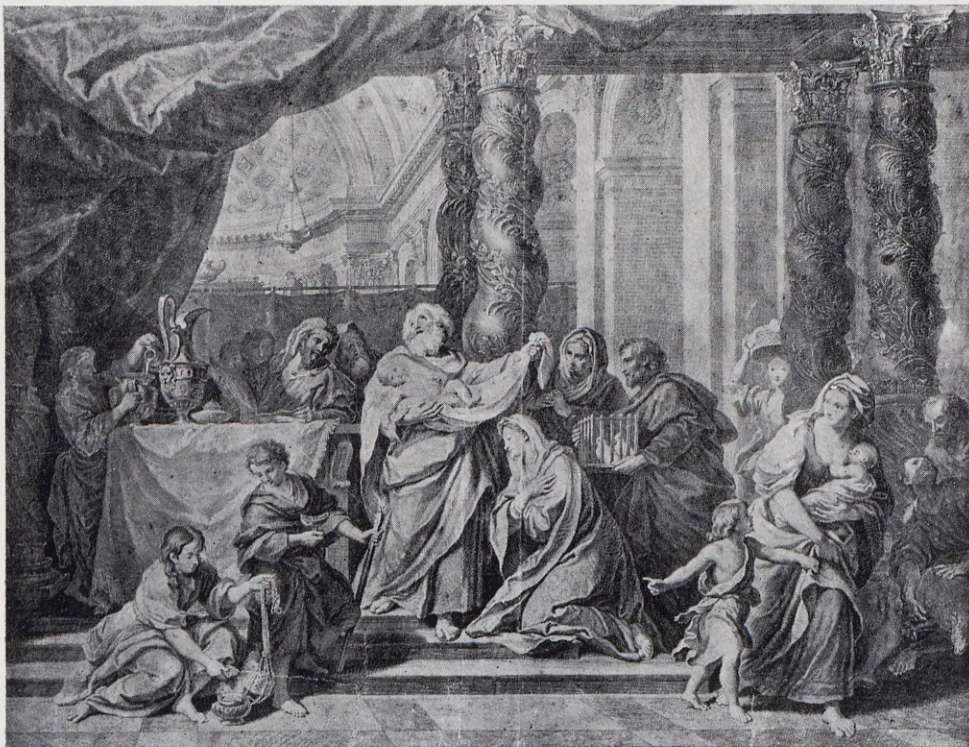
Próxima la fecha en que será una realidad presentar al público la hermosa colección de grabados y estampaciones calcográficas que posee nuestra Real Academia, nos place demostrar que la iniciativa tiene gran importancia y merecerá, sin duda, el aplauso general de los amantes del Arte. El grabado adquiere en la actualidad una gran importancia; el interés cada vez mayor con que son clasificados y custodiados en todos los centros oficiales creados a este fin serían razones convincentes para que nuestra docta Corporación tomase este acuerdo, pero justo es resaltar que no es precisamente esto lo que le induce, sino una firme y bien probada predisposición para exaltar por todos los medios cualquier manifestación o exposición de todo su patrimonio artístico.

Necesariamente nos vemos forzados, antes de dar a conocer al lector las piezas de que se dispone y nombre de los grabadores, a recordar el desarrollo que desde su aparición hubo de menester este arte para alcanzar su apogeo o decadencia. Si en cualquier aspecto político o social es imprescindible el conocimiento de la época para formar un juicio exacto de la oportunidad o no de una decisión histórica, igualmente necesitaremos aquí citar cuanto menos las épocas y países donde este progreso gráfico adquiere más relieve.

A poco de descubrir Gutenberg la imprenta con caracteres móviles en Maguncia aparece el grabado en España para continuar durante los siglos siguientes lanzando infinidad de estampas verdaderamente notables. Precisamente Valencia puede vanagloriarse de ser la primera en dar a conocer este arte gráfico en la península. En el taller de Palmart, en 1474, nace el primer libro impreso, «Glories en laors de la Verge Maria», y poco después, con la aparición de la plancha grabada en cobre en 1488 por Fray Francisco Domenech, «La Mare de Deu del Reser», nuestra ciudad logra ponerse a la cabeza del progreso gráfico. Es de suponer que a la vista de esta estampa sus paisanos artistas prestarían una gran atención al procedimiento y colaborarían con sobrado entusiasmo.

Como consecuencia, a través de cuatro siglos, el número de grabadores que da nuestra Valencia es, podríamos decir, abrumador, si lo comparamos con el resto de la península.

El descubrimiento, a mediados del siglo xv del grabado en metal, se debe al florentino Maso Finiguerra, quien, por intuición o azar, consiguió en 1452 la primera estampa, «Coronación de la Virgen»; esta bella obra que, nacida para otros fines, pues era un porta-paz, pasó a ser el primer grabado calcográfico del mundo y como tal reconocido como uno de los inventos más útiles de la Humanidad. El grabado adquiere desde su aparición hasta nuestros días una importancia capital por su desarrollo y proceso. Lengua universal por su expresión gráfica,



«La Circuncisión», grabado por Pierre Drevet y pintado por L. de Boullongne

consiente, en sus tres distintas clases de grabado, xilográfico, calcográfico y litográfico, toda la variedad de matices necesaria para expresar arte puro.

Artistas y artesanos se lanzaron, a la vista de tanta posibilidad, unos, con entusiasmo y desinterés, y otros, con apetencias mercantiles, a colaborar con sus ilustraciones grabadas al florecimiento que cada vez mayor obtenía el libro. ¡Cuántos esfuerzos, ensayos, y, ¿por qué no decirlo?, decepciones fueron menester para conseguir, a través de la historia del grabado, tantas y tan bellas muestras! Es de advertir cómo todo este progreso fue debido a la producción ejemplar de casi todos los genios de la pintura universal. El goce que estos pintores, al dedicarse a este recién nacido arte, sintieron, se advierte en el análisis de sus conseguidas estampas. El grabado fue para éstos una nueva expresión de su talento; todos los problemas estéticos fueron resueltos con habilidad y

satisfacción. No escapa a nuestra imaginación lo que hubiese sido del grabado si los pintores-grabadores, a través de siglos, no hubiesen empujado el arte de la incisión con su personalísima y racial dicción: sus ensayos o atrevimientos añadían nueva savia cuando este arte languidecía o se despeñaba en la vulgaridad, evitando milagrosamente que este arte quedara reducido a un índice cronológico sin matices y falto de interés alguno. Al enumerar en parte las aportaciones que en este orden fueron necesarias para lograr esta significación, procuraremos que estas líneas tengan la brevedad y claridad necesarias; este es nuestro intento.

En Italia, después que Finiguerra dio a conocer su descubrimiento, la talla dulce, por su mayor consistencia y ductibilidad, los artistas y artesanos abrazaron este género de incisión que aseguraba mayores logros. El procedimiento conseguía más nobleza, la técnica del grabado a buril sobre metal aportaba más utilidad y sus estampaciones aventajaban con éxito las impresiones xilográficas de la época. Anteriormente el grabado en madera, con sus impresiones tabelarias, estampas, viñetas, orlas, letras capitularias, etcétera, fueron enriqueciendo este arte con muestras de gran valor, unas veces acompañaron con sus ilustraciones el manuscrito, después al libro impreso.

La xilografía, en su iniciación, fue fruto ingenioso de pergamíneros iluminadores, miniaturistas o artesanos hábiles en la confección de juegos de cartas; el procedimiento les brindaba aligerar la dura labor de repetir los dibujos en cenefas, orlas, títulos o iniciales, coloreándolas a mano en los manuscritos o en los naipes después de su impresión. La madera, que no permitía grandes tiradas a causa de su impresión tosca, fue sustituida por el metal, naciendo un procedimiento de grabado en metal de técnica xilográfica llamado «crible»; si bien resultaban imperfectos en su función gráfica, adquirían, en cambio, un elevado misticismo, sin faltarles la gracia y el concepto decorativo. La decoración y sus imágenes, trazadas con simples y profundos trazos, dejaba espacio libre para llenar a golpes de punzones variados una serie repetida de florones, estrellas, puntos, círculos, que valoraban en blanco la hegemonía negra de la estampa. De 1406 es el «crible» «Nuestro Señor Jesucristo llevando la Cruz». Catorce años después aparece una de las más antiguas xilografías representando a la Virgen y al Niño rodeada de las santas Catalina, Bárbara, Dorotea y Margarita.

El grabado xilográfico continuó después del siglo xv sus progresos técnicos en manos de Hans Lützelbruger. La formación de grandes artesanos especializados en la confección del libro y sus ilustraciones fue en aumento, y muchas las ciudades que rivalizaron en la creación de centros gráficos, como París, Lyon, Nuremberg y Basilea. Labor admirable que poco a poco decayó en el siglo siguiente por el marcado sentido utilitario que presentaba y la falta de grabadores notables. El nuevo impulso que aparece en el siglo xviii se debe en parte al cambio que en provecho de la técnica se aplicó al grabado en madera en Santiago de Compostela; en esta ciudad se empleó por primera vez los buriles para grabar el boj de pie, o sea, de «testa», que consentía mucha libertad de trazo y, como consecuencia, al artista le brindaba mayores ocasiones de éxito.

Esta técnica consagrada del grabado en madera no pudo rivalizar con la popularidad que alcanzó la calcografía. Desde su aparición en Florencia fue enriqueciéndose a través de distintas épocas y países por procedimientos tan diversos como talla dulce, aguafuerte, punta seca, mezzotinto, aguainta, poin-tillé, aguada, barniz blando, etcétera; se ennoblecía de tal manera; la colaboración

prestada por los grandes artistas a través de su historia fue tanta, que ganó para sí la consideración de aristocrático en comparación con el grabado xilográfico que le precedía y con el litográfico que aparecerá más tarde en el siglo XVIII. Grandes beneficios, enorme labor cultural e indudables utilidades aportó a la humanidad este invento gráfico. En todas las épocas se acumularon enseñanzas, técnicas y experiencias.

Primeramente aparecen estampas sencillas de trazo gracioso que responden perfectamente al espíritu y a la estética de su época. Asombra igualmente la fecundidad desarrollada por estos grabadores; es tanta la cantidad de producción que no parece sino que tanto el orfebre como el pintor dejaron por espacio de algún tiempo su habitual trabajo para dedicarse por entero a la estampa. Poco después, en el siglo siguiente, es ejemplar y el avance se manifiesta; ya no es sólo la línea, el claro-oscuro aparece, nuevas direcciones en los trazos y atrevidos cruzados empujan hacia arriba la gloria de este arte. La valentía y la libertad, el espíritu y fuerza expresiva en la línea, fruto de la colaboración de los grandes genios de la pintura universal, influye en los siglos venideros.

Lógicamente los grabadores no pintores, regulando estas genialidades o ensayos, se aprovecharon al lograr metodizar, después de pulcros estudios, la serie de paralelismos, cruzados, puntos y entretallas impecables que enriquecen su variada técnica. En este siglo son muchos los pintores grabadores que contribuyeron con empeño a este progreso que es general en casi toda Europa. En sucesivas centurias, por la labor intensa que cada país se impone no se bastarán los tórculos y prensas a cumplir tanta demanda, ya que a las necesidades del libro se une el trabajo titánico de la reproducción de la pintura universal. Muchos y valiosos son los grabadores que destacan y sobresalen en este empeño. Otros más modestos, pero, eso sí, con gran bagaje técnico, serán dirigidos por destacados artistas del pincel. Con esta riqueza de técnicas y la aparición de nuevos procedimientos derivados los artistas se mueven con mayor libertad, ayudando naturalmente a conseguir justas calidades, ya que cada tema encuentra mayor número de posibilidades de interpretación.

Espanta enumerar la densidad de artistas que nutren la Historia del Grabado, pero la ejemplaridad de muchos de éstos es tan prodigiosa y tan eficaz, que no dudamos en dar noticias de éstos sin olvidar los países que contribuyeron a este ennoblecimiento del grabado calcográfico.

A partir de Finiguerra, sus colegas los orfebres, entre éstos Baldini, se inician en esta labor; poco después está Antonio Pollajuolo, Robetta, Campagnola, Mocetto, Antonio de Brescia y Zoan Andrea. El gran pintor Andrea Montegna es el que influye sobre estos últimos con un modelado sobrio, sencillo y expresivo. El Parmesano destaca con sus aguafuertes. A Marco Antonio Raimundi le siguen muchos, ya que en Roma forma la mejor escuela de la incisión; entre tantos, destacan Agostino Veneciano, el «maestro del dado», Diana Scultori y Caraglio. A Bramante y al gran Leonardo les atribuyen algunos grabados, pero los que practicaron espléndidamente fueron los Caracci, sobresaliendo Anibale; Guido Reni, Canta Gallina, Santo Bartoli Longhi y el veneciano Gio Batista Piranessi; los burilistas Volpato, Gandolfi y Raffaello Morghen destacan al igual que los napolitanos aguafortistas Duranti, Guercino, Salvador Rosa, la bella actividad del veneciano Canaletto y la expresiva grandeza incisoria de Giambatista Tiepolo; por esta época el florentino Bartolozzi introduce en Inglaterra el grabado a

puntos; en forma semejante un siglo antes el príncipe Ruperto, nieto de Jorge I de Inglaterra, dio a conocer a este país el procedimiento mezzotinto que inventó el alemán von-Siegen en Amsterdam.

En Alemania aparecen, en la segunda mitad del siglo xv, estampas de sentido y ejecución góticas, la mayoría anónimas o con tan sólo iniciales, hasta que aparece un auténtico maestro, Martín Schongahuer, pintor grabador que influyó, con sus valientes composiciones grabadas, a no pocos maestros de la gran pintura; a su lado se formaron muchos grabadores, entre los que sobresalen el



«Veduta dell'Arco de Tito», una de tantas aguafuertes originales de Gio Batista Piranesi, propiedad de la Academia

«Maestro M. Z.», Wenceslas d'Olmütz, el «Maestro B. M.» y el escultor Stos. Un gran genio de la pintura universal, Alberto Dürero, el más representativo del arte alemán, aparece con su obra grabada alcanzando gran popularidad, no sólo en su tierra, sino fuera de las fronteras. De facultades extraordinarias y enorme imaginación, llega en sus pequeñas planchas a infundir el sentimiento y expresión a su múltiple y variado tema, tanto en los místicos, como «La Pasión», de 1512, como en «El caballero, la muerte y el diablo» y «El ángel de la melancolía», de sentido meditativo. Cortejos lujosos en el que el honor y prestigio de su emperador Maximiliano se trata de ensalzar, fueron diseñados y expresados detalladamente por este fecundo artista. Las ediciones xilográficas y calcográficas se encargaron de popularizar su obra, y sus grandes composiciones grabadas fue en parte material muy estimable y en ocasiones aprovechadas en beneficio de pintores sin talento. En sus ensayos de aguafuerte consigue una suficiencia extraordinaria como ocurre en el «Cañón», pero sin abandonar su dibujístico trazo ni su estilo tan personal. Holbein dirige a los

encargados de grabar su obra: Hans Lützelbruger, Baldug, Ulrich, Amman, Aldorfer y Aldegreber.

El grabado alemán recibe nuevos bríos y personalidad cuando Lucas Gnach deja sus pinceles y dedica su talento al manejo del buril; si bien éste no alcanza la majestad de Durero, en cambio, sus planchas adquieren quizá más



«Santa Faz», talla-dulce de Claude Mellan, verdadero alarde técnico del buril

carácter racial. En los inicios del siglo xvii surgen los aguafortistas Wenzel Hollar y Umbach. Zegers descubre en 1660 el «aguatinta», procedimiento que más tarde, en el siglo xviii, perfeccionado por Le Prince, será acogido por los artistas por el interés que ofrece. En este mismo siglo, Wille y Schmit pasan a Francia, donde la talla dulce está en su apogeo; los dos destacan; el primero llega a ser grabador del rey de Francia, y poco después, al regresar a Alemania, lo será del emperador. Schmit es también solicitado para dirigir la escuela de grabado en San Petersburgo.

Los burilistas Le Royer, Coujon y Bernard Salomón, en Francia, están dirigidos por Jean Cousin, autor de la bella estampa «Entierro de Cristo», de cuya influencia no se apartan. Otros estudian y trabajan en Italia, como Thomassin y Regnart, etcétera, en la interpretación de grandes composiciones.

Claude Mallan, con hábil buril, muestra una técnica original, no exenta de preocupación y alarde caligráfico. Esta habilidad es patente en su más popular estampa, «La Santa Faz»; pero en este siglo xvii es Jacques Callot la figura cumbre. Sus personajes, compuestos y movidos sabiamente y distribuídos en grupos graciosos, son de una belleza sorprendente.

Es burilista primero, y cuando ensaya el aguafuerte consigue una viveza y rapidez singular que ya no abandona en toda producción. Las pequeñas planchas, casi todas encargos de reyes y príncipes, se encuentran por centenares. Este magnífico aguafortista, dotado de una fecundidad inagotable, tan pronto presta sus servicios en Nancy, su ciudad natal, como en Turín, España, Roma o Florencia. Su obra, entre las que destacaremos, entre otras, las «Miseres de la guerra», «Degollación de los inocentes», «Los caprices», «Mertirio de San Sebastián», etcétera, influyó durante mucho tiempo a muchos grabadores, como Sebastián Leclerc y el italiano Della-Bella, su discípulo y admirador. Abraham Bosse, los paisajistas Parelle, Lorrain e Israel Silvestre, al igual que Simón Bouet, Dorigny, Picart y Claudine Stella, pintor grabador muy influenciado de Callot, ayudan a este progreso. El retrato es la predilección burilista en este siglo y alcanza su mayor apogeo. Los majestuosos buriles de Gerard Audran, Robert Nanteuil, Gerard Edelinck y Pierre Drevet, influirán en los más selectos grabadores del siglo xviii, llamado «siglo de oro del grabado francés». La ilustración tan característica del siglo xviii tuvo en Chaveau y Guillot los precursores, con su intento de transformar el enfadoso empaque anterior de las estampas, con otras más alegres, femeninas y graciosas. Esta reacción consigue cristalizar merced al arte de Watteau; pronto se impone lo elegante, la mundanalidad o la placidez en toda producción artística.

Watteau, pintor grabador, influye notablemente a pintores de gran talento, entre los que destacan Boucher, Laurent Cars, Fragonard y Prud'hon. Siguen Choffard, Ficquet, Jacques Flipart, Charles-Clement Bervic, Martinet, Gaillard, Masson, Deveaux, Mérian y Bracquemond.

A partir de esta época, la bella actividad del buril desaparece en Francia, pero, en cambio, el aguafuerte alcanza un florecimiento e interés máximo.

Donde tuvo el grabado un definido racial carácter y artístico florecimiento fue en los Países Bajos. En el siglo xv puede mostrar, al igual que Francia y Alemania, xilografías y grabados en metal. Entre los primeros está el «Speculum humanae salvatione» con notoria influencia de la pintura de la época. Los grabados en metal son de igual carácter, entre los que destacan «Maestro de 1480». El «Maestro de la Navette y Zvoll», su tradicional pintura miniada, pudo hallar y desarrollar una facilidad en el campo del grabado. Sin esfuerzo y siempre progresando este arte, continuó hasta enlazar con Lucas de Leyden que deja una obra copiosa; el problema de profundidad, la valoración, la fuerza de expresión, la composición, en suma, unido a una técnica incomparable, dan a sus experimentadas estampas un avance y belleza sorprendentes. Después, entre otros, está Crispín de Passé, y Pablo Rubens influirá en este progreso más que por su actuación directa por la dirección que asume en la reproducción de sus

obras. Con prestancia de maestro, con majestad y empuje de aguafortista, aparece en esta época Van Dyck. Con trazo seguro, resuelto y espontáneo, empujará este arte del grabado apartándole de la frialdad del buril. La maravillosa expresión que adquiere toda su obra grabada culmina en los retratos del grabador Lucas Vorsterman y de los pintores Peter y Jan Brueghel, de la serie Icones



EDELINCK. Grabado a buril de la mejor época francesa. El original es De Troy

pictorum..., publicado en 1645. Toda labor burilista notable en esta época está dedicada casi por completo a la reproducción de obras maestras, Rubens y Van Dyck, cuya dirección asumen y cuidan, dan ocasión de formar a su lado tan hábiles grabadores en talla dulce como Vorsterman, Vorft, Pontius, Cornelius Galle y Boetius.

En Holanda es por el genio de Rembrandt la auténtica apoteosis del aguafuerte. Trabaja incansablemente en Amsterdam, y hay etapas en su vida en que

sólo sus grabados le absorben. En sus problemas de luz adquiere quizá más fuerza expresiva que en sus cuadros. Sus cobres, tan conocidos y divulgados, obtienen un sincero realismo, un ambiente y calidades insospechados hasta entonces. Genial y vario se muestra en el «Retrato de su madre», «Los peregrinos de Emaús», «El buen samaritano», «El charlatán», «El doctor Fautrieus», «El pesador de oro», «La vuelta del hijo pródigo», o en el «Retrato de Jan Lutma», de su última época. Por este tiempo graba espléndidamente Jan Lievens, dando paso a los costumbristas Brauwer, Van Ostade, Cornelis Bega, Dusart, los ani-



«Jesús predicando», aguafuerte de Rembrandt (probablemente primer estado)

malistas Pablo Potter, Berchem, Van Velde, Everdingen, Carel Du Jardin y el paisajista Ruysdael.

Hasta final del siglo en que aparece la gran escuela de retratistas el grabado inglés, más tardío, no acusa ninguna personalidad. Es el propio Reynolds el que, con su obra tan aristocrática de fina raigambre inglesa, más que grabador será iniciador de las direcciones estéticas del grabado. Hogarth antes y Rowlandson después, aportan con su mordaz y humorística obra las características de la raza. De gran consideración son los grabadores William Faithorne y Gainsborough, que con otros intentan colocar el grabado inglés a la altura de la talla dulce en Francia. En este forcejeo inútil les ayudan muchos extranjeros. El grabado al humo y el de puntos que les fue importado tuvo una excelente acogida.

y durante mucho tiempo mereció sus preferencias. En el siguiente siglo XIX alcanza el grabado en acero para la ilustración una gran maestría, cuya técnica depurada no es más que el prelude del moderno grabado de papel moneda, en cuya especialidad se muestran los ingleses maestros consumados.

El aguafuerte resurge y es la predilección de sus artistas; entre tantos, Frank Brangwin será el que inspirará una compañía de Walcot, el americano James Moneil Whistler y Seymour Haden, las audacias serenas del actual aguafuerte inglés.

Nuestro país, que fue en todo momento heraldo principal en el campo del arte, es también, desde la cuna del grabado, factor principal en su desarrollo y progreso. España desde el siglo XV, en que la imprenta se introduce ya, conjunta la impresión de libros con la estampación de grabados propios. Después muestra bajo Felipe II un interés por extender a nuestros Países Bajos todo el caudal cultural de la península.

Al iniciarse el grabado calcográfico con la estampa de Fray Francisco Doménech, se suceden otras de más avanzada técnica hasta la época en que Juan de Diesa y Pedro Angel, ayudados por los extranjeros Jansen y Pedro Perret, se esfuerzan en la reproducción de obras maestras de nuestra pintura. Ribalta graba el cobre «Sacrificio de Isaac»; después los pintores Murillo, Velázquez, Coello y Alonso Cano se interesan y ensayan el grabado, pero su obra es incidental. Quien aborda el procedimiento con energía, personalidad y producción es Ribera, que obtiene estampas tan notables como «Martirio de San Sebastián», «San Pedro», «Silenio» y «El poeta». Después de este siglo decaen el grabado; la labor, bastante mediocre y vulgar, queda limitada a servir a los editores; no obstante, hay una pequeña reacción en parte debida a los valencianos Espinós, Carnicero y Rabanals y a las enseñanzas de Palomino y de Vergara, que llegan a formar escuela. Con la aparición de las Reales Academias de Bellas Artes, que impulsan esta actividad, se ordena la creación en forma definitiva y oficial las clases de Grabado; la de Madrid, bajo la dirección de Manuel Salvador Carmona, y la de Valencia, al grabador Monfort. En este ambiente se forman y destacan nuestros paisanos Fernando Selma, Tomás López Enguídanos y Rafael Esteve, que dedicando su talento a la reproducción hicieron obras magistrales y se impusieron con el buril. El prestigio y el interés internacional alcanzado por el grabado español se debe a la obra genial de Goya.

En realidad resultaba un poco pobre; no era suficiente la labor anterior, aunque la voluntad de muchos y la inteligencia de unos pocos hicieran lo posible. Nuestra aportación, en fin, no era todo lo suficientemente española que se necesitaba para ocupar un lugar preeminente en la historia del grabado. Este prodigio o milagro del maestro aragonés es fruto de su intensa labor. El espíritu de su época, con sus vicios y virtudes, están sabiamente recogidos en sus cobres. Cuando se halla en la plenitud de su pintura, lanza su estupenda serie «Los caprichos», fruto de tanto ensayo anterior. En forma patética recoge los horrores de la invasión francesa, en ochenta cobres, titulada «Los desastres de la guerra». Otra serie de tres y dieciocho en «Los prisioneros» y los «Proverbios». Su afición a los toros y la amistad con los diestros le inducen a plasmar en cuarenta estampas «La tauromaquia»; todas las suertes del toreo, sus tragedias y colorido ambiente fueron aprehendidos e inmortalizados por el genio de Fuendetodos. En esta obra alcanza la plenitud del pintor grabador, ya

que, en definitiva, traslada al cobre, además de la emoción y gracejo de su época, el espíritu castizo de nuestra raza.

Hacia final del siglo XIX y principios del actual, aún continúa la tradición burilista, especialmente en Valencia; no cabe duda que las estampas de Carmona, Selma, Atmeller, Moles, Enguádanos y Esteve, influyeron a Capilla,



María Isabel Francisca de Braganza, Reina de España. Grabado por Rafael Esteve. Pintado por Vicente López

Jordán, Asensi, Teodoro Blasco Soler, Peleguer, Rocafort, Franch, Alegre, Estruch..., pero al fin desaparece al no poder oponerse a los adelantos prácticos que consigue la litografía y sus derivados mecánicos, foto-lito, cromolitografía, fotograbado, heliograbado y huecograbado. Afortunadamente, con sus posibilidades inagotables, queda el aguafuerte, que renace con más brío merced al tesón y al desinterés que muestran los pintores actuales.

En tanto en los demás países se observa este resurgir, en nuestra patria la obra de Mariano Fortuny, Navarrete, Maura, Ricardo de los Ríos, Galván, Campuzano, Haës, Verger, Espina, o de los actuales Esteve Botey, Castro Gil, Manuel Bedito, Fernando Labrada, Verde, Navarro, Vila Arrufat, Pellicer, Prieto, Luis Alegre, etcétera, aportan el necesario progreso artístico para oponer con tenacidad toda infiltración de las gráficas fotomecánicas en el elevado y verdadero campo del grabado. Para evitar lamentables confusiones en esta materia, muchos de éstos tomaron la pluma desinteresadamente para ilustrar, cuanto menos, a los verdaderos amantes de la estampa. La popularidad alcanzada por el grabado en todo el mundo llamó la atención oficial en su día, adoptando toda clase de medidas para la conservación de cobres, maderas y sus estampaciones. La creación de Gabinetes de Estampas, el celo con que son clasificadas y custodiadas son ejemplo del valor que se le dispensa.

Por orden de S. M. se mandó estampar los Vales Reales en su Real Imprenta, y colocados los tórculos necesarios a este fin se emprendió esta labor en el año 1789, siendo el primer cobre que pasó por los cilindros el retrato de Floridablanca, dibujado por Angel Bueno y grabado por Joaquín Ballester. Así nació nuestra actual Calcografía, pues en este mismo año, el 17 de septiembre, el Conde de Floridablanca dirige la siguiente orden al administrador de la Real Imprenta:

«Teniendo el Rei por conveniente con la idea de extender el buen gusto por el Gravado establecer en su Real Imprenta una oficina para que se estampen todas las obras que se han hecho por cuenta de S. M. y las que en lo sucesivo fueren gravándose u otras que convenga adquirir: ha resuelto Su Majestad que se forme una colección de todas las láminas a fin de custodiarlas en la misma Real Imprenta dando la comisión de conservarlas i hacerlas retocar cuando convenga, al Académico de Mérito D. Nicolás Barsanti; y existiendo varias en poder de V. Md., le paso esta orden para que las entregue V. Md. al mismo Sr. Barsanti, que dexará recibo. Dios guarde a V. Md. muchos años.» El 10 de diciembre del mismo año queda cumplida la Orden haciendo entrega el administrador, don Santiago Barufaldi, al señor Barsanti, de doscientos sesenta y seis cobres. En 1792 la colección constaba de mil cuatrocientas diecisiete planchas. Esta actividad continuó encargando nuevos grabados, adquiriendo láminas a particulares o recibiendo donativos estimables. Desde 1791 a 1796 se trabajó en la reproducción de las pinturas de Palacio, apareciendo en esta época a la venta siete retratos de Velázquez, grabados por Goya; denominada en 1837 Imprenta Nacional, va tomando carácter docente para llegar después de varios cambios y concesión de los créditos necesarios a instituirse la Escuela Nacional de Artes Gráficas con dos fines: la enseñanza de las artes editoriales y la estampación y custodia de los cobres propiedad del Estado.

Al incorporarse esta Escuela, en 1932, a la de Artes y Oficios se traslada la Calcografía Nacional, definitivamente, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Desde entonces a nuestros días cumple esta misión cultural y artística con la capacidad que le caracteriza y el beneplácito de todos.

En la actualidad, después de su anterior esplendor, vuelve Valencia aunque lentamente a interesarse por el grabado. No es extraño; nuestra ciudad fue siempre el principal vivero; la preponderancia que alcanzó en la formación de grabadores en España, tanto en número como en calidad, son, a través de

lo apuntado, factor principal en el desarrollo de su historia. A pesar del golpe mortal que a fines del siglo XIX sufrió el grabado a buril, hoy cuenta con un grupo de aguafortistas notables formados en nuestra Escuela Superior de Bellas Artes. Estas inquietudes las comparte nuestra Excma. Diputación Provincial, ayudando a la formación de éstos al crear una Pensión para ampliar estudios en esta especialidad. Estos esfuerzos lograrán, sin duda, formar dentro de poco un auténtico núcleo de pintores aguafortistas, capaces de despertar con su labor intensa la afición entre los indiferentes.

Desde su fundación, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, por adquisición unas veces, las más por donativos, y otras con aportaciones de la clase de Grabado, ha enriquecido una serie de cobres y estampas admirables. Bellos y notables grabados, metidos en pobres carpetas, han ido acumulándose sin apenas conocer la luz por espacio de dos siglos. Otros con más suerte fueron destinados a rellenar, más que a decorar, grandes planos de pared. Este abandono e indiferencia ha puesto en peligro su existencia y conservación. Quizá se alegue como descargo que la actividad constante que en anteriores épocas necesitó en su creación nuestro Museo Provincial no podía dispersarse, pero lo cierto es que estos grabados, con más fortuna o celo en la conservación, se hallarían en nuestros días con márgenes amplios y ausentes de manchas desgraciadas. Hace algunos años se intenta con gran entusiasmo dignificar estas obras para que puedan ser estudiadas y admiradas por todos. La corporación, con un sentido de responsabilidad y con el cuidado que merece, se dedicó por entero a la limpieza y a su restauración. Más tarde, estudiadas detenidamente, se ha hecho una selección que, según su importancia artística o histórica, han de exponerse al público dignamente en marcos apropiados. En esta ardua labor de años, no podemos silenciar la cooperación que prestó con entusiasmo nuestro actual secretario, don Manuel Sigiienza. Siempre con modestia, sin intentar presentar estos grabados como colección ni mucho menos, serán expuestos con la esperanza de aumentar el número y calidad en cuanto sea posible. Lamentable es no contar por ahora con obras de los geniales Schongahuer, Cranach, Van Dyck, Callot, o escasa, como ocurre con Durero, Ribera o Rembrandt y tantos otros, para lograr que esta manifestación adquiera el máximo interés.

Muchas son las muestras diseminadas que existen en Valencia de estos maestros. Coleccionistas particulares y amantes de la estampa no le faltan, y concebimos la esperanza que muchos de éstos se decidirán, con donaciones, a aumentar este patrimonio que al fin y al cabo existe gracias al general desinterés de los valencianos. Por ahora, su importancia y número, como nemos dicho, es modesta, pero estimable. Muestras excelentes que caracterizan perfectamente a los grabadores italianos, franceses, ingleses, alemanes, holandeses y españoles de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, serán por el momento conocidas.

Dibujantes especializados en preparar la ardua labor de reproducción de estos burilistas y pintores ilustres que estimularon con su obra tanta producción nos son familiares, entre éstos los franceses Bonnard, Boullogne, Chirodet, Charles Le Brun, Duplessis, Gerar Don, Fragonard, Greuze, Pierre Guerin, J. Jouve-net, Mignart, Paul de la Roche, Rigaud, L. Tocque..., los italianos Canaletto, Novelli, Guercino, Lucas Jordanus, Guido Reni, Andrea de Sarto, Petroni, etcétera. En los Países Bajos son Berghen, Ostade, Rubens, Rembrandt, Teniers,

Van Loo, que junto a los españoles Velázquez, Murillo, Ribera, Goya, Bayeu, V. López, etcétera, contribuyen al mismo fin. (1)

Entre los grabadores italianos está Caracci con un retrato de trazo robusto. De la obra copiosa de Piranesi son muchas y valiosas las que se posee, destacando «Vista del Arco de Tito» y otras dos panorámicas de las Termas de Tito



Luis XVI, grabado a buril en 1790 por Charles Clement-Bervie, considerada como una de las talla-dulce mejores del mundo. Original de Callet

y de Diocleciano. Volpato, gran burilista, «Descendimiento»; el florentino Bartolozzi, entre varios temas tratados con su predilecto «pontillé», está «Santa María y el Niño Jesús». Raffaello Morghen, también florentino, interpreta per-

(1) El gran Durero está representado magníficamente en el «Angel de la Melancolia», la obra más profunda entre los temas meditativos que ejecutó, y una preciosa estampa de la «Virgen y el Niño» que no desmerece de la anterior.

fectamente el retrato ecuestre de Francisco de Moncada, de Van Dyck; Canali, Morelli y Berardi, con obra copiosa y no exenta de gracia. El primero nos muestra vistas de los puertos de Ciotat, Granville, Caen y Vannes; temas al gusto de Piranesi como «Arco de Jano», «Foro Romano» y «Ruinas de Canaletto», son, respectivamente, tratados con maestría por estos dos últimos. Burilistas franceses como Robert Nanteuil firma, entre otros, el retrato del Cardenal Mazarino, y Edelinck interpreta otro retrato debido al pincel de Troya, ambos de maravillosa factura. Igualmente y con la misma habilidad, Pierre Drevet nos muestra los retratos de Samuel Bernard y Luis el Grande, de Rigaud.

De la misma escuela, Beauvarlet nos muestra una bella estampa, «El burgo-maestre», de Adrián Ostade. El alemán Wille, que estudió y trabajó en Francia, traduce y destaca como retratista; «Ofrendas Recíprocas», de Dietrey, y «El Marqués de Dorigny», de Tocque, confirman la reputación alcanzada en su tiempo. Laurence Cars interpreta a Greuse, y Gregorio Huret dibuja y lleva a la plancha una extensa serie de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo. Loir, en «La educación de la Reina», y Picart, más libre y valiente, en «Le Gouvernement de la Reine», ambos de Rubens, valoran esta representación francesa. Thomassin hijo resuelve, con trazo ajeno a la disciplina burilista de la época, las grandes composiciones de J. Jouvenet. Solamente una estampa de Claude Mellan, pero afortunadamente ésta es «La Santa Faz», su obra más característica y celebrada. «Luis XVI», de Caillet, encuentra un traductor y consumado maestro en Charles-Clement Bervic, una de las más conseguidas estampas del buril del mundo. Blot, en «Marcus Sexto», de Pierre Guerin, continúa esta tradición compartida por Dupont; Pelee y Gaillard en los retratos de Lamartine y Chateaubriand, que, respectivamente, graban con gran suficiencia. (1)

Goya sólo está representado en el «Moennipus y Esopo», de Velázquez, pero no es aventurado suponer que en breve la verdadera obra genial del maestro figurará en el salón. Manuel Salvador Carmona, al ser nombrado en 1761 académico de la francesa, grabó para su recepción el retrato de Boucher, original del pintor sueco A. Roslin; una de las primeras pruebas forma parte de este patrimonio, juntamente con otras no menos interesantes, entre ellas, «El dentista», de Teodoro Roclans. Tres estampas: «San Ildefonso recibiendo la casulla de manos de Nuestra Señora», de Murillo; «El Pasma de Sicilia», de Rafael, y «El Nacimietno del Niño», de Bayeu, grabados por Fernando Selma; Pedro Pascual Moles es el intérprete de Van Loo en «San Gregorio Magno rehusa el Pontificado». Entre otras de Tomás López Enguñidos está «El príncipe de la paz», y Rafael Esteve la reproducción admirable «Jacob trocando las manos cuando bendice a los hijos de José», pintado por el *Guercino* (2). De Peleguer (3), Rocafort, Julián Mas, Teodoro Blasco Soler y la mayoría de grabadores valencianos existe nutrida obra.

(1) De Ribera existe una prueba de primer estado, «San Jerónimo», en la que se puede apreciar toques de lápiz personalísimos y esenciales para proseguir el trabajo.

(2) Rafael Esteve. La prueba definitiva, «Las aguas de Moisés», vulgarmente «La Sed», de Murillo, su obra cumbre, y un dibujo a tinta de gran interés, copia del grabado de Manuel Salvador Carmona, retrato de «Carlos III», de Mengs. Con este ejercicio consiguió la pensión de grabado que oficialmente ofrecía la Academia.

(3) «Blas Atmeller», obra copiosa de su mejor época.

Muestras de grabados del siglo actual, aunque escasos, valoran igualmente este conjunto representado por el burilista José Luis Sánchez Toda, en el retrato de S. E. el Jefe del Estado, don Francisco Franco, pintado por don Manuel Benedito. Aguafuertes magníficos que denotan la inquietud y personalidad de Francisco Esteve Botey, Castro Gil, Ricardo Verde, Rignalt, Pellicer, etcétera.

Después de esta ligera noticia sobre la importancia de estas muestras de grabado calcográfico que se dispone por ahora, y la valiosa colección de xilografías donadas por los señores de Villalba, justo es confesar que la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, junto con nuestro Museo Provincial, consigue un conjunto capaz de cumplir la misión que de antemano se impuso. Por otra parte, además de presentar con dignidad una nueva faceta del Arte, brinda magnífica ocasión a todos los amantes de la estampa a estudiar las diferentes técnicas y medios diametralmente opuestos que distinguen a estas dos clases de grabado, que si bien en todas las épocas lucharon entre sí por conseguir una mayor popularidad o estimación, fue con nobleza y desinterés persiguiendo únicamente en el campo de las Bellas Artes, y con natural impulso, un nuevo logro artístico.

Ernesto Furió Navarro

EL «REGIS PICTOR»

ACISCLO ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO

«...Hizo transparente la bóveda para que se viese el cielo; no el cielo azul de la Naturaleza; el cielo dorado de la fe extática e imaginativa...»

(Teodoro Llorente Olivares, en su documentada obra VALENCIA.)

Siempre y en todo momento merecen exaltación, recordación o glosa, las figuras preeminentes de nuestro patrio solar; son a manera de faros o luminarias de luz esplendente que han pasado a las doradas páginas de la Historia; por eso, en esta portada o proemio, intentaremos con el mejor deseo y buena voluntad, destacar, como en justicia corresponde, al eximio pintor Antonio Palomino de Castro y Velasco, que vio la luz de los días en la ciudad de Bujalance. El 1.º de diciembre del año 1655 fue bautizado en la iglesia de la Asunción con el nombre de ACISCLO ANTONIO; siendo sus padres Bernabé Palomino y Catalina de Castro.

Pasó de corta edad, con sus padres, a Córdoba, y ya mayor estudió Gramática, Filosofía, Teología y Jurisprudencia, siendo ordenado de menores; pero siguiendo su inclinación, cultivó la pintura, y en el año 1672 se encuentra en Sevilla como aventajado discípulo del célebre pintor Juan de Valdés Leal.

Aconsejado por los más ilustres profesores de su época, entre éstos Juan Carreño, pasa Palomino a Madrid, donde consigue la alta estimación del genial pintor Coello, el cual lo presentó al Rey Carlos II. La labor de Palomino agrada al monarca, al ver terminado el techo de la galería del Cierzo en el cuarto de la Reina, siendo celebrada esta producción pictórica tanto de los Reyes como de toda la Corte, así como de los inteligentes en arte; resultado de todo ello, la gracia de ser nombrado Pintor de Cámara. Desde entonces, Palomino acostumbraba a firmar sus cuadros en la forma siguiente: «Regis Pictor, Palomino Velasco», como vemos en el lienzo que representa la Adoración de los Reyes Magos, del Museo del Prado. Mereció igualmente Palomino el honor de ser nombrado Hijodalgo de la Villa de Madrid.

Como caso curioso que debe ser destacado en loor a Palomino es el siguiente: Antes de comenzar Lucas Jordán sus frescos del Monasterio de El Escorial, se hallaba este artista bastante confuso sobre los asuntos y alegorías que debía ejecutar. Acudieron los religiosos jerónimos a manifestarlo así a Su Majestad, y se cita el caso de nombrar el Rey a su pintor de Cámara, para que fuera dictando a Lucas Jordán los asuntos que debía ejecutar, indicándo-



Iglesia de los Santos Juanes. Conjunto general de los frescos de Antonio Palomino

selos Palomino conforme a los deseos de los eclesiásticos y con las reglas del arte. Hizo nuestro artista los diseños y terminó su trabajo con tanta satisfacción de Jordán, que asegura Ceán Bermúdez los besó repetidamente y dijo: «Estos sí que vienen ya pintados».

Grande fue la estimación que el Rey Carlos II tuvo a su pintor de Cámara, que le otorgó su real licencia para trasladarse a Valencia, donde, en 1698,



Iglesia de los Santos Juanes. Detalle de la bóveda central. Trono del Padre Eterno

ejecuta las pinturas del presbiterio de la Iglesia Parroquial de los Santos Juanes. Regresa a Madrid, pero vuelve de nuevo a la ciudad del Turia para plasmar en la bóveda su magnífica Gloria o Cielo. Fresco por desgracia desaparecido cuando la revolución roja, como sabemos. Doble sacrilegio, religioso y artístico, y que para su trabajo invirtió los años 1699 y 1700, cuya grandiosa composición, tan perfectamente llevada a efecto en la idea genial del pintor Palomino, con un orden y concierto admirable en aquella bóveda de San Juan del Mercado, como afortunadamente puede ver el lector y amador de las Bellas Artes en la parte gráfica que se acompaña al presente trabajo, y en cuyos grabados se destacan las pinturas famosas del inmortal artista, en su conjunto, y en los detalles más principales, como son el *Trono del Padre Eterno*, que en su base inferior aparece la hermosísima figura de nuestro Padre y Patrono, *San Vicente Ferrer*, volando

en el deleitoso Empíreo; en la parte opuesta de la bóveda, el *Arcángel San Miguel*, arrogante y bellissimo; las soberbias iconografías de los *Santos Apóstoles*, sentados entre nubes como tronos, para juzgar a las Doce Tribus de Israel, según el artista e historiador, conforme a la profecía del Salvador (San Mateo, 19); los insignes fundadores: *Santo Domingo de Guzmán* y *San Francisco de Asís*, en admirable coloquio o más bien extáticos, entre una infinidad de

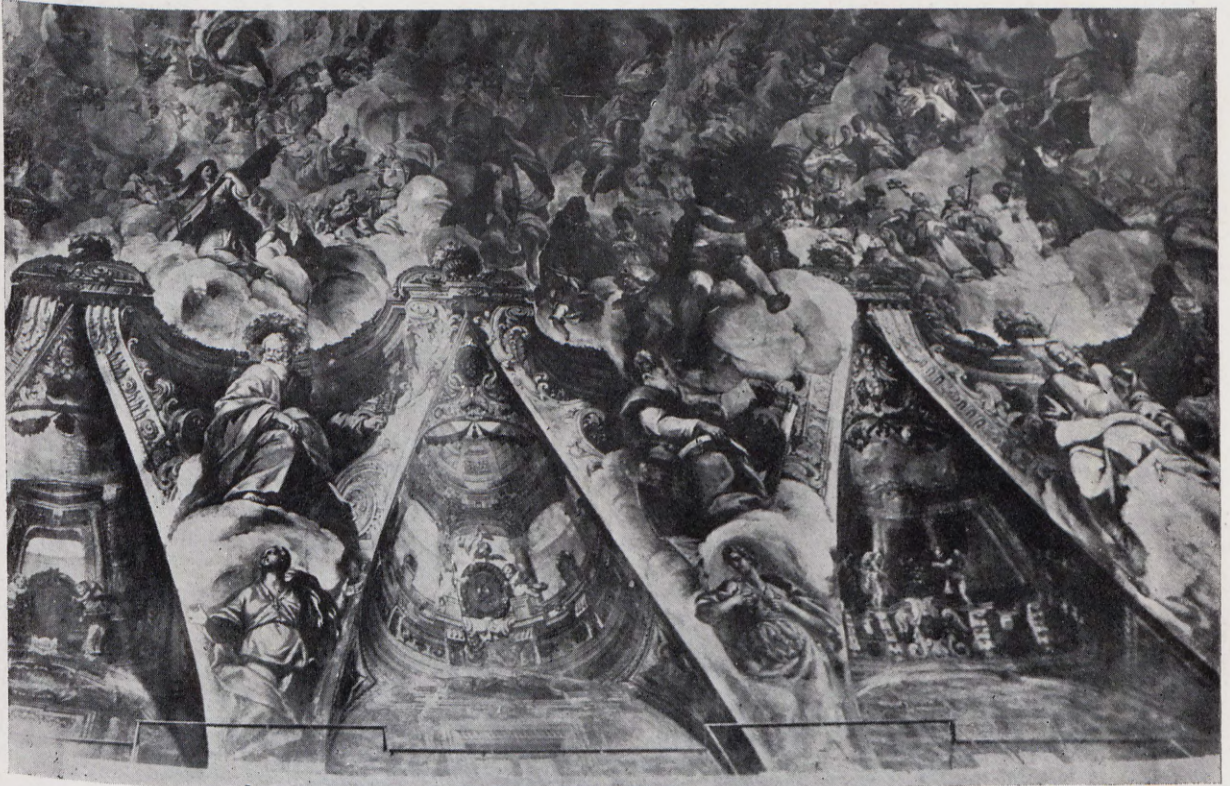


Iglesia de los Santos Juanes. Detalle del Apostolado. Lado del Evangelio

coros angélicos tañendo instrumentos, de Santos y Bienaventurados en diversas actitudes y atributos, nos daban la impresión de tener vida real, parecían moverse en aquella mansión celestial, como entonando dulcísimas armonías, cantos de los querubes y los escogidos agrupados reverentes ante el Solio del Omnipotente Señor.

Hizo trasparente la bóveda. Así nos legó, en su maravillosa glosa sobre el fresco de Palomino, el erudito historiador y poeta Teodoro Llorente Olivares: «Hizo transparente la bóveda para que se viese el cielo; no el cielo azul de la naturaleza: el cielo dorado de la fe extática e imaginativa...»

Al siguiente año dio principio Palomino a su labor pictórica en la hoy Basílica y Real Santuario de Nuestra Señora de los Desamparados, cuya descripción de tan interesante fresco merece ser descrito, ya que velada la obra genial del artista andaluz por el humo de la gran hoguera que encendieron los revolucionarios en los últimos días de julio de 1936, fue salvado y vuelve a lucir esplendorosamente sus bellísimas policromías en honra y alabanza a la Fe y al Arte.



Iglesia de los Santos Juanes. Detalle del Apostolado. Lado de la Epístola

Y para dar más valor y realce a la descripción de las pinturas, será el propio Palomino quien nos ilustrará de lo que pensaba ejecutar y realizó, tomándolo el autor de su obra *Museo Pictórico: Libro Noveno*, y en el cual dejó escrito: *Idea para la pintura de la bóveda de la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de la ciudad de Valencia*. «Habiendo de ser la pintura de dicha bóveda un panegírico mudo de las glorias, excelencias y prerrogativas de esta soberana Señora, y especialmente de aquellas que más se daptaren a el glorioso timbre de protectora de los Desamparados, que es el tema a que principalmente ha de dirigirse la retórica silenciosa de esta oración delineada: se

pondrá en la parte superior al retablo, y más directamente a la vista, un hermoso trono de nubes y angeles, donde esté presidiendo la Trinidad Santísima, ante cuyo supremo consistorio y hacia la diestra del Hijo de Dios, según aquel verso: *Astitit Regina a dextris tuis*, etcétera, se colocará esta soberana Reyna con real corona, y con la vestidura bordada de oro, *in vestitu deaurato*, sin que la falte el acompañamiento hermoso de las virgenes: *Adducentur Regi Virgenes post eam*. Y para expresar el tributo de protectora de los Desamparados, estará en acto de interceder por ello a su Hijo sacratísimo, que con grato semblante la atenderá, complacido de su ruego: *Sola sine exemplo placuisti Domino Nostro Iesu Christo*, y tendrá por insignia de su glorioso renombre el ramo de azucenas en la mano, en demostración de señalar, para asunto de su deprecación hacia los pobres desamparados de este miserable mundo, coadyuvando este mismo intento los dos inocenticos debaxo de su manto, u de las alas de esta cándida paloma: *Vini columba mea, etc. Sub umbra alabarum tuarum protege me*. Acompañarán lo restante del casco superior de la bóveda el coro de los sagrados Apóstoles, los más inmediatos al trono: *Sedebitis super duodecim, indicantes*, etc. Continuarán los Profetas, Patriarcas, Mártires, y Confesores, en que tendrán su debido lugar los santos valencianos, como los más interesados en esta soberana prenda: interpolandose varias tropas de angeles en diferentes coros de música, demostrando a el mismo tiempo esta celestial comitiva los gloriosos timbres de ser esta Señora, Reyna de los Angeles, de los Apóstoles, Profetas, Patriarcas, Virgenes, Mártires, Confesores, y de todos los Bienaventurados, que todo conduce a el intento, pues esfuerza nuestra confianza, quando acredita la protección la excelencia de quien la practica.»

Ornamento complementario de esta hermosa composición pictórica son las cuatro excelencias que la Iglesia canta a la Santísima Virgen, como las más apropiadas a su título de Desamparados, como dice Palomino en su mencionada idea para estas pinturas, y que son: *Salus infirmorum, Refugium peccatorum, Consolatrix afflictorum, Auxilium Christianorum*.

La Salud. «Se representará en una hermosa matrona, sentada gravemente sobre una repisa, con un vaso en la mano derecha, y en la siniestra un bastón nudoso, con una sierpe enroscada en él; y a el lado derecho tendrá junto a sí una cigüeña, con un ramo de orégano en el pico.»

Refugio. «Se representará en un hermoso mancebo, armado, de gallardo espíritu, y gracioso aspecto; a el lado derecho tendrá un altar a lo antiguo, y sobre él pondrá la mano derecha, empuñando una espada desnuda, y en la mano siniestra tendrá un escudo, en cuyo campo estará grabada una áncora, y un delfín enroscado en ella.»

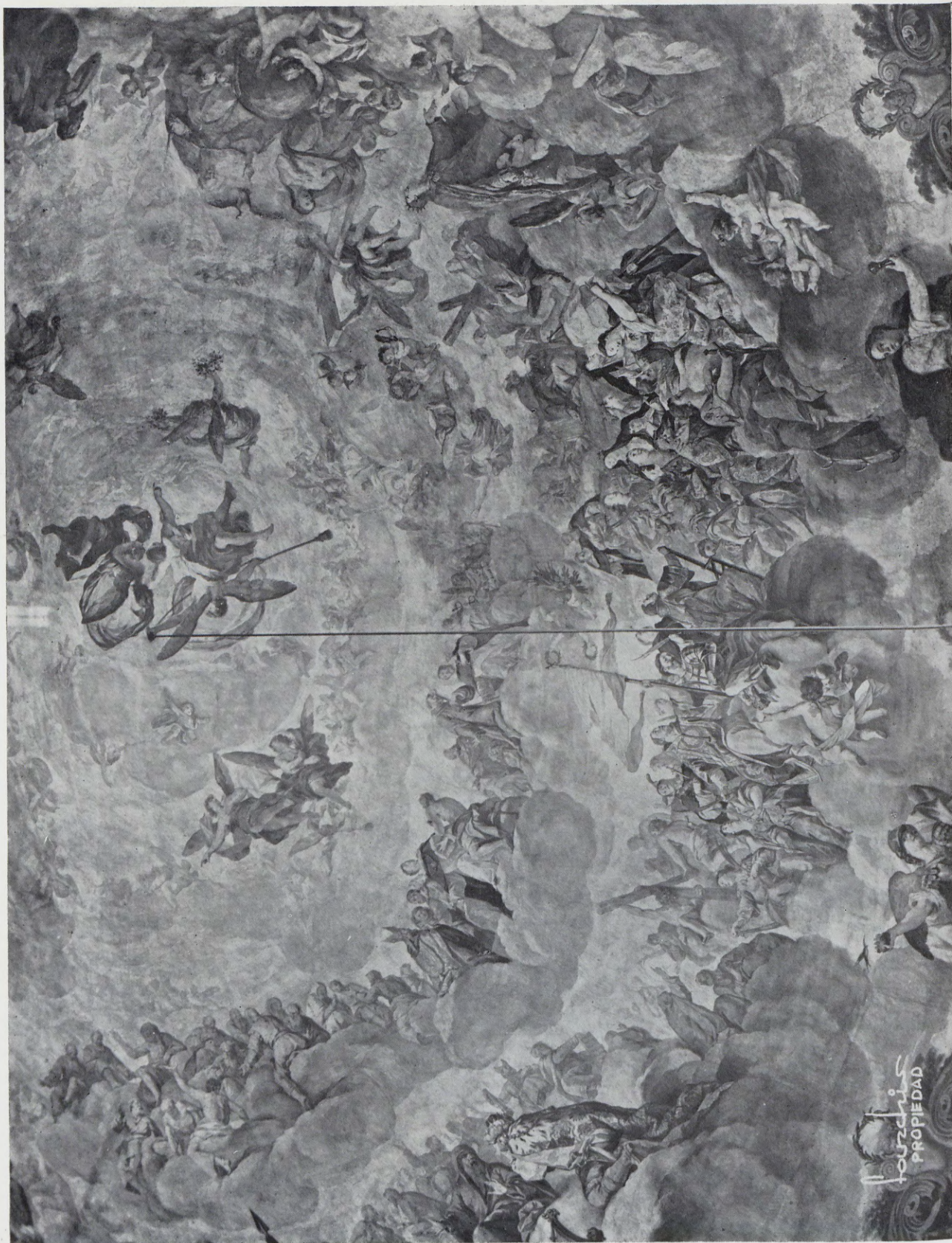
Consuelo. «Se figurará una hermosa matrona coronada de flores, halagando con afecto enternecido a un chicuelo afligido, y lloroso, juntando su cabeza a la del chicuelo, y el corazón ardiendo manifiesto en el pecho y con la mano derecha señalando a esta soberana Señora.»

Auxilio. «Se representará un hermoso mancebo, armado, y con alas, puesta la mano siniestra sobre un escudo, donde estará grabado un navío en alta mar, hinchado el velamen, demostrando ser impelido del viento en popa, y en la mano derecha un nido de golondrinas.»

Debajo de cada una de estas figuras alegóricas se halla pintada una tarjeta o medallón con su bello colorido, representando escenas de la vida de Nuestra



Real Basílica de la Virgen de los Desamparados. Cúpula con el fresco del genial pintor Palomino.
Conjunto de la maravillosa composición



Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados. Grupo principal de las pinturas. En primer lugar, la Augusta Trinidad, la Virgen con los dos Inocentes y las figuras más destacadas de Angeles y Santos

Forchis
PROPIEDAD

Señora, alusivas a cada una de las excelencias de la Virgen, y representadas a su vez en medio relieve, rematando cada tarjeta con el lema: *Salus, Refugium, Consolatrix y Auxilium*.

Sobre la cornisa central, en la parte superior al altar o retablo de la Santísima Virgen de los Desamparados, ejecutó el artista dos escenas milagrosas: la de la Azucena y la del Alma desamparada, en alusión a los piadosos fines de la Pontificia y Real Cofradía, como son, de auxiliar a los reos, velar por sus almas y hacerles sufragios.

En medio se halla un medallón alegórico y el lema: *Desertorium protectio*;



Iglesia de San Nicolás de Bari. Retrato de don Antonio Palomino de Castro y Velasco, junto con su discípulo predilecto Dionisio Vidal (Donís), y autor de los frescos del templo, diseñados por su exímio maestro

siendo de notar los adornos: jambas, dinteles, frontis y otros ornatos entre las ventanas de la bóveda. Palomino, maestro en el arte de la perspectiva, luce su ingenio en esta sinfonía celestial en honor y alabanza sempiterna a la Augusta Trinidad y Nuestra Madre Amparadora.

Para la capilla-parroquia de la Catedral de Valencia, pintó el genial artista Antonio Palomino cuatro cuadros al fresco y dos óvalos. En la pared de la derecha representó: Salida de San Pedro de la cárcel acompañado de un ángel; Jesús sacando a San Pedro de las olas donde se sumergía por su falta de fe. Martirio de San Pedro. En la parte izquierda: Primera curación de San Pedro en la puerta del templo de Jerusalén; San Pedro a los pies de Jesucristo a orillas del mar. Arrepentimiento de San Pedro después de negar a Cristo.

Estos referidos frescos, enmarcados en molduras de obra, se hallan completamente deteriorados, a causa de la última revolución, que destruyó también el magnífico retablo de talla de la referida capilla-parroquia, y desapareció igualmente un notable lienzo de Palomino, que cubría el nicho. Este óleo llevaba el título de: *La Confesión*.

En la parroquia de San Nicolás de Bari, diseñó Palomino los frescos que pintó con feliz acierto su discípulo predilecto Dionisio Vidal, artista valen-

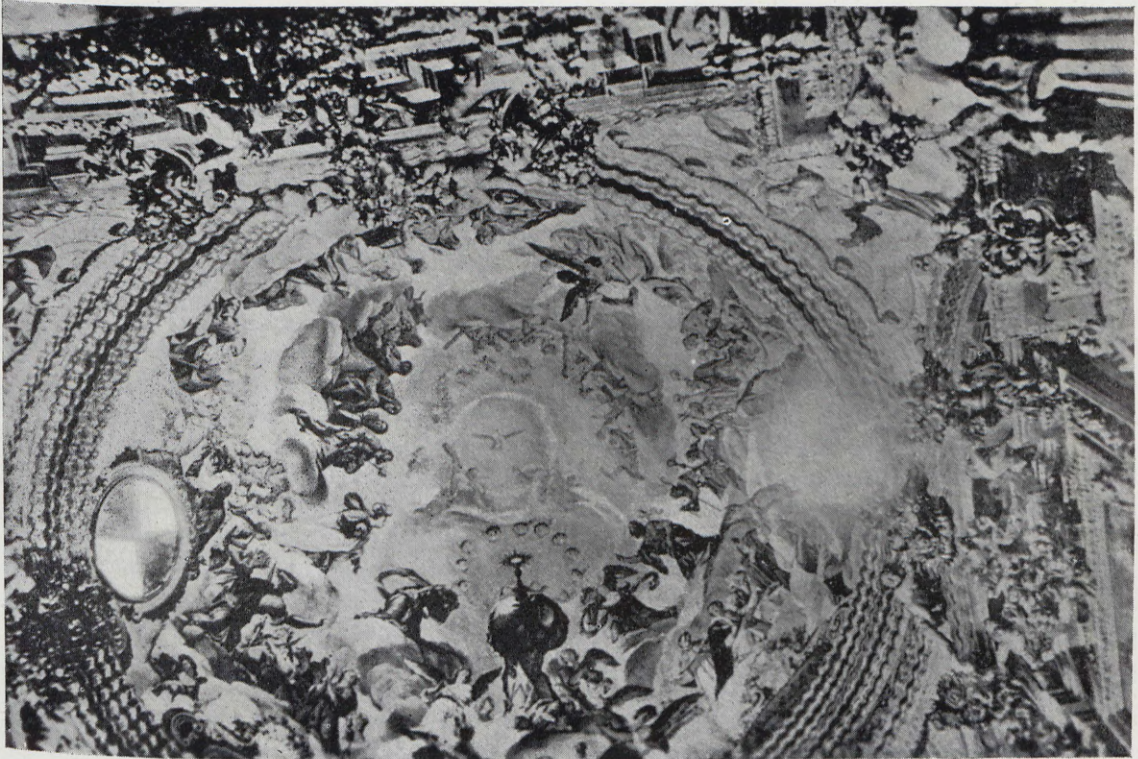


Fresco del Convento de San Esteban, en Salamanca

ciano, natural de Alcalá de Chisvert, y al que el maestro cordobés llamaba familiarmente *Donís*. Allí podemos admirar hoy el retrato de Palomino.

Siguiendo al propio maestro del arte de la perspectiva en su obra «El Museo Pictórico o Escala Óptica», pasa a Salamanca, en el año 1707, para realizar el magnífico fresco en el coro alto del famoso convento de los Padres Dominicos de dicha ciudad; representando el artista con su ingenio sin igual, la Iglesia Militante y la Triunfante con muchas alegorías, las Virtudes Teologales y Santos de la Orden de Predicadores; siendo notable la carroza de oro que representa la Santa Iglesia Católica, en la que ocupa el lugar preeminente el Santísimo Sacramento, y es arrastrado el carro triunfal por una briosa cuadruga de blancos caballos moteados de negro, simbolizando la Orden de Santo Domingo de Guzmán. Debajo de la carroza hay siete animales: *el oso, una aves-truz, un pavo, el lobo, la cabra, el perro y la tortuga*, significando la Ira, Gula,

Soberbia, Avaricia, Lujuria, Envidia y la Pereza, o sea, los Siete Pecados Capitales vencidos o atropellados por los caballos. Igualmente se admiran en el famosísimo fresco de Salamanca, en la parte baja: el Error, la Ignorancia y la Herejía, y en la parte superior de esta pintura, la Gloria de la Augusta Trinidad, la Santísima Virgen, y entre ininidad de espíritus celestes, el Protomártir San Esteban, titular del templo dominicano.



Fresco del Sagrario en la Cartuja de Granada

En 1712, pinta Palomino en Granada la cúpula del Sagrario de la Cartuja, que es la glorificación de la Orden de San Bruno. Pasa, años después, a Córdoba, donde pinta el cuadro de la Asunción de la Virgen para el altar mayor de la Mezquita-Catedral, maravillosa, juntamente con los cuatro lienzos que completan el retablo, los Santos Acisclo (primer nombre de pila del maestro) y Santa Victoria; como igualmente los Mártires de Córdoba, San Pelagio y Santa Flora, entre otros óleos, para diversas Iglesias y particulares.

Bujalance, pueblo de Antonio Palomino, no tiene actualmente ninguna obra de su hijo preclaro; lo cual no quiere decir que dejara el artista algún cuadro u obra notable. Sólo conocemos que fue levantada una estatua a Palomino como un merecido homenaje de la ciudad de Bujalance al insigne pintor, pero

llegaron los tristes tiempos de la revolución marxista, y las hordas derribaron el monumento dedicado a Palomino.

En el año 1724 pinta el artista su obra tan notable en la Cartuja de El Paular, que por fortuna para los amantes de las Bellas Artes puede admirarse en nuestros días. Al siguiente año publicó el segundo tomo de su «Museo Pictórico», y habiendo enviudado recibió en breve plazo las órdenes sagradas, hasta la del sacerdocio, que no pudo ejercer su sacro ministerio por mucho tiempo, pues falleció nuestro pintor el 13 de agosto de 1726.

Guarda la Villa y Corte de las Españas las cenizas de Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, «Regis Píctor», Hijodalgo de Madrid y Presbítero. Fue enterrado en la capilla de la Venerable Orden Tercera, junto al magnífico templo de San Francisco el Grande.

No obstante ser Palomino un eximio pintor, es, sin embargo, más conocido, tanto en España como en el extranjero, por su famosa obra: «El Museo Pictórico o Escala Optica», en el cual, además de mostrarse como consumado maestro dando reglas teóricas de la pintura, en su primer tomo, y reglas prácticas de la pintura en su segundo volumen, completa su obra literaria con un tercer tomo: «El Parnaso Español Pintoresco». Laureado con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles. Este tomo va incluido en el libro segundo formando un solo volumen, y en el cual demostró Palomino ser un consumado historiador de las Bellas Artes, y un decidido defensor de éstas —hasta el extremo, nos asegura un crítico de arte—, que no dudó en ponerse frente a peligros y opiniones adversas, en aquellos tiempos en que tanto predominaban los prejuicios de castas, que él supo vencer con su dominio y magisterio en el arte de Apeles.

Por fortuna aún podemos ver obras del pintor Palomino en Madrid, Valencia, Salamanca, Granada, Córdoba y El Paular, y si la mayor y más hermosa que creara el artista fue tan bárbaramente destruída; si al visitar el templo de los Santos Juanes de Valencia se nos llena el alma de pena, la generación actual seguirá viendo con los ojos del espíritu aquella sorprendente apoteosis celestial que supo plasmar Palomino con la grandiosidad de un Miguel Angel; y por lo que respecta a las juventudes de hoy, hombres del mañana, les quedará un recuerdo escrito, quizá también alguna fotografía afortunada de aquel cielo mayestático del grandioso fresco de San Juan del Mercado; pero... Valencia, nuestra dilecta Valencia, aún guarda una pintura igualmente magistral del «Regis Píctor» en la Real Basílica de Nuestra Celestial Madre y Patrona, que en el presente trabajo ha quedado descrita; y que pone en plano de actualidad la ya inmediata fecha del III Centenario del nacimiento de Antonio Palomino, que la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos tiene acordado conmemorar en el próximo año 1955, siguiendo así los nobles postulados y su tradición ininterrumpida de honrar y enaltecer las principales figuras del arte español.

Enrique Moya Casals.

CAMPANARIOS DE VALENCIA

«Valencia era una ciudad llena de Iglesias y Monasterios. De fuera y a lo lejos las erguidas torres de aquellos templos, agrupados en torno del majestuoso "Miguelete", le daban el aspecto monumental de un inmenso santuario.»

TEODORO LLORENTE OLIVARES

Sobre el verde tapiz de nuestra huerta, entre barracas, alquerías, palmeras y naranjales, destaca la silueta de los pueblos; y por encima del caserío de éstos, la mole de su Iglesia con el alto campanario. Y si al acercarnos a la ciudad, la contemplamos en su conjunto, vemos torres, cúpulas y campanarios que, a manera de hitos, pregonan su glorioso pasado. Bella perspectiva, en la que, con ansiedad, todo hijo de Valencia trata de vislumbrar, lo primero, el «Miguelete», símbolo venerable, a cuya sombra queremos vivir los valencianos.

Este campanario de la Catedral gótica está inconcluso, si bien después se le añadió una espadaña barroca para soporte de las campanas del reloj.

En las más de las iglesias de Valencia, la estructura es de estilo gótico, ocultada, siglos después, con decoraciones barrocas o churriguerescas, pinturas y esgrafiados; pues en Valencia el barroco penetra tanto en el sentir y entender de las gentes, que todo él toma un carácter popular, siendo de entonces los más de los campanarios. Y hemos de hacer notar que desde el laberíntico trazado de estrechas y tortuosas calles del casco de la ciudad, trasunto de la urbanización árabe, no podían verse las torres en todo su alzado, por lo que a medida que se rectificaron las calles éstas se enfilaron en dirección a alguna torre, pudiendo así ser mejor admirada.

Tal ocurre, por ejemplo, con la calle de la Paz, respecto a la torre de Santa Catalina; la calle de la Jordana, con la torre de la Santísima Cruz (antes del Carmen); la de las Comedias, enfilando la iglesia de Santo Tomás, y otras muchas que pudiéramos citar y omitimos en gracia a la brevedad.

Por otra parte, la supresión de los cementerios parroquiales dejó plazas, junto a los templos, desde las cuales también se pueden ver mejor algunas de estas construcciones.

Aunque el campanario es creación medieval, pues ya existieron en la época bizantina y en el románico, apenas sirvieron más que para la defensa, o como

en Bélgica, por ejemplo, para expresar la independencia del país. Ahora bien, las torres de que vamos a ocuparnos en este escrito datan de los siglos XVI al XVIII, pues es sabido que la fundición de las grandes campanas no comenzó hasta el siglo XIV, y entonces fueron surgiendo las construcciones en que sustentarlas.

A pesar de la variedad de nuestras torres barrocas, coinciden en tener estructuras semejantes, que parece fueron norma en la concepción e inspiración de las mismas, hasta el punto de que ofrecen formas y elementos muy dignos de figurar como características de nuestra arquitectura típica o tradicional.

Ahora bien, dentro de unas líneas fundamentales que, generalmente, se observaron, cada artista trató de mejorar artísticamente estas construcciones atrevidas que, por otra parte, no carecían de dificultades, ya que, a tan elevada altura, la dimensión de la masa no ha de descomponer o dislocar la proporción o armonía del conjunto.

Esos campanarios se componen de la torre, del cuerpo de campanas y del remate. Lo primero, un alto macizo, suele ser de sección cuadrada, exagonal u octógona, sin ventanas; a lo sumo pequeñas rendijas para alumbrar la escalera. El cuerpo de campanas tiene en sus paramentos ventanales, siempre en forma de medio punto, en los cuales, sobre el obscuro fondo, destacan las campanas, y a cada lado dos pilastras, casi todas con capiteles toscanos, o una sola de ellas en las esquinas cuando, por ser la torre poligonal, no queda suficiente espacio para cuatro. A veces, en las torres más lujosas, en vez de pilastras, se ven columnas. Dicho cuerpo de campanas termina en un cornisamento, más o menos historiado, con molduras, canecillos y cartelas, y arriba la balaustrada de piedra, sobre la que se alzan remates, agujas, bolas, piñas, etcétera, de variados perfiles, y siempre en correspondencia o sobre el eje de las pilastras antes mencionadas.

El tercer cuerpo o chapitel lo constituye un elemento principal: la torrecilla, de dos pisos, que deja, entre ésta y la barandilla, espacio suficiente para circular. Suele ser de la misma sección que la torre, pero a veces se independiza, pasando del cuadrado al octógono.

En muchos campanarios se enriquece ese remate con aditamentos, pilares y cartelas que lo enlazan con los remates de la barandilla, formando un conjunto armónico de feliz inventiva, que ofrece bellas siluetas, que atraen la atención de las miradas, y que, airoso, semeja una corona sobre la que campea la linterna o último cuerpo, con cupulín de tejas vidriadas y adorno en piedra, base de la cruz, en hierro forjado, en la que la veleta lleva, a veces, lindos emblemas o símbolos de los santos titulares de los templos.

Debido al crecimiento de nuestra Ciudad, ha sido precisa la edificación de nuevas iglesias parroquiales en los distintos ensanches de Valencia, en las que se ha prescindido del campanario, siendo sensible que, por razones económicas, se omitan tales torres que tanto embellecen la urbe y son el sostén de las campanas, voz de la parroquia.

Quien ha nacido y vivido en un pueblo sabe, mejor que nadie, la emoción intensa del toque de campanas: alegre, en el repique general en vísperas de fiesta; de piadoso recogimiento, en la hora del «Angelus», y triste, cuando tocan a muerto...

A continuación aportamos algunas noticias y consideraciones sobre varias de las más importantes torres-campanarios de la ciudad de Valencia.



CAMPANARIO DE LA IGLESIA CATEDRAL

El gran Campanario de la Catedral, llamado Miguelete por haber sido bendecido el día 28 de septiembre de 1417, víspera de San Miguel, apadrinado por el Duque de Gandía y la reina doña Margarita, viuda del rey don Martín, es nuestra más famosa torre, convertida ya en símbolo de la Ciudad.

El Miguelete, la más ancha de las torres levantinas, es un prisma octogonal de piedra, cuyo perímetro de la base es igual a su altura, que mide cincuenta y ocho metros y ochenta centímetros y lleva decorándolo ocho ligeros contrafuertes en sus esquinas.

En su construcción, que duró cuarenta años, tomaron parte varios arquitectos: primero, Andrés Juliá, de Tortosa, probablemente autor del proyecto; luego, desde 1402, José Franch, y ya en 1414, dirigió la obra el valenciano Pedro Balaguer, después de haber sido enviado para ver otras torres, y haber revisado el proyecto, a la vez que construía las del portal de Serranos.

Todavía en 1424, se encargó el arquitecto don Martín Llobet de hacer un pretil o baranda para la plataforma superior, que ya desapareció, lamentablemente sustituida por barandilla de hierro.

La torre, afectando el estilo gótico levantino, con adornos del mismo arte, tiene en su interior una escalera de caracol, con «nabo» o apoyo central, de 207 peldaños para subir a la parte alta.

Había el proyecto de colocar sobre la plataforma superior unas estatuas de santos titulares de la Ciudad, que nunca llegaron a hacerse.

A falta de remate se puso la espadaña barroca para las campanas del reloj.

Cuando se hizo el Miguelete estaba separado de la Catedral, pero luego, siendo Papa el cardenal valenciano don Rodrigo de Borja, con el nombre de Alejandro VI, se prolongó la nave catedralicia, a costa suya, por el arquitecto Francisco Valdomar, y luego Pedro Compte, con lo que la torre quedó unida al templo, añadiéndose la bella portada barroca, obra del alemán Conrado Rodolfo, en la que el emblema del nombre de María es del escultor Ignacio Vergara.

CAMPANARIO DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO

Torre exagonal, enlucida con cemento, imitando un perfecto despiece de sillería, ocultando la verdadera fábrica.

Fue construida en 1746 por el arquitecto valenciano don José Mínguez o Míngues, sobrino del también arquitecto valenciano don Juan Bta. Pérez, autor del prebisterio de la Catedral.

Su silueta, o línea arquitectónica, desde el cuerpo de campanas hasta la veleta, es una gradación piramidal bien conseguida, cuya estructura constructiva es la peculiar en las torres de nuestra región.

La iglesia dejó de ser parroquia a fines del siglo XIX, pasando su título a la del Pilar, y pertenece al Convento de Franciscanos, habiendo sido recientemente enriquecida con pinturas murales, en algunas de sus capillas, de José Bellver Belmás, Profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia.

CAMPANARIO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN VALERO

Este campanario, también de sección octogonal, construido en fábrica vista de ladrillo, es obra del arquitecto José Mínguez (1704). En la propia torre hay retallos, con acierto dispuestos, para aligerar y decorar a la vez los paramentos.



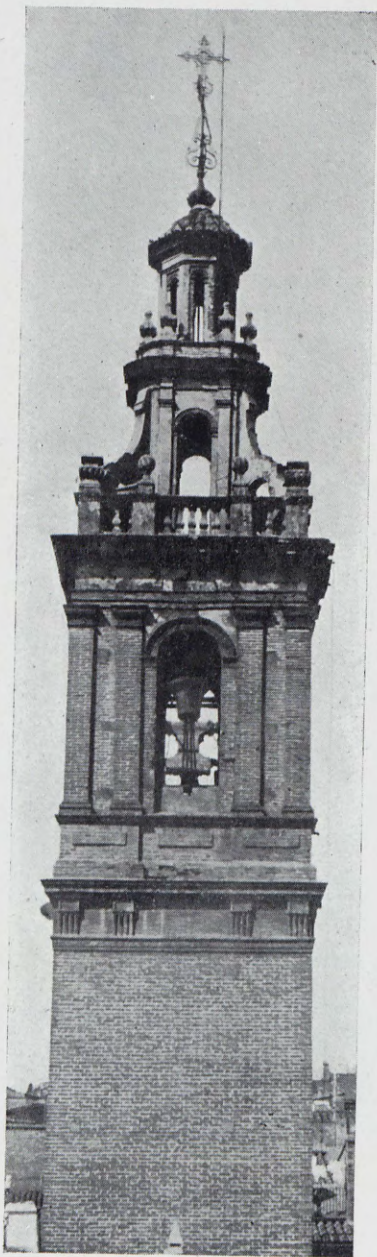
San Lorenzo



San Valero

La feliz disposición de los perfiles sobre el cuerpo de campanas, el molduraje y los adornos y remates, forman un sugestivo conjunto de innegables armonía y belleza.

La primitiva iglesia fue erigida en 1239 y destruída por un incendio en 1415, tan terrible, que sólo pudieron ser salvadas las campanas, reconstruyéndose en estilo churrigueresco, por el ya citado arquitecto del siglo XVII Juan Bautista Pérez.



San Nicolás

CAMPANARIO DE LA PARROQUIAL DE SAN NICOLAS

Es notable construcción en fábrica de ladrillo. Con sólo los elementos básicos de tales torres, cuatro cartelas de sencillo dibujo y la linterna superior, en forma octogonal, se obtiene un ritmo de masas bien proporcionado y airosa silueta.

En el interior de esta iglesia se oculta la estructura gótica, con la decoración churrigueresca y pinturas al fresco de Dionisio Vidal, aconsejado por su maestro Palomino, con tal profusión y belleza, que más bien parece un museo de artes plásticas.

El Papa Calixto III había sido Cura de esa iglesia, y la pintura del techo se restauró, hace algunos años, por don José Renau, académico que fue de la Real de San Carlos de Valencia.

CAMPANARIO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MONICA

La fachada de esta torre queda partida por la cornisa general de la iglesia, de la que parece arrancar el campanario, viéndose profusión de recuadros en sus paramentos enlucidos de cemento (que indican que es obra moderna), para ocultar el verdadero material de que estaba hecha.

El cuerpo de campanas y el remate son sencillos, y su forma general es la dominante en los campanarios que hemos venido describiendo en la medida que nos ha permitido el espacio, persiguiendo sobre todo destacar la riqueza y armonía de su conjunto y el papel que desempeñan en la silueta de la ciudad.



Santa Mónica



CAMPANARIO DE SANTA CATALINA MARTIR

Se comenzó en 1688 y se terminó en 1705. Es obra de Juan Bautista Viñes y, sin duda, esta joya arquitectónica, de sillería primorosamente labrada, constituye el campanario barroco más notable de Valencia.

La torre es exagonal, y en toda su altura, hasta el cuerpo de campanas, tiene pilares, como también existen en los ocho ángulos del Miguelete. En sentido horizontal se divide en cuatro cuerpos, separados por molduras, en cuyos paramentos son de admirar los lindos marcos de las aberturas de iluminación, y en el cuerpo de campanas se adosan a las esquinas columnas salomónicas con ricos capiteles. En la linterna hay también columnas salomónicas.

El reloj de la Torre se añadió en época contemporánea. Actualmente está restaurándose dicho templo para dejar al descubierto las tres naves góticas, la girola y las capillas entre los contrafuertes.

La anchura proyectada de la torre hubo de ser reducida en virtud de un acuerdo de los jurados en 1688, que decía así: «Se haga cortar y cercenar el esquinazo que mira a la calle de la Sombrería un palmo de vara, y que dicha obra se continúe de la misma conformidad hasta quince palmos de altura, y de allí arriba se ejecute

conforme al modelo o como mejor parecerá.»

CAMPANARIO DE SAN BARTOLOME

Campanario de piedra en su primera mitad, continúa con los paramentos decorados en recuadros de cemento, y el resto o cuerpo de campanas, sencillo, sobre el que se levanta la torrecilla de dos cuerpos, con cuatro contrafuertes en los ángulos de la misma.

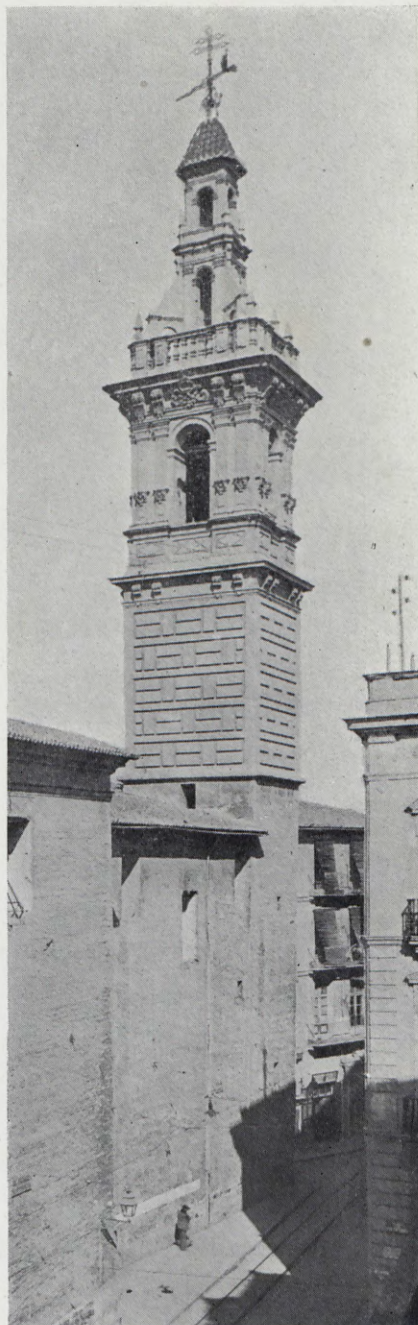
Desapareció, desgraciadamente, la iglesia, derribada después del grave deterioro sufrido en el incendio de 1936, que tantas riquezas históricas y artísticas atesoraba.

Afortunadamente, ha sobrevivido el campanario, que ya estuvo en trance de haber perecido en otra ocasión, pues al reedificarse el templo flaqueó la cimentación de la torre y se torció con peligro de caer; pero el tan repetido arquitecto valenciano don Juan Bautista Pérez tuvo el acierto de consolidarla y gracias a ello ha podido llegar a nosotros.

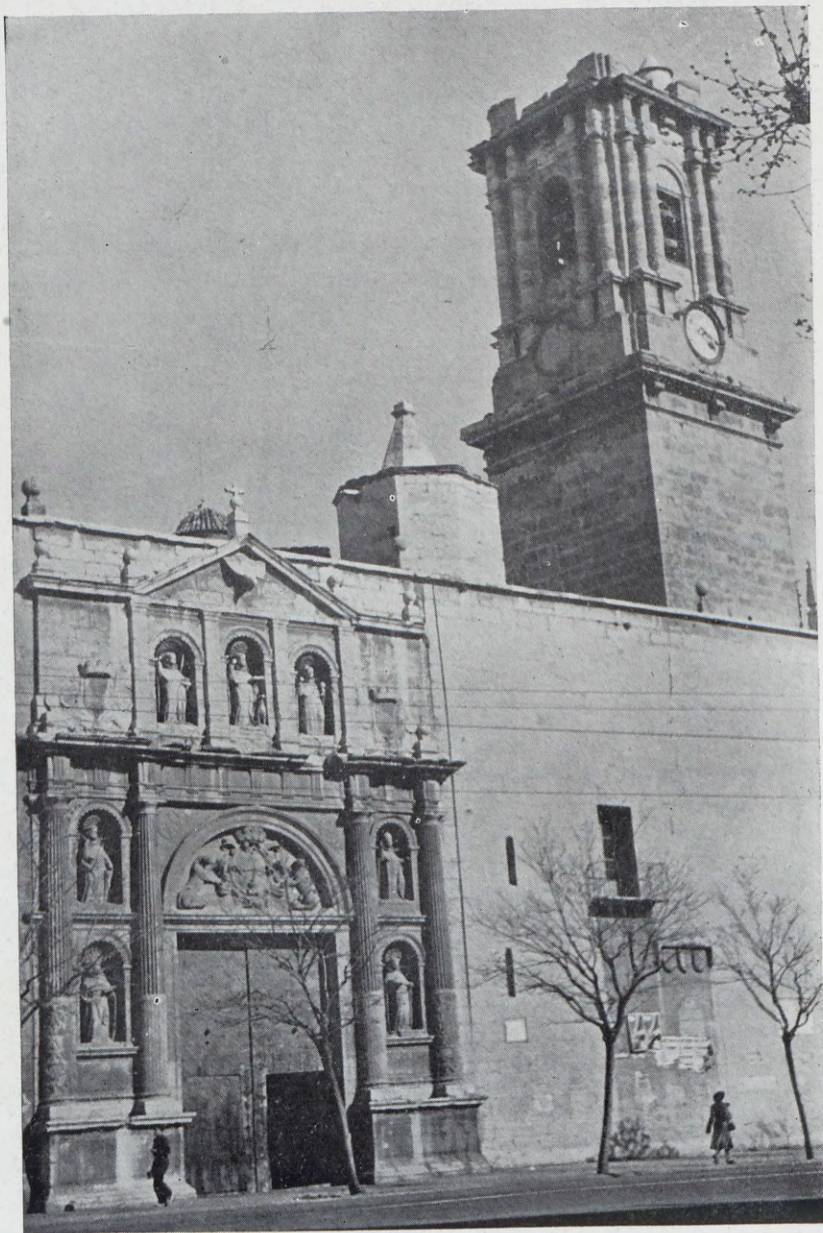
Posteriormente, al desaparecer el templo, en nuestros días, la torre ha podido salvarse después de emitir informe en tal sentido la Real Academia de San Carlos.

CAMPANARIO DE SANTO DOMINGO

Es de sección cuadrada, construido todo él en sillería, y en el cuerpo de campanas hay columnas adosadas, cuatro por cada lado. El remate lo quitaron durante la Guerra de la Independencia y recientemente se inició su reconstrucción, gracias a la iniciativa y al entusiasmo del que fue Capitán General, don Gustavo Urrutia, Académico Honorario de la Real Academia de San Carlos, asesorado por don Salvador Ferrandis Luna, Delegado que fue del Patrimonio Artístico Nacional y Académico correspondiente de dicha Corporación (q. e. p. d.).



San Bartolomé



Santo Domingo

Esta torre se levanta sobre la bóveda de la famosa Capilla de los Reyes, en la cual no existen los arcos de las nervaduras góticas, pues las aristas se producen por la intersección de la plementería.

CAMPANARIO DE LA IGLESIA PARRO- QUIAL DE LA SANTA CRUZ

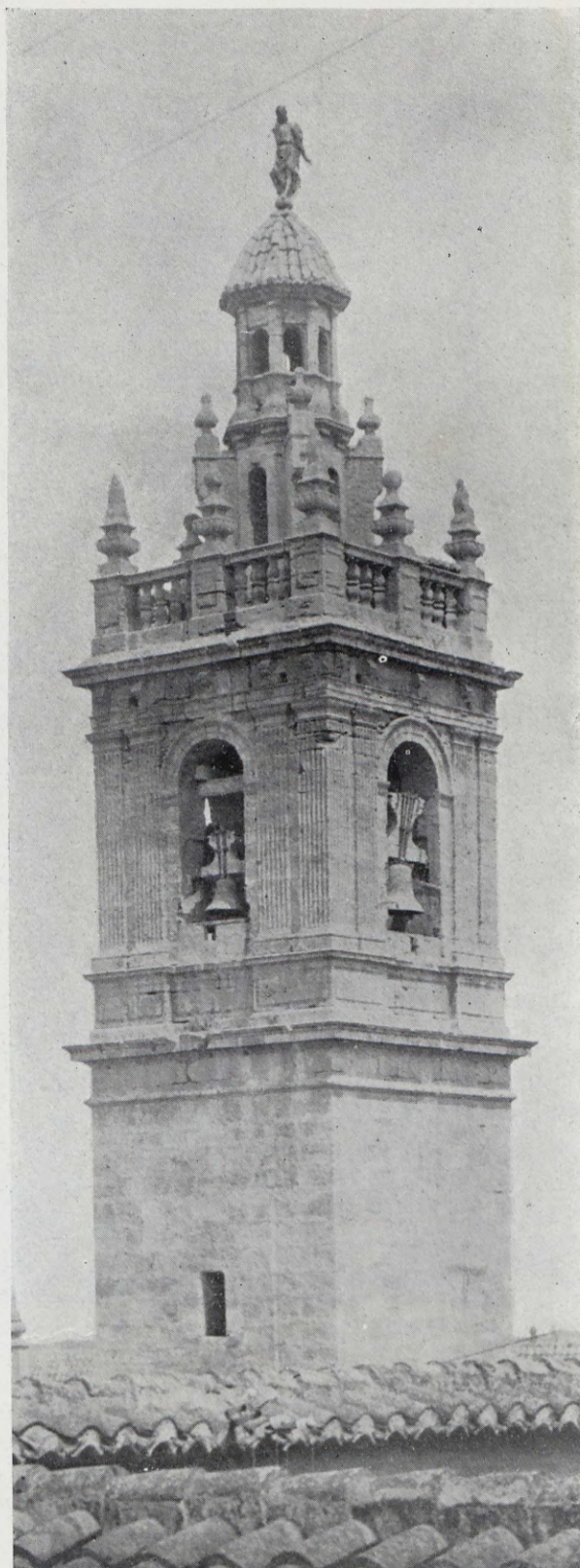
En 1746 lo construyó el arquitecto José Mínguez. Su estructura es parecida a la de la torre de los Santos Juanes, y también llevan estrías las pareadas pilastras del cuerpo de campanas. La linterna es octógona, y sobre la cúspide hay una figura de ángel que, a manera de veleta, gira con el viento.

Basta ver la fotografía de esta torre para apreciar su majestuosa traza, digna de la fachada del templo, sin duda de las más hermosas de Valencia, compuesta de tres órdenes de entablamientos, con columnas y pilastras, hornacina, escultura y detalles decorativos, en el más elegante y equilibrado barroco de nuestro país.

CAMPANARIO DE LA IGLESIA PARRO- QUIAL DE SANTO TOMAS APOSTOL

Esta iglesia fue reedificada, según planos del insigne arquitecto Padre Tomás Vicente Tosca, de la Congregación de San Felipe Neri, comenzando las obras en 1725, y terminando diez años después, con destino a dicha Orden.

La composición archi-



Santa Cruz



Santo Tomás

tectónica de su campanario, desde el reloj de sol, en el cuerpo de la torre, hasta la cruz terminal, es de una serena maestría. Se aprecia, por la fotografía, la combinación de la fábrica de ladrillo visto con la piedra en la barandilla, pináculos y remates. Tal es la sobria decoración de este campanario, en el que nada que

no sea necesario a la construcción entra en su parte decorativa.

La iglesia es un dechado de buen gusto y riqueza, por lo que puede afirmarse que el arquitecto, Padre Tosca, se adelantó a su tiempo.

Durante la Guerra de Liberación fue maltratada por los impíos revolucionarios hasta convertirla en garaje, siendo después purificada y restaurada.

CAMPANARIO DEL CONVENTO DEL «SOCOS»

Este Monasterio, hoy Colegio de Jesús y María, fue fundado por el valenciano Fray Juan de Eixarchs, hijo de los Marqueses de Benavites, en 1501. Goza del privilegio de que en él se alojan, unos días antes de hacer su entrada solemne en Valencia, los Arzobispos, por haber estado allí el Arzobispo Santo Tomás de Villanueva, cuando de incógnito se hospedó al ser nombrado Arzobispo de Valencia. Fue incendiado en 1808 por los franceses en el cerco de la ciudad, por el General Moncey, luego rechazado.

La torre anexa es sencilla, terminando en forma poligonal la linterna o cuerpo superior, dentro de la tradición de estas torres en Valencia.

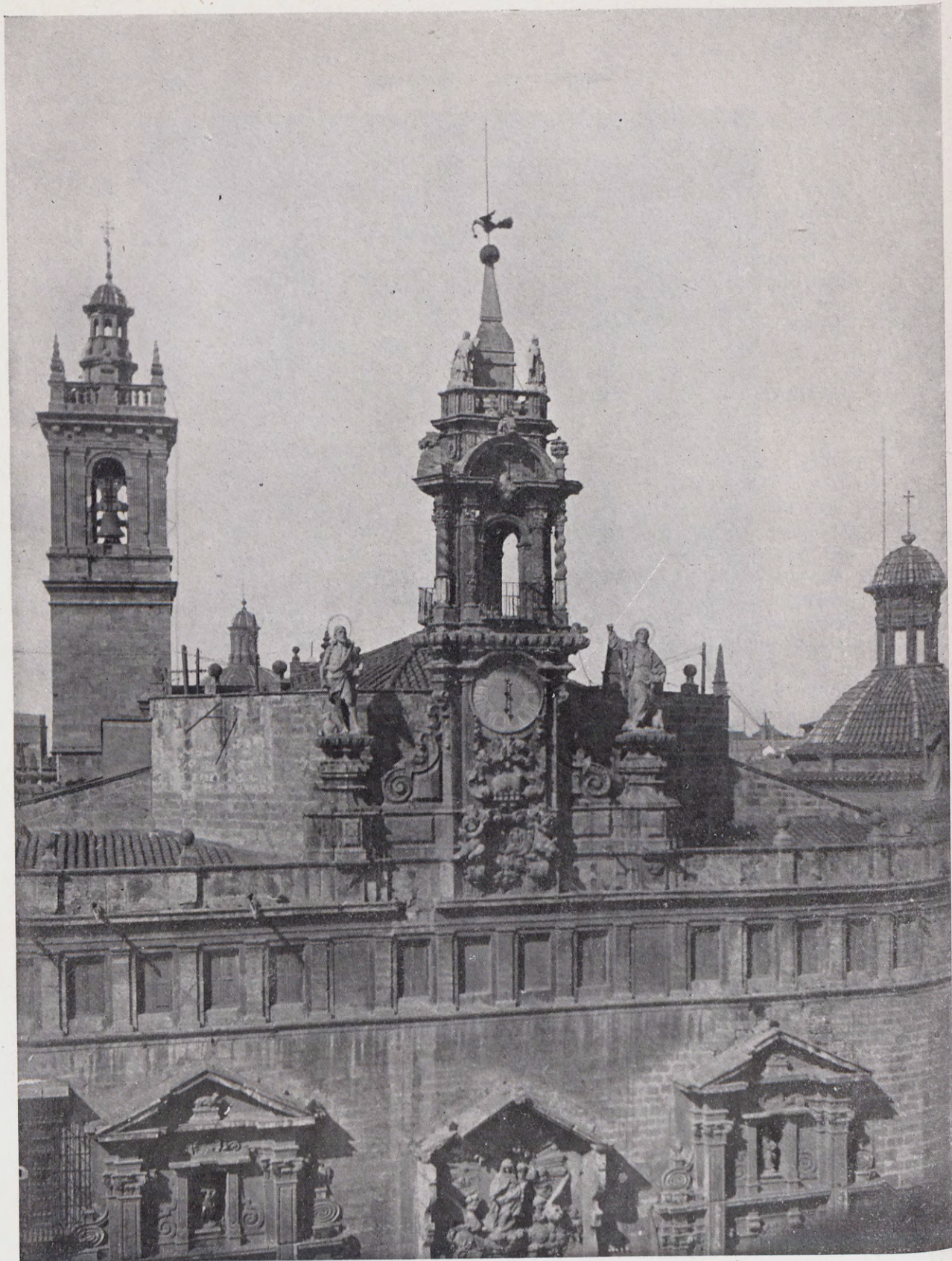
CAMPANARIO DE LA PARROQUIAL DE LOS SANTOS JUANES

Dicha torre, en piedra, es de sección cuadrada, y su remate, octógono. Los cuatro elevados pináculos sobre los vértices componen bien con el resto del campanario, en el que son de notar que en el cuerpo de campanas las pilastras pareadas tienen estrías, cosa no frecuente en nuestros campanarios.

Esta iglesia tiene notables portadas barrocas recayentes a las calles circundantes, pero en la fachada del Mercado, fronteriza a nuestra magnífica Lonja de los mercaderes, destaca una singular torrecilla o edículo, edificado en 1700.



El «Socó»



Los Santos Juanes

con relieves simbólicos, cartelas, esculturas y un reloj, terminando con el cuerpo triangular superior o campanil, donde se ven columnas salomónicas y remates, todo en estilo churrigueresco, de feliz composición y elegante dibujo, siendo las esculturas de sobre la cornisa de ambos Santos Juanes, Bautista y Evangelista, y las del remate triangular del campanil, de San Lorenzo y ambos Santos Vicentes, Ferrer y Mártir.

La gran bóveda del templo fue pintada por Palomino, siendo quizás lo más notable del artista; pintura que casi desapareció, desgraciadamente, al incendiar los revolucionarios el templo en 1936; esta pintura, en 1866, fue restaurada por Luis López, hijo del famoso pintor don Vicente.

En esta parroquia está enterrado, en la capilla de San Antonio, el gran pintor Francisco Ribalta, y de ella fue Cura párroco nuestro paisano, el Eminentísimo Cardenal don Juan Benlloch.

Este edificio fue declarado monumento nacional en 1947.

CAMPANARIO DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS, HOY DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Esta torre es de sillería hasta el cuerpo de campanas, y el resto de ladrillo visto, excepto la barandilla y el remate de piedra.

Como el campanario de San Nicolás, el primer piso de la torrecilla es de sección cuadrada, como la torre, pero la linterna superior se convierte en octógona. Las pilastras del cuerpo de campanas llevan una ligera hendidura para aligerar el ancho de las mismas.

El bien proporcionado cornisamento con que termina el cuerpo de campanas, enriquecido con cartelas, y el trazado de los restantes elementos, ofrecen un conjunto del



San Andrés, hoy San Juan de la Cruz



mejor gusto artístico.

La decoración barroca del interior del templo, así como la portada de la fachada principal, han merecido la declaración de monumento nacional el 10 de abril de 1942.

Actualmente ha dejado de ser parroquia, siendo puesto bajo la advocación de San Juan de la Cruz; aquélla se ha trasladado a la calle de Colón, en nuevo edificio, terminado recientemente por el arquitecto Diocesano don Vicente Traver.

CAMPANARIO DE LA IGLESIA PA- RROQUIAL DE SAN ESTEBAN

Es, quizás, de las más características del barroco en Valencia. Sus ricas cornisas, remates, los salientes de molduras, cartelas y el cupulín último, de donde arranca la cruz, están artísticamente combinados, ofreciendo un conjunto en el que nada sobra ni falta.

El interior de este templo está íntegramente decorado con bellas yeserías barrocas y esgrafiados que esconden las ojivas, al parecer obra del repetido arquitecto Juan Bautis-



Escuelas Pías

ta Pérez, siendo la reforma neoclásica del presbiterio del arquitecto Manuel Blasco.

En esta iglesia fueron bautizados San Vicente Ferrer, San Luis Beltrán y el Beato Nicolás Factor, y en su primitiva fábrica se celebraron las exequias fúnebres de don Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, y el casamiento de sus hijas.

CAMPANARIO DE LAS ESCUELAS PIAS

De estructura semejante a la que ofrecen la mayoría de las torres barrocas de Valencia, confirma una vez más lo típico de estas construcciones en la ciudad, bien distintas de las andaluzas, las castellanas y las aragonesas. Tiene planta cuadrada y fábrica de ladrillo visto; dobles pilastras pareadas por fachada, a ambos lados del hueco de las campanas, cerrado por arco de medio punto, y airoso remate con contrafuertes angulares.

La iglesia contigua es célebre, entre otras cosas, por su hermosa cúpula, de veinticuatro y medio metros de diámetro, que cubre su planta circular rodeada de hermosos altares. Es obra de Antonio Gilabert, según planos, que reformó algo, de José Puchol; con esculturas y frescos de Ignacio y José Vergara, respectivamente, afectadas por las destrucciones de la revolución marxista, y modernas obras plásticas y pictóricas de Frechina, Amérigo, Stolz y otros artistas.

Si Dios nos lo permite, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO del año próximo, describiremos los campanarios de la región de Valencia, similares a los de la ciudad y hermosos como éstos.

Francisco Mora Berenguer

DISCURSO DE INGRESO DEL ACADEMICO
EXCMO. SR. D. FERNANDO NUÑEZ-ROBRES, MARQUES
DE MONTORTAL, EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN CARLOS

EXCMO. SR. PRESIDENTE;
ILUSTRES SEÑORES ACADÉMICOS;
SEÑORAS Y SEÑORES:

Ante todo, deseo testimoniar a esta insigne y culta Academia de Bellas Artes de San Carlos, mi más profunda, sincera y afectuosa gratitud por su feliz desacierto que ha culminado en mi elección para ocupar una de las vacantes de tan selecta entidad, cargo tan envidiable y apetecido para todo buen valenciano amante de su tierra.

Mil gracias, pues, por vuestra condescendiente deferencia hacia mi modesta persona, que rebosa por ello de satisfacción.

Después, cumpliendo los deberes rituales de todo académico novel, en su toma de posesión, he de dedicar un sentido y cariñoso recuerdo a la persona que me precedió en este honroso lugar, que fue el doctor don Agustín Trigo y Mezquita, competentísimo técnico en Ciencias Químicas, destacado industrial y Alcalde de nuestra ciudad, fallecido en 1952.

No es lo corriente que los hombres de ciencia sientan las inquietudes artísticas, como tampoco suele darse el caso contrario, pero en el doctor Trigo se aunaba esta doble personalidad. Aficionado a la Astronomía, a la que dedicaba frecuentes veladas en el pequeño observatorio que, dotado de un excelente telescopio, poseía en su casa, alternaba estos interesantes estudios con la Química, ciencia a la que había ofrendado los mayores desvelos de su prolongada existencia.

Creador de la Escuela Oficial de Comercio, fue presidente del Ateneo Científico y del Colegio Farmacéutico valenciano, miembro de nuestras reales instituciones de Medicina y de Farmacia, se hallaba condecorado con las palmas académicas de la vecina Francia, y perteneció también a esta real corporación de San Carlos por sus profundos conocimientos en las disciplinas del Arte.

Dotado de una constante actividad y de un incansable dinamismo, dedicó toda su larga y laboriosísima vida al trabajo. Su acreditado laboratorio era conocido en todos los centros citrícolas del extranjero, su nombre era una garantía, y los productos de su fábrica, derivados de los agrios, gozaban de un singular prestigio en el mercado internacional; pero para nosotros, los enamorados del Arte y la Belleza, la figura del doctor Trigo tiene y goza de una singular y atrayente simpatía por haber salvado de la destrucción o del exilio, el primitivo artesonado de nuestra vieja casa comunal.

Olvidado y maltrecho yacía este interesantísimo y arcaico artesón por los desvanes de cierto edificio valenciano. Nadie pensaba en que era la techumbre que cubría la Sala de Juntas del antiguo Concejo emplazado en los jardincillos contiguos a la casa de la Generalidad. Descubierta por algunos chamarileros andaban en dimes y diretes para adquirirlo y hasta se fijó cierta cantidad irrisoria para envigado de tal importancia y antigüedad. Enterado de estas misteriosas andanzas y secretos conciliábulos el doctor Trigo, que se hallaba, a la sazón, con cargo en el Ayuntamiento, realizó con actividad y energías dignas de encomio, todas las gestiones necesarias para anular aquellos tratos subrepticios, y consiguió que fuera instalado en el piso alto de la Lonja que carecía de techumbre. Y aunque fue preciso reproducir cuatro jacenas y empotrar unas zapatas para su acoplamiento, pues el nuevo local tenía superior magnitud en ambas dimensiones de longitud y anchura, se realizó todo ello a la perfección, y hoy podemos admirar esta típica bicromía azul y oro, bajo cuyas lacerías, monstruos y endriagos se reunieron en Valencia los primeros *Jurats* y *Consellers* para tomar acuerdos y celebrar sus deliberaciones. Lo merece por ello el doctor Trigo de todos los buenos valencianos por aquella benemérita gestión.

* * *

Creo no necesito esforzarme mucho en demostraros que ni soy artista ni crítico de Arte, por lo que deduzco que la única y exclusiva razón de traerme a uno de estos codiciados sillones de vuestra Academia, ha sido mi querencia vehementísima y mi amoroso afán por todas las producciones donde brille el ingenio y la habilidad de los artífices, en cuya sentimental manifestación no cedo lugar a nadie.

Pero como en la vida social se suele generalmente posponer el corazón a la cabeza, teniendo en más estima el saber que el sentir, resulta bien menguado el motivo de mi nombramiento, y por ello os debo mayor gratitud, no sólo por vuestra delicada atención hacia mí, sino porque amante yo del tradicionalismo y de la perpetuidad en los cargos, siento una muy grata complacencia al ostentar esta preciada medalla de académico, que varios de mis antepasados lucieron también sobre su pecho.

Y como lógica consecuencia de la veneración que por las concepciones artísticas sintieron mis antecesores, he tenido la suerte de heredar diversidad de bellos e interesantes objetos que mis ascendientes legáronse unos a otros, a través de las generaciones, y que conservaron con respetuosa unción como preciadas reliquias familiares, algunas de las cuales, las más destacadas, os voy a describir y cuya explicativa enunciación constituirá la esencia de mi trabajo.

He de advertiros que no fue mía la idea de elegir este tema, y aun después de habérmelo aconsejado, persona con quien me une muy sincera amistad, me resistía a aceptarlo como motivo o *corpus* de mi conferencia, pues, enemigo de la exhibición, consideraba vanidosamente ridículo hablaros de los trastos que poseo, buenos o malos, lo que pudiera interpretarse por estúpida fatuidad de poseedor; pero, al mismo tiempo, como me considero incompetente para desarrollar una charla didáctica que os instruya o deleite a vosotros profesionales del Arte o profundos conocedores de él, pensé que aceptando aquella sugerencia, patentizaba, en primer término, mi modestia cultural, ya que no actuó

de pedante dómine, sino de humilde cicerone, y, además, era esta la única manera de exponer un asunto original que pudiera interesaros, pues algo aprenden, incluso los técnicos o versados en materias artísticas, contemplando piezas inéditas o desconocidas.

Pero, sobre todo, la principal razón que más os convencerá para merecer vuestra disculpa por mi elección de tema, es que siempre he tenido muy presente la frase del Conde Doria que dijo: «No hay derecho a que los seres que poseen piezas artísticas, dignas del estudio de los técnicos o del gozoso paladeo de los simples aficionados, las hurten a los ojos del público, ocultándolas como el avaro esconde sus monedas.»

Declaro que desde mis años infantiles sentí cierta gustosa inclinación hacia las obras creadas por artistas antañones, y ya entonces experimentaba un triple sentimiento de admiración, afecto y respeto al contemplar aquellos vetustos enseres esparcidos por las estancias que me eran tan íntimas y tan queridas, en mis paternos lares. Y a fuer de sincero, no os debo ocultar que he tenido siempre cierta disculpable complacencia al mostrar mis antiguos trebejos a los amigos *amateurs* que nos visitaban, escuchando de ellos sus ponderativas alabanzas, así como también me han hecho feliz, algunas veces, los peregrinos comentarios de las personas ignaras o simplemente ajenas a estas aficiones; como la célebre frase de cierta señora que habiéndole yo mostrado un grupo de amorcillos de la famosa fábrica napolitana de Capo di Monti, embarullóse de tal modo al intentar retener en su memoria estos vocablos italianos, que me espetó con toda seriedad al despedirse «que lo que más le había gustado era la porcelana de *Tuti li mundi*».

Voy a empezar esta artística serie por el mueble que conceptúo más selecto, bajo el punto de vista histórico, y que conservo con especial estima en mi *hall*.

Se trata de una arquimesa de ébano y marfil del siglo XVI, que considero tal vez ejemplar único. Lleva grabada en la parte exterior de la tapa una carta del globo terráqueo con alegorías en los ángulos de las cuatro partes del mundo, como reminiscencia de los entonces cercanos tiempos anteriores al descubrimiento de América.

En el interior de la propia tapa y orlado con cenefa que ostenta los bustos de los Soberanos de España, va un mapa de Nápoles y la prolija relación de toda la nobleza de aquel Reino. En el frontis del mueble, el combate de Lepanto, grabado en el cajón central, y en los restantes, las perspectivas tomadas a vista de pájaro de las principales capitales de Europa de aquella época: Madrid, Roma, París, Venecia, Sevilla, Praga, etc. Se cree fue obsequio de la nobleza napolitana a Felipe II o a su hermano, el simpático bastardo, don Juan de Austria, el vencedor de Lepanto.

Muebles de este tipo poseo otros tres, que no se proyectan por su semejanza con el descrito. Dos de ellos, con dibujos de faunas en sus cajoncillos, firmados por el famoso grabador valenciano Crisóstomo Martínez, que floreció en el último tercio del siglo XVII. Fue pensionado por el Monarca para perfeccionar en Flandes su profesión; sus coetáneos le llamaron el insigne y diestro valenciano. Nuestro antiguo cronista Vives Císcar, dio una conferencia en esta misma entidad, aunque no en este edificio, que tituló «Bosquejo biográfico de este pintor y grabador», el que después fue impreso, y últimamente el Barón

de Alcahalí, en su excelente diccionario de artistas valencianos, enumera una serie de obras, pinturas y grabados de este aventajado discípulo de Espinosa.

El tercer mueble, también de ébano y marfil como los anteriores, dibuja escenas marítimas, y aunque carece de firmas tiene un destacado interés por los esmerados dibujos de las naos y galeras.

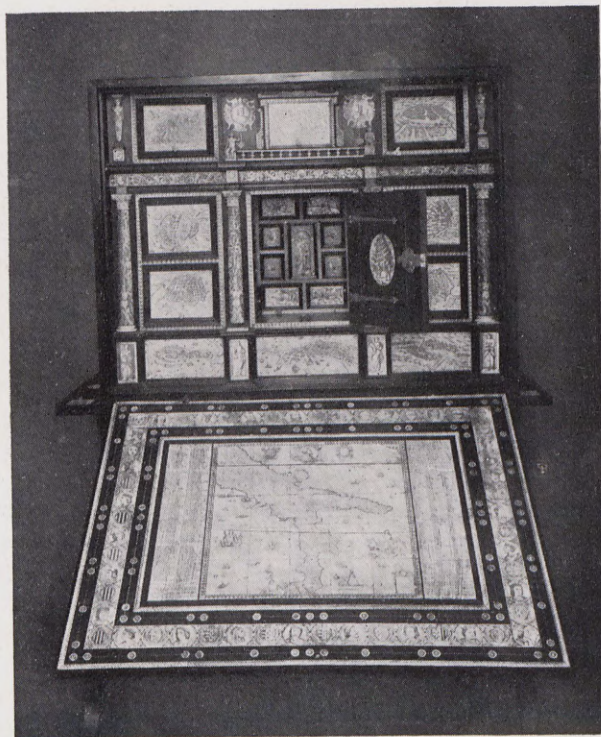


FIG. 1.—Mueble de ébano y marfil

Otra de las piezas más estimables, y quizá la de más valía de este conjunto, es el tapiz gótico de fines del siglo XIV o principios del XV, que representa la destrucción del templo de Salomón.

Estas antiguas piezas de tapicería eran muy estimadas por los poderosos magnates medievales, no sólo por lo que ornamentaban las estancias de sus palacios solariegos, sino por la prontitud y rapidez con que transformaban una destartada cámara de cualquier mansión.

Imaginad la depresión moral o triste añoranza que invadiría el ánimo de aquellos grandes señores, acostumbrados no al confort, pero sí a la suntuosidad, cuando en sus rutas andariegas evocaban la magnificencia de sus propios lares, al pernoctar en mísera posada o vieja casona, de cualquier villa montañera de Aragón o de Castilla; y era entonces cuando, colgando de las encaladas paredes los heráldicos reposteros o los lienzos de escenas mitológicas, se transformaban en unas horas y como por arte de magia los fríos y destartados muros, en lujosas y acogedoras estancias.

Este que proyectamos, cuyas figuras son de un dibujo ingenuo y de un arcaísmo delicioso fue adquirido por un Montortal en muy mal estado, y duró su restauración veinte años de trabajo en la Real Fábrica de Tapices.



FIG. 2.—Tapiz de principios del siglo xv

Existe también una pareja de tapices góticos del siglo xv, que representa uno la real audiencia del Soberano, que aparece sentado en su trono bajo rico dosel, rodeado de damas y caballeros ataviados con las rozagantes y lujosas indumentarias de la época; el otro es alegórico a los actos más transcendentales de la vida humana: el nacimiento y el matrimonio.

Por último, proyectamos uno de los dos tapices del renacimiento, alusivos a los amores de Cleopatra y Marco Antonio, que gozan de los placeres de la mesa en el uno, y departen en éste (el otro), rodeados de esclavos y amorcillos. Por cierto, que estas piezas tienen una moderna y curiosa anécdota. Se halla-

ban, durante la época marxista, adornando los muros del comedor de nuestra casa de la plaza de Tetuán, y hubieron de agradarle en demasía a la cónyuge de cierto primate de la situación que en ella residió. Encaprichada con los tapi-



FIG. 3.—Tapiz del siglo xv

ces y exenta de escrúpulos, consiguió que su marido diera la orden de exportarlos a París, para allí recogerlos oportunamente. Pero los milicianos encargados de conducir el camión, sea que no tuvieron ganas de realizar tan largo viaje, sea que sintieran vibrar en su corazón la fibra patriótica y les repugnase trasladar al extranjero algo que mermaba el patrimonio artístico nacional, llegaron en su ruta solamente hasta Sagunto, y contraviniendo la orden recibida, ¡qué

tal era la disciplina y subordinación en aquellos tiempos!, regresaron a Valencia y entregaron el fardo al Colegio del Patriarca, de donde lo recuperé con la natural alegría después de la liberación.

La pieza que ahora se proyecta es el retablo del oratorio privado del Marqués de Montortal, que fue Presidente de esta Real Academia. Ha sido estudiado por el competente crítico en pintura medieval, don Leandro de Saralegui, y por él atribuido a la escuela de Luis Borrásá, artista que trabajó a principios del siglo xv.



FIG. 4.—Tapiz del Renacimiento

Los blasones del retablo no son como acertadamente explica, pertenecientes a emblemas de linajes de donantes, sino a motivos alegóricos a los laudes o simbolismos marianos.

Examinemos los paneles: es el primero, la Natividad del Señor. Se hallan los divinos cónyuges adorando al Niño Jesús, que resalta sobre un ovalado *plafond* de oro, actitud orante que se halla de acuerdo con textos que cita el propio crítico: «Com adorá lo seu glorios fill tantost que fon nat», de Jaime de Oleza.

Hace notar, también, en su minuciosa y detenida observación, que se hallan de rodillas el buey y la mula, en consonancia con los sermones de San Vicente, que expresa: «lo bou y la mula s'agenollaren».

El segundo panel es la Adoración, en la que la estudiosa sagacidad de Saralegui nos advierte que los Santos Reyes Magos son blancos los tres, pues hasta mediados del siglo xv no aparece Baltasar, convertido en negro, procedente de la Etiopía. Y sin que sepamos nosotros tampoco por qué posteriormente el Rey negro fue Melchor y no Baltasar.

El último, e inferior *plafond*, es la Resurrección, en la que se ve, por cierto, una figura tendida, que más parece paje o persona civil que milite o sayón.

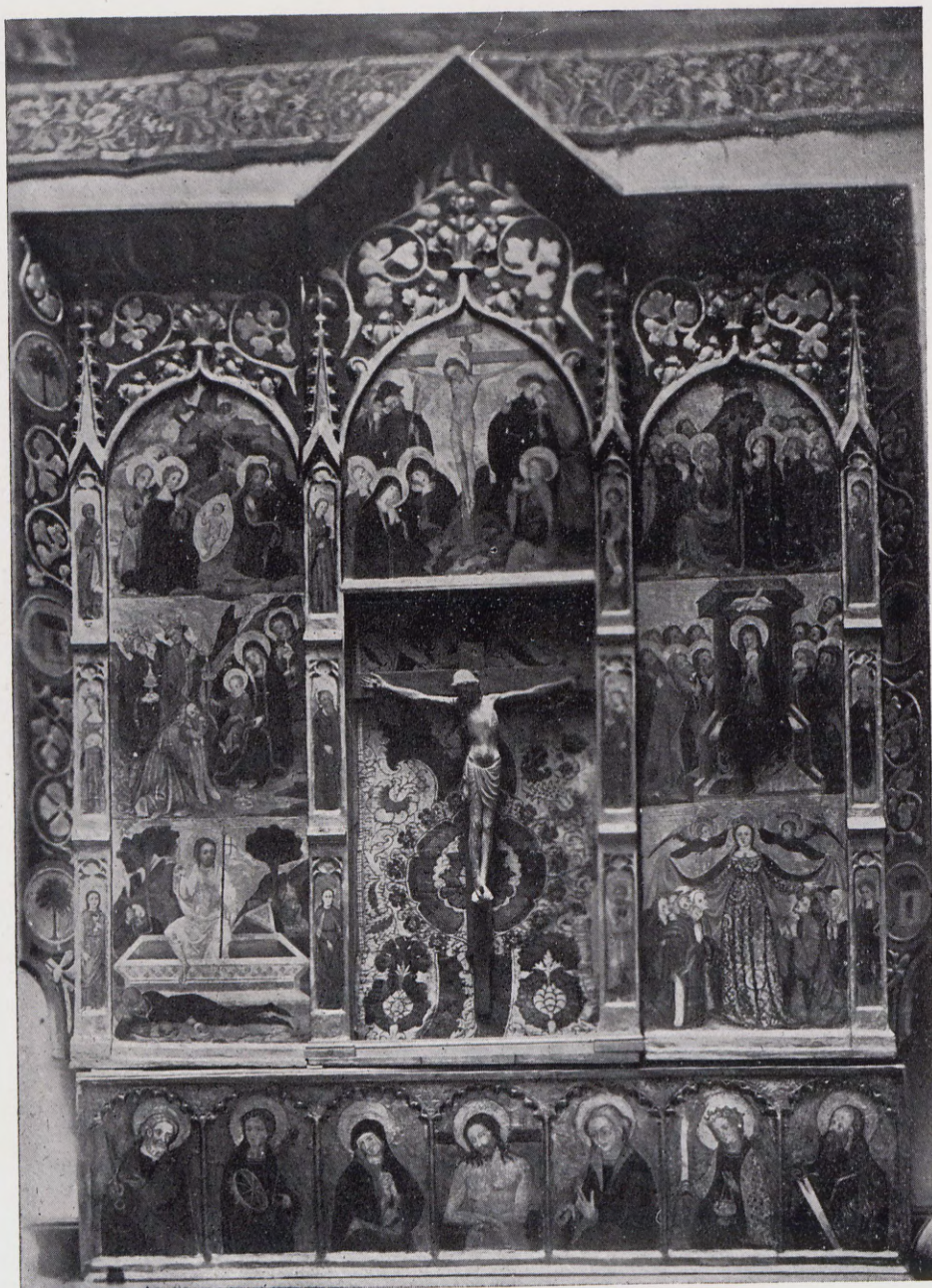


FIG. 5.—Retablo del Oratorio de D. Miguel Galiano, Marqués de Montortol

En el otro lado figura, en la parte superior, la Ascensión del Señor, a quien sólo se le ven los pies «velado el rostro por la nube que le ocultó», refiere el texto sagrado, y que, según el citado crítico Saralegui, es la forma icónica pre-

dilecta en los pintores trecentistas. Sigue a continuación la Pentecostés, en la que hace constar que todavía no lleva las lenguas de fuego, cuya representación no aparece hasta más avanzado el propio siglo xv, y, por último, se halla la Coronación de la Virgen, en la que, bajo su manto, tal vez se encuentren las imágenes de los donantes, como era entonces tan general costumbre.

La tabla que se presenta y su pareja, que seguidamente se proyectará, refié-



FIGS. 6 y 7.—Tablas con escenas de la vida de Santa Lucía

rense a la vida de Santa Lucía. Saralegui las coloca en el ciclo del maestro de Martínez Vallejo, llamando así al desconocido autor de ciertas pinturas donadas al Museo por un miembro de esta familia, y expresa que representa a la ciudad de Siracusa, donde la Santa, aureolada con el nimbo de la bienaventuranza, seguida de su madre Eutiquia, regresa de visitar la tumba de Santa Agueda de Catania, por cuya milagrosa intercesión han conseguido la cura de grave dolencia, y en agradecimiento reparten sus bienes entre los pobres que aquí se representan por lisiados y peregrinos —véase la concha o cruz que ostentan en los frontis de sus cubrecabezas— cumpliendo el precepto del Señor: «Abandona tus bienes y sígueme».

En su pareja, Lucía condenada al lupanar y cuando a él es conducida, se mantiene firme e impávida sin que logren arrancarla del sitio «mil hombres y mil pares de bueyes», como escribe Saralegui, aludiendo a frase de Vorágine. Y a este propósito se extiende en eruditas consideraciones sobre el número de

yuntas que suelen pintarse al representar este suceso portentoso, señalando dos en una tabla del Conde de Santa María de Sans, tres en la de Altichieri, de San Jorge de Padua, una en esta que aquí se proyecta, las que en todos los casos simbolizan las mil que cita Voragine. Y con sus oportunas e ingeniosas evocaciones cita don Leandro la frase del P. Feijóo refiriéndose a cierto pintor, que habiendo de representar en cuadro alegórico las once mil vírgenes, pintó cinco manifestando que las restantes venían detrás.

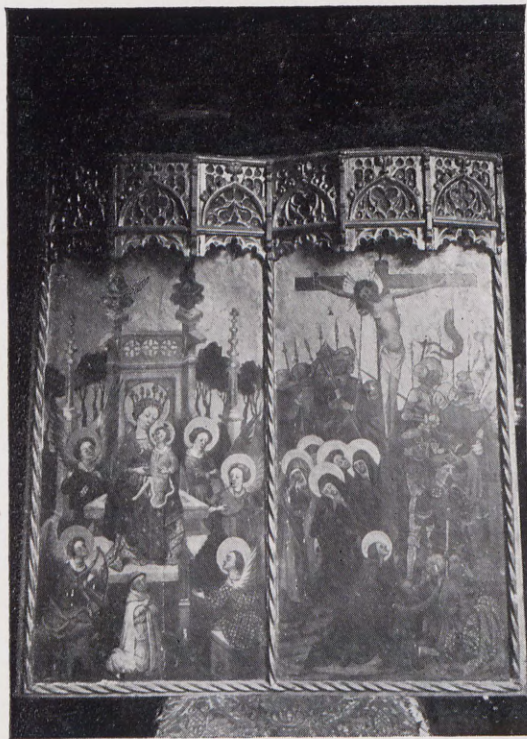


FIG. 8.—Díptico del siglo xv

Fíjase el mencionado académico, señor Saralegui, en el triple rayo de luz que baja del cielo, al que dirige su ansiosa mirada Santa Lucía, como dando testimonio de que únicamente de allí ha de esperar fortaleza y ánimos, consuelo y ayuda.

Y, por último, llama la atención, respecto del jinete que cabalga sobre el negro corcel, haciéndonos saber que es el pretendiente desairado por la Santa doncella, que fue su delator y cuya vengativa y vil acción se representa por la mano que la señala.

Díptico del siglo xv que atribuye don Leandro a la escuela de Ramón de Mur. En el panel de la izquierda se advierte la figura del donante, un monje de hábito blanco entre ángeles músicos. En el de la derecha, la Virgen Nuestra Señora se desploma desfallecida, actitud que se halla de acuerdo con las meditaciones franciscanas citadas por el repetido crítico, mientras a los pies de la

Cruz un grupo de hombres de mala catadura se juegan a los dados la posesión de la sagrada túnica del Señor, en cumplimiento de las arcaicas profecías y a cuyo propósito recuerda y cita la piadosa atribución simbólica y poco divulgada de la túnica sin costuras que remeda la imagen de la Iglesia de Dios que es una e indivisible.

Dos Papas. Tablas de fines del siglo xv de escuela aragonesa.

La imagen de la izquierda es inconfundiblemente el primer pontífice de la



FIG. 9.—Dos Pontífices (tabla)

Iglesia, San Pedro, como lo atestigua la descomunal y casi monstruosa llave que empuña con la siniestra mano. El maestro crítico atribuye la pintura al ciclo de Martín y Bernat evocando retablos parejos, uno en Tarazona y otro de la colección Plandiura, hoy en el Museo de Barcelona, y señala la poca unción de los semblantes que, efectivamente, tienen cierta tosca rusticidad que hace decir al comentarista, refiriéndose al desconocido pontífice de la derecha, que aparenta ser un labriego, capaz de roturar el campo religioso con igual entereza y firme pulso que la tierra con su arado.

Por cierto, que estas tablas constituyen la excepción de la regla en cuanto a que los antiguos artistas, como pertenecientes a siglos de acendrada y religiosa fe, suelen comunicar a sus imágenes cierta piadosa unción y un espiritual misticismo que constituye como un sello especial y genérico en las pinturas medie-

vales, calidad que no suelen poseer ni aun a veces las obras maestras de los escépticos y despreocupados artistas de nuestro tiempo al tratar los asuntos de la pintura religiosa.

La crucifixión de San Pedro. Se advierte, en primer término, al Santo cabeza de la Iglesia, a quien tres obreros sujetan con cuerdas a la cruz invertida. Uno de

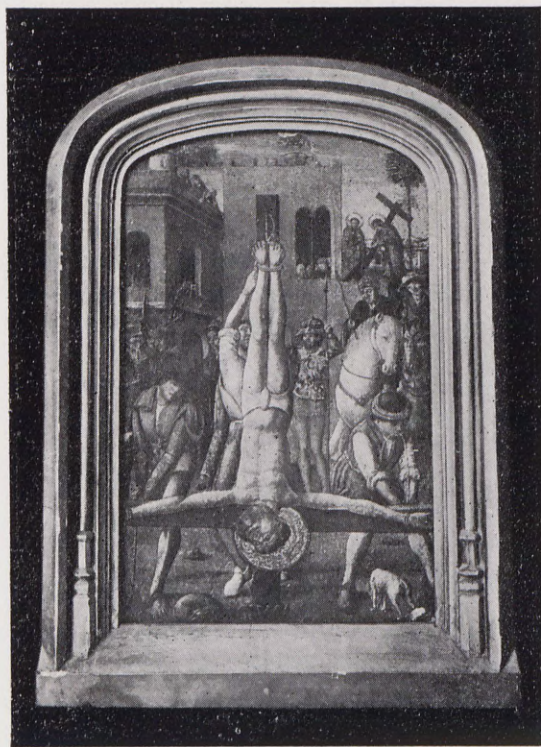


FIG. 10.—Crucifixión de San Pedro

ellos mantiene con los dientes el rebenque para afianzar con las dos manos libres la ligazón. Presencian el martirio un Soberano con corona imperial, caballero sobre blanco corcel, otro jinete, guerreros y pueblo, a más de muchas gentes que contemplan curiosas el triste espectáculo desde ventanas y azoteas. Al fondo la escena del *Quo Vadis*.

Con honrada sinceridad que le ensalza, declara Saralegui que aunque encuentra en esta obra concomitancias y analogías con las de algunos autores coetáneos, no se atreve a definir atribución en firme. Al evocar la crucifixión de San Pedro rememora el crítico uno de los sermones de San Vicente que expresa *el volien crucificar de cap amunt... No som digne de esser crucificat com lo meu Senyor... saigs girats la creu de cap avall*, palabras que pone en boca del primer pontífice de la Iglesia. También hace observar que tiene la rara particularidad de hallarse su cuerpo desnudo, pues comúnmente se le representa con ropón o túnica, y al señalar que aun así perdura, se extiende en atinadas conside-

raciones sobre la mojigata y antiartística manía de cubrir las desnudeces, inoportuno pudor que calificó el P. Sigüenza de «celo indiscreto por la honestidad».

La Resurrección. Esta tabla la atribuye el tan repetido crítico al maestro de San Narcis y observa que no se halla la escena representada en este gráfico como la describe Gonzalo de Berceo en su «Duelo»:



FIG. 11.—La Resurrección

Vinoles tal espanto
Y tal mala ventura
Todos cayeron muertos
Redor la sepultura.

Sino, por el contrario, hay dos sayones que se hallan como en sueño o estado de sopor y otro en actitud orante que, sin duda, ha creído en el Divino Maestro ante el hecho portentoso que contempla.

La Oración del Huerto. Tabla indubitada de Pablo de Leocadio, cuya paternidad delatan la jugosidad de la pintura, la singularidad de los rostros y la tonalidad del colorido. Se halla tratada con toda la minuciosidad litúrgica que narran los evangelistas. Junto al Señor, San Pedro y los dos hijos del Zebedeo, Juan y Santiago, más a distancia los apóstoles dormidos. Volando, el ángel portador de la emblemática copa como gráfico simbolismo de las divinas pala-

bras del Señor: «Padre, si es posible pase de mí este cáliz. Pero no se haga mi voluntad, sino la tuya.»

Por último, a la izquierda, Judas que se acerca con gente armada. Y a este propósito voy a añadir de mi cosecha un comentario que no expone Saralegui, y que me leyó cierta Reparadora, sobrina mía, en un libro de meditaciones del Padre Ollivier, virtuoso dominico francés.



FIG. 12.—La oración del huerto

Expone este religioso que los que prendieron a Nuestro Señor fueron esbirros del Sanhedrín, criados de los Pontífices, guardias del Templo, pero de ninguna manera oficiales del ejército romano, ni militares de su guarnición. De modo que el *Evangelio* parece quiere con toda claridad dejar a salvo el honor del ejército, integrado en todas las épocas por caballeros y «última religión de la virtud en estos tiempos».

Saralegui hace notar en las tablas de Pablo de Leocadio dos curiosas y singulares características advertidas por él en sus estudios, que son el biselado o supresión de aristas en las rocas o piedras y el redondeado o aborregado de las nubecillas en el cielo de los paisajes, particularidad ésta observada también por el eminente crítico de Arte y profesor de la Universidad norteamericana de Cambridge, Mister Post. Circunstancias éstas de mucho interés para los no muy versados en la pintura, que pueden conocer por estas martingalas las escuelas de los grandes maestros, pues, como dijo el conocido novelista francés Jorge Ohnet, la afición a las antigüedades hace cultas a las personas distinguidas.

Calvario. Tabla del siglo xvi de autor ignorado. En esto de las atribuciones no se parece nuestro honorable crítico Saralegui a cierto coleccionista famoso a quien los aficionados a la pintura pusieron por mote *el Bautista*, por su facilidad y frecuencia en bautizar o poner nombres a los ignorados autores de las piezas de su colección.



FIG. 13.—Calvario. Tabla del siglo xvi

El tan repetido crítico disputa este retablo valenciano de autor un poco más antiguo y menos amanerado que el pintor catalán Juan Porta, a quien recuerda algo.

Se fija en las colas de los dos blancos caballos enrolladas en forma de nudo. La imagen del crucificado la califica de espléndida, comenta que el San Juan tiene la mano puesta bajo la barbilla, lo que le da aspecto de pensador más que de afligido, y observa, en cambio, cuán visibles son las lágrimas en las Santas mujeres.

Santa Magdalena. Tabla de la misma época que la anterior, en la que la bienaventurada Magda se halla representada por una ilustre dama, pues la figura presenta todas las peculiarísimas características de un retrato, seguramente de noble señora, tal vez de este patronímico simbolizado por el tarro de esencias, emblema de la Santa, que se advierte en el ángulo derecho y ataviada con interesante indumentaria de la época. A este propósito cita casos similares de bienaventuradas que se han representado por personas vivientes, como el retrato de Isabel de Austria figurando la Magdalena; el de la Duquesa de Lenox, pintado por

Van Dick, en que la retratada aparece con el ropaje de Santa Inés; el de Pinturricchio de Lucrecia Borja, aparentando ser Santa Catalina, y el cuadro de Rubens compuesto por tres figuras: en el centro el propio pintor, con el atuendo bélico de San Jorge, y a sus lados su primera y segunda mujer simbolizando la Virgen María y la Magdalena.



FIG. 14.—Retrato de señora representando a Santa Magdalena

Cristo de marfil. Escultura italiana del siglo xvii. Tal vez su único defecto es una no muy acentuada desproporción en el grueso y longitud de sus brazos. La conceptúo notable por su tamaño, pues tiene mayor magnitud que el que posee la Catedral de Palma de Mallorca, que allí se muestra como el mayor de España.

Aparte de los crucifijos marfileños que poseen las iglesias y conventos, existen en Valencia dos de propiedad particular que, aunque algo menores en tamaño, son bellísimos por el delicado y fino detalle de su escultura y la emocionante expresión de los rostros del Salvador. Posee uno la señora viuda de don José Gascó Oliag, el vicerrector que fue de nuestra Universidad. Es una primorosa pieza del siglo xvii, adquirida en Italia por un Seris de antigua familia francesa establecida en nuestra ciudad, en vieja casona de la calle de Eixarchs, y uno de cuyos miembros, canónigo de nuestra Catedral, lo legó a su sobrino biznieto don Salvador Oliag y Canet, abuelo político de la actual poseedora.

El otro, también de primorosísima factura italiana, lo conserva la familia García-Menacho, procedente de un su antepasado, el Mariscal de Campo del Cuerpo de Ingenieros, don Jerónimo Marquelli, que vivió en el siglo XVIII.

Por paradojas de la vida no fue el primitivo y afortunado propietario de esta bella obra de arte religioso, un austero anacoreta ni un monje cenobita,

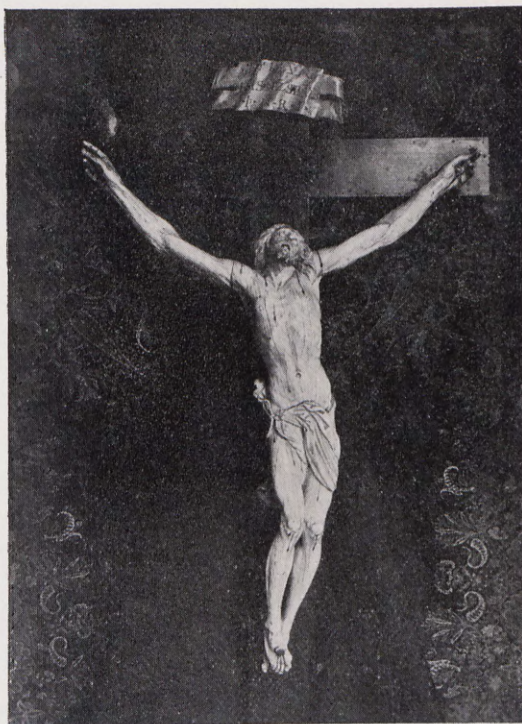


FIG. 15.—Cristo de marfil

sino un bizarro soldado que nada tenía de varón honesto y místico, como nos lo demuestra una hoja de servicios de la época de su juventud —singular y peregrino documento tal vez sin par en el Archivo General Militar de Segovia— que con el severo laconismo castrense expone:

«El teniente don Jerónimo Marquelli y Bontempo. Su país Italia. Su calidad ciudadano noble de Génova. Su edad veinticinco años. Su salud. Buena. Su conducta. Mala. Muy aficionado a las mujeres.»

Camarón. Se trata, como pueden observar, de un cuadro de gran tamaño con las peculiares características de la escuela valenciana, debido al pintor y académico de nuestra entidad, don José Camarón; cuadro que bautizó su autor con el nombre de «La pereza y la diligencia», representadas por dos figuras goyescas de cuerpo entero y tamaño natural. La primera sentada y medio somnolienta lleva, por cierto, en la muñeca uno de aquellos ceñidores adornados comúnmente con piedras falsas llamadas *stras*, que tan en boga estuvieron a fines del si-

glo XVIII y de las que poseía una nutrida e interesante colección nuestra excelente y culta amiga, la difunta Marquesa de Benicarló, tan competente en materias de Arte. El citado ceñidor nos da hoy la sensación de un reloj de pulsera. La otra figura, en actitud de marcha y extendiendo el índice de la mano derecha, simboliza la actividad o diligencia.



FIG. 16.—La pereza y la diligencia, de Camarón

Goya. Retrato de un personaje, del que ignoro el nombre y circunstancias, pero cuya factura acusa todos los enérgicos y viriles rasgos del inmortal pintor aragonés.

Coello. Tabla del siglo XVI con el retrato de un caballero desconocido ataviado con coraza y gorguera, y cuyo semblante magistralmente realizado revela una gran veracidad en el parecido. Es uno de esos retratos en los que el observador, sin más base que la contemplación detenida y la intuición, afirma que debe parecerse al original. Lo atribuyen algunos a la escuela de Coello.

Arquillas góticas. Existen tres arquillas góticas de marfil del siglo XV. Son interesantes las diversas indumentarias de las figurillas medievales que adornan la base. Por cierto que el Barón de Roschild hubo de prendarse de la que se proyecta, en una de sus visitas a nuestra ciudad, y mi consanguíneo, el Marqués académico, hubo necesidad de toda su diplomacia para negarse, sin pecar de incorrecto, a

las sugerencias más o menos veladas del opulento banquero que mostraba con delicadas indirectas sus deseos de adquirirla por compra o cambio.

Debo haceros la declaración de que de todas las manifestaciones del arte que en nuestra rápida reseña hemos recorrido: muebles, pinturas, tapices, esculturas, etc., constituye mi singular predilección la cerámica, y dentro de esta especialidad,

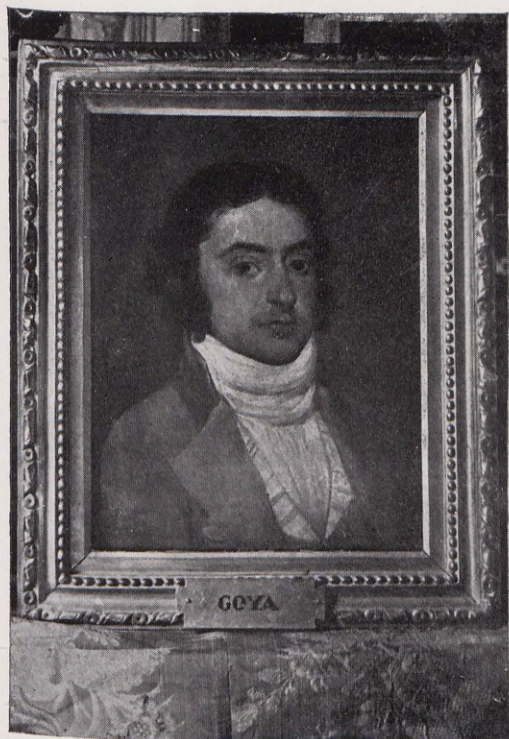


FIG. 17.—Retrato (Goya)



FIG. 18.—Retrato (Coello)

la cerámica de Alcora; por ello, además de los platos de reflejo del siglo xvi, uno de ellos con las armas de Castellví, de las piezas de Aragón y de Manises, y en otro orden las vajillas de Limoges y Compañía de Indias, las porcelanas del Retiro, etc., que recibí por herencia, he cuidado y he procurado aumentar y mejorar, durante toda mi vida, la serie de piezas de aquella famosa fábrica del Conde de Aranda, y quizá falto de modestia os confieso con sinceridad que mis piezas de Alcora no hacen mal papel al lado de las de la Casa de Oleza, en Palma; las de Boix, Laiglesia, Conde de Casal, José M.^a Roviralta y otras personas que, contagiadas de esta bella afición, han conseguido reunir importantes colecciones.

Yo conservo en la mía platos de Soliva, Mustié, rocallas francesas, también varios blasonados, uno con las armas de Feliu de Montull y otro con las del Teniente general García-Arista y Loygorry, primer Duque de Vistahermosa, dos cabezas o bustos de negros, varios aguamaniles, figuras de patos, perdices, lagartos,

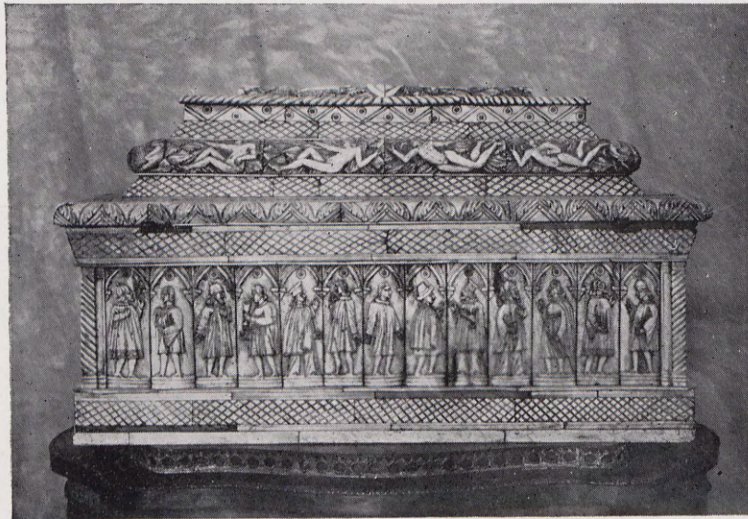


FIG. 19.—Arquilla gótica, de marfil

frutas y una interesante y rara pieza que representa la matanza de un ejemplar porcino.



FIG. 20.—Pieza de Alcora

Sobre la tosca mesa campesina yace tendido y muerto el animal, por cierto de exagerado tamaño, en espera de la complicada operación. Junto a él, un ser de sexo indeterminado con indumentaria masculina, que tampoco puede marcar fecha precisa, se dispone al descuartizamiento. Creemos que de esta pieza sólo se conoce el presente ejemplar.

Y para no cansaros más con esta frívola charla, que ya os irá pareciendo pesada, os emplazo a que visitéis mi casa; yo, con el mayor agrado y gran complacencia, os mostraré estos objetos, y tengo la seguridad de que habéis de gozar más y sentir el regodeo artístico con más intensidad, contemplándolos de *visu*, que con esta farragosa prosa explicativa de mi léxico ramplón que, probablemente, no habrá conseguido interesaros ni tal vez distraeros.

DISCURSO DE CONTESTACIÓN

POR EL ACADÉMICO

M. I. SR. D. JOSE CARUANA REIG, BARÓN DE SAN PETRILLO

Ligado por vínculos de parentesco, por coincidencia en gustos y aficiones y por una afectuosa amistad con el Marqués de Montortal, no debía ser yo, seguramente, quien os lo presentase, pues podríais sospechar que las lindezas y bienandanzas que de él os dijera eran las alabanzas del deudo, engendradas por un sincero afecto o consecuencia de una muy vieja camaradería; pero ya que la real existencia de estos sentimentales motivos me coloca en la moral obligación de ser yo el padrino introductor, y para ello he sido nombrado por nuestro Presidente, he de deciros que el nuevo Académico, que desde hoy se incorpora a nuestras tareas y viene a formar parte de esta clásica, antañona y valencianísima entidad, es don Fernando Núñez-Robres y Galiano, Salvador y Talens, VI Marqués de Montortal, de la Calzada y de Montenuevo, Señor jurisdiccional y solariego del lugar de Cerdá, en la huerta de Játiva, caballero maestrante de la Real de Valencia y su Teniente de Hermano Mayor, caballero del hábito de San Juan en la Orden Soberana de Malta, Gentilhombre de Cámara, con ejercicio, de S. M. el Rey D. Alfonso XIII, mi Señor (Q. S. G. H.), Diputado que fue en las Cortes de la Monarquía, etc., y lo que para vosotros, los que sentís el amoroso culto admirativo por el Arte, tiene una mayor y envidiable significación: el Marqués de Montortal es el feliz poseedor del interesante palacio de la plaza de Tetuán, donde reside, y conserva, con el cuidadoso celo del *amateur*, selectísimos objetos, muebles, tapices, cerámicas, pinturas, heredados los más y adquiridos los menos, que convierten su señorial mansión en un verdadero e importante Museo, cuyas principales piezas acabamos de admirar.

Pero no creáis tampoco que es nuestro nuevo compañero un advenedizo traído a esta casa única y exclusivamente por su personal afición o por sus interesantes colecciones, pues, aparte de sus profundos conocimientos adquiridos tras muchos años en continua convivencia con el Arte, el recipiendario tiene un ilustre abolengo en nuestra corporación; su padre, don Fernando Núñez-Robres, fue miembro destacado de ella y, sobre todo, su tío carnal, don Miguel Galiano, IV Marqués de Montortal, académico de número y Presidente de esta real entidad, fue el ilustre y generoso mecenas que costeó de su particular peculio las obras de adaptación de nuestro antiguo museo, y que con hermoso rasgo señorial arrojó —sin leerlos— a las brasas de su chimenea los justificantes de la elevada suma que abonó seguidamente con prócer sencillez.

Por lo demás, yo no os voy a descubrir la personalidad del nuevo académico, de todos sobrado conocida, y que destaca con relevantes rasgos en nuestra

ciudad. De él podemos decir que es una figura representativa de la vieja nobleza valenciana en quien se aúnan la sencillez, la distinción y la generosidad, las tres cualidades que integran el *specimen* del antiguo Señor, o sea la gradación superior al caballero, cuya simpática silueta moral y material va desapareciendo para nuestra desgracia de la moderna sociedad.

Pero si nada que ignoréis puedo contaros de Montortal, algo puedo deciros de sus calificados linajes que, como sabéis, es el blanco de mis flaquezas.

Pertenece, por su varonía, nuestro compañero a una vieja raza exótica en nuestro reino que, según el difunto Marqués de Tejares, con distintas variaciones en el linaje Núñez, como Núñez-Robres, Núñez Flores..., dio lugar a las primeras y más destacadas familias de su tierra que poseían los señoríos solariegos sobre numerosos predios en las extensas llanuras de la Mancha.

Ostenta también, entre sus estirpes, la rancia de los Galianos, Alcaldes hereditarios del Castillo de Almansa y la valenciana de Talens, regidores perpetuos por el estado noble de la villa de Carcagente, pero lo que de modo principal y en primer término representa el recipiendario en nuestro antiguo reino es la antañona Casa de Texedor, señores feudales de Montortal, conquistadores de Játiva y en ella establecidos como primeros pobladores desde el tiempo del Rey don Jaime, los que allí residieron secularmente como nobles vecinos de la misma, ejerciendo los cargos del concejo, poseyendo casa solariega en la clásica calle de Moncada y patronato con capellanía sobre los altares de San Pascual y San Nicolás de Tolentino en los antiguos cenobios de San Onofre y San Sebastián de la urbe setabense.

Entre las preclaras ilustraciones de este eximio linaje, citamos ya en otra ocasión al capitán de caballos e inspirado poeta don Vicente Texedor, caballero montesiano, que alcanzó la elevada dignidad castrense de Maestre de Campo de Infantería española, y su hermano, el culto y virtuoso canónigo don Onofre, sacrista de la catedral de Játiva y poseedor de copiosa biblioteca que donó al convento de agustinos de aquella ciudad; la señora de Montortal, doña Inés Bellvis, citada por los escritores regnicolas, sus coetáneos, como dama de acrisoladas virtudes; el coronel don Nicolás Texedor, guerrero insigne y comendador de la Soberana Orden de Malta; el I Marqués de Montortal, don José Texedor y Judici de Acharte, Capitán Requeridor de la costa marítima, y tantos otros que harían esta lista interminable.

No queremos omitir el recuerdo de dos delicadas damitas valencianas consanguíneas del recipiendario que popularizaron sus aristocráticas coronas en diminutivo, en castellano una y en lengua vernácula la otra; son muy conocidas en el folklore regional y fueron llamadas la Marquesita y la Marqueseta.

La primera de ellas, que falleció muy joven en los principios del siglo XIX, sin posteridad de su matrimonio con un Cardona, vástago de la egregia estirpe de los Almirantes de Aragón, fue la Marquesita, cuyo cariñoso apelativo se hizo familiar a los valencianos por las conocidas estrofas que se leen en una de las primeras lápidas de nuestro cementerio:

En esta región, yace, del olvido
De Montortal la joven Marquesita
Quien en temprana edad ha reunido
Virtudes que el guarismo no limita.

.....

Versitos que han popularizado a la joven aristócrata, a pesar de los prosaicos guarismos que tan a destiempo trajo el mediocre vate.

La segunda, conocida por la Marqueseta, por ser hija de los Marqueses de la Calzada, salvó a Carcagente de una horrible catástrofe, ofreciendo su vida como víctima propiciatoria al Mariscal Harispe en la guerra de la Independencia, cuando éste, ciego de cólera, ordenó pasar a cuchillo a la población como represalia por la trágica emboscada en la que cayeron los mejores oficiales de sus vanguardias.

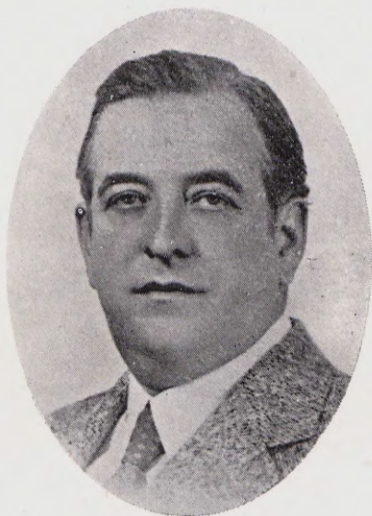
El nobilísimo rasgo de la jovencita conmovió de tal modo al General francés, que perdonó a la villa y no llevó a cabo su terrible sentencia.

Estos son, pues, los históricos próceres consanguíneos del nuevo académico, y éste es el Marqués de Montortal, a quien la Real Academia abre hoy sus puertas con el beneplácito y la satisfacción de todos sus componentes.

IN MEMORIAM

ILMO. SR. D. SALVADOR
FERRANDIS LUNA

El día 25 de enero del presente año fallecía en Madrid el Excelentísimo señor don Salvador Ferrandis Luna, Marqués de Valverde. En su persona se reunían, formando armonioso conjunto, las máximas excelencias: bondad natural de carácter,



saber extenso y vario, laboriosidad infatigable, ingenio fecundo, nobleza en las aspiraciones y generosidad en el sentir y en el obrar. No es, por tanto, de extrañar si en sus múltiples actuaciones, y apenas sin esfuerzo, lograba situarse en lugar destacado; aunque si, que como abogado, naviero, economista, hombre de finanzas, hallara tiempo que dedicar a disciplinas tan diversas, y que sin

desatender los innumerables deberes a ellas adherentes, ni los sociales tan absorbentes de su elevada posición y numerosas relaciones, le tuviera todavía para estudiar y escribir, con un fruto y una fecundidad de los que son testimonio, seguramente perdurable, los escritos prodigados en diarios, revistas y publicaciones, que seguros de contribuir a nuestra delicia acogían sus cuartillas con entusiasmo y se honraban imprimiéndolas.

Había viajado mucho, y como iba previamente pertrechado con una cultura profunda, esos viajes la ensanchaban más y más; y así tuvo ocasión de incrementarla, de aquilatarla por contraste de sus respectivas manifestaciones en los países y naciones más diversos, formándose con ello un criterio sólidamente asentado sobre las cuestiones que hoy interesan al hombre de nuestra época, y que en lo especialmente relacionado con el tema urbanístico, daba a sus opiniones una competencia y autoridad por pocos igualadas. Esta afición se conjugaba espontánea, casi diríamos inevitablemente, con el cariño fervoroso que por esta su Valencia sentía, de modo que en sus conversaciones y en sus escritos rara era la vez que no saliese a la superficie esta relación; y ello nos hace deplorar más la pérdida del que, a seguir viviendo en algunos años, hubiéramos visto desde su Alcaldía presidir nuestra Corporación Municipal, y con ella a los destinos, al engrandecimiento, a la mayor dignificación de la ciudad por él tan amada.

Pero, además, era un enamorado de las Artes Bellas, y las colecciones de pinturas, esculturas, cerámica y fragmentos decorativos que tenía diseminados en sus residencias de Madrid, Burjasot y *Mas del Rosari*, en término de Paterna, evidenciaban lo exquisito e infalible de su gusto para seleccionar lo mejor. Haciendo la debida justicia a esas dotes, la Real Academia de Bellas Artes, de San Carlos, le había nombrado su Académico Correspondiente y le tenía entre sus miembros por uno de los más meritorios.

Aunque nació en Viver, provincia de Castellón, donde su padre fue Registrador de la Propiedad, pronto pasaron a residir en Villanueva del Grao, y allí se consideraba enraizado.

Para terminar esta reseña biográfica, incompleta e imperfecta, como de quien la traza, pero realmente sentida, como del que fue testigo afectado durante largos períodos de su vida privada, algo habrá que añadir, aunque sólo sea a grandes rasgos, de su vida pública, tan plena de actividad creadora, de eficiencia y de aciertos.

Apenas conseguido el título de Abogado, hace oposiciones a la Abogacía del Estado, siendo su coincidencia en ellas con el ilustre y malogrado Calvo Sotelo, el origen de una amistad que luego dio como resultado su nombramiento, por el que ya era Ministro, como Gobernador del Banco de Crédito Local. Su despierta inteligencia y aptitudes como financiero puestas allí de manifiesto, son causa de que varios grupos de economistas y hombres de negocios soliciten su colaboración en grandes empresas nacionales, algunas con ramificaciones en el extranjero, lo que le da ocasión y facilidades para continuos viajes, convirtiéndose así en trotamundos

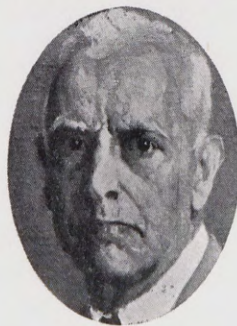
por todas las latitudes, poniéndose en contacto con las gentes y costumbres más diversas. Todo ello sirve para afinar y extender su ya considerable cultura, de un modo especial, por su estudio sobre el terreno del urbanismo en las metrópolis más famosas, siempre con el declarado designio de transportar a su amadísima Valencia el resultado de sus descubrimientos y pensando concretamente en la posibilidad y el modo de aplicarlos a tal calle o plazoleta, a tal avenida, plaza, encrucijada o rincón de nuestra Ciudad del Turia.

Casado con una ilustre dama, la Excma. Sra. D.^a Rosario Alvarez de Toledo y Caro, tuvo cuatro hijos, Rosario Violante, Salvador, Joaquín y Teresa, a quienes hacemos presente la condolencia de esta Real Academia.

Que el Señor Dios Misericordioso haya acogido amorosamente en su celestial ensenada el alma de nuestro preclaro compañero.

ILMO. SR. D. ENRIQUE NAVAS
ESCURIET

Entre la pléyade de buenos pintores valencianos desaparecidos que, artísticamente, descendían de los gran-



des maestros de la segunda mitad del siglo XIX, y que se llamaron Domingo, Degrain, Pinazo, Sala, Sorolla, etcétera, figura en destacado lugar

Enrique Navas Escuriet, que falleció el 8 de Abril de 1952.

Era un temperamental para la pintura, un entusiasmado de su arte, un ahincado trabajador, luchador por la mayor dignidad artística de nuestra Valencia. Salido del pueblo, en él estuvo siempre; valenciano agudo, cáustico, debelador de fantoches encaramados en los gallardetes de la fama y acérrimo propugnador del buen pintar, del buen dibujar.

Largos años lo conocimos y con él convivimos primeramente, y, después, durante los ocho años de Académico, en esta de San Carlos.

Enrique Navas había nacido en Valencia —en la plaza de Nules— el día 13 de noviembre de 1875, en la portería de la Real Maestranza, como no se recataba de reconocer en su modestia.

Dada su irrefrenable inclinación al dibujo y a la pintura, cursó todos los estudios en las clases de la Real Academia de San Carlos, donde, en el curso 1894-95, obtenía las tres medallas que se concedían de Dibujo de Estatuas, Dibujo del Natural y de Colorido.

En 1906, optó y obtuvo la pensión de la Diputación de Valencia para ampliar estudios en Roma. Visitó Alemania y Francia y, de regreso, en la Exposición Nacional de 1910, en Madrid, obtuvo medalla de primera clase. En 1913, consiguió una plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Ciudad Real. Posteriormente, en la de Barcelona, y en 1940 pasó a la de Valencia donde, en 11 de noviembre, se jubiló.

Nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Carlos le llamó a su seno en 1944, y algo antes de su muerte celebró una admirable exposición en los Salones de Exposición del Ayuntamiento de nuestra Ciudad, presen-

tando cerca de un centenar de retratos en los que últimamente había trabajado.

Entre los lienzos más conocidos y admirados de Enrique Navas, destacan: «Ultimo número», «Aldeanas alemanas», «In articulo mortis», «Joven del fusil» y su notable autorretrato de la Academia de San Carlos, a más del retrato de nuestro último Presidente, don Teodoro Llorente Falcó (q. e. p. d.), que figura en el Salón de la Presidencia de la Corporación.

EXCMO. SR. D. JOSE MANUEL CORTINA Y PEREZ

Víctima de cruel enfermedad nos deja el bondadoso amigo y notable Arquitecto, el Excmo. Sr. D. José Manuel Cortina Pérez, que nació en



Valencia, el 8 de diciembre de 1865, y fue bautizado en la Iglesia de Santa Catalina, falleciendo en 29 de enero de 1950.

Comenzó la carrera de Arquitecto muy joven, cursando los estudios en

la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, terminándolos en la de Madrid, en el año 1891, pudiendo celebrar las Bodas de Oro con la profesión.

Al terminar la carrera desempeñó el cargo de Arquitecto Municipal en la Sección de Ensanche y también en la de Cementerios del Ayuntamiento de Valencia.

Fue buen constructor y artista, demostrándolo durante el ejercicio de su profesión, realizando muchos edificios a los que distinguió con su estilo, basado en el gótico, como lo acreditan los construídos en el Enchance de Valencia y casco de la Ciudad, pudiendo citar, entre otros, los emplazados en la calle de Félix Pizcueta y Caballeros, y siendo excelente intérprete del árabe, dejando un bello ejemplar en el teatro Eslava. También son numerosos los edificios construídos para casas de campo, incluyendo la de su propiedad en Paterna, así como también parteones, y entre ellos el que reposan sus restos, de estilo gótico y gran gusto artístico.

Además del cargo que ocupó en el Ayuntamiento de Valencia, también desempeñó el de otras corporaciones y actuó en la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, en el Centro de Cultura Valenciana, en la Sociedad Valenciana de Amigos del País, en *lo Rat Penat*, vocal de la Comisión de Ensanche de esta ciudad, en la Cámara de la Propiedad, en la Mutua de Accidentes del Trabajo y fue asesor técnico de la Comisaría Regia de la Exposición Nacional de 1910 en Valencia, siendo premiado en distintas Exposiciones Nacionales e Internacionales y condecorado por sus trabajos con la Gran Cruz de Isabel la Católica, con el título de Comendador de la misma Real Orden y con las me-

dallas del Homenaje, de Sampayo, de Astorga y de Biruega.

Intervino en la restauración de la Colegial de Gandía y en la del Colegio de Corpus Christi, así como en la casa-palacio Serra-Olérdola.

Destaca su personalidad intelectual y artística en el orden arqueológico, catalogando una bellísima e importante colección de azulejos que, a su muerte, entregan sus herederos al Ayuntamiento de Valencia, y que en la actualidad están expuestos en el Archivo. También posee una amplia y meritísima colección de otras piezas cerámicas, siendo la de platos muy numerosa, así como la de velones, pinturas, etcétera, que hacen que su propia casa sea un museo.

Toda esta vida de destacado Arquitecto hace que la Real Academia de San Carlos lo elija para ocupar un sillón de la misma en el año 1930, desarrollando en su ingreso, con gran brillantez, el tema: «El patio de los naranjos de la Lonja de Valencia», en el que aclara infinidad de extremos ignorados sobre el destino de algunas dependencias, y acompaña planos, dibujos y perspectiva del conjunto del edificio, en la que destaca el jardín, al hacer desaparecer las construcciones que en la actualidad aún perjudican a dicho monumento.

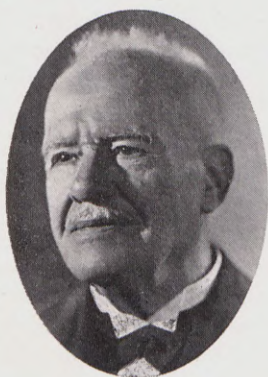
Repose en paz tan buen amigo e ilustre Arquitecto.

EXCELENTISIMO SEÑOR DON AGUSTIN TRIGO MEZQUITA

Nació en Valencia el 26 de septiembre de 1863. Cursó aquí el Bachillerato y se doctoró en la carrera de Farmacia, con la más alta calificación, en la Universidad de Madrid.

En Valencia desarrolló el doctor Trigo sus actividades, tanto en el orden científico como en lo artístico

y cultural. Fundó laboratorios de productos farmacéuticos; alcanzó las mayores recompensas en Exposiciones Nacionales e Internacionales. Inició las enseñanzas de Comercio, reorganizó el Colegio Oficial de Farmacéuticos, del que fue Presidente honorario; presidió la Real Academia de Medicina y Cirugía, el Instituto Médico Valenciano, el Centro Farmacéutico y el Ateneo Científico, y el



Gobierno francés le otorgó la Condecoración de «Las Palmas Académicas». Fue nombrado Director de número del Centro de Cultura Valenciana. Presidió la Corporación Municipal y representó a ésta en el III Congreso de Riegos y el de Historia de la Corona. Siendo Senador del Reino consigue para nuestro Museo un importante crédito para obras.

Cuando desempeñó la Presidencia de la Comisión Municipal de Monumentos, inició y llevó a cabo la colocación, en un salón de nuestra Lonja de la Seda, el bello artesonado del siglo XIV, que perteneció a la sala daurada de la Casa de la Municipalidad, palacio desgraciadamente desaparecido.

Las muchas ocupaciones no le im-

piden que dedique algunas horas para pintar cuadros, no exentos de mérito, y que, de noche, suba al observatorio, construido en su propia casa, para contemplar, mediante su potente telescopio, las bellezas del cielo y escrutar los secretos mundos que pueblan el firmamento.

Por su extensa cultura y amor a las Bellas Artes, fue nombrado Académico de número de nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en la vacante, por fallecimiento, de don Facundo Burriel y Polavieja, tomando posesión el 16 de diciembre de 1942. En tal sesión leyó el doctor Trigo una erudita memoria acerca de las «relaciones entre la Ciencia y el Arte», en cuyo escrito evoca un sentido recuerdo a los Maestros y a aquellas enseñanzas de la Escuela de Bellas Artes, y añadía «que en su profesión se afanaba en contribuir a la difusión de todas aquellas ideas que pueden ser de provecho al Arte pictórico, ya que por sus especiales condiciones emplea numerosos productos químicos, cuya técnica puede mejorarse». El discurso de presentación fue página hermosa de nuestro Presidente, en aquel entonces Excmo. Sr. D. Teodoro Llorente Falcó, quien señaló los merecimientos del doctor Trigo, que supo armonizar la Ciencia y el Arte, palancas de la vida cultural de los pueblos.

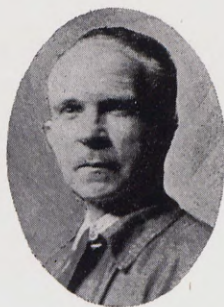
La labor del doctor Trigo en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos fue altamente beneficiosa; su buen criterio y sensatez fueron garantía de acierto; su laboriosidad y constancia en utilísimos inventos para el mejoramiento de productos farmacéuticos, en bien de la economía y salud, le rodearon de un sólido prestigio en España y en el extranjero.

Valenciano de corazón; hombre de ciencia y entusiasta por el arte;

ciudadano ejemplar y honorable caballero, tan modesto como grande fue su sabiduría, falleció el 19 de mayo de 1952. (D. E. P.)

ILMO. SR. D. RICARDO VERDE RUBIO

En la madrugada del 29 de marzo último, falleció en su domicilio de Valencia, calle del Marqués de Caro, 4, este ilustre y meritísimo pintor, académico de número de nuestra Corporación desde hacía más de un cuarto de siglo, concretamente a par-



tir del 5 de abril de 1927, y que había nacido en Valencia en 23 de julio de 1876.

Retirado en su hogar y en su estudio por los achaques, desde hacía varios años, no dejó por eso, sino muy a última hora, de practicar el arte que, con ejemplar entusiasmo, profesara desde su adolescencia y cada vez con mayor penetración espiritual y una técnica más y más depurada, pues el completo, acabadí-

simo, conocimiento de su difícil y noble oficio le caracterizó siempre.

Naturalmente modesto, e incluso retraído, sólo en la laboriosa soledad de su taller encontraba gusto y acomodo, dando vida, a fuerza de estudio y de reflexión, a las, nada fáciles de representar, creaciones fantásticas o satíricas a que tan dado fue en los últimos tiempos de su vida artística.

Mas Ricardo Verde, que era de la promoción brillante de los Sigüenza, Beut, Boví, Navas, Bedito, Pons Arnau, José Pinazo, etcétera, no sólo pintó en esa tendencia favorecida en él últimamente por su retiro, sino también magníficos retratos, como el de su madre, en nuestro Museo, y el autorretrato allí mismo (entre los varios magníficos que pintó) y «bodegones magistrales» y notas valencianas llenas de color y tipismo.

No en vano quedó siempre en Valencia y fue muy valenciano. El sentido del dibujo y la nota vibrante predominaban en su obra.

Pronto la Real Academia de San Carlos lo llamó a su seno, y aun antes las Clases de Pintura y de Grabado de esta entidad, en cuya Escuela de Bellas Artes, luego independiente, fue profesor.

Pintó, como apuntamos, hasta sus últimos años, y dibujó con ahinco, y en infinidad de próceres hogares, en esta Academia y en el Museo quedan sus obras, que serían suficientes para su prestigio perdurable con el de la escuela de pintura valenciana.

Aun cuando por su enfermedad se presagiaba su desenlace, éste ha sido muy sentido.

OTROS PINTORES VALENCIANOS FALLECIDOS

El mayor esplendor de los astros parece aminorar y casi anular el de otros que, aun formando en su órbita, realizan una función necesaria en el conjunto armonioso de una cultura.

Con nuestros pintores más notables del siglo XIX y comienzos del actual sucedió algo semejante, no debiéndose despreciar una larga teoría de pintores contemporáneos que, para el entendimiento valorativo de esta época de nuestra pintura, son necesarios, y mayormente para que nadie entienda que nuestros pintores «mayores» estaban solos y que el ambiente no estaba enriquecido de explicables y loables ejemplos que completaban un admirable sistema total.

Desde luego conviene no olvidarlos, pues constituyen nuestro ejemplar acervo cultural artístico para la historia del Arte de Valencia, y en ella muchos pintores están implícitos en esas consideraciones, y, aun habida cuenta de los sesenta y uno que en las dos exposiciones que «Amigos del País» celebró en nuestro Ayuntamiento, como de «recientes fallecidos», podríamos exhumar bastantes personalidades artísticas nuestras. No en balde se pontificó que Florencia, en el XV, y París y Valencia en el XIX, han sido las tres ciudades que dieron a la historia de la pintura el mayor y más glorioso contingente de maestros.

FRANCISCO BOVI

De la época de Benedito, Stolz, Beut, Verde, etcétera. Muy valenciano, meticuloso y enjundioso colorista; gran dibujante, en cuya docencia se distinguió fundando una academia en Zaragoza, de cuya Escuela Nacional era profesor de dibujo. Buen pintor de retratos y de algunos cuadros de composición. Alcanzó Medalla en la Nacional. Intervino en la fundación del Círculo de Bellas Artes de Valencia y en todas las fiestas de arte que el Círculo organizaba, públicas y populares. Cuando, después de nuestra Guerra de Liberación le llegó la jubilación, en 1943, se estableció en Valencia, muriendo a poco. Dejó un hijo, también pintor notable, dibujante y profesor, ahora en Norteamérica.

RAMON GARRIDO

También pertenece a esta generación de final del XIX, en que nace, en 1870, y principios de este siglo, en que murió, en 1940.

Bondadoso y modesto; pero muy culto —o por eso— pintor de temas religiosos, notable y gran dibujante. Desde luego, alumno de San Carlos y, después, de la de San Fernando, su paleta se compaginaba de clasicismo y del impresionismo innato de Sorolla.

Pero eran los asuntos religiosos, que ya abordara don Eduardo Soler, los que le dieron prestigio. Poseía Medalla en la Nacional de Valencia de 1910, y

su «El viático», lienzo hermoso, obtuvo el Premio en la de un Congreso Eucarístico de Barcelona. Con Benedito, Fillol, Andreu, Beut, etcétera, expuso en Buenos Aires con general éxito; Ramón Garrido es pintor nuestro notable.

EMILIO ALIAGA

Es un pintor valenciano vinculado a Castellón, donde tenía estudio después de la jubilación de su clase del Instituto de Soria.

Tipo clásico de bohemio con toda la prestancia brillante de la vida, Emilio Aliaga realizaba sus cuidadas versiones del cuadro de costumbres encantador. No conocimos «estudio» de mayor abolengo de artista —aparte de los de Cabrera y José Benlliure— como el suyo.

En Soria había pintado mucho y vivido bien, traduciendo sus paisajes y tipos magníficamente. Cordial y silenciosamente entusiasta seguía pintando en Castellón y Valencia, donde le sorprendió la muerte.

Emilio Aliaga debe ser conocido para ser más estimado del gran público.

HELIODORO GUILLEN

Es el entusiasta y notable pintor de Alicante, que en el gran Círculo ha dejado notables muestras de su admirable pintura, muy popular en los medios artísticos de la bella Alicante; venía poco a Valencia, pero de los veranos y viajes por el Norte y Castilla dejó singulares obras. También de ambiente marino de la ciudad.

Pintor ya viejecito, de animada simpatía, realizó algunas exposiciones, y su pintura se caracterizaba por una justa entonación y bien jugosa, con mucho ambiente.

Recordemos el lienzo «12 de Mayo 1931», que nos impresionó grandemente. Era la profanación y saqueo de un conventito valenciano en ese día. Sin figuras, pero trágico y bien pintado. Admirable viejecito y buen pintor Heliodoro Guillén.

José María Bayarri.

CRÓNICA ACADÉMICA 1953-54

Un año más y, como siempre, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos siguió empleándose «sin prisa y sin pausa» en el noble servicio de sus altos ideales: el Arte, Valencia y la Cultura de la común Patria española. Así, desempeñáronse los cometidos reglamentarios, celebrando sus reuniones periódicas y extraordinarias y las de comisiones y ponencias, a lo largo del período académico que se reseña, iniciado, según es tradicional con la fiesta de su Santo Patrono, San Carlos, en la que se celebró una Misa en la Capilla de la Corporación.

Asimismo, como en años anteriores, la Biblioteca y el Archivo de la Academia siguieron siendo frecuentados por estudiosos y lectores, pertenecientes o no al seno de la Corporación, artistas, universitarios, etcétera, en busca de libros o antecedentes necesarios para sus trabajos de investigación.

Nuestra Academia, también, continuó cooperando a la formación de tribunales de oposición para el otorgamiento de las pensiones de Bellas Artes de la Excm. Diputación provincial, no obstante haberse mantenido hasta la fecha la reducción del número de los vocales académicos en dichos tribunales, reducción que algunos miembros de número lamentaron de nuevo en diversas sesiones de este ejercicio. Igualmente, siguió estando representada en diversos organismos locales, como la Comisión Municipal de la zona artística-histórica de la ciudad, la Junta Provincial de Espectáculos y la de la Capilla de San Vicente Ferrer, y su representante preside la Comisión de Arte y Letras del presente Año Mariano de la Archidiócesis.

Con el deseo de favorecer el estudio de la copiosa colección de grabados y dibujos reunidos por la Academia, a lo largo de casi dos siglos, se siguieron ordenando e instalando estos, y en 24 de abril de 1953 dio cuenta el señor Presidente del adelanto en dicho trabajo para su exposición, ya en buena parte —varios centenares— preparada, en los salones recuperados del edificio, que durante algún tiempo fue ocupado por diversos servicios de Sanidad militar, que ha acrecido, después de las obras de acomodación indispensables, los locales corporativos. Se espera poder inaugurar dichas salas, con su rico contenido gráfico, en fecha no lejana.

En la misma línea del mejoramiento de los locales ocupados por la Academia, puede señalarse que, por iniciativa del señor Presidente, se acordó decorar el Salón de Actos de la Academia con un friso en que consten los nombres de los más célebres artistas valencianos, para su perpetua memoria, y asimismo

colocar en el propio salón el rico pavimento de azulejería barroca valenciana que tuvo el de Actos del antiguo local de la Academia, en la calle del Museo, pavimento que fue donado, en su día, por el Excmo. Sr. Conde de Torrefiel, académico que fue de esta Corporación.

No menor interés, a los efectos de dignificar el más noble local de la Real Academia, y por haber sido entregados al palacio de Dos Aguas, a petición de la Junta Provincial de Beneficencia, los cuatro «apliques» del Salón de Actos y las figuras en igual número allí existentes hasta entonces, con sus pedestales, conjunto de piezas que venía resolviendo el problema de la iluminación de aquel local, se facultó al señor Presidente para que, a la vista del modelo pre-



Presidencia del acto de recepción del Sr. Marqués de Montortal

sentado, con las adiciones y retoques que se estimaran convenientes, se ejecuten seis nuevos «apliques» para dicho Salón en el estilo general del mismo y con el emblema de la Corporación y la cifra de su fundador, el Rey Carlos III.

Otra noticia referente al material de la Casa, es la de que, por haberse recibido, según se dio cuenta en la Junta General ordinaria de 26 de febrero de 1954, una circular de la Dirección General de Bellas Artes sobre formación de un inventario general del Tesoro Artístico, para el que se encarecía el envío de una relación con fotografías, dibujos y detalles de cuantos inmuebles y objetos de interés artístico, tanto arqueológico como histórico o folklórico, posea la Corporación, se delegó en el secretario el cumplimiento de esta Orden dentro del plazo que se señala en ella, y se está en camino de poner al día dicha relación —que puede suponerse numerosísima— a este y demás efectos.

La Academia, por la aparición del número de su revista ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, dedicado al eximio pintor valenciano José Ribera, en el tercer

centenario de su nacimiento, se apuntó un nuevo éxito, por todos reconocido, como lo demuestra el gran número de cartas laudatorias y plácemes recibidos, y el de elogiosas recensiones aparecidas en otras publicaciones, de las que se destacan, reproduciéndola en estas mismas páginas, la que vio la luz en el periódico *L'Osservatore Romano*, singularmente extensa y sustanciosa.

Las revistas y otras publicaciones recibidas en intercambio, tanto nacionales como extranjeras, acreditan asimismo el prestigio que se reconoce y la estima que se dispensa al órgano escrito y periódico de la Academia, ya de mucho tiempo apreciado en muy diversas latitudes y en todos los medios artísticos y literarios.

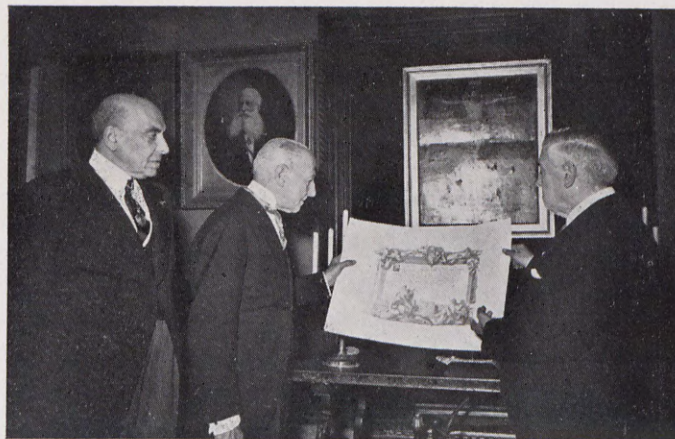
El día 7 de noviembre de 1953 celebró la Academia una brillante sesión extraordinaria, con asistencia de S. A. R. el Infante don José Eugenio de Ba-



Imposición de la medalla académica al Sr. Marqués de Montortal por el Presidente Sr. Mora Berenguer

biera y Borbón, así como de los Excmos. Sres. D. Gustavo Urrutia, a la sazón Capitán General de Valencia; Presidente de la Audiencia, don José de Varcárcel, y otras distinguidas personalidades. En dicha sesión leyó su discurso de ingreso el Excmo. Sr. D. Fernando Núñez-Robres y Galiano, Marqués de Montortal, elegido Académico de número durante el ejercicio anterior, en la vacante del Ilmo. Sr. Dr. D. Agustín Trigo Mezquita (q. e. p. d.), del que hizo un justo elogio fúnebre. Ilustró su interesante disertación, que tuvo por tema el estudio de la colección artística de su casa, con numerosas e interesantes proyecciones. El también académico de número, Ilmo. Sr. D. José Caruana y Reig, Barón de San Perrillo, fue el encargado de contestar al nuevo académico en nombre de la Corporación, aludiendo a los méritos que en el terreno artístico habían contraído el recipiendario y sus ascendientes, y acto seguido le fue impuesta la Medalla de la Corporación al Marqués de Montortal por el señor Presidente, en medio de generales aplausos del selectísimo y numeroso auditorio; pasando, acto seguido, al despacho del señor Presidente, donde recibió el título acreditativo de su condición de académico de número.

Hemos de lamentar en esta crónica la pérdida de individuos meritísimos de la Corporación que rindieron su tributo en el período que se reseña. Tales son el ilustre pintor don Ricardo Verde Rubio, miembro numerario de la Corporación, fallecido en 29 de marzo de 1954, por cuyo eterno descanso se rezó una Misa en la Capilla académica el día 6 de abril último, con nutrida asistencia de individuos de la Corporación y público en general, y los correspondientes Excmos. Sres. D. Jacobo Fitz-James Stuart Falcó, Duque de Alba, y don Salvador Ferrandis Luna, Marqués de Valverde. A todos ellos deseamos un descanso eterno, enviando desde aquí nuestro sentido pésame a sus distinguidas familias. En compensación de tan dolorosas bajas, la Academia eligió correspondientes en Barcelona y Roma, respectivamente, a don Francisco Pérez Dolz y don Elvino G. P. Stuccoli, personalidades de amplio crédito en sus respectivas especialidades artísticas, quedando vacante una plaza de académico



Entrega del diploma de Académico de número al recipiendario Sr. Marqués de Montortal

de número de Pintura, pendiente de propuesta y provisión.

También la Academia envió oportunamente su pésame a las de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, por el fallecimiento de sus respectivos Directores, los Excmos. Sres. Duque de Alba y don Aniceto Marinas, así como a las familias de los artistas valencianos don Luis Dubón y don Pío Mollar, fallecidos durante el año, y estuvo presente en el traslado de los restos del insigne pintor don Joaquín Sorolla a su panteón definitivo en el Cementerio de Valencia. Por su relieve como valencianos ilustres y su bien probado amor a las Bellas Artes, la Academia tuvo como propios los duelos de don Antonio Noguera Bonora, doctor don Pedro Gómez-Ferrer, don Rafael Gayano Lluch y doctor don Francisco Marco Merenciano, cuya desaparición tanto dolor causó en nuestra ciudad. En paz descansen estos ilustres valencianos.

La marcha a Madrid del Teniente General Excmo. Sr. D. Gustavo Urrutia González que venía desempeñando con tanto prestigio la Capitanía de la III Región, por pasar a la Presidencia del Consejo Supremo de Justicia militar, motivó en la Academia el natural sentimiento por su ausencia, de que fue portadora una co-

misión, encabezada por el Presidente, señor Mora Berenguer, que le visitó momentos antes de su partida, acompañándole en tan emotivo momento. El ilustre militar se apresuró a saludar, desde su nuevo alto cargo, a la Academia, de la que es miembro de honor, ofreciéndose en el mismo con cariñosas palabras y generosos propósitos, bien dignos de quien aquí dejó tan transcendentales aportaciones al patrimonio artístico local.

Ultimamente, la Academia se asoció, delegando, al efecto, en uno de sus correspondientes en Madrid, al homenaje tributado a dicho general, con motivo de serle impuestas las insignias de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, costeadas por suscripción pública entre sus admiradores y amigos valencianos.

La Corporación, a su vez, tuvo el honor de ser recibida por el nuevo Capitán General de Valencia, Excmo. Sr. D. Joaquín Ríos Capapé, a poco de posesionarse este ilustre militar del mando de la Región, en una audiencia concedida al efecto que S. E. aprovechó para testimoniar su especial amor a Valencia, dentro de la Patria española, prometiendo visitar la casa de la Academia en cuanto se lo permitan sus importantes ocupaciones.

El Ilmo. Sr. Director General de Bellas Artes, D. Antonio Gallego Burín, se dignó visitar reiteradamente en el mes de marzo el Museo y la Real Academia, elogiando los tesoros artísticos reunidos en el Palacio de San Pío V.

En la esfera del cuidado de los monumentos artísticos de Valencia, por lo que a la Academia incumbe, destaca la atención prestada al peligro que supone para los elementos artísticos que se conservan en la histórica e interesante Casa Social del Colegio del Arte Mayor de la Seda, la existencia de un horno de cocer pan en el mismo edificio y a la conservación de los castillos de la región, empresa en la que el interés de la Academia coincide con el de la recién creada Comisión de Torres y Castillos, presidida por el Excmo. Sr. General don Antonio Ordovás, al que se felicitó por la constitución de dicho organismo y las iniciativas manifestadas por el mismo, adhiriéndose a sus medidas protectoras en este sentido de defender tan valiosos restos monumentales de nuestro pasado.

En relación con otros ejemplares de nuestra riqueza artística, la Academia evacuó numerosos informes y formuló propuestas, como a lo largo de toda su vida, ya larga, de cuerpo consultivo y de entidad fomentadora de estos intereses.

La Biblioteca corporativa vio aumentados sus fondos con numerosos volúmenes, por adquisición y suscripción, intercambios y donativos. Un extracto de lo recibido figura en otro lugar de esta crónica. Por su parte, el académico correspondiente, señor Moya Casals, además de las publicaciones y fotografías que entregó a la Academia, envió varios ejemplares de uno de sus trabajos sobre las pinturas al fresco, de Palomino, en la iglesia de los Santos Juanes, en número suficiente para todos los académicos de número, como obsequio del autor ante la proximidad del centenario del erudito pintor de Bujalance.

Estas son, en resumen, las noticias del último ejercicio académico en la Corporación editora de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, que éste recoge en su cuaderno jubilar, XXV de su vida, felizmente recuperada.

F. M.^a Garin

NUESTRO NUMERO DEDICADO A RIBERA, EN EL «OSSERVATORE ROMANO»

La extensión e interés dedicados por el prestigioso periódico de la Ciudad Vaticana, en su edición del 12-13 de octubre último, al número que nuestra revista dedicó al inmortal pintor valenciano José Ribera, «El Spagnoletto», en su centenario, nos obligan a dejar constancia literal de dicha referencia en las páginas de ARCHIVO, con el testimonio de la satisfacción por el honor hecho a nuestra Academia y la gratitud a su autor, el «Correspondiente» de la misma en Milán, profesor Cesco Vian.

VALENCIA A «EL ESPAÑOLETO»

«Valencia, la luminosa ciudad del Levante español que se asoma al Mediterráneo azul entre palmeras y naranjales, no es rica tan sólo por los productos que su fertilísima huerta —verde edén salpicado de blancas barracas y limpios espejos de arrozales— y las muchas industrias le proporcionan, y el activo puerto le permite exportar. No menos rica y férvida es su vida cultural, y especialmente la artística, sustentada por pintores y escultores de valía (Benedito y Esteve, Pinazo y Segrelles, Lahuerta y Vicent, y muchos más), y por varias instituciones ejemplares, como la Escuela Superior de Bellas Artes —dirigida por Felipe M. Garín, persona de amplia cultura y hondo entusiasmo— y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, mientras que un magnífico Museo —desde hace pocos años colocado en el histórico Palacio de San Pío V, junto a los fragantes jardines de los Viveros— atestigua un hecho que a menudo ignoran los apresurados turistas europeos, a saber, que Valencia ha sido desde siempre una de las capitales del arte hispánico, mejor dicho, la capital de una de las Españas (pues histórica y espiritualmente hubo varias): la oriental, abierta hacia Italia. No es extraño, pues, que una ciudad tan culta y sensible haya celebrado recientemente el centenario de uno de sus más ilustres hijos — el pintor José Ribera, llamado «el Españaoleto», nacido en Játiva, cuna de los Borgia, en 1591, y fallecido en Nápoles, después de casi cuarenta años de residencia en Italia, en 1652—, no sólo con actos oficiales efímeros, sino con un digno y concreto homenaje, o sea, consagrándole una serie de estudios publicados en un fascículo especial de la revista ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO (enero-diciembre 1953). Espléndidamente ilustrado —es suficiente hojearlo para darse cuenta en seguida de la verdadera grandeza de «el Españaoleto»—, el fascículo trae nombres

de colaboradores egregios: el Marqués de Lozoya, historiador del arte hispánico y actual director de la Academia de España en Roma; el cronista de Játiva y afamado cultor de estudios históricos, Carlos Sarthou Carreres; el mencionado Garín; el profesor Hernández Díaz, de la Universidad de Sevilla; González Martí, director del Museo valenciano y experto conocedor del arte español e italiano; Ferrán, Ombuena, Domínguez y varios más. Como ocurre en los florilegios semejantes, los estudios son diferentes en estilo y valor. Sin embargo, tienen algo común: la seriedad y solvencia de todos sus autores. El señor Sarthou Carreres, v. gr., acostumbrado a las investigaciones de archivo, estudia minuciosamente y con gran claridad los no muchos datos biográficos ciertos de «el Españolito»; el señor González Martí evoca la Nápoles del Seiscientos, verdadera segunda patria del artista; el señor Garín dedica una utilísima reseña crítica a las publicaciones que con motivo del centenario han aparecido en España y fuera de España; el señor Ferrán escribe páginas muy interesantes acerca de las poco conocidas, pero casi siempre espléndidas aguafuertes riberianas, etcétera. Pero la mayoría de los artículos, como es justo, enfoca críticamente el problema de la pintura de Ribera, quedando fuera de discusión el hecho que ya todo el mundo acepta, o sea, que «el Españolito» fue uno de los cuatro máximos pintores del Siglo de Oro español (siendo los otros, naturalmente, El Greco, Velázquez y Zurbarán).

Según recuerda el Marqués de Lozoya en su breve, pero enjundioso artículo, hasta no mucho tiempo atrás, y sobre todo en los Países protestantes, la pintura de Ribera se interpretaba grotescamente como consecuencia directa y casi trasladado en formas artísticas de... ¡la Inquisición española! Walter Scott, por ejemplo, describiendo en la novela «El Anticuuario» la morada de un «fanático católico», la imagina adornada de lienzos de «el Españolito». Con menos frivolidad, aunque siempre quedando en la superficie críticos de arte aún reciente (según afirma otro colaborador del ARCHIVO, Ombuena), quisieron encerrar el arte riberiano en la fórmula: Ribalta + Caravaggio = Ribera; como si fuera suficiente una simple operación aritmética para explicar un fenómeno artístico de primer orden. Sin duda, esta fórmula ofrece con elemental facilidad los datos iniciales del problema: en efecto, es cierto que su primera instrucción artística Ribera la tuvo en el estudio de Ribalta, artista en cuya pintura llegaba a su cumbre un largo proceso de influencias italianas; asimismo es cierto que, llegando a Italia, a los veinte años, y viviendo durante varios decenios en Nápoles, ciudad picaresca de pintores «tenebristas», donde maduró lentamente hasta estallar con tanta violencia la revolución de Masaniello (de la cual, indirectamente, también Ribera fue víctima), su arte debía forzosamente tener contactos con el de Caravaggio. Pero estos datos, sin duda auténticos, no pueden ser sino someramente indicadores, así como resultan notoriamente insuficientes otras fórmulas que a primera vista pueden parecer fundadas, como «realismo español», «naturalismo barroco», «claroscuro» y varias parecidas. Porque «el Españolito», como verdadero artista que es, sobrepasa en seguida y con extraordinaria facilidad, toda posible fórmula, y concretamente se diferencia, hasta en sus obras menos felices, de los muchos «tenebristas» caravaggescos, de tantos «naturalistas» barrocos, que pintaban en sótanos y *bajos* napolitanos, con la técnica convulsa de los relámpagos de luz golpeando cuerpos de modelos sobre lóbregos fondos de tinieblas, con efectismo brutal y teatral. «El Españolito» nunca fue esclavo de

manera tan tosca y a menudo tan fácilmente dramática; no sólo porque su pincelada es siempre flúida y fina (contrariamente a la de los caravaggescos, casi impresionística), sino porque abandona cuando quiere (y lo quiere siempre más a menudo, a medida que su arte se hace más fuerte y personal) la técnica del claroscuro para adoptar tonos claros y sosegados, casi renacentistas; y lo demuestran auténticas obras maestras como la *Inmaculada* de Salamanca, sumida en una luminosidad argéntea finísima, o la admirable *Santa Inés* del Museo de Dresde, de sutiles tonos ambarinos, o el famoso *Sueño de Jacob* del Museo del Prado, de estructura sencillísima (un hombre durmiendo tranquilamente, sin teatralidad alguna) y dominado por la niebla dorada que parece brotar de la cabeza del dormido y se disuelve despacio en la escalera angélica.

Frente a obras de tan sencilla belleza se advierte más la insuficiencia de toda fórmula crítica corriente: realismo, claroscuro, barroquismo, etcétera. Pero, naturalmente, la pericia técnica no lo es todo en Ribera; el «valentinus hispanus» (según firmaba a menudo, tenazmente fiel a la patria lejana) se distingue y se levanta muy por encima de los manieristas barrocos también por la energía con la que sabe transfigurar líricamente los datos de la realidad, por la sobriedad realmente hispánica de los ademanes, por el viril lirismo de sus rostros femeninos, por la piedad y humanidad secreta con la que sabe tratar hasta lo grotesco y lo picaresco: véanse el *Sileno* de Nápoles y los *Filósofos harapientos*, de quienes posiblemente se acordó el gran Velázquez en sus *Vulcano* y *Baco*; y sobre todo véase el *Tullido* del Louvre, ese pobre contrahecho de tonta sonrisa, pintado sin acritud y sin «pintoresquismo» alguno, con señorial cortesanía. Esa energía interior, gracias a la cual la tosca nota realística llega a ser elemento de una realidad más alta y siempre presente en el espíritu del artista, tiene, a juicio nuestro, un manantial vivo y secreto que constituye el dato decisivo y el denominador común último de la pintura de Ribera: aludimos a la religiosidad del artista. Hay que subrayar que no queremos referirnos, con esto, al hecho de que casi todos los lienzos de «el Españolito» son de argumento religioso. Ya sabemos que existen miles y miles de cuadros «religiosos» en el siglo XVII, que poco o nada tienen de realmente religioso, resultando evidente, al contrario, que la única preocupación de sus autores (empezando por Caravaggio mismo) es el alarde de habilidad, el gusto de la «novedad» y la gana de sorprender a toda costa con la teatral violencia de escorzos, gestos y claroscuros.

Pero Ribera constituye también en esto una excepción, pues su religiosidad no es la superficial y amanerada de tantos barrocos meridionales, ni un pretexto para alardes de simple habilidad técnica. Como todos los españoles más grandes (desde Jorge Manrique hasta Unamuno), él también lleva, en lo más hondo del espíritu, esa «obsesión de eternidad» que es la levadura del llamado «realismo» hispánico, y le impide agotarse en banal verismo (la misma literatura picaresca, en apariencia «realista», constituye una prueba de ello). Con la misma fe —llamada por alguien «medieval», pero que se diría mejor «uniéfica», según observa el «laico» Américo Castro— con la cual el pecador barroco Lope de Vega compuso las *Rimas sacras* y *Los pastores de Belén*, y el austero Calderón imaginó los escenarios ultramundanos de sus estrellados *autos*, el pintor barroco Ribera pintó en Nápoles cuadros religiosos sin comparación posible en todo el Seiscientos europeo: los Apóstoles y Profetas de Madrid, las historias bíblicas, las suaves Purísimas y esa última y conmovedora Comunión de los Apóstos-

les, de Nápoles; llegando acaso a la cumbre de la pintura religiosa barroca en esa estupenda *Adoración de los Pastores*, de la Catedral de Valencia, que por desgracia ya no existe, pues la destruyó la bárbara locura de los revolucionarios de 1936.

Valga el cariñoso homenaje de los eruditos valencianos de 1953 como único posible desagravio de tan irremediable ultraje.

C. Vian.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA

ACADEMICOS HONORARIOS

Excmo. Sr. D. José Ibáñez Martín, Presidente del Consejo de Estado.
Excmo. Sr. D. Gustavo Urrutia González, Presidente del Consejo Supremo de
Justicia Militar.

ACADEMICOS DE NUMERO

<u>Fecha de posesión</u>	
8-2-1916	Excmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer : Plaza del Caudillo, 22. Tel. 15715.
3-6-1924	Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso : Calle del Mar, 27.
3-6-1927	Ilmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó : Plaza del Caudillo, 9. Tel. 10232.
3-1-1928	Excmo. Sr. D. Manuel González Martí : Calle del Temple, 9. Telé- fono 13245.
11-12-1935	Ilmo. Sr. D. Angel Romani Verdeguer : Calle Cirilo Amorós, 48. Tel. 13439.
11-5-1936	Ilmo. Sr. D. Leandro de Saralegui López-Castro : Calle Plátanos, 3 (Benicalap). Tel. 19594.
14-5-1940	M. I. Sr. D. José Caruana Reig, Barón de San Petrillo : Calle del Salvador, 29. Tel. 16189.
1-6-1940	Ilmo. Sr. D. Eduardo López Chavarri : Periodista Badía, 7 (Chalets Prensa).
5-6-1940	Excmo. Sr. D. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya : Academia Española de Bellas Artes en Roma.
8-4-1941	Ilmo. Sr. D. Antonio Gómez Davó : Pintor Sorolla, 37. Tel. 12547.
2-6-1941	Ilmo. Sr. D. Felipe M. ^a Garín Ortiz de Taranco : Calle de Caba- llos, 29. Tel. 13802.
11-3-1943	Ilmo. Sr. D. Rafael Sanchís Yago : Calle de Burriana, 48. Tel. 18480.
13-12-1944	Ilmo. Sr. D. Carmelo Vicent Suria : Calle de Trénor, 11 (Estudio- Taller).
28-6-1946	Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado : Mariano Aser, 7 (Bur- jasot-Valencia).
17-11-1946	Ilmo. Sr. D. Vicente Gómez Novella : Calle de la Sangre, 9 y 11.

Fecha de
posesión

8-2-1947	Ilmo. Sr. D. Francisco Alcayde Vilar : Calle de Caballeros, 9. Teléfono 16367.
26-5-1948	Ilmo. Sr. D. José M. ^a Bayarri Hurtado : Subida Toledano, 6. Teléfono 17217.
15-6-1948	Ilmo. Sr. D. José Segrelles Albert : Calle Cirilo Amorós, 76. Teléfono 18013.
19-12-1950	Ilmo. Sr. D. Roberto Rubio Rosell : Calle Alta, 22, 3. ^o .
29-11-1952	Ilmo. Sr. D. Jenaro Lahuerta López : Calle Conde de Salvatierra de Alava, 14.
3-2-1953	Ilmo. Sr. D. Enrique Viedma Vidal : Calle de Colón, 50. Tel. 11163.
28-4-1953	Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro : Calle de Cirilo Amorós, 80.
7-11-1953	Excmo. Sr. D. Fernando Núñez-Robres, Marqués de Montortal : Plaza de Tetuán, 4. Tel. 12102.
	(Vacante)

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

Fecha nom-
bramiento

Residencia

8-2-1916	Excmo. Sr. D. Elías Tormo Monzó	Madrid.
4-6-1918	Excmo. Sr. D. Vicente Castañeda Alcover	Madrid.
4-1-1921	Ilmo. Sr. D. José M. ^a Cabello Lapiedra	Madrid.
14-6-1921	Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Navarro	Zaragoza.
8-5-1923	Excmo. Sr. D. Manuel Benedito Vives	Madrid.
6-3-1928	Excmo. Sr. Conde de las Infantas	Granada.
6-11-1928	Ilmo. Sr. D. Ignacio Pinazo Martínez	Madrid.
9-6-1931	Excmo. Sr. D. José Capuz Mamano	Madrid.
8-11-1932	Excmo. Sr. D. José Francés Sánchez-Heredero.	Madrid.
9-4-1940	Ilmo. Sr. D. Víctor Moya Calvo	Barcelona.
10-7-1940	Excmo. Sr. D. Federico García Sanchiz	Madrid.
10-11-1941	Ilmo. Sr. D. José M. ^a San Artibucilla	Zaragoza.
9-4-1943	Ilmo. Sr. D. Francisco Javier de Salas Bosch	Barcelona.
14-5-1943	Ilmo. Sr. D. Vicente Navarro Romero	Barcelona.
2-2-1944	Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez de Palacios	Madrid.
29-4-1944	Ilmo. Sr. D. Fernando J. de Larra y Larra	Madrid.
23-6-1944	Ilma. Sra. D. ^a María Clotilde Sorolla García	Madrid.
23-6-1944	Ilma. Sra. D. ^a Elena Sorolla García	Madrid.
23-6-1944	Ilmo. Sr. D. Pedro Casas Abarca	Barcelona.
11-12-1945	Ilmo. Sr. D. Salvador González Anaya	Málaga.
14-5-1946	Excmo. Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón	Madrid.
10-12-1946	Ilmo. Sr. D. Juan Sedó Peris-Mencheta	Barcelona.
6-5-1947	Ilmo. Sr. D. José Hernández Díaz	Sevilla.
25-5-1948	Ilmo. Sr. D. Mauricio Legendre	Madrid.
25-5-1948	Ilmo. Sr. D. Luis Masriera Roses	Barcelona.
8-6-1948	Ilmo. Sr. D. Enrique Vera Sales	Toledo.
6-7-1948	Ilmo. Sr. D. Manuel Millán Boix	Castellón.

Fecha nom- bramiento		Residencia
16-11-1948	Ilmo. Sr. D. Francisco Esteve Botey	Madrid.
5-4-1949	Ilmo. Sr. D. Juan Jáuregui Briales	Málaga.
23-5-1950	Ilmo. Sr. D. José Vidal Isern	Palma de Mallorca.
5-6-1951	Ilmo. Sr. D. Ramón Ferreiro Rodríguez-Lago.	Madrid.
6-5-1952	Excmo. Sr. D. Francisco Prieto Moreno	Madrid.
6-5-1952	Ilmo. Sr. D. Pedro Benavent y de Barberá	Barcelona.
24-2-1953	Ilmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis	Barcelona.
24-2-1953	Ilmo. Sr. D. Carlos Sarthou Carreres	Játiva.
16-5-1953	Excmo. Sr. D. Modesto López Otero	Madrid.
16-5-1953	Ilmo. Sr. D. Enrique Moya Casals	Melilla.
6-4-1954	Ilmo. Sr. D. Francisco Pérez Dolz	Barcelona.

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nom- bramiento		Residencia
8-2-1916	Ilmo. Sr. Archer Huntington	New York (Estados Unidos).
14-12-1940	Ilmo. Sr. D. Emilio Schaub-Koch.	Ginebra (Suiza).
8-4-1941	Ilmo. Sr. D. Eduardo Sandoz	Ginebra (Suiza).
8-4-1941	Ilmo. Sr. D. Enrique Field	Chicago (Estados Unidos).
12-2-1943	Ilmo. Sr. D. Francesco Vian	Milán (Italia).
12-2-1943	Ilmo. Sr. D. Regnault Sarasin	Basilea (Suiza).
11-2-1944	Ilmo. Sr. D. Carlos de Passos	Oporto (Portugal).
24-4-1947	Ilmo. Sr. D. Enrique Gerardo Car- pani	Bolonia (Italia).
5-6-1947	Ilmo. Sr. D. Abel Viana	Beja (Portugal).
16-12-1947	Ilmo. Sr. D. Remo Rómulo Luca.	Roma (Italia).
16-12-1947	Ilmo. Sr. D. Federico Beltrán Massés	París (Francia).
15-3-1949	Ilmo. Sr. D. Carlos Corm	Beirut (Libano).
15-3-1949	Ilmo. Sr. D. Werner Hentzen	Hiltertingen (Suiza).
6-4-1954	Ilmo. Sr. D. Elvino G. P. Stucconi.	Roma (Italia).

JUNTA DE GOBIERNO DE LA ACADEMIA Y PATRONATO DE LA FUNDACION «DON VICENTE ROIG MARTINEZ»

Excmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer, Presidente.

Ilmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó, Consiliario 1.º.

Excmo. Sr. D. Manuel González Martí, Consiliario 2.º.

(Vacante)

Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso, Secretario general.

* * *

Tesorero, Ilmo. Sr. D. Angel Romaní Verdeguer.

Bibliotecario, Excmo. Sr. D. Manuel González Martí.

INDICE DE MATERIAS

	<i>Págs.</i>
La pintura valenciana medieval, por L. Saralegui	5
Medallero valenciano, por el Barón de San Petrillo	34
Arqueología de las altas vertientes comunes al Turia y al Tajo, por Nicolás Pri- mitivo Gómez	40
Un hallazgo de obra musivaria del siglo III, por el doctor Roda-Soriano	60
San Félix de Játiva, por Carlos Sarthou Carreres	64
En torno al problemático Jacomart, por Vicente Aguilera Cerni	75
Cruz llamada de la Torre de Santa Catalina, por S. Carreres Zacarés	85
Los temas del mar en el grabado valenciano, por Francisco Almela y Vives	90
Síntesis de la evolución histórica del grabado calcográfico en nuestro continente, por Ernesto Furió Navarro	109
El «Regis pictor» Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, por Enrique Moya Casals	125
Campanarios de Valencia, por <u>Francisco Mora Berenguer</u>	137
Discurso de ingreso del Académico Excmo. Sr. D. Fernando Núñez-Robres	155
Discurso de contestación por el Académico M. I. Sr. D. José Caruana Reig, Barón de San Petrillo	176
In Memoriam	179
Otros pintores fallecidos, por José M. ^a Bayarri	185
Crónica académica 1953-54, por F. M. ^a Garín	187
Nuestro número dedicado a Ribera en el «Osservatore Romano», por C. Vian	192

INDICE DE ILUSTRACIONES

	<i>Págs.</i>
Taller de Andrés Marzal (con la colaboración de M. Alcañiz?). Retablo de San Miguel principios del siglo xv), antes propiedad de don Hugo Brauner, en Valencia ...	7
Taller de A. Marzal. Expulsión del Cielo de los ángeles rebeldes. (Panel lateral del retablo de San Miguel)	14
Andrés Marzal y Pedro Nicolau. Retablo de los Siete Gozos. Antes en la Col. R. Bosch Catarineu, de Barcelona	26
Taller de Marzal y Nicolau. La Natividad (tabla lateral del retablo de los Siete Gozos).	27
Medalla de la estatua de Ribera. (Anv. y Rev.) Núm. 212 del Catálogo	34
Medalla del Sto. Cristo de Gata. (Anv. y Rev.) Núm. 213 del Catálogo	35
Medalla de D. Trinitario Ruiz Capdepon. (Anv. y Rev.)	35
Medalla de la Escuela de Artesanos. (Anv. y Rev.)	36
Medalla de la Beatificación del P. Pompilio Pirrotti (Anv. y Rev.)	37
Medalla de la estatua de D. Jaime (Anv.)	38
Medalla del Centenario de la canonización de San Pascual Bailón. (Anv.)	39
Medalla de la Cofradía de San Bernardo, de Alcira. (Anv. y Rev.)	39
Medalla de la Real Cofradía de la Virgen de los Desamparados. (Anv. y Rev.)	42
Medalla del Centenario de la muerte de la Beata Inés de Benigánim (Anv. y Rev.) ...	43
Medalla de la Virgen de Campanar. (Anv.)	44
Medalla de la Capilla del Castillo de Cullera. (Anv. y Rev.)	45
El río Gallo al pasar por Orihuela de Tremedal	47
Peñas de Santa Bárbara de Bronchales	49
Mapa de Bronchales y sus alrededores	50
Punta de saeta de base cóncava	51
Hacha de fibrolita, embotada	52
Corraliza del Medio	53
El Toril de Bronchales	54
Conjunto de los restos de un carro de la Edad de Hierro	55
Detalles de algunos hierros del carro	56
Reconstrucción de la rueda	57
Mosaico hallado en Valencia, calle Reloj Viejo	61
Játiva. Panorámica del monumento de San Félix en el solar de la antigua Saetabis ...	64
Játiva. Atrio o peristilo románico (siglo XIII) en la ermita de San Félix	66
Játiva. Puerta románica de San Félix paliada por el peristilo lateral	67
Retablo mayor siglo xv en el templo de San Félix	70

Las Camareras de San Félix muestran el icono del Santo Patrón	72
Játiva. Pila Capitel románica en San Félix con tambor esculturado en altorrelieve his- toriado con el tema de la Natividad de Jesús	73
Memling: «San Mauro, San Cristóbal y San Gil». Museo comunal de Brujas (repro- ducción invertida)	78
«Santiago el Mayor y San Gil». Museo de Valencia	80
«San Benito, fundador». Catedral de Valencia	81
Plano del cauce del río Turia, 1788	86
Ataque de los franceses el día 28 de junio de 1808	88
La ciudad de Alicante vista desde el mar. («Crónica» de Viciano)	92
Portada de la «Relación... del viaje y accidentes que han tenido los galeones...»	93
Portada del «Libro del Infante don Pedro de Portugal», de Gómez de Sanestevan	94
Vista de la villa de Onda, según las «Observaciones», de Cavanilles	95
Vista de Oropesa desde el mar, según las «Observaciones», de Cavanilles	96
Grabado en los Gozos a la Virgen del Castillo, de Cullera	98
Grabado en los Gozos a la Virgen del Adyutorio, de Benlloch	99
Grabado en las «Coplas en alabanza de la Virgen del Carmen»	101
El Cristo del Rescate, en un grabado de Sigüenza	102
La Virgen del Remedio y la batalla naval de Lepanto, en un grabado de Rocafort	104
Documento de embarque como los que se empleaban en el puerto de Valencia	105
Grabado que figura en la parte superior de una patente de sanidad expedida en Peñíscola	106
Grabado, para usos publicitarios, de la imprenta de Ferrer de Orga	107
«La Circuncisión», grabado por Pierre Drevet y pintado por L. de Boullogne	110
«Veduta dell'Arco de Tito», uno de tantos aguafuertes originales de Gio Batista Pira- nesi, propiedad de la Academia	113
«Santa Faz», talla-dulce de Claude Mellan, verdadero alarde técnico del buril	114
Edelinck. Grabado a buril de la mejor época francesa. El original es de Troy	116
«Jesús predicando», aguafuerte de Rembrandt (probablemente primer estado)	117
María Isabel Francisca de Braganza, Reina de España. Grabado por Rafael Esteve. Pintado por Vicente López	119
Luis XVI, grabado a buril en 1790 por Charles Clement-Bervie, considerada como una de las talla-dulce mejores del mundo. Original de Callet	122
Iglesia de los Santos Juanes. Conjunto general de los frescos de Antonio Palomino	126
Iglesia de los Santos Juanes. Detalle de la bóveda central. Trono del Padre Eterno	127
Iglesia de los Santos Juanes. Detalle del Apostolado. Lado del Evangelio	128
Iglesia de los Santos Juanes. Detalle del Apostolado. Lado de la Epístola	129
Real Basílica de la Virgen de los Desamparados. Cúpula con el fresco del genial pintor Palomino. Conjunto de la maravillosa composición	131
Real Basílica de Ntra. Sra. de los Desamparados. Grupo principal de las pinturas. En primer lugar, la Augusta Trinidad, la Virgen con los dos Inocentes y las figuras más destacadas de Angeles y Santos	132
Iglesia de San Nicolás de Bari. Retrato de D. Antonio Palomino de Castro y Velasco, junto con su discípulo predilecto Dionisio Vidal (Donís) y autor de los frescos del templo, diseñados por su eximio maestro	133
Fresco del Convento de San Esteban, en Salamanca	134
Fresco del Sagrario en la Cartuja de Granada	135
Campanario de la Iglesia de la Catedral	139
Campanario de la Iglesia de San Lorenzo	141

Campanario de la Iglesia de San Valero	141
Campanario de la Iglesia de San Nicolás	142
Campanario de la Iglesia de Santa Mónica	143
Campanario de la Iglesia de Santa Catalina	144
Campanario de la Iglesia de San Bartolomé	145
Campanario de la Iglesia de Santo Domingo	146
Campanario de la Iglesia de Santa Cruz	147
Campanario de la Iglesia de Santo Tomás	148
Campanario del Convento del «Socós»	149
Campanario de la Iglesia de los Santos Juanes	150
Campanario de la Iglesia de San Andrés, hoy San Juan de la Cruz	151
Campanario de la Iglesia de San Esteban	152
Campanario del Real Colegio de las Escuelas Pías	153
Mueble de ébano y marfil	158
Tapiz de principios del siglo xv	159
Tapiz del siglo xv	160
Tapiz del Renacimiento	161
Retablo del Oratorio de don Miguel Galiano, Marqués de Montortal	162
Tablas con escenas de la vida de Santa Lucía	163
Díptico del siglo xv	164
Dos pontífices (tabla)	165
Crucifixión de San Pedro	166
La Resurrección	167
La oración del huerto	168
Calvario Tabla del siglo xvi	169
Retrato de señora representando a Santa Magdalena	170
Cristo de Marfil	171
La pereza y la diligencia, de Camerón	172
Retrato (Goya)	173
Retrato (Coello)	173
Arquilla gótica, de marfil	174
Pieza de Alcora	174
Presidencia del acto de recepción del Sr. Marqués de Montortal	188
Imposición de la Medalla Académica al Sr. Marqués de Montortal por el Presidente Sr. Mora Berenguer	189
Entrega del diploma de Académico de número al Sr. Marqués de Montortal	190



PUBLICACIONES RECIBIDAS EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA

ABRIL 1953 A ABRIL 1954

- Academia Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.**—Epoca III. Vol. I. Año 1952.
- «Al-Andalus».—Vol. XVIII. Fascículo I y fascículo II. Año 1953.
- Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras.**—Año XXXVII. Tomo XXXIII y año XXXVII. Tomo XXXIV, 1951. La Habana.
- Anales del Centro de Cultura Valenciana.**—Año XIII. Núm. 30, 1952.
- Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona.**—Vol. VIII. Año 1950.
- Arbor. Revista General de Investigación y Cultura.**—Mayo, 1952, Madrid.
- Arquivo de Beja.**—Volume X. Año 1953, Beja (Portugal).
- Archivo de Prehistoria Levantina.**—Tomo II. Vol. IV. Año 1953, Valencia.
- Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura.**—Tomo XXIX. Octubre-Diciembre, 1953, y tomo XXX, Enero-Marzo, 1954. Castellón.
- Books on Art, Archaeology, Princeton University Press 1953.**—Princeton, New Jersey.
- Casas Religiosas de la Comarca Ampurdanesa.**—Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. Memoria leída por el Académico Electo, Excmo. Sr. don Miguel Mateu Pla, en el acto de su Recepción, y discurso de contestación por el Académico numerario, don Amadeo Llcpart Vilalta, octubre de 1952, Barcelona.
- Cronache Culturali, Acura Dell'Istituto Italiano di Cultura.**—Año III. Fascículos 1, 2, 3, 5 de 1953, Madrid.
- El Castillo de Játiva y sus Históricos Prisioneros.**—Por don Carlos Sarthou Carreres, 1951.
- Ecos de la Papelera de San Jorge.**—Fábrica. Enero, febrero, marzo, junio, julio, septiembre, octubre de 1952, Játiva.
- El sentido político de la cultura en la hora presente.**—Por José Ibáñez Martín, octubre de 1952, Madrid.
- Exposición de una parte seleccionada de la Biblioteca Cervantina.**—Del Ilmo. Sr. don Juan Sedó Peris-Mencheta, 23 de abril de 1953. Aniversario de la muerte de Cervantes. Pueblo Español, Barcelona.
- Jardines de España.**—Por Carlos Sarthou Carreres, 1948-49, Valencia.
- Statens Konstsamlingars Tillvaxt och Förvaltning, 1952.**—Stockolm.
- Le Portugal Hydromineral.**—Par Luiz de Menezes Correa Acciaiuoli. Volume I, 1952.—Lisbonne.
- Les Primitifs Flamands.**—II Repertoire des Peintures Flamandes des Quinzieme et Seizieme Siecles, Collections d'Espagne, sous la Direction de J. Lavalleye, professeur à l'Université de Louvain, 1953, de Sikkel Anvers.
- O Retabulo de Prata da se Portuense.**—Par Carlos de Passos, da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1953, Porto.
- Presupuestos de los Organismos Autónomos para el Ejercicio Económico de 1953.**—Madrid.
- Palacios Monumentales y Palacios Reales de España.**—(Su pasado y su presente), por Carlos Sarthou Carreres, 1945, Valencia.
- Paleotítico dos arredores de Beja.**—Por A. Viana e G. Zbyszewski, 1952, Lisboa.
- Reglamento de Pensiones de Bellas Artes.**—Aprobado en sesión de 27 de febrero. Excelentísima Diputación Provincial de Valencia, 1593.
- Teruel.**—Organo Oficial del Instituto de Estudios Turolenses. Núm. 10. Julio-Diciembre, 1953, Teruel.
- Yáñez de la Almedina, pintor español.**—Por Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia, 1954.
- Varia Obra Poética.**—Por José María Bayarri, Valencia.

**SRES. ACADEMICOS DE LA REAL DE SAN CARLOS QUE FORMAN EL
CONSEJO DE REDACCION**

Excmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer
Presidente

Excmo. Sr. D. Manuel González Martí

Ilmo. Sr. D. José Caruana Reig, Barón de San Petrillo

Ilmo. Sr. D. Leandro de Saralegui López-Castro

Ilmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco

Ilmo. Sr. D. José M.^a Bayarri Hurtado

Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso
Secretario general

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

Cambián 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 Real Academia de San Carlos, Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza, Real Academia de San Carlos, Calle de San Pío V, 5. Valencia (España). Teléfono 10793.

Precio de esta publicación: Enero-Diciembre de 1954, 60 pesetas.