

Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año XXVIII

1957

Núm. único

PUBLICACIONES RECIBIDAS EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA

Evolución de la pintura española, Maurice Serrullaz. Edición española. Prólogo del excelentísimo señor Marqués de Lozoya. Revisión y notas de Felipe María Garín Ortiz de Taranco. Fomento de Cultura, Valencia, 1957.

La Escuela de la Lonja, en la vida artística barcelonesa, César Martinell; publicación de la Escuela de Artes y Oficios artísticos. Barcelona, 1951.

Gaudinismo, César Martinell. Publicaciones «Amigos de Gaudí». Barcelona, 1954.

La Sagrada Familia, César Martinell. Aymá, S. L. Editores. Barcelona, 1952.

El escultor Luis Bonifás y Massó, César Martinell. Ayuntamiento de Barcelona; publicación de «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona». Barcelona, 1948.

El escultor José Capuz Mamano, Fernando Dicenta de Vera. Esbozo de estudio y Catálogo de la Exposición de sus obras en el Claustro de Santo Domingo, con motivo del homenaje que Valencia le rinde. Servicio de Estudios Artísticos de la Institución «Alfonso el Magnánimo». Diputación Provincial de Valencia, 1957.

Ternuel.—Órgano Oficial del Instituto de Estudios Turolenses, adscrito al Patronato José María Quadrado, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Núm. 14, julio-diciembre, 1955.—Núm. 15-16. Año 1956.

Archivo Español de Arte.—Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, Madrid.

Núm. 112, octubre-diciembre, 1955.—Núm. 113, enero-marzo, 1956.—Núm. 114, abril-junio, 1956.—Núm. 115, julio-septiembre, 1956.—Núm. 116, octubre-diciembre, 1956.—Índices por autores y materias, del tomo XXVIII, año 1955.

Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura.—Castellón. Tomo XXXII.

Abril-junio, 1956.—Julio-septiembre, 1956.—Octubre-diciembre, 1956.—Enero-marzo, 1957.—Tomo XXXIII. Abril-junio, 1957.

Arquivo de Beja.—Boletim da Câmara Municipal. Beja.

Volume XII, Beja, 1955.—Volume XIII, Beja, 1956.

El Barroco Granadino.—Discurso leído el día 3 de junio de 1956 en la recepción pública del Excmo. señor don Antonio Gallego y Burín, Barón de San Calixto, y contestación del Excmo. señor don Manuel Gómez-Moreno Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1956.

Cronachi Culturali.—Istituto Italiano di Cultura. Madrid.

Fascicolo 2, anno VI, aprile, 1956.—Fascicolo 3, anno VI, giugno, 1956.—Fascicolo 4-5, anno VI, ottobre-dicembre, 1956.

Actualidad y Arquitectura.—Pedro Benavent de Barberá, de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. Barcelona, 1956.

Fundadores de Linajes en El Plata.—Hugo Fernández de Burzaco y Barrios. Caballero Magistral de la Soberana Orden Militar de Malta. Buenos Aires, 1955.

Los antepasados de Alem fueron Gallegos.—Hugo Fernández de Burzaco y Barrios. Buenos Aires, 1955.

Gaceta de Bellas Artes. Órgano de la Asociación de Pintores y Escultores. Madrid.

Núm. 463, noviembre-diciembre, 1954.—Núm. 464, enero-febrero, 1955.—Núm. 465, marzo-abril, 1955.—Núm. 466, mayo-junio, 1955.—Núm. 467, julio-agosto, 1955.—Número 468-469, septiembre-diciembre, 1955.—Núm. 470, enero-febrero, 1956.—Núm. 471, marzo-agosto, 1956.

Ribalta.—Bellas Artes. Valencia.

Núm. 145-146, enero-febrero, 1956.—Núm. 147, marzo, 1956.—Núm. 149, mayo, 1956.—Núm. 150, junio, 1956.—Núm. 151-152, julio-agosto, 1956.—Núm. 153, septiembre, 1956.—Núm. 157-158, enero-febrero, 1957.—Núm. 159, marzo, 1957.—Núm. 160, abril, 1957.—Núm. 161, mayo, 1957.

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1957

VALENCIA

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCION

LA PINTURA VALENCIANA MEDIEVAL

(Continuación)

Prosiguiendo con Miguel Alcañiz, después de haber publicado en el precedente número de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO las producciones allí catalogadas como suyas, sólo me llegó noticia por don Vicente Aguilera Cerni de otra obra que confieso desconocía: el retablo de Collado que le atribuyó Gudiol Ricart en su posterior, caudaloso nuevo libro magnífico (1). Sería impropio hacer otra cosa que registrar la proposición de mi talentado amigo.

Sintiéndolo muy de veras, termino declarando la torpèza de no haber sido hábil para rastrear en Valencia huellas, ni actual paradero de "un altar de la Virgen, en casa del Marqués de Rótova", sólo visto y así literalmente citado por Mayer (2) antes de 1922, sin que nadie más lo viera ni aludiera.

En el círculo de Alcañiz incluí varios discípulos, creyendo al más próximo y destacado, el que rebauticé denominándole al aislarlo "Maestro de Ollería" (3), coetáneo del que llamé "Maestro de Puixmarín" (4) por su retablo de San Miguel, en la catedral de Murcia. Sigue aún sin nombre de pila, pues la conjetura de Baquero Almansa (4 bis), la considero demasiado infirme. Porque sus afinidades con la pintura valenciana personificable por Alcañiz, estimulan colegir pudo formarse, o andar, por Valencia, donde no hallé apellido Fabregas en los

(1) *La pintura gótica*, en el tomo IX de "Ars Hispaniae", pág. 148-149 y fig. 113.

(2) Es la fecha de la edición en Leipzig, de su "Geschichte der Spanischen Malerei" (pág. 54), donde lo anejó al núcleo que comentamos, repitiéndolo la versión española de Calpe (1928, pág. 55).

Desconociendo tal marquesado, supuse pudiera referirse (?) al antepenúltimo Conde de Rotova, en "Arte Español" (Madrid, 1944, núm. del tercer trimestre, nota 2), al publicar las tablas de la Marquesa viuda de Benicarló. A pesar de no haber logrado entonces saber nada, reinsisto, por tratarse de publicación precisamente valentina, retranscribiendo lo que dije sobre mi extrañeza: "porque al contrario del ricacho aseñorado, el prócer español de auténtico Señorío, con mayúscula, suele aunar nobleza de la sangre y aristocracia del espíritu, dependiendo por la conjugación de ambas a que se abran, acogedoras, sus puertas" de lo que sobreamplifican testimonios en Valencia. Lo repito, por sino pasó a manos de gentes interesadas en las consabidas ocultaciones, sino de personas asequibles, gustosas de conocer el autor del retablo.

(3) *El Maestro del retablo Montesiano de Ollería*, en "Archivo Español de Arte", número 53 de 1942. Ratificado por Post en su magna "History", tomo IX, pág. 765, y por Gudiol en su espléndido vol. IX de "Ars Hispaniae".

(4) *Los discípulos del Maestro de Ollería*, en "Archivo Español de Arte", núm. 55 de 1943.

(4 bis) En su "Catálogo de los profesores de Bellas Artes murcianos", Murcia, 1913, pág. 31, respecto a Pedro de Fábregas.

corpus documentales de varios oficios, ni a la inversa. Sólo acaricio esperanzada ilusión para el futuro: que, habiendo ahora en Murcia una personalidad de polivalente relieve como historiador e investigador tenacísimo de archivos, el cronista de Monasterios Justinianos, Dr. D. José Crisanto López Jiménez (5), quisiera encauzar su fecunda búsqueda al esclarecimiento del problemita nominal replanteado. Como esclareció la discutidísima nacionalidad de Nicolás de Busi, entre otros discrimenes de imaginiería. Le bastará retrotraer sus trabajos en paralelismo con lo por él hecho sobre "Pintores y escultores barrocos valencianos en Murcia", que leímos y fruimos en "Anales del Centro de Cultura valenciana" (1956). Máxime que al tratar de "Los Mercedarios de Murcia" ya le vino a la pluma el señorío de un miembro de aquella familia, D. Rodrigo Puxmarin, por lo que le menciono especialmente aquí.

Evitando incesarias repeticiones no hago más que, de paso, situarlos, citándolos escuetamente como a "El Pintor de Juan Sivera" (5 bis), por haber ya tratado de ellos en publicaciones al fácil alcance de cualquiera.

En el mapa de nuestra pintura gótica, en su fase italogermana derivada de Marzal, ocupa preeminente lugar cimero la gran figura de Pedro Nicolau. Por la misma razón, tampoco me detendré a discutirlo, pues ya le dediqué un estudio monográfico de ochenta y tantas páginas (6), al que todavía no puedo hacerle sustantivas demoliciones, ni adiciones.

Trataremos de nicolasianosmarzalescos, aunque prescindiendo, por igual motivo, de un tan contiguo discípulo selecto de Nicolau, como el que denominé "Maestro de Rubielos" (7). Y también de Gabriel Martí (...1409-1432...), del que me ocupé hace años (8), cuando logré hallar y fotografiar la parte que subsistía de su documentado retablo de Albal, cobrado en 1418.

(5) Sin descubrir mediterráneos, es grato recordarlo, pues sigo (y recomiendo seguir) sus publicaciones de dilatada órbita, incluso refiriéndose a iconografía, cual la del *Simbolismo de la Preciosa Sangre*, en la "Revista da Universidade Catolica de Sao Paulo" (Brasil, 1953, vol. III, fasc. 15; VII fasc. 13 y IX-17 de 1956) resonando en varias extranjeras (París, Bari, Nápoles...) y españolas: "Archivo Esp. de Arqueología"; "Las Ciencias" (XXII-1); "Hidalguía" (1955, núm. 11); "Cruzada"... Con sumo gusto estimulo a considerarle adelantado mayor en aquella región levantina, donde podría prestar excelentes servicios al pretérito de nuestro glorioso arte, revisando y poniendo al día la historia de lo valentino, por allá descuidadita, casi en olvido.

(5 bis) Véase "El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las Salas 1.^a y 2.^a de Primitivos valencianos". Valencia, 1954, pág. 143.

(6) *Pedro Nicolau*, en el "Boletín de la Soc. Esp.^a de Exces.", de Madrid, 2.^o trimestre de 1941, págs. 99-107, y número doble del 1.^o y 2.^o trimestre de 1942, págs. 98-152. *ibíd.* la catalogación de las dos salas del Museo antecitadas (pág. 59) y Post, loc. cit., IX-758 y X-310.

(7) En la *Miscelanea de remembranzas vicentinas*, del "Archivo de Arte Val.", de 1955, págs 18 a 27.

(8) *El retablo*, de Gabriel Martí, en "Boletín Soc. Castellonense de Cultura", 1929, página 80. *Las tablas de la iglesia de Albal*, en "Museum", de Barcelona, vol. VII, núm. 3, pág. 89. Adiciones, en Post, loc. cit., IV-587 y VI-566.

GONZALO PÉREZ

Su identidad con el que antes vine distinguiendo por “Maestro de los Martí de Torres”, la he propuesto desde larga fecha, reiterándola sucesiva y paulatinamente; primero, a base de atisbos conjeturales, después (9) con plena persuasión. A mayor abundamiento, resulta ratificada por el feliz hallazgo documental de D. Luis Cerveró (10) que disipa en firme las nieblas (11) acumuladas por referencias de segunda mano, tomadas del manuscrito de Pahoner “Recopilación de Especies Perdidas”, y permite fechar con seguridad en 1412 la tabla de titulares del retablo Climent.

Esbozaremos un compendioso *introito* biográfico y familiar de Gonzalo, empezando por no silenciar el embrollo de Pérez, Peris y Sarriá, que armó la escueta transcripción documental, según ya vislumbró la sagaz penetración de Sánchez Gozalbo (12).

Acertó Tramoyeres (13), al barruntar que se trata de “una verdadera dinastía de Pérez pintores”, aunque sin iniciar su discrimen y pretendiendo establecer distinciones (14) de todo punto inadmisibles, e inadmitidas por Post (l. c., III-81), entre Gonzalo Pérez, Gonzalo Pérez Sarriá o “alias” Sarriá y Gonzalo Sarriá o “de Sarriá”.

El “alias” debe referirse a mote popular, cual el alcuño de su contemporáneo platero García Gomis, conocido por “alias Sorio”; el “Jacomart”, de Jaime Baço, y otros en otras partes, ya que cuentan ser debido a tener bocio (“gozzo”) la nominación de Benozzo di Lese di Sandro, por Gozzoli. Sin escarbar en linajes de artesanía, la verdad es que ignoro si pudiera derivar de la voz “sarriá”, sinónima de “sera” —red o capazo de esparto—, aunque quizá mejor del pueblo de donde viniera o estuviera, parejamente a como suena Antonio Allegri, por Correggio, lugar donde naciera. Pero tampoco acierto a conjeturar cuál de los varios Sarriá que hay en España y tal vez nos pudiese ocurrir lo que me sospecho del “de Chipre”, añadido al “Mestre Esteve Rovira”, documentado por Almarche, que quizá no tuviese nada de chipriota; o con Rodrigo de Osona que, después de haber algunos llegado a pensar en lugarejo de Lombardia y en Vich (por Ausona), no pareció arraigar ni se logró aclarar lo del origen geográfico. Sin embargo, para el “de Sarriá”, de Gonzalo,

(9) “Bol. Soc. Esp. Exces.”, de 1933, pág. 273; de 1942, pág. 128; “Archivo Español de Arte”, núm. 62, pág. 105; núm. 103, de 1953, pág. 242, y en la precitada catalogación de dos salas de nuestro Museo, pág. 79.

(10) *Pintores valentinos. Su cronología y documentación*, “Arch. Arte Val.” de 1956, pág. 109.

(11) Di cuenta de ellas en *Comentarios sobre algunos pintores y pinturas de Valencia*, del “Arch. Esp. de Arte” de 1953, pág. 244.

(12) “Boletín Sociedad Castellonense de Cultura”, 1928, pág. 149.

(13) “Archivo de Arte Val.” de 1917, pág. 70.

(14) En “Cultura Española”, 1907 (año V), pág. 563.

repetido en documentos del 13 de agosto de 1432 (15) y 22 de abril de 1433, resulta muy atractiva la posibilidad de pueblecillo catalán, como nos vinieron con el Conquistador Don Jaime, los nobles Sarriá, sonando después Callosa den Sarriá. Si así hubiera sido, no dejaría de ser grato para orientarnos y acaso justificarnos el colaborar en 1405 con Gerardo Gener. Y hasta sobre las concomitancias valencianas observadas en el Círculo de Arte Catalán del antes conocido por "Maestro de San Jorge", ahora identificado con B. Martorell. Desde hace tiempo se atisbaron, incluso mirando deste ultra Ebro (16). Replantearía el problemita de si, como creo, la corriente nos vino de Cataluña, o fue a la inversa, pues me resisto a explicármelas cabalmente, por mera concoidancia en común influjo norteño, francoflamenquista.

Los documentos y las obras que adjudicamos a Gonzalo, están acordes en probar ha sido un gran "mestre de pinsell"; para mí, el mejor y más encumbrado entre los de su tiempo. Lisonjea el registrar aplausos de la moderna "tecnocracia" europea cuando, refiriéndose a la "escuela de Valencia que se distingue por el color y movimiento", califica su obra capital, lo de Martí de Torres, diciendo no hay "nada más monumental y gracioso a la vez" (17).

Fue hijo de Antón Pérez, también pintor de retablos, pero del que todavía no se conoce con seguridad ni una producción suya subsistente para poder juzgarlo. Aunque no estimo aventurado deducir que si alguna llegó a nuestros días, habrá de hallarse pesquisando en la órbita gonzalesca, con similar estilo, nutrido por reflejos de lo que se viene atribuyendo a Lorenzo Zaragoza y de Nicolau. Me imagino debió ser algo parejo al que llamó Post "Maestro de Almonacid", de quien ya tratamos en precedentes páginas (18); o al que vengo llamando "Maestro de El Puig" (19), de quien trataremos en las subsiguientes. Sin embargo, aun debo prohibirme fantasías que a horas de hoy aun resultarían poco fundamentadas para poder argüir. Porque, a pesar de leer en lo de Zarco del Valle (20), que fue pasando de pluma en pluma (Cean, La Viñaza, Alcahalí...), haber cobrado en 1416 un retablo de la Santísima Trinidad, encargo de don Juan Cabrera (emparentado con don Juan Ruiz de Corella y don

(15) Cuya copia debo a la inteligente universitaria señorita Villalba Dávalos, sólo citado sin transcribirlo, en el fundamental corpus de documentos publicado por el inolvidable capitular señor Sanchis Sivera sobre "Pintores Medievales", a donde puede y debe acudir quien necesite más detalles, y al que sin expresa cita nos referiremos siempre que no mencionemos otras recopilaciones, ya que siendo tan conocido evita concretas alusiones, ahorrando páginas a esta demasiado fatigosa ¡y tediosa! recapitulación, que aspira sólo a ser herramienta de trabajo en futuro desglose ajeno.

(16) Recordemos el sereno juicio del auténtico sabio Mosen Gudiol y Cunill, en su "Arqueología Sagrada", tomo II, pág. 536, a la par que al muy docto Folch y Torres, en el "Butlletí dels Museus D'Art de Barcelona", vol. I. 1931, pág. 3.

(17) Para ejemplificar elijo, por ser lo más reciente, "La Peinture gothique", de Jacques Dupont (y Cesare Gnudi), en la bellísima edición Skira (1954), pág. 174.

(18) En "Archivo de Arte Valenciano" de 1936, con reproducciones a partir de la figura 25, y en el de 1954, pág. 6.

(19) En "El Maestro de Santa Ana y su escuela", Valencia, 1950, pág. 7, y en "Archivo Español de Arte", núm. 103 (pág. 245), de 1953.

(20) "Documentos inéditos para la Historia del Arte Español", tomo LV, pág. 288.

Pedro March), importante obra para la capilla familiar en Gandía, no alcanzo a conectarla con lo del Museo de Vich (21) que me dijeron provenir (?) de Valencia. Ni con un panel de igual asunto en la Col. Hartmann (22), por parecerme más propio de ático, que titular y al que luego volveremos a mencionar.

Tampoco puede servir de brújula para navegación en este proceloso mar de titubeos, lo que por aquí vino circulando del retablo de 1420 destinado a Jérica, pues ya he desechado en estos mismos apuntes (23) y con anterioridad, el que se trate del provisionalmente atribuido a Lorenzo Zaragoza. En estas y otras cosas, prefiero avanzar "ad cautelam" por asaltarme recuerdos de Feu-riol Tribulet, el donairoso Rigoletto de Luis XII y Francisco I de Francia, cuando al planear una conquista propuso ante todo calcular primero, si era posible salir del sitio conquistado.

No será superfluo advertir que la índole de los clientes y el área geográfica de los trabajos documentados de Antón, bastan para persuadir debió ser un excelente retablero, de talla parangonable a los maestros de Almonacid, o de El Puig, cuyas facturas no me repelen para pensar pudiera tratarse de familiares que influyeran en la formación de Gonzalo, colaborando con el, ya que no cabe dudar repercutiría en el hijo, el arte del padre. Respecto a éste, abrigo la convicción de que trabajó con sus allegados. S. Sivera, en "Pintores medievales", dijo que Antón cobró, el 25 de noviembre de 1404, un tercio del total coste de un retablo en el que colaboró Marzal. Sin transcribir el documento, cita el notal de Pedro Torra y lo diera idéntico Alcahalí en su "Diccionario". Pero citando protocolo de otro notario (Juan de San Félix), en la misma fecha, quien trabajaba con Marzal entonces fue Gonzalo para don Pedro Torrella. De no ser lapsus de colectoría, resulta Marzal, operando en el común taller de los Pérez, como antes en el de Nicolau, por lo que rogamos a nuestros escrutadores de archivos inquieran sobre todo ello y, mientras tanto, respondiendo a opiniones entreoídas, tampoco quiero callar que de ninguna forma creo pueda ser el Antón Pérez discutido, quien firmó de testigo de su colega Salvador Roig en Zaragoza el 12 de septiembre de 1460, según dato de Serrano Sanz (24).

Además de Gonzalo, tuvo también otros dos hijos pintores llamados Juan y Francisco. Se deduce de documentos que Antón estuvo casado con una Francisca, "mater dicti Johannis Pérez uxorque Antonii Pérez, quondan picto-

(21) Reproducida por Post, loc. cit., tomo III, fig. 292.

(22) Lo reproduce al darlo a conocer en *Sobre algunas tablas españolas*, núm. 74 del "Archivo Español de Arte" (1946), fig. 1, como del círculo de Nicolau, pensando ya en los Pérez.

(23) "Archivo de Arte Valenciano" de enero-junio de 1936, pág. 3, y antes en el de 1934 (pág. 6), donde copié las capitulaciones que había exhumado el P. Arques Jover y publicadas por Zarco del Valle, loc. cit., pág. 287.

(24) *Documentos Pintura en Aragón*, fasc. 2.º, pág. 28 de la separata de "Revista de Archivos" (1916). No es lícito fantasear trayendo a colación longevos como el Rafael Pertus, de quien dijo Jusepe Martínez que "hasta la edad de 84 años no dejó los pinceles de su mano y las últimas obras que hizo fueron las mejores".

ris". Y uno calderero, por cuanto con ese oficio aparece un Guillermo, a quien Gonzalo le llama (25) en 1413 "fratrem meum". No sé, ni por otra parte nos interesa demasiado averiguarlo ahora, si el Miguel, cantero que trabajó (1395 a 1402) en la Catedral, fue o no pariente y un Pedro (1402) y un Jaime (1442) de igual gremio y varios orfebres.

Limitándonos a los dos pintores hermanos de Gonzalo, supongo que Juan debió ser poca cosa, pues sólo le hallamos interviniendo en tasaciones y actos intrascendentes. No es unificable al Juan Pérez "alias Castelló" que se querellaba en 1393 con el pintor "clericus simpliciter tonsuratus" Juan Chust; ni a homónimos cual el que vende tierras en Rafelteraç (1464) casado con una Úrsula, mientras el hermano de Gonzalo aparece como esposo de una Paula en 1443 y 1446; ni acaso con el sólo documentado por donación de 1492.

En cambio, a Francisco nos lo presentan haciéndome sospechar debió ser de valía y también probablemente su hijo, García Pérez Sarriá que me aparenta pudiera resultar el continuador y si se me permite la palabreja "modernizador" del obrador familiar, dentro de las normas o disciplinas de su abuelo y tío, con quien trabajó en la Catedral. Hasta me lo imagino desempeñando un papel similar al de Segna di Buonaventura di Buoninsegna, respecto a su tío Duccio, entre los sieneses. En 1438 aparecen Gonzalo y García "nebot de aquell", tasando una obra de Dalmau, lo que insinúa posibles pistas para justificar las concomitancias que me obstino en vislumbrar en producciones que después discutiremos. A pesar de que otras hipótesis son viables y alguna vez sugerí, tampoco me sorprenderé si García (o Francisco), en futuras investigaciones, apareciesen identificables con el que llamé "maestro de Bonastre" (26), aun cuando todavía no podamos trenzar presunciones que tengan aquí cabida. Confiémoslo al porvenir, encareciendo la conveniencia de hacer una "revisión terapéutica" en las noticias documentales, equiparable a las que con "testigos críticos" no escasean en exégesis bíblica, según ciertas "lectio-nibus variantibus escriturarias" origen de fecundas controversias. Porque demasiado frecuentemente se tambalean los cimientos de reconstrucciones bien planeadas, debido a impureza o falta de solidez en los materiales de acarreo. Sin descender a la femenil tarea de pescador de nimios errores, que todos cometemos y yo más que nadie (27), leo de García Pérez Sarriá: "que siendo toda-

(25) Documento del P. Arques Jover, en Zarco, loc. cit., pág. 285.

(26) En el "Boletín Soc. Esp. de Exces." de 1942, pág. 111, avanzando sobre lo que antes dijera en la misma revista madrileña, tratando de *Para el estudio de algunas tablas valencianas y aragonesas* (2.º trimestre de 1936), al reproducir la espléndida "Anunciación" del Marqués de Mascarrell. *Ibid* respecto al pintor, las págs 107 y sigs. de mi catalogación de dos salas de nuestro Museo.

(27) Debo, sin embargo, aclarar no incluyo en ellos el que me achaca un aspirante a impugnador, surgido en la pág. 85 del "Archivo de Arte Valenciano" de 1956, donde refiriéndose a panel del retablo Pujades de la Sta Cruz (núm. 254 del Museo) y abogando creencias ambulantes de ajena fecundación errónea, en tiro directo me dispara, diciendo: "para Saralegui el combate se lleva a cabo entre Heraclio y Siroses, hijo de Cosroses II". Como decisivo argumento probatorio "de contrario", alega lo verdaderamente pintoresco: que "Piero de la Francesa plasmó la Derrota de Cosroses II por Heraclio, en un fresco de

vía, al parecer, menor de edad, contrata la pintura de un retablo, en 27 de mayo de 1440". Por involuntario excepticismo, no me resigno a ver en él un niño prodigio de la pintura, ni aun recordando contaron de Andrea Mantegna que a los diez años (1441) figuraba en el registro del gremio de pintores paduanos y a los diecisiete ya le habían encargado como maestro, un cuadro de altar de Santa Sofía, importante iglesia de Padua.

Otro testimonio acuciador de revisión documental, es el caso de Bartolomé Pérez (...1440-1443...), que también creo familiar y buen retablero. A pesar de que consta fue pintor de paveses, como lo fueron algunos de nuestros grandes maestros, firmó en 20 de febrero de 1440, capitulaciones con doña María Fernández, esposa de don Genaro Rabasa "milites doctoris habitatoris valencie", en cuya Catedral tenía esta familia (desde 1380) capilla propia (la de Santa Magdalena) y enterramientos. Por lo tanto, no era obra para una Fernández a secas, sino nada menos que para doña María Fernández de Tarazona, del linaje de los "ricos omes" de Aragón, casada con el áureo don Giner Rabasa y Pérez de Espejo, gran jurisconsulto compromisario en Caspe, que durante la entrada de Don Juan I y Doña Violante, llevara el bordon del palio a la diestra de la Reina. En resumen, no encargo mediocre de un ciudadano cualquiera, sino de los señores de Benetúser, para cuyo castillo dispuso el inmediato sucesor Don Giner Rabasa Perellós, según testamento del 23 de junio de 1450, que se hiciera (28) capilla con altar dedicado a la Virgen, San Jorge, San Miguel y San Martín. ¡Todo un florilegio de la caballeresca devoción! Ahora bien, la misma (?) gran dama, o una homónima, resulta encargando veinticuatro años antes precisamente al pintor Antón Pérez, coigual retablo. Es sospechoso y no habiéndose publicado copia fiel, sólo un extracto, parece demasiado raro el otrosi de surgir viuda en 1417 y casada en 1440. A nadie le faltarían justificativos alegatos literarios, pero tiento para justos recelos que pongo de relieve someramente, acuciando a documentar más y mejor a Bartolomé Pérez, pues no le haríamos ascos a una posibilidad que de ratificarse resultaría transcendental y gratisima: la de que pudiera ser el autor del magnífico panel por mi muy visto en Valencia y hoy en Barcelona, propiedad de don Mariano Espinal, firmado "Berthomeu" (29) del que trataremos en su lugar. Incluso los atis-

la iglesia de San Francisco de Arezzo". Ni mencionaría esta inverosímil corrección, susceptible de ser puesta en solfa por cualquier aficionado al solfeo, de no partir de esta misma revista y respondiendo a preguntas foráneas. Basta dar un vistazo a la *Leyenda Aurea*, de Voragine (Cap. CXXXII-1) al 14 de septiembre para que, aparte de tal o cual fresco, sea imposible tomar al padre por el hijo. Máxime que ya interpretara bien el asunto don Elías Tormo en su "Levante" (pág. 147) y que sorprendería la incongruencia de ver matar dos veces a Cosroes, en una sola hoja de un solo retablo, primero por el lanzazo que le traspasa de parte a parte y después, más abajo, con daga.

(28) Vide Martínez Aloy, "Geografía de la Provincia de Valencia", tomo I, pág. 926, y genealogía en lo de Castañeda, *Ascendencia, enlaces y servicios de los Barones de Dos Aguas*, pág. 508 de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", núm. de mayo-junio de 1914.

(29) Lo comenté y reproduje, al publicarlo en *Sobre algunas pinturas españolas del XIV al XVI*, pág. 218 de "Archivo Esp. de Arte", núm. 95 (XXIV) de 1951. En las listas de

bos de concomitancias familiares con Juan Rexach, son sugestivas para sin afirmar, acariciar la posibilidad de colaboración aun indocumentada, que atrae conjeturalmente partiendo de un nuevo dato: la que llamé Nuestra Señora de la Porciúncula (30) y atribuí a Berthomeu, acabo de saber, por muy agradecida gentileza de don Juan Ainaud de Lasarte (31), que proviene de Albocácer, teniendo como remate un Padre Eterno que di por de Rexach. Si no fue adición posterior, o repinte imitativo, no siendo como para mí no son ambas piezas de igual mano, sino la de San Francisco muy superior a lo del ático, ¿sería forzoso deducir intervención de un copartícipe que pudiera resultar Bartolomé Pérez? Tampoco es descartable que podamos hallarnos ante obra personal de Jacomart, con quien trabajó Rexach. Sin embargo, por no tener aún hecha revisión de si sería o no viable admitir el panel de la Porciúncula como de una fase del autor de un San Miguel que perteneció primero a la Colección Manzi, en París, y después a la de Parmeggiani (32), en Italia, no puedo todavía pronunciarme. Porque según me informaron veteranos conocedores de Valencia, se hallaba en Burjasot, hace unos cincuenta y tantos años, con lo que si no yerran y creo que no, deberá tratarse del titular del retablo Perales, cobrado en 1443 por Jacomart, siendo el único fundamento para las atribuciones a Jaime Baço.

También debió pertenecer a esta dilatada familia menestrala, un Roberto Sarriá que trabajaba el año 1440 con el ya citado Juan en los "costats" del retablo mayor catedralicio y acaso un Guillermo Pérez (...1421-1465...), cuyo nombre de pila nos hace pensar pudiera ser hijo, o sobrino del homónimo cal-

nuestros pintores del xv, ni están todos los que fueron verdaderos artistas, ni lo fueron todos cuantos en ellas están. El que, cual Pedro Ferrer, "anverniça la pica de la porta del chor" de la Seo, y el que cobra unos sueldos por servicios que prestó su mujer a un sastre, según consta de Juan Benet, a pesar de figurar (con otros casos pariguales) incluidos entre aquellos, no hicieron lo suficiente para que nos puedan interesar. Lo digo a propósito de que si nos ciñésemos escuetamente a lo documental, examinando referencias de los Bartolomé conocidos, de no pensar en Bertomeu Nadal por llamarle "Mestre", pero cuyas fechas (...1462-1513...) quizá no sean demasiado adecuadas a lo que la obra en cuestión revela, casi excluiríamos a los demás homónimos. Si al Canet de 1432 que descubrió activo en Segorbe don José María Pérez Martín ("Archivo Esp. de Arte y Arq.", núm. 33 de 1935, pág. 286), pero sólo pintando cirios, lo desechamos además por no firmar recibos "porque no sabia scriure", al de Eixarch lo haríamos por la fecha (1395) como a Salset († 1418) y a Avellá, fallecido antes de 1449. O por sólo tener noticias de ciudadanía, cual Forner (1413) o Isona, o el Sancho (1433) de Játiva y Almenara, poco documentados para juzgarlos, ni a Bartolomé Baró, ni a Borrás, el iluminador, y a Pomar y a Zacoma. Quizá de brocha más que de buen pincel.

(30) Al reproducirla en "Archivo de Arte Val." de 1934, fig. 31, donde (pág. 24) en firme adjudiqué a Rexach el "Eterno Padre", de la misma colección Muntadas, que independientemente había también de atribuirle Post al publicar su tomo VI, pág. 78.

(31) Gracias a él acabo de conocer un recientísimo bello fascículo sobre la *Colección Matías Muntadas. Catálogo-Guía*, publicado por la Junta de Museos de Barcelona (1957) donde cita (pág. 15) y reproduce detalles en los núms. 53-54.

(32) Me referí a él en *Problemas de Pintura valenciana del S. XV*, "Archivo Español de Arte", núm. 62 de 1944, pág. 110, insistiéndome en mi tesis en la misma revista, núm. 95 (nota 4, pág. 219) de 1951; núm. 103, nota 24, pág. 248, y en "Penyagolosa", primer número, Castellón, 1955. El nombre de Berthomeu quedaría para el donador, de lo cual conozco casos.

derero antes aludido. Le vinieron desdoblado en uno de 1421 casado con la hija de un tal Miralles Nomdedeu —con quien andaba entrampado— y otro de 1459-1465 casado con una Catalina, sin que podamos argumentar en pro ni en contra. Ni respecto a otros Péreces, cual el Marcos de 1472, o sobre si descendería o no de ellos, un “Mestre Peris” que dicen oriundo de Valencia y apareció el año 1515 en Barcelona (33) como aprendiz u oficial de Pablo de Montpeller.

Dejando las digresiones y volviendo a Gonzalo, mencionaré aquí solamente un contrato del 22 de abril de 1433 para un retablo por cuenta del honorable Jacobo Darries “milite domino Vallis de Aries”, que ignoro si sería o no pariente del canónigo Francisco de Aries. Lo traigo a cuento por las consideraciones a que se presta, justificando las dificultades del discrimen de lo medieval, pues sin ser anómalo (34), hace constar expresamente que lo estipulado por Gonzalo era “fer pingere”, es decir, a modo de productor empresa (como Jocomart), interviniendo por lo menos mucha segunda mano, tal vez la de alguno de sus copiosos familiares, o de otro. Y debió ser espléndido, a juzgar por el coste de 75 libras, prefijando emplear buenos colores, sin prescindir del muy caro “adzur dacre” superior al “comú” o de Alemania, oro fino, etc. Estaba dedicado a los Siete Gozos Marianos, teniendo “in sumitate postis medie” la Santísima Trinidad. Por tema y sitio, pudiera ser perfectamente apropiada la tabla de la Colección Hartmann que acabo de mencionar y antes di como del “Maestro de Rubielos”, pero no basta para proclamarlo con firmeza por aparentarme, además, algo anterior tal vez a 1433, siendo el asunto frecuente.

Su testamento del 23 de septiembre de 1451, publicado el 22 de diciembre del igual año, en el que las dos veces figura testigo Juan Rexach, permite deducir la justificación del influjo de aquél en éste, según más adelante concretaremos y la convicción de que pobremente falleció en el Hospital llamado “dels Beguíns” o de Jesucristo y Santa María, regido (35) por la Tercera Orden franciscana, situado frente al Monasterio de San Agustín. Estrechez pareja de la de su colaborador germano Andrés Marzal, demostrativa de la razón que tenía Palomino al decir que “los más han vivido en suma cortedad, buscando el último refugio en la piedad de los hospitales”. Podemos imaginarlos rememorando “El pintor pobre”, por José Antolínez, de la “Altepinakotek” de Mu-

(33) Sanpere Miquel, *Cuatrocentistas catalanes*, II-203.

(34) Ya mencionamos precedentes casos de colaboraciones, y es bien conocida la de Gonzalo con el catalán Gerardo Gener. No sólo de pintores sino de escultores como Damián Forment (que resulta pintor y escultor, según demostró prácticamente Post) con Miguel de Comis y con su ex-discípulo Juan de Salas, lo que le originó pleitos enojosos, cual el de los monjes de Poblet por su gran retablo mayor. Y no sólo en Aragón y Cataluña (hermanos Serra, los Vergos, etc.) sino en todas partes, pues así consta documentalmente de Gerardo de Orleans “peintre du roi” Felipe VI de Francia, y Giovanni d’Alemania con Antonio Vivarini que firmaban y producían en común de 1441 a 1449 importantes retablos, motivadores de parejo enigma, como el de 1446 de la Academia de Venecia, o la Coronación de María, dos años posterior, para la iglesia de San Pantaleón.

(35) Vide Teodoro Llorente, “Valencia”, tomo II, Cap. V, y Rodrigo Pertegás, “Hospitales de Valencia en el xv”, Valencia, 1927.

nich, sin que fuera nada insólito en ningún tiempo y lugar, si recordamos a Franz Hals acogido en un asilo, a Hobbema en una oficina de consumidores y lo míseramente que murió Rembrandt... Hasta en Italia, donde los buenos vivían más holgadamente y desde donde Durero escribía "en Venecia soy un caballero y en Nuremberg un miserable", sobreabundan casos cual el de Masaccio. Aunque no sé si sería cierto lo de Cennino Cennini en su célebre "Trattato" de que "ninguno fue al arte más que por espiritualidad, no por lucro", sea lo que fuere, vindiquemos su memoria y su pobreza, teniendo muy en cuenta lo elevado de su docente misión, por cuanto contribuyeron a que valiéndose de las terrenales formas visibles, fuera conocida la sublimidad de las celestiales. Considerémoslos "hidalgos del espíritu", sin que, a pesar de su modesta posición social, puedan hacerse reparos a esa hidalguía, conociendo la que las antiguas Leyes de Castilla concedían a quienes de matrimonio legítimo tenían siete hijos varones, apodándolos el pueblo "hidalgos de bragueta". O la que otorgaba la realeza en el siglo XVIII, a las nodrizas de reyes o príncipes, transmisible por descendencia, pero conociéndolos la gente por "hidalgos de teta". En los siglos de pura fe cordial y colectiva, no es ilógico suponer que quizá les consolase haciéndoles más llevadera su penuria, el pensar, mientras amorosamente trabajaban sus excelsos retablos marianos, en idealismos cual el de la Cantiga LXXV de Alfonso el Sabio: "Omildade con pobreza — quer a Virgen coroadá — mais d'orgullo con riqueza — e ela mui despagada."

* * *

Las producciones que iremos exponiendo como de Gonzalo, nos le presentan influenciado por la vigorosa reciedumbre de Marzal, con quien colaboró y por la dulcedumbre de Nicolau, del que fue inmediato discípulo directo, llegando a superarlo. Emplea la misma técnica y fórmulas coloristas sumamente afines, con tintas flúidas de clara tonalidad, destacando deliciosos azules, grises y verdes complementarios, sin exceso de carmines, pues propende a la usual gama ciánica, ya que la cálida no tuvo auge hasta fines de la centuria con el Maestro de Perea "et simile". También debe de provenirle de Nicolau el saber fundir tonos bien hostiles, armonizándolos sin cacofonía y yuxtaponiéndolos rítmicamente. A la vez acusa paridad nicolasiana, explicable por resonancias de taller y "papers de mostres", en tipología, manera de tratar fondos, arbolado y terrazo, repitiendo telas y alcatifas del solado con muy típicos ramizos, "rosetes" y "gallinetes" que varias veces ya comentamos.

Independientemente de la posibilidad de que su padre pudiera resultar (?) el Maestro de Almonacid, fuera éste quien fuese, juzgando por lo conocido hasta el día, estoy en fe que le debe la solemnidad monumental naturalísima y la fina ponderación de su colorimetría, logrando en las obras capitales un "pondus", o equilibrio, que sin rebuscadas alabanzas de ocasión, imparcialmente admira. Porque todo está hecho sin el resobo que los italianos en argot de obrador llamaban "stentare". El de Almonacid parece haberle inspirado sus

figuras majestuosas, sin énfasis, ni enviroadas, carentes de superfluo adeliño, rebosando placidez, sin engolamiento ni ampulosidad salvo en los ropajes. Pero aun en éstos, no estorbará el advertir que responden al tono y tónica de la época, pues hasta las capitulaciones retableras pormenorizan esa característica, previniendo vestir a tal o cual santo, “ab un bell manto pompós”.

En la suntuosa ornamentalidad y pulquérrima labor de orlas florales y aureolas, es insuperable. Y en el acierto en realzar el carácter esencial de los personajes representados, dándoles realismo adecuado y apropiada expresión valiéndose de carnaciones (“encarnaments”) deliciosas, ligeramente carminadas en delicado empaste, o con veladuras de blancos transparentes, haciendo que más de una vez se tomaran por óleos. Además de ser afortunado en lo que tratadistas tan posteriores como Jusepe Martínez (Tratado II), habían de estudiar bajo el epígrafe de “la elección de actitudes”, sorprende ver lo bien que concentra la vida de sus modelos en los ojos, de mirar suave o profundo, según le interesa en cada caso, trabajándolos magistralmente. Por algo Mr. Jacques Lassaigue subraya (36) en su bellissimo libro, que “hay pocos ejemplos de figuras ofreciendo tal carácter de grandeza y sencillez... rostros plenos de misterio y humanidad, marcados de dulzura melancólica”.

Perfeccionándolo, conserva el recurso empleado por sus predecesores y contemporáneos, de, para salvar la no liviana dificultad que siempre tuvo y tendrá —según ya expusimos—, reflejar una gradación de dolores (37), dejar caer los mantos sobre la faz, velando parte. Como ellos, aun dotó de vez en vez a sus arquetipos de narizotas carnavalescas, mostrando predilección, además de por algunos carichatos por las muy aquilinas, o penduliformes, ejemplificables con un retrato de Federico de Montefeltro, Duque de Urbino, por Piero dei Franceschi en los Uffici de Florencia (núm. 1.615) y con el muy discutido supuesto retrato de Sebastián Munster (?) núm. 2.182, del Prado. Fue “moda” muy extendida como con gracejo advirtió Mr. Bertaux (38), al escribir que también “los pintores de Carlos V de Francia y los miniaturistas del Duque de Berry, han gratificado con ellas a las sacras imágenes y retratos de sus contemporáneos”. Quizá torpemente, pero ya dije me inclino a creerlas influenciadas por el “adereço” escénico para representaciones de “misteris” y a la convivencia hebraica, con parigual repercusión en los grotescos de gárgolas y mascarones.

Tampoco sorprende que, como hijo de su tiempo, flojee al tratar la tercera dimensión, cuyo diseño vienen atribuyendo a Paolo de Uccello. Sin embargo, esto apenas merma el bellissimo efecto que producen sus “capolavoros”. Tengamos en cuenta lo rectamente advertido por Hendrik Villem van Loon (39): que nadie moteja de carecer de perspectiva las atrayentes obras de los artistas

(36) “La Peinture Espagnole”, pág. 54, edi. Skira. Ginebra, 1952.

(37) Véase la síntesis de Giovanni Franceschini *L'espressione del dolore nell'Arte*, Bergamo, “Inst. Ital. di Arti Grafiche”. 1909.

(38) En la “Histoire de l'Art”, de A. Michel, tomo III, 2.^a parte, pág. 768.

(39) En “Las Artes”, pág. 32 del prólogo de la traducción, por Mario Ruiz Ferrán, editorial L. Miracle. Barcelona, 1952, la 5.^a edición.

orientales unánimemente admirados, añadiendo: "en todo, ocurre como en la cerveza y ciertos manjares, que precisan acostumbrar el gusto". Bien acostumbrado lo tenían sus coetáneos y tratan de acostumbrárnoslo actualmente los avances ultramodernos, que disto mucho de censurar, limitándome a justificar en lo posible a unos y a otros en sus tangencias.

Respecto a lo que ahora llamamos "paisage", sólo era entonces mero auxiliar, secundario "acompañamiento"; tal es el vocablo empleado en los contratos: "algunos lexos, porque esté acompañada la ystoria". La figura humana, en cuanto que imagen a semejanza de Dios creada, era lo único que tenían por digna expresión de belleza. Lo demás, estaba de más o era lo de menos, y hubo de ir aceptándose por evolución del gusto y ser económico recurso para suplir el costoso gasto de oro, solventando al propio tiempo el "horror vacui", o temosidad al espacio vacío que su credo estético padecía. Salvo excepciones cual la de la Huída a Egipto del retablo Sivera de nuestro Museo, con hechiceras notitas anecdóticas y por ellas más estimables que por la calidad pictórica paisajista, no aparecerán regulares paisitos de segundo término, mientras no se aclimaten los frutos sazonados por las fecundas auras norteñas. Hasta Rexach, Dalmau y Osona padre, que no vacilé al calificarlo del mejor paisista (40) de nuestro cuatrocientos, cuando comenté tal tema.

No creo exagerar al decir de Gonzalo Pérez, representativo mantenedor de la supremacía valentina dentro del hoy denominado "estilo internacional", que ante sus producciones me vinieron a la memoria frases de Antonio de Lebrija sobre la lengua española, cuando "estaba tanto en la cumbre, que más se podía temer el descendimiento, que esperar la subida". Sin embargo, y es ¡lo maravilloso!, no decayó, según evidencia, el "Maestro de Bonastre" y sucesores. A modo del "cives romanus sum" de San Pablo, podían sentirse no envanecidos, sí orgullosos, del "civis valentie", su honroso marchamo de ilustria como Carlo Crivelli no se olvidaba de añadir a su firma el "veneti". No siendo valenciano nativo, sino afectivo, sólo "de cor i de rahó", puedo serenamente decir es grato evocar loas tributadas por Carderera en su "Reseña histórica de la Pintura en la Corona de Aragón" (41). A pesar de no poderse aceptar extremosidades de que "la tierra feliz que baña el Turia se anticipase con asombrosa fecundidad" a fraternas regiones. Ni menos aún el reverso, que por desbordado apasionamiento terrígena circunstancial, llevó a Pijoán (42) a escribir: "hasta fines del xv no recibió Valencia el cetro del Arte que había perdido Barcelona...". Ni las acomodaticias fórmulas anfibia e intermedias, de Sanpere Miguel (43), pretendiendo "que nada se deben entrambas escuelas, pues ni los valencianos venían a Cataluña, ni los catalanes iban a Valencia". Prefiero trans-

(40) En "Anales del Centro de Cultura Valenciana", núm. 15 de 1946, *En torno a los Osonas*, pág. 95 y sig.

(41) Páginas 3 a 6 de los *Discursos Practicables*, por Jusepe Martínez, en la edic. de la R. Academia de San Fernando. Madrid. 1866.

(42) "Historia del Arte", tomo II, pág. 462 de la 2.^a edición.

(43) En sus "Cuatrocientistas catalanes", tomo I, pág. 7.

cribir el claro juicio de Lafuente Ferrari (44) al proclamar que: "Indudablemente, el cetro de la pintura levantina en la primera mitad del xv, pasó a Valencia, que mantiene durante toda esta centuria una brillante producción varia, con notas de personalidad superiores a lo catalán anterior."

* * *

Veamos sus obras, expuestas siguiendo un orden aproximado a la cronología que les considero aplicable.

En 1944 ya le adjudiqué (45) al autor del retablo Martí de Torres cuatro paneles, importantes a pesar de algunos repintes, propiedad del Barón de Cárcer. Debieron ser laterales en tríptico dedicado a San Pedro y posteriormente reproduce (46) dos, representativos de San Pedro y San Pablo ante Nerón y la tumba de San Pedro, mas no el santo "advincula" liberado por un ángel que añosos textos píos identifican con San Miguel, ni el que ahora por primera vez presentamos (fig. 65) alusivo a la "Institución del Pontificado". Los creo de la primera fase del pintor.

Es el pasaje que rememora el Oficio del Apóstol en todas sus festividades del 18 de enero, 22 de febrero, 28 de junio y 1.º de agosto, en Antífonas, Lecturas y Rezo de Vísperas, según la promesa del Evangelio de San Mateo (XVI-19): "Te daré las llaves del reino de los cielos. Y todo lo que ligares sobre la tierra, ligado será en el cielo; y todo lo que desatares... será también desatado..." Explícate lo copiosísimo del tema, en sus retablos indefectible.

La entrega, se figura poniendo a Cristo —de notorio sabor marzalesco— sedente y Pedro genuflexo ante los Apóstoles de pie, situando la escena en interior de sencilla estancia. No durante su aparición Resurrecto, a la orilla de Tiberiades, según razonadamente discuten y prefieren puristas cual el buen latinista Mercedario P. Interian de Ayala, en su "Pintor Cristiano" (tomo III, número 4).

Grafiando el plural "claves", son como generalmente las dos: la de oro, que abre, símbolo del poder absoluto que Himnos de la Iglesia gótica dedicados al Santo invocan, implorando los fieles, más capacitados espiritualmente para interpretarlo que los de posteriores centurias: "Desata las cadenas de nuestras culpas y condúcenos al alcázar del cual eres egregio portero." Y la de plata, para cerrar o excomulgar. Las que Dante, en el "Purgatorio" (Canto IX) refiere: "Diómelas Pedro y díjome que tiento —más que, en no abrir, en el abrir tuviera— mientras oyese, el pecador lamento", volviendo a recordar "la vuelta de la amarilla o de la blanca", en su "Paraíso" (Canto V).

(44) En su "Breve historia de la Pintura española", pág. 29, de la edición de 1934.

(45) *Problemas de Pintura valenciana*, en "Archivo Español de Arte", núm. 62, página 105 (1944).

(46) *Sobre algunas tablas de particulares*, en "Archivo Esp. de Arte", núm. 91 de 1950, pág. 185, lámina I, analizando su iconografía. Lo recogió Post, aceptando el atribuirlo a Gonzalo Pérez, en la "Gazette des Beaux Arts": "Unpublished early spanish paintings of unique or very rare themes" pág. 331, nota 20.



FIG. 65.—Gonzalo Pérez.—Entrega de las llaves a S. Pedro.—Propiedad del barón de Cárcer (Valencia)

Cuando di por de Gonzalo las tablas Cárcer, sin reservas le adjudiqué con errónea o no, pero firme persuasión como de hacia la misma época, que supongo hacia el primer decenio del xv, una Huída a Egipto cuyo feliz hallazgo en la Colección Ceballos (Madrid), se debe a D. Diego Angulo (47) reproduciéndola Post (48).

San José aviva suavemente la mulilla, poniéndole su mano en la grupa y un ángel con espada, que por ella supongo será San Rafael, tutelar de caminantes (mejor que San Gabriel), los guía en cabeza. Es la fórmula que (con variantes) se halla en el retablo de Verdú por Jaime Ferrer II, a quien rela-

(47) "Archivo Español de Arte", XIV (1940-41), pág. 85.

(48) Loc. cit., tomo IX, vol. II, fig. 312 y pág. 761.

cionó Gudiol Ricart con Bernat Martorell. Sin salir de nuestro Museo puede verse relativamente análogo ejemplo, en lo de Juan Sivera. Personifica, "el ángel de Dios que les enderezó por el desierto", según la "Vita Christi" (Lib. 3.º, cap. CCV), de Fr. Francisco Eximenis. Pero tengo que prohibirme insistir acerca de cómo lo comprendía el pueblo, viéndolo así en cabalgatas, representaciones de "Misteris" y "Entremesos"; ni sobre iconografía o fuentes literarias, por haber en mi Catalogación citada (pág. 159 y nota 240) recomendado a quien se interesase por detalles, recurriese al "Cartoixá" Ludolfo de Sajonia y Sor Villena. En esos y otros famosos textos, ampliaron la concisa narración evangélica del primer Sinóptico (cap. II, 13-15), incorporando pormenores (49) de Apócrifos, como el seudo Mateo.

El documento que descubrió Cerveró, fecha con firmeza en 1412, la tabla de Santa Marta y San Clemente de la Catedral (fig. 66) que venían suponiéndola (50) de 1421. Fue con seguridad el panel central, de titulares del retablo Climent, resultando, además, en concordancia con los datos que por 1410-1415 resumió S. Sivera (51) sobre la fundación de un beneficio e institución de una dobla a San Clemente, en la capilla que desde 1387 estaba dedicada sólo a Santa Marta, realizándose obras entre aquellos años costeándolas una gran figura de la Iglesia española: D. Francisco Climent Pérez, que intervino en querellas intestinas (52), fue obispo de Barcelona, Tortosa, Mallorca y Patriarca de Jerusalén (53), falleciendo en 1430, sin posesionarse de la mitra de Zaragoza, vacante por muerte (1429) de su prelado, D. Alfonso Argüello, recluso en el Monasterio del Carmen.

El nuevo retablo demuestra se amplió la primer advocación, añadiendo de cotitular el tutelar de Climent, San Clemente, por lo mismo enterrado en la capilla del santo de la catedral de Barcelona. Era práctica usual justificativa de hallarse San Martín de Tours en el de los Martí de Torres y otros que al tratar de él ya citamos. La coincidencia de ambos santos en "santa conversazione" resultaría inexplicable sin la justificación expuesta. Y no cabe duda es el Santo Papa, mártir del primer siglo, judío converso por los apóstoles, llevando el "trirregnum" pontificio, cuyos demás atributos característicos (ancla, fuente, cordero) son por aquí algo infrecuentes, salvo excepciones que nunca faltan y empiezan en un frontal románico de la colección Plandiura.

Escasea su imaginería por haber escaseado su culto, patronazgos corporati-

(49) Con posterioridad a la publicación de las referencias bibliográficas citadas, he conocido *Tres narraciones de la Huída a Egipto*, versión y notas por don Enrique Bagué, obsequio navideño (1956) de la editorial barcelonesa Seix Barral, fascículo muy manejable y bellamente presentado.

(50) Tormo en su "Levante", pág. 95; Mayer, en pág. 45 de "La Pintura Española". edición Labor de 1926, y Rouchés en su "Histoire de la Peinture Espagnole", pág. 82 (Edit. A. Morancé, s/f. París).

(51) *La catedral de Valencia*, págs. 361 y 503.

(52) Vide M. Luna, *El Cisma de Occidente*, Madrid. 1902.

(53) Sobre su personalidad, véase Eubel *Hierarchia Catholica*, tomo I-128 y III-102; o Puig en el *Episcopologio Barcinonense*, 228-231 y 415.



FIG. 66.—Gonzalo Pérez.—1412.—Santa Marta y S. Clemente, panel central de cotitulares del retablo Climent.—Catedral de Valencia (detalle)

vos y carecer de algún específico patrocinio sanador, aun cuando fuera en otras partes abogado contra las enfermedades de la infancia, en lo que le sustituyó por tierras valentinas San Pedro Mártir (54). Hasta si aparece algún retablo aragonés a él dedicado, tiene al pie retrato del donador, haciéndonos colegir que pudo haber tenido ese nombre o apellido.

Santa Marta, con las tocas tradicionales en su imagería, que supuse alusión a la mayoría o legendaria viudez (55). Las más veces, sólo por ellas se

(54) Debido al milagro contado y cantado por Mosen Jaume Roig que aludió el Padre Teixidor en sus *Antigüedades*, tomo I-353.

(55) En las *Notas sobre iconografía de SS. Lázaro, Marta y Magdalena*, del "Archivo de Arte Val." de 1911. Me pregunto ahora (sin contestarme), si prescindiendo del color pu-

la distingue de Santas Margarita y Marina o Victoria, si no tienen éstas los emblemas de vírgenes mártires, ya que igualmente suelen llevar dragón. Ostenta lo que documentos contractuales previenen ponerle: "cruce et salispassa". La Cruz y calderillo para el agua bendita ("perpola"), con estilizados caracteres exóticos no leídos ni legibles que repetirá el pomo de Santa Magdalena en lo de Martí de Torres, probable reflejo realista de nuestra cerámica, pudiendo verse muestras en la magnífica publicación de González Martí, editada por Labor. Es atributo evocador de cuando domeñó, aspersándolo, al fabuloso "tarascurus" de las riberas del Ródano, "le pieux roman" provenzal, cuya génesis analizó Morin (56) y que pintara el catalán Jaime Serra en la parroquia de Irvalls. Leyenda muy arraigada y extendida, pero desbaratada por la bien cortada pluma del eminente prelado monseñor Duchesne (57).

Aunque maltratado por los ultrajes del tiempo y accidentes que debió sufrir este panel, a mi entender testimonia consonancia y acuerdo entre la valía del pintor y la calidad del donante, creyendo estuvo en lo cierto Mayer al reconocer "extraordinarias calidades pictóricas", mientras un ilustre historiador francés lo tachó de "faible et lâché...". Acaso por no estudiarlo directamente.

Partiendo del documento de 1423, probatorio de que Gonzalo Pérez hizo el retablo de la parroquia de Algemesí, de donde me informaron ser oriundo, ya con anterioridad le adjudiqué (58) el San Jaime del Museo de Barcelona (59), que no habiéndolo reproducido entonces, presentamos ahora (fig. 67).

Está de peregrinante, la más copiosa caracterización, aparecida en su primera fita iconística de la pintura valentina, en lo de la iglesia de la Sangre, de Liria (60). Por tierras de Valencia no recuerdo haber visto se conservase ninguna con el ecuestre, de "matamoros", hasta la segunda mitad del siglo xv. Tiene atributos idénticos al ejemplar liriano y contiguos los dos ángeles, que allí son turiferarios, mientras aquí le sostienen el bordón y el libro, sobre cuya inscripción debo, y cordialmente agradezco al señor Ainaud de Lasarte, nota de que se refiere al rezo de la: "Antífona incluida como *Cantus* —III— *toni*

dieran ser reminiscencias del "maforte" que según la vetusta Liturgia mozárabe del *Liber Ordinum*, Col. 80 de la edic. de Dom. Marius Ferotin, les imponían los obispos, debiendo continuamente llevarlo en testimonio de la santidad perenne de su estado.

(56) En la "Revue Benedictine" de enero de 1908: *La formation des légendes Provençales. Faits et aperçus nouveaux*.

(57) En "Fastes Episcopaux de l'ancienne Gaule", tomo I, pág. 343, de la 2.ª edición (París. 1907), cuyo Cap. X está dedicado a rebatir las históricas quimeras que defendieran Faillon, Sicard...

(58) "Archivo Español de Arte", núm. 103, pág. 243, donde comenté las indicaciones de procedencia y atribución, que con gusto veo ratificada por Gudiol Ricart en el tomo IX de "Ars Hispaniae".

(59) En el *Catálogo del Museu d'Art de Catalunya* de 1936 (1.ª parte, pág. 117) figura con núm. 15902 (subsistente) de Inventario y núm. 31 de la Sala XXI (hoy en la XX) sin filiación pero rectamente como "central de retaule. Primera meitat del segle xv". Según noticia que debo al Director General de los Museos de Arte del Ayuntamiento de Barcelona, don Juan Ainaud de Lasarte, fue adquirido en febrero de 1913 a un comerciante de aquella plaza.

(60) Reproducido y comentado en "Archivo de Arte Valenciano", de 1935, fig. 2.

en el oficio de Vísperas de la Litúrgia de Santiago, en el Códice Calixtino, cuyo texto ha sido editado por Walter Muir Whitehill: *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. Tomo I, Santiago de Compostela, 1944, págs. 211-212 (fol. 112 del Códice). Salvo pequeñas variantes ortográficas, está completo desde "O lux", hasta "Populorum".

Habiendo, en estos apuntes, comentado anteriormente tal iconografía, no insisto más.

De hacia la misma época supongo el espléndido "Descendimiento" de la colección Puig Palau, núm. 130 del Catálogo de la exposición de Primitivos Mediterráneos, celebrada el año 1952 en Barcelona (fig. 68).

Con plena convicción se lo adjudiqué a Gonzalo (61), hermanándolo al "Santo Entierro", de la colección Abreu, que pasó al Museo de Sevilla, descubierto y reproducido por Post (62), quien rectamente dio este último como de la misma mano del retablo de Santa Bárbara, que a continuación glosaremos.

Evidencia cuanto ganó el tema tratado por Gonzalo, en serena expresividad afectiva y riqueza ornamental, si le parangonamos con precedentes jalones, cual el del retablo de la Virgen de la Esperanza, de Albocácer, o de Andrés Marzal. Préstase a especulación de la más elevada espiritualidad, pues siguiendo la norma de presentar cada obra dentro del ambiente ideológico en que se creó, nos asaltan frente a él evocaciones de lo que la terminología devota llamó "Mariae Compasio", surgida en paralelismo de la "Christi Passio". La "Compasión de la Virgen", uno de sus grandes Dolores (63), parafraseado por poetas regnicolas a tenor de Roiç de Corella en su "Vida de la Verge". Partiendo del "De Planctu B. Mariae", atribuído a San Bernardo, brotó frondosa flora literaria con sucesivos jalones en torno al "Plant de Nostra Dona", por Raimundo Lulio, hasta las "Cobles novelles de la Passió", del incunable de 1528, que posee la Biblioteca Universitaria y los recopilados por el "Cançoner Mistich" del xv-xvi, que ha editado "L'Avenç", o similares.

Supongo es Ntra. Señora, la figura de primer término a la derecha del espectador, vuelta de espaldas al hecho material de descender a su Hijo muerto. Es digno de subrayarse lo acertado de la forma de presentarla, profunda e insuperablemente dolorida, con sólo ponerle fruncido el ceño y manos cruzadas en actitud de compaginar máxima resignación al magno sufrimiento que la embarga, serenamente y sin apelar al fácil recurso de pintarla contorsionada, en explosión de aspavientos y violencias, alzando sus brazos al cielo como las plañideras o préficas romanas, lo que mucho abunda, pese a censurarla la ortodoxia purista. Se logró aquí plenamente, dar ejemplarísima lección de resignado sacrificio voluntario, superior al de Abraham con su hijo Isaac, según pasaje bíblico recordado y parangonado en "Sermones" de San Antonino. Patentiza

(61) Para el estudio de algunas tablas del XV-XVI, en "Archivo Español de Arte", núm. 108 de 1954, pág. 303.

(62) Loc. cit., tomo IV, pág. 576 y fig. 233.

(63) Sobre su auge piadoso, pueden verse fuentes acopiadas por los bolandistas en las "Analecta Bollandiana", tomo XII-333.



Fig. 67.—Gonzalo Pérez.—1423.—S. Jaime Apóstol.—Museo Municipal de Bellas Artes de Barcelona.

gráficamente, la sumisa coparticipación generosa de María en la Redención, haciendo al Eterno Padre la ofrenda y holocausto del Unigénito, en excelsa conformidad, a pesar del imponderable dolor materno.

También solían ponerla (desmayada o no), sosteniendo y aún besando apasionadamente la mano diestra del Señor, según tradición de larga estela, registrada por Mâle (64) y Brehier (65).

Creo haber encontrado pasajes justificativos de la composición, hojeando libros píos del xiv y xv, demostrativos de ser comprensible para los fieles de antaño, quizá más que hogaño. Será suficiente mencionar, pues los sintetiza Sor Villena en el cap. CCXVI de su "Vita Christi" al referir cómo San Juan hacía señas a los que desclavaban las manos para que procurasen ejecutarlo "amagament, que la Senyora Mare no ves de prop la feredat e granea de aquells claus..."; encargándoles evitar ruidos por no alterarla, mientras "baxaven lo Senyor poch a poch ab molt treball, ayudantlos sanct Johan del que podia. E la amable Madalena...". Es lo que presenciemos, dándonos a entender que sólo sin verlo podría humanamente sobreponerse a su congoja. Difundíase desde los púlpitos, facilitando popular comprensión y fomentando atmósfera propicia, que condensa Fenollar en su poética "Istoria de la Passió" al narrar que fue después de desclavado, cuando lo "presentaren à la Mare trista...".

Es el momento de tener todavía los pies sujetos a la Cruz, detalle también destacado por Mâle (66) en lo de Simone Martini, de Aviñón, coligiendo repercusión en miniaturistas que debieron difundirlo, y citando al "Maestro de Bouci-caut" que puso un desgarrado sirviente sacando el tercer clavo. Así lo tenemos en el panel interpretado, donde con el naturalismo y apetencias realistas que afloran en nuestro arte desde sus albores, se añadió una curiosidad: apoyar en el leño un pie para poder hacer más fuerza, tirando con las dos manos de la tenaza. Resalta el carácter pintoresco del criado por sus facciones, proporciones y estar cubierto con algo que, mal conocedor de indumentaria no sé, ni me atrevo, a llamar barretina, pero sí que me la recuerda. Evítase así "la escala chiqua que tienen per desclavar los peus" y de vez en vez observamos, de acuerdo con las fuentes literarias, donde tampoco se omite "que trajeron consigo" servidores, uno de los cuales debe ser el en cuestión.

No faltan capitulaciones retableras advirtiéndolo pintar "lo Jeshus mig devallat", tal cual vemos. En todas partes fue frecuente ponerlo según cantara Gonzalo de Berceo: "El uno tenía el cuerpo abrazado. El otro li tirava el clavo remazado... primero el de la diestra mano...".

Los viejos textos agrandaron el escueto relato evangélico (67), que no menciona la presencia de Ntra. Señora, proveniente del cap. XI de las "Acta Pilati". Sus narraciones detallan que a José de Arimatea, llamado por San Marcos

(64) *L'Art Religieux du XII^e siècle*, pág. 102 de la 2.^a edic. (París, 1924).

(65) *L'Art Chretien*, pág. 262 de la 2.^a edic. París. 1928.

(66) *L'Art de la fin du Moyen Age*, pág. 13 de la 3.^a edic. (1925).

(67) San Mateo, XXVII-57; San Marcos, XV-43; San Lucas, XXIII-50, y San Juan, XIX-38.

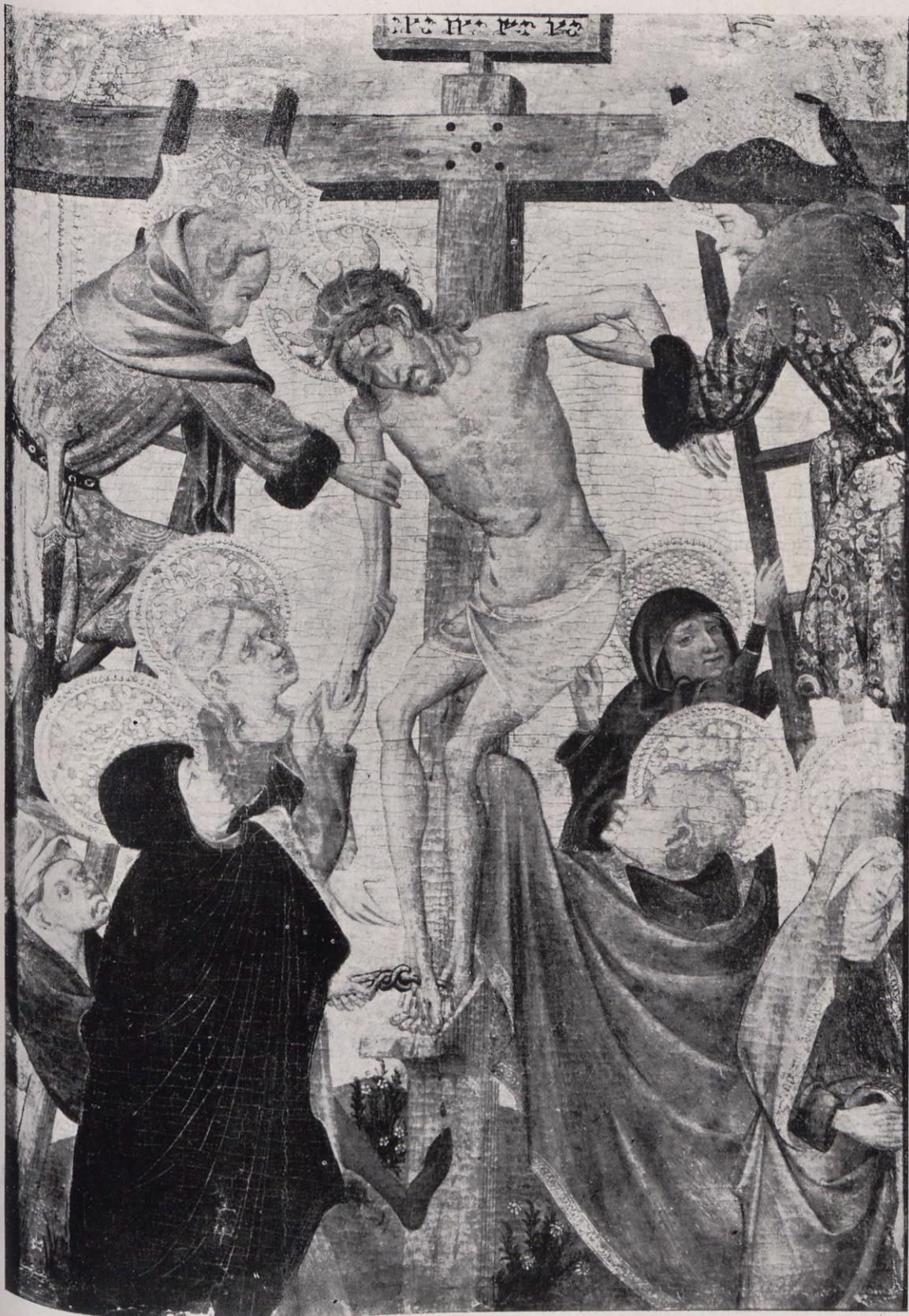


FIG. 68.—Gonzalo Pérez.—Descendimiento.—Col. particular en Barce'ona

“nobilis decurio”, en reflejo de la ideología medieval le consideraron “pus anímós per esser cavaller” y con fuerzas bien probadas, por lo que le situaban a la diestra del Señor, sosteniendo el mayor peso de su Cuerpo. Es gustoso leer “Lo Passi en Cobles”, de Bernat Fenollar y Pere Martínez, describiéndonoslo llegando con Nicodemus al Calvario “ab dignes tenalles: i escales molt grans— ab gran reverencia: pujant desclavaven lo cos de Jesus...”. Pero aquí (aunque sí en otros casos), no pueden distinguirse por lo que dice (68) Mâle de figurar uno rasurado y barbudo el otro, sino ambos con la barba, como característica de no plebeyos, y más fiel a preceptos hebraicos. Visten lujosos ropones, estando nimbados con la poligonal aureola que ya dijimos ser, en la Corona de Aragón, propia de los santos de la Antigua Ley, de los nacidos antes de consumarse la Redención. Los conmemora la Iglesia en 17 de marzo al Arimatea y el 3 de agosto a Nicodemo.

De la vida y tramoya teatral coetánea de la tabla, con las representaciones de “Consuetas” dan buena idea las “Del devallament de la Creu” halladas y publicadas por el docto archivero don Gabriel Llabrés en el Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana, interviniendo sacerdotes entonando el “Christi...”. Pero no pormenorizamos por no ser aún más agobiosos, reduciéndonos a decir que sus “Cobles” demuestran podía el pueblo darse cabal cuenta de las particularidades que venimos realzando. Lo recalco en fidelidad al espíritu de las tendencias hoy día muy aconsejadas, incluso en reciente fructífera semana sacerdotal sobre la importancia de que los fieles se percaten de la Liturgia. Tratándose del Arte medieval es notoria su repercusión, haciéndose mutua y recíprocamente comprensibles.

Leandro de Saralegui

(68) *L'Art de la fin du M. Age*, pág. 73.

REPRESENTACIONES MUSICALES EN LA ARQUITECTURA VALENCIANA MEDIEVAL Y EN LA RENACENTISTA

Cuando se habla de Arte y se mencionan sus diferentes especies, la Música parece quedar siempre un poco apartada. No es ello sin motivo; durante siglos fue considerada como teoría matemática y sólo había en su comprensión dos extremos: o tenerla por una rama de la aritmética o relegarla a la humilde sindéresis de las gentes populares: canciones de jolgorio, de bailes campesinos, de soldados...

Y surge la pregunta: ¿Porqué la música parece estar tan alejada de sus compañeras? Ya hemos dicho que el prejuicio viene de antiguo. El dibujo, la pintura, la escultura, el grabado, fueron tenidas en concepto de artes liberales, no sujetas a tasa ni tributo, o estándolo, cuando más, a la tasa gremial. Pero también es bien sabido cómo los artistas emancipábanse de pagar tributos, y conocidos son los pleitos de el Greco en lo que se refiere al pago y tasación de obras.

Con la Música sucedió de distinto modo. En su aspecto teórico fue antaño tenida por cosa de alta especulación; merced a lo cual incluía su estudio entre las ciencias y aún entre la astronomía. Querían los graves autores de libros musicales que fuese ciencia su sabiduría, pues con ello adquirirían la consideración, la "situación" social de un Licenciado o de un Doctor. Ya se comprende el alcance de semejante concepto respecto de la Música; el ejecutante práctico, el cantor, el tañedor de instrumentos, en una palabra, el verdadero artista músico era tenido en un concepto social peyorativo; todavía era un descendiente del antiguo juglar, aún era el asalariado que acompañaba juegos de escarnio por plazas públicas o animaba cabalgatas y cortejos, fiestas y bailes, mediante innoble remuneración. Sabido es también que los músicos acompañaban a los trovadores o andaban por ferias y romerías vagabundos, con vida incierta, recibiendo espléndidos presentes o palizas a placer, pues ya el señor feudal los acogía y regalaba dándoles, al despedirlos, vestidos nuevos o cabalgaduras, ya el pobre músico veíase acuciado por los perros de caza o arrojado al río con su viola para solaz de brutales espectadores.

Así, pues, ¿cómo era posible que se quisiera comparar con semejantes míseros tañedores de laúd o de arpa un sabihondo aderezador de polifonías, combinator de fórmulas y pergeñador de astrolabios musicales? Apenas si los organistas, por su menester de la Casa de Dios y por la sacra música que ejecutaban,

salvábanse del general menosprecio. Resultado de todo ello: el maestro compositor no quería ser tomado por un juglar y escribía sus obras dándoles aspecto algebraico, en cifras. Tanto es así que el siguiente detalle comprueba muy bien cuanto decimos: las obras del insigne clavicembalista y organista español Antonio Cabezón, quien estuvo al servicio de los soberanos Carlos V y Felipe II (y sea dicho de paso, es autor de las variaciones más antiguas que impresas se conocen, muy anteriores a las del inglés Byrd, a quien se atribuye infundada prioridad), pues decimos que las aludidas variaciones de Cabezón permanecieron mucho tiempo ignoradas, hasta que por los años de 1910, el ilustre maestro Pedrell (1) pudo rescatarlas en la Biblioteca donde habían sido catalogadas y puestas entre los libros de Matemáticas, cosa que se explica porque el Tratado en cuestión presenta los ejemplos musicales en cifra, y de ahí (y de la poca diligencia en su examen) vino la confusión.

Pero hay más; los famosos tratados de teoría musical en los siglos xv y xvi propenden mucho a dar ese aspecto matemático a la Música. Séanos permitido hablar de ello un poco: es un aspecto pintoresco de la Historia musical muy curioso, pues nos enseña cómo se diferenciaban los músicos teóricos de los prácticos, y nos dice también la distinta consideración en que fueron tenidos escritores o pintores, de una parte, y músicos de la otra. Demostración de lo que decimos son las extrañas y a veces divertidas (cuando no más pesadas que el plomo) elucubraciones de los Tratados de Teoría Musical, entre los que descuella, ingente, "El Melopeo", tratado de gran celebridad en su tiempo, cuyo autor, el capellán italiano Pedro Cerone, cantor de la Real Capilla española en tiempos de Felipe II y de Felipe III, lo hizo imprimir en las imprentas de Nápoles el año 1513. Está escrito en una extraña jerga lombardo-castellana, a la que se deben agregar las erratas de impresión. Libro exhaustivo en donde figuran cosas tan peregrinas como las proporciones musicales en la generación humana, las distancias de tonos y semitonos entre los planetas (de la Tierra a la Luna, Re-Mi; de la Luna a Mercurio, Mi-Fa), cánones en forma de Cruz, o de elefante... Pues bien, Cerone aboga por la música científica, la cual puede saberse sin cantar ni tañer instrumento alguno. Ideas que coinciden con las del español Bermudo, quien dice en su tratado "Declaración de instrumentos..." (citamos por la edición hecha en Osuna el año 1555) explica muy sutilmente en el capítulo II: "El que depriende a tañer ó a cantar sin arte, no puede ser dicho músico, pues no tiene la sciencia musical: la qual no está en la facilidad de los dedos, ni en la voz entonada: sino en el ánima..." "Sin saber uno cantar, ni mover los dedos en los instrumentos, puede ser músico. Assi [es] que el músico speculativo o theórico es antepuesto al práctico."

¿Imagínase cómo se pueda ser pintor sin saber dibujar ni practicar el manejo de los pinceles? Había donosas ocurrencias en aquel prurito pseudo científico; y así, en evitación de que las composiciones fuesen copiadas y difundidas

(1) "Intimitats sobre el descobriment i publicació de les obres de Cabezón". Revista Musical Catalana, año VII, núm. 75, marzo 1910.

sin licencia del autor, empleábanse escrituras enigmáticas, por ejemplo: en un papel de voces o de instrumentos aparecía la indicación misteriosa que rezaba "nigra sum sed formosa"; no estado los ejecutantes advertidos, la música sonaba endiabladamente; y era que los intérpretes del papel en cuestión debían dar a las notas negras el valor de blancas (que eso quería significar el mote "soy negra pero hermosa"), en cuyo caso todo sonaba perfectamente. Otras veces el geroglífico era la palabra "cancrissat", es decir, "cangrejea" o "hace como el cangrejo", lo cual quería indicar que el papel así señalado debía cantarse a la inversa de su escritura, leyéndolo a empezar por la última nota hasta terminar en la primera, en suma, leyéndolo "hacia atrás", como dice el vulgo que caminan los cangrejos, sin lo cual resultaba la interpretación un puro galimatías. Análogos resultados se obtenían con los estrafalarios lemas "nocte in dia vertere" (convertir la noche en día) o sea dar a las notas negras la duración de las blancas; "clama, non cesses" era invitación a omitir los silencios que tuviere el papel. Con los citados ejemplos se puede comprender el prurito de los músicos de no parecerse a ministriles, juglares, ni demás gentecilla baja.

* * *

Volviendo a nuestro punto de vista de representaciones decorativas del arte musical, dos ejemplos españoles salen al paso, tan importantes que no es posible dejarlos sin mención. Pictórico es el uno; escultórico el otro.

El primero es el libro de "Cantigas a la Virgen María", reunidas (y escritas bastantes de ellas) por el rey-poeta Alfonso X de Castilla, libro del que se conservan dos códices de inestimable valer: el de la Biblioteca de El Escorial y el de la Nacional. Ambos contienen verdaderas maravillas gráficas, en donde aparece la circunstancia inapreciable de presentar escrita la música de las diferentes melodías (con lo que podemos saber cómo era el canto español en el siglo XIII); en estas miniaturas aparecen magníficamente representados músicos que tañen los más variados instrumentos de la época, diseñados con gran precisión en sus detalles, amén de la manera de hacerlos sonar y hasta la condición de las gentes que los usaren, ya fuesen damas, esclavas, caballeros, bufones, juglares, moros, judíos..., entre las miniaturas acaso puede recordarse alguna edificación con juego de campanas.

Cuanto al otro ejemplo, no menos importante y que entra plenamente en el área de nuestro estudio, es el maravilloso Pórtico de la Gloria, de la Catedral compostelana. En él se ven los instrumentos músicos que suenan en honor del Todopoderoso finamente esculpidos y detallados.

* * *

Pero tratemos ya del arte músico en la arquitectura de nuestras tierras valencianas. Aquí tuvo el arte de los sonidos práctica honrosa y celebrada; sin que podamos olvidar que el glorioso fundador del reino, el rey D. Jaime I fué amador de la poesía y de la música, como lo fueron sus sucesores Alfonso V, por ejemplo, que en su conquista de Nápoles llevaba al campamento su capilla

de cantores y sus ministriles, y cuya entrada triunfal en la ciudad del Vesubio está admirablemente representada en relieve sobre la puerta del Castillo donde estableció su corte... Ni dejemos en olvido que valenciano fue el caballero Luis Milán, quien aposentado en la corte portuguesa hizo imprimir en Valencia su famoso libro de vihuela titulado "El Maestro", impresión terminada en 4 de diciembre de 1536.

II

En los templos de Valencia es donde se presentan las más antiguas manifestaciones de escultura musical. ¿Sucede así por mero capricho de aquellos humildes maestros picapedreros (que tan modestamente se nombraba a los artífices que levantaron las prodigiosas catedrales)? No. Bien sabido es como las santas Escrituras contienen muchas menciones de instrumentos músicos, los cuales tienen formas que se prestan a emplearlos como elemento decorativo, dadas sus líneas elegantes y ornamentales. De aquellas tubas, de aquellos címbalos, salterios, trompetas, arpas y demás instrumentos "bene sonantes" con que son exaltados los cánticos al Señor tomarán pie los maestros de obra y los decoradores para adornar las portadas de los templos. Así, tímpanos y arcadas de tantas catedrales nos muestran la gloria de Cristo o de la Virgen, poblada de ángeles y serafines que tañen instrumentos o cantan celestes saluciones.

* * *

Empezaremos por notar el ejemplo más antiguo. Lo hallamos en nuestro templo mayor y está en la puerta románica llamada de la Almoína o también del Palau, tan elegante y de tan fina traza. Pues en ella, en el friso que establece la separación entre los capiteles de las bellas columnitas y el arranque de los arcos, entre el enredado ramaje que contiene ciervos y gentes que están como de caza, a la parte derecha, en el trozo que corresponde a la primera columnita y mira al exterior, aparece un personaje embocando un instrumento de gran tamaño, sin duda un "calamus" o chirimía, o mejor una bocina, un cuerno de caza, tan a propósito para ser sonado al aire libre. No hemos visto allí otros signos musicales; pero ya es bastante que la vetusta obra, la portada de mayor antigüedad que tiene nuestra catedral nos haga ver que el hechizo de la música no está ausente de la más suave puerta del sacro edificio.

Pero donde aparecen del todo evidentes y en esbelto grupo tales ejemplos se en la puerta gótica de la misma catedral, puerta llamada "de los apóstoles". Aquí el imaginero, con esa minuciosidad característica de los escultores medievales traza graciosamente la escena. En el centro del tímpano se ve a la Virgen María (la titular del templo, según quiso el rey conquistador de Valencia Don Jaime I) llevando al divino Infante en los brazos y rodeada de ocho ángeles músicos. Trátase de un verdadero concierto sacro. A la altura de Nuestra Señora están seis de aquellos en pie, tres a cada lado de ella. Sobre la inefable



FIG. 1.—Catedral de Valencia. Puerta del Palau. Friso superior de la columnata de la derecha.

cabeza de la celeste reina surgen otros dos ángeles en actitud de hacer música mientras vuelan. Los que están en pie, considerados de izquierda a derecha



FIG. 2.—Catedral de Valencia. Puerta de los Apóstoles. Virgen con el Niño y Ángeles músicos.

del que mira, hacen lo siguiente: el primero suena una "fístula" o flauta recta, de las llamadas "de pico" y que tan dulce sonido tienen; era instrumento muy usado en la Edad Media y perduró hasta el siglo xviii; hoy no existe sino como juguete para muchachos. El segundo ángel músico, más deteriorado por el tiempo (o por la humana incuria) está en actitud de cantar; sus desaparecidas manos acaso hubieron de sostener el papel de música. El tercer ángel toca ingenuamente un infantil tamborcillo tallado primorosamente en la piedra (como lo están todos estos instrumentos) en el que se aprecian muy bien las cuerdas y correíllas con que se aumenta la tensión de los parches. Al otro lado de la Virgen el primer ángel tañe una vihuela de mano, antecesora de la actual guitarra. El ángel siguiente toca un órgano "de brazo"; con la mano izquierda mueve el pequeño fuelle, y con la derecha pulsa el corto teclado. El último ángel hace sonar unos minúsculos platillos. Cuanto a los ángeles que figuran estar volando, el de la izquierda tañe una elegante viola de arco, antecesora del actual violín, y el de la derecha un instrumento extraño: una viola "de mano", una vihuela, pero de mango cortísimo y tan ancho como el cuerpo de la caja sonora, mango en el que hay un agujero para introducir el dedo pulgar y sujetar mejor el instrumento. Este detalle ornamental denota la supervivencia de elementos del siglo xiii en la decoración de la puerta, esculpida por Nicolás de Autona (recordémoslo: su contrato con el Obispo y el Cabildo data de diciembre de 1303). Efectivamente, el instrumento de referencia es una de aquellas "violas de mano" (llamadas así para diferenciarlas de las "violas de pierna", semejantes a los actuales violonchelos) muy usuales en aquella época.

Notemos, de paso, que cuando los artífices medievales representaban a la Virgen gloriosa lo hacen rodeándola de ángeles y serafines que dan un concierto a la excelsa Madre. La música es, para ellos, lo más digno de mover la divina sensibilidad de la celeste Reina.

Buena prueba de lo que decimos la ofrecen las esculturas famosas del trascoro catedralicio, hoy dispuestas a los lados del altar en la capilla del Santo Cáliz. Son recuadros de mármol esculpidos en el siglo xv que representan escenas de las Sagradas Escrituras. Dos de ellos tienen interés para nuestro tema: el primero aparece en el ala izquierda, según miramos, y es asimismo el primero de la fila inferior. Representa la bajada de Jesucristo al seno de Abraham, y sus figuras resultan de una exquisita limpieza en los detalles; en la parte alta de la escena se ve un diablillo que toca una gran bocina o cuerno adornado con elegantes espirales, y parece llamar a los suyos en señal de alarma porque ve las almas bienaventuradas del limbo que van a subir al cielo.

Pero donde hay verdadero derroche de elementos musicales es en el bellísimo recuadro que representa la Coronación de la Virgen en la Gloria: el tercero de la fila superior, a nuestra derecha. La sacra escena se manifiesta jubilante con el musical concierto de los ángeles, esta vez en cantidad suficiente para producir una hermosa plenitud de efecto decorativo. Mirando el recuadro vemos que en la parte izquierda del observador aparece una fila vertical de ángeles músicos; el de más abajo pulsa un laúd; síguele otro que bien puede ser un



FIG. 3.—Coronación de la Virgen, entre Ángeles con instrumentos. Retablo del Santo Cáliz, antes cierre del coro

cantor y parece contemplar admirado el sublime momento; sobre él tañe un tercer ángel su viola de arco, y al lado suyo puntea otro un laúd; asomando sobre estos dos aparece la cabeza de otro ángel que puede ser un cantor o un tañedor de fístula cuyo instrumento se hubiese roto o desaparecido. En la parte derecha del mismo recuadro y formando columna simétrica con la anterior contemplamos: abajo un ángel que tañe un regal u órgano de mano; síguete encima un tañedor de "calamus" o chirimía; junto a él toca otro una doble flauta y sobre ambos aparece un tercero, al parecer cantor. El fondo de este recuadro muestra una capilla con tres ventanales, por los que aparecen sendos ángeles, también músicos: el primero de la izquierda toca una viola de mano y los dos restantes sendas chirimías o "cálamus". Así, pues, una vez más vemos que la música acudió a la decoración arquitectónica y, por cierto, en forma de suma belleza.

Cambiando ahora de ambiente vamos a ver un ejemplo de muy distinta arquitectura también decorada con asuntos musicales. Nos la proporciona un portentoso edificio valenciano, esta vez un edificio civil, lo que influye no poco en la apariencia de los elementos musicales puestos en su decoración. Ya no se trata de coros angélicos ni de asuntos celestiales, sino de escenas humanas, realistas aún dentro de su fantasía, y con un aspecto de franco humorismo muy desbordado a veces. Me refiero al prodigio pétreo de nuestra Lonja de Mercaderes. Permítaseme recordar que su construcción duró desde el 5 de febrero de 1483 al 19 de marzo de 1498. Naturalmente, los datos musicales que nos ofrece son bien de su tiempo.

Muy practicada fue la música en aquellas épocas por próceres, por artesanos, o por gentes labradoras. El arte decorativo se apoderó de tal ambiente y lo reflejó en sus creaciones: la Lonja nos lo prueba de modo palmario. Si contemplamos la magnífica puerta que da al jardinillo, tan ricamente ornamentada, situándonos en el interior del edificio, o sea en el magnífico salón columnario, notaremos cómo el ancho arco que tan abundosa decoración ostenta, nos muestra en la parte de nuestra derecha mano y en el punto de arranque, un monstruo grotesco, una especie de centauro, el cual en vez de armas guerreras (nótese aquí el punto de humor propio de estas caricaturas en piedra) maneja un burgués trombón, el instrumento de gran uso medieval-renacentista, y que ya lo encontramos aquí perfecto con su tija de unión entre los tubos y con el cónico ensanche de la boca, todo ello perfectamente representado. En el extremo opuesto del mismo arco aparece otro monstruo análogo, que empuña una trompeta no menos bien diseñada que el trombón aludido.

Veamos ahora los arcos decorativos que limitan en la pared interior (la del salón de columnas) la traza general de esta portada. El primero termina en ménsulas decoradas, asimismo con musicales asuntos; la de la izquierda presenta otro monstruo grotesco con garras de león y cuerpo humano, el cual toca con brío dos timbales que lleva colgados del cuello, siendo de notar que están bien trazados, y no muestran los tornillos que ponen tensa la piel, porque ésta aparece claramente atada a la caja sonora. En la ménsula frontera surge una figura que toca un calamus o chirimía de forma elegante y ejecutada con todo detalle.

Asimismo en la jamba izquierda más exterior de la portada notamos un angelito desnudo que toca una gran dulzaina a cuyos sonos danza un oso.

Como se ve, música y decoración arquitectónica se dan la mano, demostrando lo mucho que el arte de los sonidos interesaba a los hombres de aquellos tiempos. Y no puede uno menos de pensar si el escultor de la Lonja que trazó tales figuras sería buen aficionado que, en los ratos de ocio descansare tañendo el laúd, o durante el trabajo se aliviase entonando canciones.

° ° °

Todavía encontraremos más muestras de elementos musicales, empleados con amplio sentido decorativo, si contemplamos los históricos edificios valencianos.



FIG. 4.—Techo de la «Sala daurada» de la antigua Casa de la Ciudad, hoy en el salón del Consulado. Monstruos con instrumentos musicales

Queremos citar ahora el maravilloso techo de la antigua Casa de la Ciudad, colocado no ha muchos años como techo del Salón alto del Consulado, junto al edificio de la Lonja. Recordemos que esta admirable techumbre pudo ser salvada del incendio que determinó el derribo de la mencionada Casa del Ayuntamiento, incendio ocurrido el 19 de febrero de 1585, cuando dicho edificio estaba en lo que hoy es jardinillo junto al Palacio de la Generalidad. Nos hallamos aquí ante un espléndido sentido de la decoración en la que no faltan instrumentos músicos, unas veces de carácter... imperial, si vale la palabra, como son clarines y tambores; otras veces de carácter clásico-renacentista, como panderetas, triángulos, arpas y flautas de Pan, que recuerdan los diseños pompeyanos; otros, en fin, presentando escenas de fantasía como cacerías, bailes pastoriles, danzas de juglares, todo bellísimamente trazado y con tan finos



FIG. 5.—Techo de la «Sala daurada» de la antigua Casa de la Ciudad, hoy en el salón del Consulado. Escena con un monstruo tocando los timbales



FIG. 6.—Techo de la «Sala daurada» de la antigua Casa de la Ciudad, hoy en el salón del Consulado. Monstruos con instrumentos musicales

detalles, que nos inclinan a creer estaba destinado el techo a salas de no excesiva altura (como las que aún existen en el palacio de la Generalidad), cuyos artesonados pudieran ser vistos en su completo detalle y cómodamente, para poder admirar las maravillas de dibujos dorados que en vigas y plafones ofrece el techo con sus escenas de cacerías, bailes, desfiles militares...



FIG. 7.—Iglesia de Santo Domingo. Ángel músico en el arranque del arco de entrada



FIG. 8.—Iglesia de Santo Domingo. Ángel músico en el arranque del arco de entrada

Y no podemos menos de dejar aquí mención de dos esculturas de ángeles musicales que están a la puerta del atrio actual de la iglesia castrense de Santo Domingo.

¡Cuántos tesoros como los citados podrían existir todavía si no hubieran sufrido las injurias del tiempo y de los hombres! En el momento de su plenitud espiritual confirmaba Valencia el juicio del gran Menéndez y Pelayo cuando venía a expresar que en momentos tales la belleza muéstrase lo mismo en una estatua que en unos versos, en una cerraja o en un aldabón. ¡Quiera Dios que tornando al casticismo, el arte de Valencia recobre su total estirpe!

Eduardo L. Chavarri

FLO[R]S SANCTORUM

COD. 84 DEL ARCHIVO CATEDRAL DE VALENCIA

Como dice don Elías Olmos en su catálogo titulado *Códices de la Catedral de Valencia*, se trata de una especie de Año Cristiano en el que se ordenan, según los meses del año litúrgico, las festividades de éste y el santoral. Dejando aparte las características del código como a tal, que se encuentran explicadas en el mencionado trabajo del señor Olmos, (1), voy a tratar aquí de la ornamentación que le enriquece. Algunas de las viñetas han sido robadas en años pasados; no obstante, quedan suficientes para poder hacer su estudio.

No existen en él grandes miniaturas a toda plana, sino que, las que contiene, siempre van encerradas dentro del reducido espacio que dejan libres las letras capitales; tampoco se extienden por los cuatro márgenes de los folios ricas y vistosas orlas, éstas, a lo sumo, se explayan a lo largo de los márgenes laterales o en el espacio libre que dejan entre sí las columnas del texto, para formar, en caprichosas complicaciones geométricas, como un molinillo, voluta o espiral a sus extremos. En general, la ornamentación resulta agradable a la vista, no obstante la severidad y la falta de variación de que adolece.

Las letras iniciales suelen estar pintadas en rojo o azul, destacadas sobre un cuadrado azul o rojo, formando contraste con el que se haya tomado para la letra, sobre estos colores se ven dibujados, con finos trazos blancos, variedad de formas geométricas y tallos muy estilizados. De los brazos que componen la letra parten unos vástagos que, al extenderse por los márgenes del folio, constituyen las orlas arriba mencionadas. Las volutas que forman éstas en los extremos contienen palmetas, bolas o una como especie de capullos. Al rojo y al azul se unen gris, verde, rosa, amarillo, blanco, siempre en tonalidades frías y apagadas. El oro se usa poco, algunas bolas salpicando la orla, algún detalle en la inicial. Tan sólo en los últimos folios del código, más concretamente a partir del 372 v.º, se intensifica el empleo del oro, con el que se pintan algunas letras, fondos de miniaturas o recuadros sobre los que se destacan las capitales.

Es interesante este cambio, que se percibe también en otros detalles de la ornamentación; parece como si en la última parte del *Flo[r]s Sanctorum* hubiera intervenido otro artista. Así, las letras y las orlas se independizan aunque estén muy próximas. Los sencillos vástagos de tipo vegetal estilizado que formaban

(1) Pág. 68.

éstas se ven reemplazados por otros que rematan en figuras humanas o fantásticas, creadas por la imaginación del artista que ha unido en ellas al hombre y la bestia; en la mayoría de los casos adoptan actitudes guerreras o se disponen para la caza. Este tipo de decoración se halla asimismo en algunos folios aislados del principio. Las fotografías 1 y 2 muestran las modalidades descritas.

En cuanto a la decoración de los espacios que dejan libres las iniciales, se observa una preferencia por los fondos de cuadrícula que van desde el más simple cruzar de rayas a las complicaciones de éstas para imitar la labor de los mosaicos. Si la inicial es una A o una S el artista no deja de aprovechar la oportunidad que le ofrecen los dos espacios en que la letra divide el fondo para darnos en cada uno de ellos un tipo ornamental distinto, bien variando los colores o el dibujo (Vid., fot. 1). Otro motivo muy empleado es el vegetal; tallos y hojas se enroscan, se entremezclan y constituyen toda la decoración de la letra. Es este un tema que siempre veremos usar a lo largo de la historia de la miniatura, alcanzando en los códices del último período de la escuela valenciana unas grandes calidades, sobre todo en las producciones debidas a Juan Marí (2). En ocasiones, sierpes, aguiluchos y otros animales entran a formar parte de la maraña vegetal de estos fondos, recordándonos la decoración que de tanto favor gozó en los códices iluminados durante el período románico.

Por último, hay un buen número de letras que ven enriquecido el espacio libre con figuras o "historias". Aquellas que por su mayor tamaño deberían encerrar las más interesantes viñetas, han desaparecido, arrancadas por algún coleccionista de estampas. De las 73 (3) que han llegado hasta nosotros, la mayor parte están constituídas por una sola figura, la del santo cuya vida se comenta en el texto. Son las letras rojas al principio de cada fragmento las que más ayudan a identificar el personaje representado en la viñeta, pues ni atributos ni indumentaria serían bastante para ello. Por los hábitos podemos reconocer a San Hilario, obispo, o mejor, a los santos fundadores Domingo, Bernardo y Francisco, quien además aparece con los estigmas de la pasión en sus manos (4). En ocasiones se representa un episodio memorable de su vida, sobre todo milagros y más aún escenas de martirio; así vemos a San Felipe conducido ante los ídolos (5); a San Pedro mártir, vistiendo el hábito dominicano y de rodillas, a quien sus verdugos hieren en la cabeza (6). Episodios

(2) Sobre este artista consúltese el capítulo VIII de mi tesis doctoral *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*.

(3) Fols. 8 v.º, 14 r., 19 v.º, 23 v.º, 56 v.º, 63 r., 146 v.º, 149 r., 155 v.º, 157 r., 163 v.º, 166 v.º, 169 r., 169 v.º, 170 v.º, 173 r., 181 v.º, 182 v.º, 193 r., 196 r., 210 v.º, 211 r., 211 v.º, 213 v.º, 215 v.º, 216 r., 226 v.º, 227 r., 248 v.º, 253 r., 253 v.º, 263 r., 268 v.º, 272 r., 274 v.º, 277 r., 279 r., 284 v.º, 287 v.º, 295 r., 298 v.º, 314 r., 316 v.º, 341 r., 348 r., 349 r., 354 r., 372 v.º, 374 r., 392 v.º, 393 r., 394 v.º, 401 r., 410 r., 425 r., 431 v.º, 434 r., 435 r., 435 v.º, 438 v.º, 442 r., 446 v.º, 452 v.º, 477 v.º, 501 r. y 518 r.

(4) Fols. 56 v.º, 298 v.º, 341 r. y 425 r.

(5) Fol. 181 v.º.

(6) Fol. 170 v.º.



FIG. 1.—«Flo[r]s Sanctorum». (A. C. V. Sign. Cod. 84) folio 100 v.º

descritos pictóricamente, con toda la ingenuidad y sencillez narrativa de la época. Cuando el artista sintió un especial deleite en reproducir un suceso determinado, no fue obstáculo la ignorancia de la más elemental perspectiva; así, para el martirio de San Lorenzo (7), divide el espacio libre de la letra inicial en tres zonas: en la inferior vemos la fogata con sus llamas; en la

(7) Fol. 316 v.º.

central, al santo acostado sobre la parrilla, totalmente desnudo, con los brazos y manos sabiamente dispuestos evitando ciertas inconveniencias del desnudo, las carnes están rojizas, coloreadas por el fuego que iba abrasando al mártir;

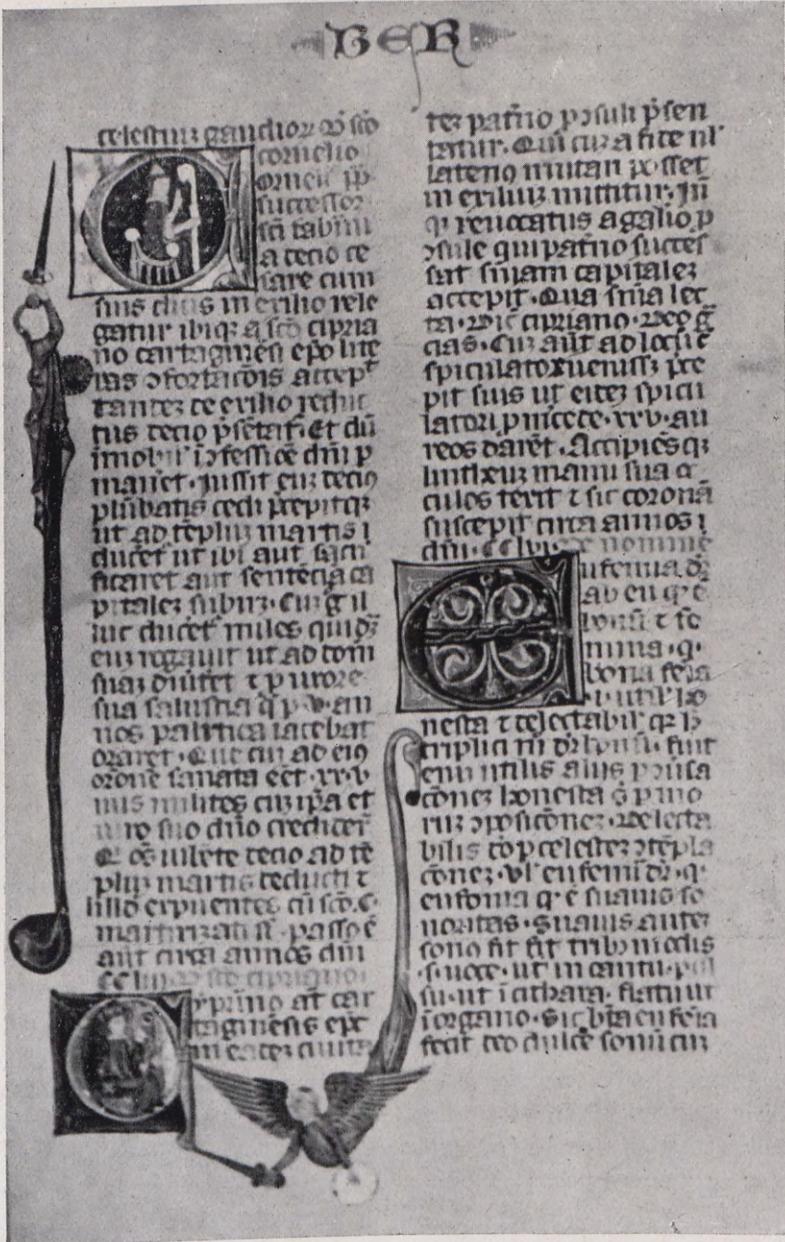


FIG. 2.—Folio 36r.—Las figuras de los dos obispos representan a San Cornelio y San Cipriano

en la parte superior dos figuras, tan sólo en busto, contemplan la escena llevando en sus manos sendos instrumentos en forma de Y.

Tampoco fue obstáculo insuperable la reja de la prisión, tras la cual nos representa a San Pedro Exorcista (8). Uno de los barrotes debía tapar precisamente el rostro del santo, por la disposición que había dado el mismo iluminador a este motivo, pero la solución fue bien sencilla, se limitó a suprimir aquel barrote molesto. A mi manera de ver, son estas ingenuas soluciones las que dan el mayor encanto a las producciones medievales.

De las que se conservan, las mejores miniaturas son las de los folios 23 v.º, 196 r., 253 v.º y 374 r. La primera de ellas presenta la Natividad del Señor según el tipo iconográfico que imperó durante el románico (Vid., fot. 3). Aunque sumamente reducida por la falta de espacio, están, no obstante, reproducidos los personajes esenciales. El Niño, bien tapado, recostado en alta cuna con peana; María, completamente despreocupada de su Hijo, yace sobre un



Fig. 3.—Folio 23 v.º. Nacimiento de Cristo. 53 × 52 cms.

lecho y junto a Ella está San José; la mula y el buey cierran la viñeta. La tradición pictórica e iconográfica procedente de Bizancio, que llegó a los países de Occidente por los siglos VII y VIII, perdura todavía en esta miniatura, reflejándose en la alta cuna de Jesús y especialmente en la actitud cansada de María después de su glorioso parto (9).

(8) Fol. 211 v.º.

(9) Karl Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Freiburg i. Br., 1928, pág. 348.

La Ascensión del Señor tiene lugar en las dos zonas en que la A capital divide el campo de la escena; en la inferior, María arrodillada y acompañada por cuatro discípulos en esta misma actitud, asiste al suceso; Cristo, desde lo alto, en la segunda zona, bendice con la diestra y lleva en la izquierda el mundo, símbolo de su divinidad (10). Las otras dos viñetas, el encuentro de Jesús con María Magdalena luego de la Resurrección y la Natividad de María (Vid., fot. 4), están resueltas con la misma gracia y sencillez que hemos visto en las anteriores. El encuentro del Señor y la Magdalena tuvo lugar en el huerto en que estaba el sepulcro de Jesús; como representación del mismo el artista ha colocado un árbol, si es que así se puede llamar a un tallo con cabeza de espárrago que se halla entre las dos figuras que parecen haber sido captadas en el momento del *Noli me tangere* (11). Los pocos árboles que se encuentran a lo largo de todo el códice obedecen al tipo descrito, que es muy común en los códices de la Alta Edad Media; por ello quizá tenga más interés la palmera que asoma por detrás del verdugo en la escena del martirio de San Vital (12). Estos quizás serán los únicos intentos de paisaje de todo el manuscrito, ya que para fondos de las viñetas el artista acudió siempre a los de tema ornamental, principalmente a los de grupos de tres puntos blancos sobre un tono uniforme azul o rojo, y a los de cuadrícula, habiendo sido empleado el oro en muy pocas ocasiones.

Indudablemente intervino más de un artista en la iluminación del códice; ya apunté esta idea al ver las dos modalidades decorativas que acusaban especialmente las orlas. La distinta manera de estar tratadas las figuras de las diferentes viñetas parece venir a confirmar la idea. Un artista gustó de emplear blanco para las carnes y cabellos y, en ocasiones, hasta para toda la figura, estando marcados los rasgos del rostro, el peinado y los pliegues de las vestiduras por medio de trazos negros, realizados en pincel muy fino. De esta forma está representado San Bernardo, si bien en este caso correspondía usar el blanco en el hábito del monje fundador. No es este el caso de la representación de San Jorge (13); todo blanco, sobre caballo blanco y enarbolando blanco estandarte, la monotonía queda rota tan sólo por el dorado de la espada que blande y por la aureola. Basten estos ejemplos para muestra de lo dicho.

Otro artista debió realizar las figuras en las que los cabellos están pintados en diferentes colores: marrón, negro, gris o rubio, y en las que las carnes tienen el tono adecuado. También la forma de modelar los pliegues ha variado, no son ya las simples rayas en negro sobre un color plano, sino que ahora se marcan por medio de una variación de tonos y también por el uso del blanco, aunque todo de manera muy ruda todavía. Se perciben, por otra parte, inhabili-

(10) Fol. 196 r.

(11) Fol. 253 v.º.

(12) Fol. 169 v.º.

(13) Fol. 163 v.º. Reproducido por Domínguez Bordona en *Manuscritos con pinturas*, t. II, pág. 240.

dades en algunas miniaturas y hasta en orlas y letras, que no se ven en otras. Así, a partir del fol. 372 vº se deja sentir una tendencia a representar las figuras sedentes de perfil (vid. fot. 2), lo que bien pudiera obedecer a falta de maestría en el iluminador que las ejecutó.

Todavía quedan otros detalles que abonan en pro de la intervención de más de un artista: el que unos santos lleven en la aureola unos puntos en blanco marcando el contorno, los rayos negros de las bolas doradas de algunas orlas... Tal vez analizando el códice con mayor detenimiento puedan notarse algunos que me han pasado por alto. Todo esto es prueba que la iluminación del *Flo[r]s Sanctorum* debió ser realizada en un taller en el que, bajo la dirección de un maestro, trabajarían diferentes artistas. El maestro pudo reservarse, junto a la dirección del conjunto de la obra, las viñetas más importantes de la misma, suponiendo que entre las que han sido robadas se encontrarían las salidas de sus manos.



FIG. 4.—Folio 374 r. Nacimiento de la Virgen. 50 × 64 cms.

Y al hablar del taller hora será ya de apuntar dónde estuvo éste. Sin duda alguna fuera de Valencia. Ciertos detalles de la ornamentación, especialmente las orlas a base de figuras humanas y fantásticas, apuntan una tendencia italiana, quizá más marcada en el fol. 2 vº. Con todo, me inclino a pensar que fue realizado en Aviñón, basándome para ello en las palabras de Labande al hablar de las producciones de aquel centro durante el siglo XIII, y que copio literalmente para mayor claridad: "...grandes initiales. Alternativement rouges et

bleues, mais offrant quelquefois les deux couleurs dans un dessin plus compliqué, elles sont accompagnées de filets dont les enroulements et formes géométriques sont très variés. En somme, il n'y a là rien de bien caractéristique". Y más adelante: "En somme, les couleurs sont très simples et il n'existe pas de modelé dans le dessin; c'est à peine si une touche plus vive, maladroitement appliquée sur les chairs, en nuance quelque peu le ton", citando para ejemplo de lo dicho el misal m. 176 de la Biblioteca de Aviñón (14).

Como vemos, las características apuntadas por el investigador francés pueden ser aplicadas a este códice núm. 84 de la catedral valenciana. Las relaciones de la corona aragonesa con el sur de Francia, por razones políticas que a nadie escapan, eran intensas, y mucho más quizás las de nuestra sede con la corte papal de Aviñón. En muchos de los documentos que transcribió Rubió y Lluch en su interesante trabajo *Documents per l'història de la cultura catalana mig-eva*, hay noticias de códices comprados en Aviñón, bien para satisfacer deseos regios, bien para atender a las necesidades de algún convento. Sanchis Sivera en su *Bibliología valenciana medieval* (15) transcribe una relación de libros que supone proceden de Aviñón con destino a nuestra catedral. Lleva la fecha de 1356 y en ella se insertan dos *flos sanctorum* de los que tan solamente especifica el precio, uno costó XL libras y el otro LX; la parquedad de la noticia no permite hacer conjeturas. Pero en el mismo trabajo se copia un inventario de libros de la catedral que fue hecho el 27 de octubre de 1418 y que es el más antiguo de los hallados hasta el presente, en él se lee: "Item, un "flos sanctorum" de grossa letra, feneix en lo segon corondell de la primera página *ad tertium*, e comença en lo darrer corondell de la darrera página *multa beneficia*." Estos datos sí que coinciden con el códice que estudiamos.

Posiblemente en las hojas que servirían de guarda al manuscrito en su primitiva encuadernación se habrían anotado noticias que serían interesantes para datar, tanto cronológica como topográficamente, nuestro *Flo[r]s Sanctorum*, pero aunque así fuese no han llegado hasta nosotros, bien porque desaparecieran antes o por que se quitaran al llevar a cabo la encuadernación moderna que hoy tiene.

Así, pues, no son muchos los datos con que contamos para determinar la fecha del códice y es por eso por lo que me limito a suponer que debió de ser hecho en Aviñón en los últimos años del siglo XIII, o mejor quizá en los primeros del XIV. En cuanto a cómo y cuándo llegó a la biblioteca de la catedral valenciana, si no fue en 1356, tal vez pueda estar la solución en el rico archivo de la misma.

El influjo o tendencia italiana que ya he apuntado no es óbice para suponerlo aviñonés, ya que en torno a la corte pontificia del sur de Francia se

(14) *Les miniaturistes avignonnais et leurs oeuvres*, en la *Gazette des Beaux Arts*, XXXVII, 1907, págs. 230 y ss.

(15) *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, año 1930, pág. 84.

establecieron artistas procedentes de diferentes regiones, especialmente de Italia, y las corrientes artísticas de unos y otros países se entremezclan y amalgaman, siendo precisamente la fusión de elementos franceses e italianos una de las notas distintivas de los códices iluminados en aquella escuela.

Amparo Villalba Dávalos

NOTICIA DE UNA NUEVA OBRA DE VICENTE MACIP

Aunque se conocía la existencia de esta hermosa obra que hoy publicamos, nunca había sido reproducida. Martínez Aloy la menciona con estas palabras en el tomo I de la *Geografía General del Reino de Valencia* (pág. 1.003): “...una tabla de la Virgen, en cuya composición se ha introducido por moderno pintor la imagen de San José, que constituye con las otras figuras un grupo interesante, y a la vez insólito, de la Sagrada Familia”. Cuando escribía Martínez Aloy, hallábase en la sacristía de la iglesia parroquial de Rocafort; hoy se encuentra en el mismo templo, pero en la capilla del Santísimo Cristo de la Providencia, en sitio alto y mal iluminado, por lo que pasa desapercibida pese a su más que regular tamaño.

No obstante la nota de Martínez Aloy, nadie —que sepamos— se preocupó de comprobar sus indicaciones. Así ha permanecido prácticamente ignorada hasta hoy una bellísima producción de innegable importancia para la historia del arte valenciano.

El culto sacerdote y entusiasta valencianista, don Vicente Sorribes, nos ha dado toda clase de facilidades a la hora de estudiar y obtener reproducción fotográfica de la tabla, que por cierto se encuentra perfectamente conservada. Dato que subrayamos con placer por cuanto habla en favor de la parroquia y pueblo de Rocafort.

Su atribución es de las que ofrecen escasas dificultades. Trátase, a no dudarlo, de una obra debida íntegramente a los pinceles de Vicente Macip, cuya estatura victórica va creciendo sin cesar. Desde el estudio que publicara Olimpia Arozena en los *Anales de la Universidad de Valencia* (1930-1931), quedó planteado el problema de su emplazamiento histórico como coyuntura decisiva de un momento de clara transición. Mas a ello será preciso agregar el de una personalidad cada vez más definida y clara.

Como todos los creadores de escuela, Macip supo sintetizar influencias diversas. Desde los ecos medievales hasta las novísimas aportaciones traídas por los Hernandos, pasando por el núcleo italiano que acudió a Valencia, se agrupan en él factores diversos, presta e inteligentemente valencianizados. Tales influjos —indiscutibles— contribuyen a reforzar su estilo, sin mermar lo que hay de intransferible en su fibra creadora.

La tabla que comentamos es una Sagrada Familia con el Bautista niño y grupo de ángeles, dos de ellos con instrumentos musicales y otros dos



Vicente Macip. Sagrada Familia. Iglesia parroquial de Rocafort (Valencia). Capilla del Santísimo Cristo de la Providencia

sosteniendo la corona simbólica de la realeza de María. A la izquierda del espectador, paisaje con un castillo fortificado. Para conservar centrada y preeminente a la Virgen —ratificando una larga tradición de devociones marianas—, San José aparece desplazado a un lado, cortando parte de un brazo; detalle que, sin duda, hizo creer a Martínez Aloy que fue *introducido por moderno pintor*.

En el rostro de la Virgen aparece —aunque bastante reelaborada— la reso-

nancia de Hernando Yáñez de la Almedina; tal vez haya, también, algo de San Leocadio. Sin embargo, la recia unidad conceptual entre colorido, composición y dibujo, produce un resultado verdaderamente peculiar. Aunque ya estamos lejos del apasionado dramatismo precedente, la nueva ternura no llega todavía a ese reblandecimiento que en Juanes aparece aliado con un superior virtuosismo técnico. Aquí encontramos cierta tosquedad en la ejecución, hasta cierto punto menos elaborada, pero ello va en beneficio de un arte más varonil, enérgico y directo.

Afortunadamente está en declive la costumbre, que pudiéramos llamar *conformista*, de buscar explicación a estos maestros allende nuestras fronteras. Ya Lafuente Ferrari señaló con clara visión, refiriéndose a Juanes, que sobra la hipótesis del consabido viaje a Italia, pues *conociendo las obras del padre, las del Segorbe, al menos, no hay necesidad de suponer tal viaje para explicar el estilo del hijo*. Lo mismo podemos decir del padre, conocidos, por ejemplo, San Leocadio y los Hernandos. No creemos, por lo tanto, necesario pensar en Fra Bartolomeo, Ghirlandajo, Sebastiano del Piombo o Francesco Francia como únicos puntos de justificación estilística. Está bien claro el camino que posibilitó las coincidencias, producto de una rápida y flexible adscripción del artista a las nuevas tendencias recién importadas, al nuevo *gusto* italianizante que logró constituir con su labor un brote vigorosamente valenciano.

Esta "Sagrada Familia" se encaja perfectamente entre las restantes obras comúnmente admitidas como de Macip. De modo indirecto, contribuye a disipar cualquier temor que pudiera subsistir sobre la atribución del "Bautismo de Cristo" existente en la Catedral de Valencia, su indiscutible obra maestra; en efecto, los angelotes del "Bautismo" son gemelos del Niño y el Bautista, mientras que el San José de Rocafort tiene estrecho parentesco con las dos grandes figuras centrales de la Catedral, donde el Bautista reitera el peculiar tratamiento de la oreja del San José.

Los ángeles y sus ropajes quedan explicados por los que figuran en la "Adoración de los pastores" de la Catedral segorbina, donde el San José repite el detalle de la oreja, aunque responde a un tipo diferente. Los Niños ratifican la identidad de autor en ambas producciones.

La Virgen reaparece en la "Adoración de los pastores" del Museo de Valladolid, recalcando la similitud de los ángeles y las aureolas.

Visto esto, creemos indiscutible la atribución a Vicente Macip de la bella tabla de Rocafort. Es innecesario insistir sobre la familiaridad estilística, cromática y técnica, con otras obras, como la "Lamentación sobre Cristo muerto" de Segorbe, la "Via Dolorosa", del Prado, o la "Coronación de Espinas", de la Catedral de Valencia.

La "Sagrada Familia", que reivindicamos para este gran pintor valenciano, aporta un elemento de esencial interés en la reconstitución de sus verdaderas dimensiones artísticas e históricas, como artista creador y arranque de un camino.

Vicente Aguilera Cerni

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

Es verdaderamente importante el número de grabados que atesora el Museo valenciano de Bellas Artes de San Carlos. Son tantos y de tal calidad que el edificio de San Pío V necesitaría duplicar sus locales de exhibición si un día se decidiera hacer llegar al gran público parte de estos fondos inapreciables del grabado de todas las épocas.

En esta misma prestigiosa publicación se pasó revista por pluma autorizada (1) a la riqueza calcográfica custodiada en "San Pío V" y se llamó la atención sobre cómo todo este valioso acervo cultural iba saliendo a la luz, como nosotros mismos hemos tenido ocasión de comprobar al efectuar tareas de investigación en los Archivos de la Academia, merced al trabajo tenaz e ilusionado del Académico de Número y Secretario General de la Real de San Carlos, don Manuel Sigüenza. Naturalmente que en las páginas que siguen no pretendemos dar a la publicidad las obras de cada uno de los grabadores de la rica colección de la Real Academia, quédese este trabajo para más adelante, sino comenzar por la obra de Giovanni Battista Piranesi, uno de los primeros grabadores mundiales, y cuya aportación al fondo de la Academia es considerable, como se verá más adelante.

La vida y la obra de Piranesi ha sido estudiada desde Bianconi: *Elogio stórico del cav. G. B. Piranesi*, hasta Lafuente Ferrari (2), pasando por Samuel, Giesecke, Morazzoni, Focillón y Hind, siendo las aportaciones de los dos últimos autores citados, junto con la de Lafuente, las más decisivas para situar históricamente a este señoero grabador.

Giovanni Battista Piranesi, nacido en Mogliano, cerca de Venecia, en 4 de octubre de 1720, lleva dentro de la sangre "la savia de constructor" y siempre se condujo acorde con el orgulloso apelativo "arquitecto veneciano", que añadía generalmente a su nombre. Roma representó para Piranesi la plenitud del ideal y, empapado de ruinas que le hablaban desde su mudo silencio, fue enamoradamente dejando parte de su propio ser en cada una de las maravillosas planchas que salieron de sus manos.

(1) La del Académico de Número don Ernesto Furió Navarro en *Síntesis de la evolución histórica del grabado calcográfico en nuestro continente*, "Archivo de Arte Valenciano". 1954, págs. 109-124.

(2) *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional*. Madrid. 1936.

Giussepe Vasi y Felice Polanzani son sus primeros maestros en la técnica del buril, y ya de Roma, ya de distintos puntos de Italia, pero preferentemente de la primera población, es de donde extrae motivos para saciar su curiosidad inagotable. Deseando dotar a sus creaciones de humanidad, las hace emerger entre una variada teoría de tipos astrosos y harapientos "como reacción contra el falso amaneramiento del arte romano", según acertadamente se ha dicho. Penetrado de cultura romana y habiendo entrado en el círculo de los arquitectos y eruditos de Roma y trabado amistad singular con Bottari, bibliotecario del Vaticano, publica, en 1748, las *Antichità Romane de tempi della Republica*, las *Carceri*, los *Trofei*



FIG. 1.—G. B. Piranesi. «Las termas de Trajano» (1775). Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

y, por fin, en 1756, su *Antichità Romane*, en cuatro volúmenes, suma y compendio de su arte. Por estos años, hacia 1751, entra en relación con el aristócrata y político irlandés Jacobo Caulfield, vizconde de Charlemont y poco tiempo después tiene lugar el ruidoso y ostensible rompimiento entre ambos. Mayor tranquilidad espiritual le produjo a Piranesi la elevación al solio papal del veneciano Cardenal Rezzonico, bajo el nombre de Clemente XIII, puesto que a él no sólo dedica su *Della Magnificenza ed architettura de' Romani*, sino que Juan Bautista, sobrino del Papa, colma sus ambiciones de arquitecto al encargarle la restauración de la iglesia de la Orden de Malta.

Piranesi, caballero de la Espuela de Oro, casado y ya famoso en Roma,

enseña la técnica, en la que es consumado maestro, a sus tres hijos, siendo Francesco el verdadero continuador de la obra de su padre, con quien había colaborado en la serie de vistas de los templos de Paestum hasta la muerte de Giovanni Battista en 9 de noviembre de 1778.

* * *

Tres aspectos distingüense nítidamente en la obra de Piranesi, correspondiendo cada uno de ellos a una vocación en el alma del artista que no anulaba las restantes. Es el primero, el de Piranesi pintor en sus *Vedute di Roma*, donde dejó toda su ciencia de aguafortista volcada en un canto a la gloria imperecedera de Roma, esa Roma de calles animadas por una vida prieta y multiforme que presta calor a las piedras, las cuales a su vez aparecen sombreadas por jaramagos y hierbas silvestres que acentúan la melancolía. Precisamente este aspecto melancólico y soñador de su obra, que es como un anticipo del movimiento romántico, halla cauces donde desbordarse con sus *Carceri*, serie de planchas en las que aparece un Piranesi visionario y dotado de una poderosa fantasía, "creaciones de un dramatismo auténtico" en donde las figuras humanas, que nunca dejan de acompañar a los monumentos arquitectónicos, apenas si son otra cosa que una nota aislada en la tremenda sinfonía de la creación delirante del grabador veneciano.

La última faceta de Piranesi es la del amor estudioso de los monumentos clásicos, cuyos restos le apasionan como hijo de aquel ambiente preso por la fiebre de antigüedades. A estas antigüedades dedica sus horas de trabajo, dejándonos sus *Lápides*, entre otras obras que atestiguan un laborar fecundo y un interés fuera de lo normal, por las creaciones del pasado, narrado en un tono de equilibrio clásico, que había llegado a formar parte de la propia personalidad de nuestro artista.

* * *

Como ya se ha dicho, es bastante copiosa la producción que de Piranesi posee el Museo de San Carlos; podemos dividirla en dos apartados: uno formado por los tres grabados expuestos en el Salón de Actos de la Real Academia y otro que comprende las colecciones encuadernadas de sus obras.

Los grabados son los siguientes: el primero (1.022 del Catálogo de Garín), titulado "Vedutta delle Terme di Tito" (3), fechado hacia 1775 (lám. I); el segundo, "Veduta dell' arco di Tito (1.028 del mismo Catálogo) (4), con fecha de 1760 (lám. II) y el tercero "Vedutta degli avanzi superiori delle Terme di

3) Núm. 108 del Catálogo de 1792 de las *Vedute di Roma*, y respectivamente 837 del de Focillón, 123 de Hind y 123 del de Lafuente Ferrari, quien propone denominar este grabado, a la luz de la moderna Arqueología, "Las termas de Trajano" (1775).

(4) Número 90 del Catálogo de 1792, 756 del de Focillón; 55 del de Hind, y 56 del de Lafuente.

Diocleziano a S. Maria degli Angeli" (1.034 en la obra de Garín) (5), realizado hacia 1774 (lám. III). El primero y tercer grabados fueron hechos por Piranesi cuando ya había sido nombrado caballero y tal título aparece lógicamente en las dos obras que comentamos; no así en la segunda (6).

Respecto a la época en que entraron estos grabados a engrosar los fondos de la Academia, conjeturamos debe ser anterior a la de redacción del primer Inventario total del Centro docente valenciano, que lleva fecha 1797-1815, de-



Fig. 2.—G. B. Piranesi. «El Arco de Tito» (1760). Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

bido a que el lote de obras que mencionaremos a continuación ya formaba parte de la Biblioteca del citado Centro. De los grabados sueltos no aparece nota ninguna, por lo cual evitamos adelantar cualquier juicio.

El segundo grupo de obras de Piranesi custodiadas en el Archivo de la Real Academia está formado por las colecciones encuadernadas que luego reseñaremos. Es preciso advertir que, como ya hemos apuntado, estas obras aparecen inventariadas en la fecha anteriormente citada y han sido objeto de este estudio, a excepción de la número 44 (vistas de Roma) y 52 (obra varia) que no han sido halladas (7). Formaban parte de la primera biblioteca que tuvo la Real Acade-

(5) Número 105 del Catálogo de 1792; 833 del de Focillón; 115 del de Hind, y 115 del de Lafuente.

(6) Focillón da como fecha del Breve de Clemente XIII la del 16 de enero de 1767.

(7) El Inventario manuscrito de 1797-1815 da fe de la existencia en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de los tomos siguientes que interesan a nuestro estudio: "Obras de Juan Bautista Piranesi, arquitecto veneciano, diseñadas y gra-

mia y su adquisición debió venir recomendada por el aprecio que a los académicos valencianos merecía la obra del grabador veneciano como recreador y vitalizador de todo un pasado glorioso de Roma. Sin duda, desde los tiempos de la instauración de la clase de Grabado, primero en la Academia de Santa Bárbara y luego en la de San Carlos, figurarían los modelos de Piranesi, aunque los documentos no los mencionen ni tampoco las listas de adquisiciones que para engrosar los fondos de la Academia se iban paulatinamente haciendo, como se realizó en varias ocasiones, entre otras en época de los Directores Vicente Gascó y Antonio Gilabert.

Colecciones encuadernadas:

1. *Le Antichità romane opera de Giambatista Piranesi architteto veneziano divisa in quattro tomi... In Roma, MDCCLVI nella Stamperia di Angelo Rotilj nel Palazzo de Massimi...*

badas por él mismo que comprende 16 tomos de folio imperial, encuadernados a la rústica en italiano, impresos en Roma en los años 1765 y son. *El primer tomo* diseños de dichas antigüedades: el curso de los antiguos acueductos, así dentro como fuera de Roma; la planta de los más esclarecidos baños, la del Foro de Roma con sus contornos, la del Monte Capitolino y otras de lo más recomendable bajo el número 37.

"*El segundo y tercero* comprenden los diseños de los monumentos sepulcrales de Roma y en el campo romano, sus elevaciones, secciones, vistas exteriores e interiores con la demostración de los vasos cinerarios y ungüentarios, bajos relieves, estucos, mosaicos, inscripciones y todo lo demás que se ha encontrado en dichos sitios bajo los números 38 y 39.

"*En el cuarto* se contiene los puentes antiguos de Roma que en el día existen, con los vestigios de la antigua isla Tiberina; los diseños de sus teatros, de sus pórticos y otros monumentos con sus explicaciones bajo el número 40.

"*El tomo quinto*, igual en todo a los antedichos, de las antigüedades de Albano y del Castillo Gandolfo, bajo el número 41.

"*El tomo sexto*, igual al antecedente, que demuestra la magnificencia de la arquitectura de los romanos bajo el número 42; la explicación en latín e italiano.

"*El tomo séptimo*, igual al antecedente en latín e italiano, que demuestra el Campo Marcio de la antigua ciudad de Roma. En Roma año 1762, bajo el número 43.

"*El tomo octavo*, apaisado, mayor que los otros, que comprende 92 estampas de las vistas de Roma, bajo el número 44.

"*El tomo noveno*, de marca imperial, en italiano y francés. Diversas maneras de adornar las chimenes y toda otra parte de los edificios, sacadas de la arquitectura egipcia, toscana y griega, en Roma, 1769, bajo el número 45.

"*El tomo diez*, del mismo tamaño anterior. Trofeos de Octaviano Augusto, todo estampas, bajo el número 46.

"*El tomo once*, del tamaño del anterior, en italiano. Antigüedades de Cora, bajo el número 47.

"*El tomo doce*, igual al antecedente, en italiano. Las ruinas del Castillo de Agua Julia, situado en Roma, junto a San Eusebio, falsamente llamado del Agua Marcia, bajo el número 48.

"*El tomo trece*, igual al anterior. Antigüedades romanas del tiempo de la República y de los primeros emperadores, bajo el número 49.

"*El tomo catorce*, como el antecedente. Cárceles de invención del autor, bajo el número 50.

"*El tomo quince*, igual al anterior. Lápidas del Capitolio o Fastos consulares y triunfales de los romanos, desde la fundación de Roma hasta Tiberio César. En latín, bajo el número 51.

"*El tomo dieciséis*, igual al antecedente. Varias obras de arquitectura en perspectiva, groseras, y antigüedades sobre el gusto de los antiguos romanos. Roma, 1750, bajo el número 52."

Los cuatro volúmenes, como el resto de las obras de Piranesi, con lomerías de piel verde. Encuadernación en mediano estado de conservación. Hacen un total de 214 láminas.

Tomo I. Incluye el conocido retrato de Piranesi hecho por F. Polanzani, seguido del doble grabado donde aparecía la dedicatoria a Charlemont que luego fue borrada. Nuestro ejemplar es un tercer estado de la plancha y está falto de las dos cartas que Piranesi incluyó en 1757 para explicar la historia de la dedicatoria de la obra. (Número 37 del Catálogo de 1797) (8).

Tomo II. Lleva la lámina doble con la reconstrucción fantástica de las vías Ardeatina y Appia y en diversos monumentos sepulcrales aparecen la firma del autor y dedicatorias a Caulfield (que no llegaron a borrarse de la plancha), al arquitecto Adams y al pintor Ramsay. Ofrecen la particularidad de llevar el numeral antes de la indicación de Tom. II las láminas IV, X, XVIII, XXXVII, XLII, LV y LXIII (Cat. Sn. C., núm. 38).

Tomo III. Portada y a continuación doble lámina representando un circo romano según invención de Piranesi. Falta la dedicatoria a Caulfield de la prueba primera, apareciendo en su lugar la inscripción Marti Vltori. En este tomo hállase el numeral antes de la indicación de Tom. III en las láminas II, XXXVIII, XL y LIII. El ejemplar se halla falto de las láminas VIII, XII, XVIII y XLI (Cat. Sn. C., núm. 39).

Tomo IV. Aparece sin dedicatoria al noble inglés citado, sustituyéndose en la doble lámina del pórtico la inscripción por otra que dice: VINDICIBUS ET PROTECTORIBUS BONARUM ARTIUM. I. B. PIRANESIUS; es, por consiguiente, un segundo estado. Falta la *Pianta del Tempio di Giunone*, llevando el numeral antes de la indicación Tom. IV las láminas I, II, XII, XVI, XLVIII, L y LVII. En la lámina que se refiere al *Tempio de Giunone* el numeral se halla encima de la indicación de tomo (Cat. Sn. C., núm. 40).

2. *Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo descritte ed incise da Giovambattista Piranesi. In Roma l'anno 1764.*

Dedicatoria a Clemente XIII tras el título de la obra. Dos grabados intercalados, 26 láminas numeradas seguidas de:

Descrizione e disegno dell'Emissario del Lago Albano di Gio. Battista Piranesi. Portada, dos grabados intercalados y nuevas láminas. Aprobación en 1 de abril de 1762; y de

Di due spelonche ornate dagli antichi alla riva del Lago Albano. Aprobación el 30 de agosto de 1762. Un grabado intercalado y doce láminas.

Los tres libros en un solo volumen de las características de los anteriores (Cat. Sn. C., núm. 41).

3. *Della magnificenza ed architettura de' romani. Opera di Gio. Battista Piranesi, Socio della Reale Accademia degli anticuari di Londra.*

(8) De ahora en adelante citaremos abreviadamente: Cat. Sn. C. cuando nos refiramos a los fondos de la Academia en el Inventario de 1797-1815.

Fecha 1761 en la portada latina, que es la primera. El ejemplar, aunque bastante deteriorado en su encuadernación, tiene en perfecto estado sus láminas. Consta de todas las láminas que Piranesi grabó, caso poco frecuente, pues ni en los ejemplares manejados por Focillón y Lafuente Ferrari se repite este hecho.

Pasamos, pues, a describir la lámina XVII que falta en todos los tomos citados.



FIG. 3.—G. B. Piranesi. «Las Termas de Diocleciano» (1774). Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Lám. XVII. *Tab. XVII*, en alto, a la derecha. Doble lámina apaisada y plegada con 24 fragmentos arquitectónicos; primero de la izquierda con la inscripción “In villa Pamphilia”, último de la derecha (parte baja) “Apud Blasium Lapidam ad arcam aedis Sta. Mariae Consolationis”. Firmado en el ángulo inferior izquierda sobre la doble línea de encuadramiento.

El tomo se hall encuadernado junto a las:

Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la Lettre di M. Mariette aux auteurs de la Gazette Litteraire de l'Europe... In Roma MDCCLXV. Una portada, seis grabados intercalados y once láminas (Cat. Sn. C., núm. 42).

4. *Ioannis Baptistae Piranesii antiquariorum Regiae Societatis Londinensis Socii Campus Martius antiquae urbis Romae. MDCCLXII.*

Dedicatoria al arquitecto inglés Roberto Adams. Aprobación en 16 de junio de 1761 (Cat. Sn. C., núm. 43).

5. *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj... Opera del cavaliere Giambattista Piranesi, Architetto. In Roma MDCCLXIX. Nella Stamperia di Generoso Salomoni.*

Gran frontispicio grabado, tres viñetas, tres láminas intercaladas en el texto y 63 láminas. Se hallan los grabados encuadernados sin orden alguno, apareciendo unos sin firma ni número de lámina, otros sólo con firma o número y, por último, 36 completos (Cat. Sn. C., núm. 45).

6. *Trofei di Ottaviano Augusto innalzati per la vittoria ad Actium e conquista dell' Egitto con vari altri ornamenti antichi disegnati ed incisi del cavalier Gio. Batta. Piranesi.*

Del total de láminas hay 19 sin firma. Ejemplar sin fecha, posiblemente alrededor de 1780 (Cat. Sn. C., núm. 46).

7. *Antichità di Cora descritte e incise da Giovambat. Piranesi.*

Portada, una lámina sin numerar, diez láminas y un grabado intercalado. Publicado en 1764 (Cat. Sn. C., núm. 47).

8. *Le rovine del Castello dell' Acqua Giulia situato in Roma, presso S. Eusebio e falsamente detto dell' Acqua Marcia... di Gio. Battista Piranesi.*

Obra compuesta por 19 grabados (del 1 al 16 del Castillo; los siguientes Trofeos de Augusto existentes en el Campidoglio) y fechada en 1761 (Cat. Sn. C., núm. 48).

9. *Antichità romane de' tempi della Repubblica e de' primi Imperatori, disegnate ed incise da Giambattista Piranesi, architetto veneziano.*

Primera edición fechada en Roma a 20 de julio de 1748. Treinta láminas agrupadas en dos partes: la primera hasta la lámina 15 (Foro di Augusto), la segunda a partir de la 16 (Ponte di Rimino). La lámina del Arco de Galieno sin numerar. La dedicatoria sin número de lámina (Cat. Sn. C., núm. 49).

10. *Carceri d'invenzione di G. Battista Piranesi Archit. Venet.*

Consta el presente ejemplar de 16 impecables grabados, bien conservados, cuya fecha de edición debe ser hacia 1761; segunda tirada de las *Carceri* semejante a la primera, excepto la adición de las láminas II y V. Nuestro Museo posee la serie completa, galardón poco compartido con otros fondos de distintos lugares del mundo, pues inclusive la Biblioteca Nacional de Madrid se ve falta de cinco láminas.

Estas son las núm. 3 ("Prisión con rotonda, reja y garita"), 7 ("Prisión de las escaleras helicoidales"), 12 ("Patio de prisión con mojones y cadenas"), 13 ("Prisión con argollas, cadenas y lámpara circular") y 14 ("Prisión de los arcos apuntados"). (Cat. Sn. C., núm. 50.)

11. *I. B. Piranesi Lapides Capitolini sive fasti consulares triumphalesq. romanorum ab urbe condita usque ad Tiberium Caesarem.*

Obra dedicada a Clemente XIII. Lleva fecha de aprobación en 16 de junio de 1761. Una gran lámina seguida de los fastos consulares desde Rómulo hasta

Tiberio y cuatro grabados en diversas partes del libro, de ellos dos lápidas (Cat. Sn. C., núm. 51).

Queda así reseñada, siquiera sea someramente y a modo de apuntes, la copiosa obra del famoso veneciano, la cual, estamos seguros, fue pauta en el aprendizaje del grabado para más de un artista salido de las nobles aulas de la Academia valenciana.

Salvador Aldana Fernández

LAS REALES ACADEMIAS DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO Y SAN CARLOS, Y EL GREMIO DE ALBAÑILES DE VALENCIA

Hemos creído interesante reproducir, como ilustración a este breve trabajo que ofrecemos al curioso lector, uno de los relieves académicos conservados en el Museo de San Pío V: el de Francisco Bru representando a San Fernando y San Carlos como protectores de las Bellas Artes. El pintor y escultor valenciano Francisco Bru floreció durante el último tercio del siglo XVIII. Sintetizando la biografía que de él escribe Orellana, diremos que comenzó siendo "velluter" como su padre, para terminar aprendiendo las artes plásticas con los hermanos Vergara; su profesión definitiva fue la de pintor, y en esta especialidad son muchas las obras realizadas por él en Valencia. Luego, al ser creada la Academia de San Carlos, consiguió —tras algún sinsabor— el nombramiento de Director de Escultura, en cuyo cargo sustituyó a José Puchol, otro de los buenos artistas de la época, perteneciente, con Francisco Sanchis y José Esteve Bonet, a la generación que sucedió a la del gran don Ignacio Vergara. Incluso llegó a ser Francisco Bru, de 1799 a 1802, Director General de la Academia de San Carlos; y entre los méritos que aportó con el fin de obtener los diferentes galardones que habían de culminar en el antedicho título de Director de Escultura, figuran un relieve de escayola (0'88 × 0'67 metros) representando una Sagrada Familia con San Juanito, de 1776, así como éste con la leyenda "Por San Fernando y San Carlos se protegen las Artes", fechado en 1778, de tamaño similar al anterior (1).

Este largo preámbulo, así como el grabado al que alude, vienen a cuento por el hecho de que nos vamos a referir, con simple propósito —y aun propósito simple— de pura y anecdótica miscelánea, a determinadas consultas que tuvieron lugar entre las dos Academias de San Fernando y San Carlos durante el siglo XVIII, ilustrativas de algunas cuestiones que amenazaban con romper o al menos enfriar las buenas relaciones entre ambas. Dichosamente, una y otra supieron evitar la discordia con suave prudencia y habilísimo tacto, ya que en estas relaciones se involucró un elemento extraño a ellas, cual era el Gremio de Albañiles, de carácter social completamente distinto al de las Aca-

(1) Felipe María Garín y Ortiz de Taranco: *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, págs. 4 y 6. (Valencia, 1955.)

demias. La rivalidad entre los Gremios y las Academias durante los treinta últimos años del setecientos fue muy aguda, y su estudio, que no se ha realizado aún, promete ser de mucho interés.

Limitándonos al área valenciana, podemos afirmar que aquí las Academias —como ha demostrado Garín en su concienzudo estudio titulado *La Academia valenciana de Bellas Artes. El movimiento academista europeo y su proyección en Valencia* (Valencia, 1945)—, tienen una venerable antigüedad. Pero las diversas agrupaciones que con el nombre de “Academias” fueron sucediéndose con efímera existencia a través de los siglos, eran solamente ensayos, intentos de agrupar a los artistas con fines desinteresados y románticos más que prácticos y utilitarios; posiblemente, por ello habían ido fracasando unas tras otras. Al mismo tiempo, y con una antigüedad mucho mayor, un objetivo exclusivamente social y una continuidad casi absoluta, los gremios habían acaparado todas las diversas actividades laborales. Claro es que en los Gremios no existía diferencia, o si la había era casi imperceptible, entre lo que durante mucho tiempo se ha dado en llamar, no sabemos si con poca o mucha razón, arte liberal y arte servil, ya que hasta el siglo XVIII había más diferencia entre unos oficios y otros que entre el arte y la artesanía dentro del mismo gremio. Los tiempos habían ido cambiando y con ellos los puntos de vista, las actitudes ante las cosas y los hechos; así, un oficial o un maestro del Gremio de Sederos creíanse de categoría muy superior a un oficial o un maestro de carpintería, pongamos por ejemplo; en cambio, un pintor lo mismo ilustraba un retablo que un arcón, y los carpinteros lo mismo hacían arcones que imágenes de altar. El arte acabaría por adquirir predominio absoluto sobre la artesanía, pero esta evolución se produjo muy lentamente. Así llegó lo que pudiéramos llamar con lenguaje actual “inflación académica” del siglo XVIII, y con ello se hicieron mayores las diferencias entre el arte y la artesanía, entre la Academia y el Gremio; abrióse al fin entre ellos una sima de competencias legales y burocráticas que el amor propio fue envenando hasta convertirla en nido de encendidas polémicas, de violentas querellas, de irreconciliables determinaciones, mucho más apasionadas que los conflictos, ya endémicos, entre los maestros de cada gremio y sus asalariados.

No se trataba de problemas de carácter social entre empresarios y productores, sino entre artesanos y académicos, lo cual afectaba a la raíz de cada oficio, sobre todo de los que tenían alguna tangencia con la pintura, escultura y arquitectura, y especialmente con los gremios de carpintería y albañilería, en el que estaban incluídas estas dos últimas bellas artes, respectivamente. Hasta entonces, el Gremio de Carpinteros tenía la exclusiva de conceder el derecho a titularse maestro carpintero “del brazo de la escultura”, es decir, escultor; y lo mismo le ocurría al Gremio de Albañiles con el título de “maestro de obras”, o sea arquitecto. Pero de pronto se implanta en España la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y después la de San Carlos, y con toda la fuerza de una ley sin apelación queda dispuesto que los títulos de escultores y arquitectos, con derecho a intervenir en cualquier obra, podían otor-

garlos única y exclusivamente una de ambas Academias, y que los escultores y arquitectos gremiales habían de revalidar en ellas los títulos para poder ejercer libremente su oficio. Inmediatamente comenzaron los conflictos, porque los mencionados gremios no quisieron aceptar los efectos retroactivos de las nuevas disposiciones legales y consideraron denigrante someterse a la supervisión académica; por su parte, las Academias hicieron valer sus derechos frente a las antiguas transgresiones de los gremios; como se ve, el mero estudio jurídico de la cuestión es ya interesantísimo, siendo de lamentar que no se haya acometido a fondo. Queda el análisis histórico, que es el que está en nuestras manos para poder llevar a cabo; pero es muy complejo y necesita madurarse. En realidad, con el trabajo que hoy ofrecemos al lector sólo pretendemos aportar algunos materiales, apenas ordenados y brevemente comentados, acerca de un aspecto de estas cuestiones entre la Academia de San Carlos y uno de los gremios; el conflicto con el de carpinteros ofrece mayor envergadura y amplitud, requiere más ancha preparación y será pronto objeto, si disponemos de salud y tiempo, de nuevos trabajos.

Si algún mérito y originalidad ofrecen el ensayo de ahora y los que acabamos de anunciar para un futuro no lejano, es el de haber sido investigados directa y exclusivamente en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Poco mérito, en verdad, el de esta exhumación, que está al alcance de cualquiera; interés relativo solamente, pero relativo, al menos, porque revela ciertos conflictos que surgieron entre la Academia de San Carlos y los gremios valencianos, como por carambola y reflexión, a través de un tercero casi siempre desapasionado, objetivo, indiferente a cualquier partidismo, sin voluntad alguna de omitir nada ni de tergiversar los hechos. De igual manera ofrecemos algunas notas de las relaciones entre las Academias de San Fernando y San Carlos, como iniciación o preámbulo a los conflictos laborales entre ésta y el Gremio de Albañiles de Valencia.

En realidad, la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos está por hacer. El notabilísimo libro del catedrático don Felipe María Garín sobre ella rebasa con mucho la síntesis objetiva y limitada que se proponía, para ofrecer un abrumador conjunto de noticias que los índices que la acompañan hacen de substanciosa e insustituible consulta. Nuestra aportación de ahora, y aun la del futuro, no podrán hacer, en el mejor de los casos, sino complementar algún aspecto parcial. Otro tanto podemos decir de las noticias sueltas publicadas por don Luis Tramoyeres en este mismo "ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO" y, en fin, de la oportuna bibliografía acerca del tema incluida por Garín en su nunca bastante elogiado libro. La historia "entera y verdadera" de la Academia de San Carlos continúa, pues, sin concretar; pero, con el fin de que sirva de prelude a nuestras aportaciones inéditas, debemos presentar en unos cuantos datos el resumen de su existencia. Desde el año 1752 había en Madrid una Real Academia de Bellas Artes, la de San Fernando, y casi desde entonces pensaban los hermanos José e Ignacio Vergara en la fundación de otra similar en Valencia, pues la tradición artística de Juanes y Ribera

—¡quién podía pensar entonces en Domingo y Sorolla!— lo justificaban plenamente. Primero fue la Academia particular de Bellas Artes creada por los Vergara en su propio domicilio; a poco, en 1754, esta Academia particular se convirtió en la de Santa Bárbara, que pretendía, sin conseguirlo, adquirir carácter oficial; finalmente, en 1762, reinando Carlos III, se recibe en la Academia de San Fernando una “Representación”, memorial, instancia o solicitud en que diversos profesores de la extinguida Academia de Santa Bárbara “solicitan la graduación que la Academia de San Fernando sea servida concederles”. Luego de muchos trabajos y cabildeos, en 1766, como es bien sabido, el Rey aprobó los Estatutos de la nueva Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, la cual, con ello, inició su existencia legal, celebrando su primera junta con plenitud de derechos el día 27 de mayo de dicho año. Los detalles minuciosos de muchos de estos trabajos y cabildeos, consultas y deliberaciones, idas y venidas de influyentes personajes de Valencia a la Corte, están expuestos en el libro de Garín y en algún artículo periodístico de Guastavino (2). Ambos reproducen el acta de la Junta Ordinaria de la Real Academia de San Fernando del día 3 de enero de 1762 en que se dio cuenta de que don Manuel Monfort, comisionado por los profesores valencianos, había presentado seis memoriales con las respectivas obras —de Manuel Monfort, Ignacio y José Vergara, José Camarón, Cristóbal Valero y Luis Domingo— para ser examinadas (3). En ella puede estudiarse la particularidad de las obras que cada artista presentó, el juicio que de los académicos de San Fernando merecieron y la resolución favorable que éstos adoptaron.

Sin embargo, faltan referencias de nuevas noticias complementarias a este primer acuerdo favorable a la creación de la nueva Academia de San Carlos. Por ejemplo, y sin ánimo de agotar la materia, hemos de mencionar el acuerdo de la Junta Ordinaria del día 7 de febrero del mismo año 1762, en que tomó posesión de su cargo un académico, don Manuel Monfort, y se dio cuenta de un memorial de los arquitectos Vicente Gascó y Felipe Rubio pidiendo autorización para crear en Valencia la Academia de Arquitectura (Documento I). El tema es de mucho interés, y se relaciona directamente con el notable trabajo de don Fernando Llorca publicado hace años en este mismo “ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO” (4). También es de importancia la cuestión referente a la dotación de la naciente Academia de San Carlos, que el Rey fijó en treinta mil reales, no sin que mediaran las consabidas consultas burocráticas, así como los no menos imprescindibles informes y pausado expedienteo, hasta llegar a la resolución definitiva, todo lo cual aparece detallado en el libro de actas de la Academia de San Fernando correspondiente a la Junta General del día 29 de enero

(2) Guillermo Guastavino Gallent: *Notas para la historia de la Real Academia de San Carlos*. (“Almanaque de *Las Provincias* para 1941”, pág. 147.)

(3) “JUNTAS ORDINARIAS GENERALES/Y PÚBLICAS. LIBRO I/DESDE EL AÑO 1757/HASTA EL DE 1770”, fol. 190. (Archivo de la Academia de San Fernando.)

(4) Fernando Llorca Díe: *La escuela valenciana de Arquitectura*. (“Archivo de Arte Valenciano”, año XVIII.)



San Fernando y San Carlos. Relieve del académico don Francisco Brú, del año 1778, representando a los dos Santos protectores de las respectivas Reales Academias de Bellas Artes de Madrid y Valencia. (En el claustro del Museo de San Carlos de Valencia)

de 1765 (Documento II). Algunos años después, en dichas actas —la del día 4 de diciembre de 1768— se da cuenta de los nombramientos de Académicos de Honor con que fueron galardonados don Francisco Navarro y don Francisco Pascual del Castillo Inco y Quincoces, marqués de Jura-Real, quienes tanto habían favorecido el establecimiento de la Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia (Documento IV).

Pero estas buenas relaciones, de cariño fraternal más que filial, entre la Academia de San Fernando y la de San Carlos, experimentaron en alguna ocasión cierto enfriamiento por causas, indudablemente, de escasa importancia. En la correspondencia entre los secretarios de ambas Academias, don Antonio Ponz y don Tomás Bayarri, publicada por Tramoyeres en esta misma revista "ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO", pueden seguirse las incidencias de algunos de aquellos choques o simples intercambios de "puntos de vista". En uno de los textos inéditos que ahora publicamos (Documento V), correspondiente a la Junta Ordinaria del día 6 de febrero de 1773, se advierte hasta qué punto una simple cuestión de etiqueta provocó amplísimas deliberaciones e incluso, finalmente, un dictamen de la Academia de San Fernando estableciendo normas para determinar los derechos que tenían los académicos de San Fernando para asistir a las Juntas de San Carlos, o viceversa; cuestiones de procedimiento, sin más trascendencia que el puro valor anecdótico expresivo del carácter y del ambiente de una época. Sin embargo, una prueba, entre muchas otras, de que, a pesar de estos incidentes las relaciones entre ambas Academias eran inmejorables, la tenemos en el hecho de que en la Junta Particular del día 25 de junio de 1777 se diese cuenta de una petición de la Academia de San Carlos notificando que "carece de los principales auxilios, cuales son los modelos de las estatuas antiguas para poder hacer los progresos necesarios", en vista de lo cual se acordó remitir a Valencia los siguientes vaciados de yeso: Laocoon-te, Apolo de Belvedere, "Apolo chico", Antinóo, Venus, Fauno, Gladiador Borghese y el Pastor de la Granja, todos ellos pertenecientes a la colección regalada a la Academia de San Fernando por el pintor Mengs (5).

En algunas ocasiones, como hemos insinuado al principio de este artículo, la situación de violencia o de simple desacuerdo entre las dos Academias era provocada por elementos ajenos a ambas, principalmente algunos de los gremios directamente afectados por la nueva situación laboral creada al hacer efectivas las Academias de San Fernando y de San Carlos los privilegios que el Estado les concedía. En su movimiento de defensa, los gremios recurrían a todos los procedimientos imaginables, y uno de ellos, muy elemental, primario y hasta ingenuo, consistía en protestar ante la Academia de San Fernando de la actitud adoptada por la de San Carlos; creían que su opinión, al encontrarse al margen de todo personalismo local, podría darles pie para favorecer su causa, pero con ello no lograban, en definitiva, sino involucrar, enredar y

(5) "JUNTAS PARTICULARES,/LIBRO III/DESDE EL AÑO 1776/HASTA EL 1785". (Archivo de la Academia de San Fernando.)

prolongar indefinidamente los procesos, a tal extremo que la labor crítica de hallar la línea sintética de muchos de ellos resulta ahora sumamente difícil. En las Actas de la Academia de San Fernando se encuentran continuamente referencias de estas reclamaciones. Por ejemplo, en 1759 el pintor catalán Francisco Tramullas se había visto invitado con insistencia a ingresar en el Gremio de Pintores de Barcelona, aunque "no se determinó a hacerlo, por tener malas consecuencias" (6). En la Junta Particular del día 2 de abril de 1780, otro pintor de Barcelona, José Stern, protestaba de que el Gremio de Doradores de esta ciudad le impidiese el ejercicio de su profesión (7). Y omitimos otras muchas notas acerca del Gremio de Carpinteros de Valencia y de diversos lugares de España, para darlas en otra ocasión formando un conjunto orgánico según hemos prometido.

Limitando ahora nuestra atención al Gremio de Albañiles y su conflicto con los académicos de Arquitectura, las noticias que hallamos no son menos abundantes. En la Junta Ordinaria del día 3 de febrero de 1765 dióse cuenta de una relación testimoniada que envió don Pedro Valiente, sobre las denuncias hechas por los celadores acerca de los maestros de obras que sin legítimo título dirigen la construcción de edificios. Consecuencia de ello, seguía diciendo la comunicación de don Pedro Valiente, era el desorden a que daba lugar, pues algunos *"se valen del nombre de los maestros aprobados, a quienes compran fácilmente para ello, y hacen ilusorias quantas providencias se toman"*. Lo peor de todo ello era *"que la maior parte de los Maestros aprobados son tan ignorantes como los no aprobados, y unos ni otros no viven ni enriquecen con los justos derechos que por la idea y dirección de las fábricas se les deben, sino con las enormes ganancias que sacan de vender ellos mismos a los dueños de obras la cal, ladrillo, madera y demás materiales"* (8). No es posible, en una alusión incidental, anotar las muchas referencias que sobre este asunto, complicadísimo, de los maestros de obras, aparecen en los libros de actas de aquellos años. Pero sí diremos, para concluir la digresión, que se le encargó un dictamen que solucionase tantos conflictos a Ventura Rodríguez, el gran arquitecto autor de los planos y las obras del Palacio de Liria de Madrid, y que éste, en la Junta Ordinaria del día 22 de diciembre de 1765, *"hizo presente que sus ocupaciones no le habían dejado el tiempo necesario para cumplir con su encargo; que había solicitado ver en el Archivo de Madrid si sus Alarifes tenían algunos Privilegios, o si hallaba otras luces para formar su dictamen; que no habiendo hallado nada de lo que buscaba procuraría traer brevemente su respuesta"*, con lo cual no se resolvió, de momento, absolutamente nada (9).

(6) "JUNTAS ORDINARIAS GENERALES/Y PÚBLICAS. LIBRO I/DESDE EL AÑO 1757/HASTA EL DE 1770", fol. 52. (Archivo de la Academia de San Fernando.)

(7) "JUNTAS PARTICULARES./LIBRO III/DESDE EL AÑO 1776/HASTA EL 1785". (Archivo de la Academia de San Fernando.)

(8) "JUNTAS ORDINARIAS GENERALES/Y PÚBLICAS. LIBRO I/DESDE EL AÑO 1757/HASTA EL DE 1770". (Archivo de la Academia de San Fernando.)

(9) "JUNTAS ORDINARIAS GENERALES/Y PÚBLICAS. LIBRO I/DESDE EL AÑO 1757/HASTA EL DE 1770". (Archivo de la Academia de San Fernando.)

Lleguemos, por último y definitivamente, a tratar del conflicto entre el Gremio de Albañiles de Valencia —también, por extensión, de Alicante y de Murcia— y la Academia de San Carlos, a través de las diversas reclamaciones llegadas a la de San Fernando. El Gremio de Albañiles de Valencia había sido fundado a principios del siglo xv, mediante privilegio concedido por el rey Fernando I de Antequera, pero la antigüedad de su congregación era mucho mayor (10). Este privilegio y sus correspondientes ordenanzas fueron confirmadas sucesivamente en 1585 y 1743, no sin que hubiese en la historia del Gremio incidentes de importancia, como el pleito con el de Carpinteros, en 1634, según especifica un manuscrito de la época, inédito y de mucho interés (11). En el año 1762, mediante Real Cédula del Consejo de Castilla del día 19 de abril, el Gremio de Albañiles de Valencia había obtenido la concesión de nuevas ordenanzas, y la vida del oficio mostrábase, sin duda, boyante y venturosa cuando se instauró la Academia de San Carlos con toda la autoridad de la ley fiscalizadora de la acción de los “maestros de obras”; y comenzaron los conflictos que dieron ocasión a que el mencionado Gremio pidiese nada menos que “*se manden recoger los estatutos de la Real Academia de aquella ciudad*”. Este era el contenido de un memorial del que, entre otros documentos, se dio cuenta en la Junta Ordinaria del día 20 de noviembre de 1768 (Documento III). En las deliberaciones que con tal motivo hizo este día la Academia de San Fernando pueden hallarse las muy substanciosas razones legales esgrimidas para considerar completamente absurda aquella petición.

Habían ya pasado, desde entonces, muchos años, que no estarían exentos de polémicas y politiquerías —como brasa encubierta por la ceniza—, cuando surgió, al margen de estas cuestiones entre el Gremio de Albañiles de Valencia y la Academia de San Carlos, un hecho que pudo tener graves consecuencias para las buenas relaciones entre ambas Academias, a causa del arquitecto y académico de San Carlos don Bartolomé Ribelles, el cual presentó solicitud para obtener la graduación que la Academia de San Fernando acordase, a cuyo efecto aportaba los proyectos “*de un templo que decía haber hecho*”. La cosa en sí no tenía trascendencia alguna, pero la Junta consideró que necesitaba asesorarse de la de San Carlos, para evitar desacuerdo entre ambas al juzgar la obra de Ribelles o de otros académicos que en lo sucesivo manifestasen idénticas pretensiones; y en la reunión del día 4 de febrero de 1781 se informó ampliamente sobre el asunto (Documento VI). Al mes siguiente, en la Junta Ordinaria del día 4 de marzo (Documento VII), se dio cuenta con todo género de detalles del resultado de aquella petición; porque alguien había denunciado la falsedad de los planos y dibujos presentados por Bartolomé Ribelles; y todo concluyó, en definitiva, sometiendo al propio arquitecto a un examen que les

(10) Marqués de Cruilles: *Los gremios de Valencia*. Valencia, 1883; Luis Tramoyeres: *Instituciones gremiales de la ciudad de Valencia*. Valencia, 1889; Vicente Ferrán Salvador: *Capillas y casas gremiales de Valencia*. Valencia, 1926.

(11) “*Libre de capitols i deliberacions del offici de obrers de vila fets lo any 1676 en lo qual nomenaren sindic a Domingo Creus nottari*”. (Biblioteca Nacional. Manuscrito 7.838.)

convenció de su gran habilidad y excepcional maestría. Tan enojosa cuestión halló, pues, una salida satisfactoria para todos. Prueba evidente de que nadie se consideró molesto por el desenlace es que en la Junta Ordinaria del día 5 de mayo de 1793 se da cuenta de la resolución de un expediente mediante el cual había resultado elegido el propio Ribelles para trazar los planos de la iglesia parroquial de Miramar (12).

El conflicto con el Gremio de Albañiles de Valencia rebrotó en 1784. Se hallaba el arquitecto y académico de San Carlos, Antonio de Soto, pavimentando una casa, cuando se presentó el clavario del Gremio de Albañiles con el alcalde mayor y un alguacil, y le impidieron continuar trabajando, embargándole, además, las herramientas e imponiéndole, en fin, una multa de diez libras, en protesta de todo lo cual elevaba su enérgico memorial a la Academia de San Carlos, de lo que se dio cuenta en la Junta Particular del día 7 de noviembre de 1784 (Documento VIII). No sabemos cuál sería el final de tan extraño suceso, ni podemos, de momento, añadir noticia alguna a este conflicto entre el Gremio de Albañiles de Valencia y la Academia de San Carlos; quede como una de tantas posibilidades de futura y, sin duda alguna, fructífera investigación.

Pasemos ahora a considerar brevemente algunas repercusiones de esta pugna entre albañiles y arquitectos de Alicante y Murcia. Parece ser que el Gremio de Albañiles de Alicante denunciaba frecuentemente la intervención de maestros de obras aprobados por la Academia de San Fernando en la construcción de edificios, y que la intervención del alcalde mayor de aquella ciudad, así como del juez ordinario, no hicieron sino enconar los ánimos y agravar la situación; a tal extremo, que en la Junta Particular del día 7 de octubre de 1792 diose cuenta de todo ello, así como de la opinión unánime de que el mejor procedimiento de concluir definitivamente con tal estado de cosas era la "extinción total" de dicho Gremio de Albañiles de Alicante (Documento IX). Al mes siguiente, en la Junta Particular del día 4 de noviembre, el Secretario de la Academia de San Fernando leyó la minuta del informe acordado en la sesión anterior, para entregarla al conde de Aranda; en este informe se aconsejaba, según hemos dicho, la supresión del Gremio de Albañiles de Alicante y la abolición de sus ordenanzas, que estaban en vigencia desde 1758. Pero no sabemos si este informe decidió al conde de Aranda a poner en práctica tan extrema determinación (13).

Algunos años después llegó a noticias de la Academia de San Fernando la denuncia del "maestro de obras aprobado por la Academia de Valencia", Francisco López Blázquez, de Totana, en la provincia de Murcia, contra Andrés Pallarés, maestro alarife de la misma, "que no era aprobado por la Academia y reconocía y tasaba en pleitos judiciales". La Junta Particular del día 1.º de

(12) "JUNTAS ORDINARIAS. LIBRO IV/DESDE EL AÑO 1786/HASTA 1794". (Archivo de la Academia de San Fernando.)

(13) "JUNTAS PARTICULARES. LIBRO IV/DESDE EL AÑO 1786/HASTA 1794". (Archivo de la Academia de San Fernando.)

julio de 1798 recibió amplia información del pleito que el primero de ellos entabló contra Pallarés ante el gobernador de Totana, y se declaró incompetente para emitir su opinión (14). Es indudable que la Academia de San Fernando se mostraba cada vez más contrariada por estas consultas que pretendían involucrarla en cuestiones burocráticas y judiciales completamente ajenas a la espiritual misión que le había sido encomendada, de mantener la enseñanza de las Bellas Artes y fomentar su cultivo y su más pura realización de acuerdo con las normas clásicas. No obstante, aún hubo de intervenir en alguna otra cuestión similar a las anteriores. Tratábase ahora del arquitecto de Murcia Francisco Bolarín, aprobado por la Academia de San Carlos, que había denunciado al maestro alarife Pedro Gilabert, el cual, sin embargo, continuaba trabajando fuera de la ley; la Junta Particular del día 7 de junio de 1801 se limitó a darse por enterada de estas noticias y a tomar buena nota de ellas por si alguna vez se le pedía un informe sobre el particular (Documento X).

Esta actitud evasiva de la Academia de San Fernando había de conducir necesariamente a una determinación enérgica de carácter general; tal fue la adoptada en la Junta Particular del día 3 de enero de 1802, con la que damos fin a esta engorrosa enumeración de disposiciones, así como a nuestro no menos prolijo y deshilvanado artículo (15). Se trata de una comunicación de la Academia de San Fernando a la de San Carlos por la que se le notifica que desde el año 1796 no expide ya títulos de maestros de obras, sino sólo de maestros arquitectos "con todas las facultades del arte". Aún habían de pasar muchos años, casi un siglo, para que la concesión del título de arquitecto implicase bastantes más estudios y requisitos de los que entonces exigía la Academia; no obstante, la clara diferenciación entre "maestro de obras" o "alarife" y arquitecto propiamente dicho, que con esta nueva determinación se establecía, era ya un paso decisivo en el tránsito del concepto medieval, empírico y artesano, del arte de la construcción, a la técnica moderna, científica y depurada que habría de inventar, como frase feliz —aunque no siempre felizmente realizada—, lo de "máquina para vivir". La aportación, con este desmedrado artículo, a la historia de aquella crisis o cambio, en lo que a Valencia se refiere, bien poco significa. Pedimos perdón por ello, y ofrecemos, a cambio, la reiterada promesa de una segunda parte, bastante más extensa y mucho más interesante, dedicada al Gremio de Carpinteros.

(14) "JUNTAS PARTICULARES. LIBRO V/DESDE EL AÑO DE 1795 HASTA EL 1802". (Archivo de la Academia de San Fernando.)

(15) "JUNTAS PARTICULARES. LIBRO V/DESDE EL AÑO DE 1795/HASTA EL 1802". (Archivo de la Academia de San Fernando.)

DOCUMENTOS

I

Junta ordinaria del día 7 de febrero de 1762. Toma posesión el académico don Manuel Monfort y se da cuenta del memorial suscrito por don Vicente Gascó y don Felipe Rubio.

“Por especial orden del Sr. Viceprotector asistió a esta Junta Dn. Manuel Monfort para tomar posesión del Grado de Académico de Mérito, que se le confirió en la próxima precedente, y no tomó entonces por no haberse hallado. Leído el Acuerdo de ella, di cuenta de un Memorial que para este fin remitió el Sr. Viceprotector) de Don Vicente Gascó, y Don Felipe Rubio, Profesores de Arquitectura de Valencia, en el qual expresan, desean concurrir a la formación de una Academia en aquella Ciudad; Y para que esta pueda juzgar de la suficiencia de ambos, presenta Gascó, los dibujos de un templo de su Invención, y Rubio los de la Casa de la Aduana de Valencia, que se está haciendo vaxo su dirección. Hice presente al mismo tiempo que el Sr. Viceprotector me previene que estos dos Profesores vienen recomendados a su Señoría y a la Academia por los Señores Arzobispo, Capitán General y Ciudad de Valencia, en la forma que los de Pintura, Escultura y Gravado, que se graduaron en la Junta antecedente. En vista de todo reconocidos los dibujos y habiendo hallado los Señores Profesores de Arquitectura mui gran Merito en ellos, se crearon y declararon Académicos de Mérito por la Arquitectura a los dichos Dn. Vicente Gascó y Dn. Felipe Rubio en la misma forma que los demás de la Junta precedente y con la Antigüedad después de aquellos, y entre sí en la forma que aquí van nombrados que és la que observan en su Memorial. Y habiendo observado los Señores Profesores de Arquitectura que en los dibujos de Gascó hay una exactitud, manejo y acierto mui superior a la de otros dibujos suyos que vieron como dos años ha; Se encargó al señor Monfort prevenga a dicho nuevo Académico, que remita el plano y elevaciones de un Palacio de Campaña de doscientos pies en quadro.”

(“JUNTAS ORDINARIAS, GENERALES/Y PÚBLICAS. LIBRO I/DESDE EL AÑO 1757/HASTA EL DE 1770”. Archivo de la Academia de San Fernando.)

II

Junta general del día 29 de enero de 1765. Se da cuenta de haber dotado el Rey con 30.000 reales a la Academia de San Carlos de Valencia.

“Mandó el Sr. Viceprotector convocar esta Junta para dar cuenta a la Academia plena de haber aprobado el Rey el último medio propuesto por la Ciudad de Valencia para la dotación de la que se funda en aquella capital y a fin de dar una idea de los principios y progresos de este negocio, expuse lo siguiente.

La Ciudad de Valencia con el deseo de proporcionar a los Habitadores de aquel Reyno las ventajas que produce el estudio arreglado de las Artes, des-

tinó en 1753 una de sus casas donde por espacio de siete años se mantuvo a expensas de los Profesores que con exemplar desinterés dirigían la enseñanza, y con los copiosos auxilios que en dinero, asistencia y continuos oficios les daba el señor Arzobispo don Andrés Mayoral y otras muy autorizadas Personas de aquella ciudad de que con más extensión se informó al público en una relación impresa que se publicó en esta Corte el año de 1757.

Prosiguió aquella Escuela en este método hasta que las Calamidades públicas llevaron a más forzoso destino las Liberalidades del Sr. Arzobispo con que fue preciso aunque con general sentimiento abandonar esta utilísima Idea.

La Ciudad que con su maior satisfacción había visto en aquel ensayo que la aplicación y los Talentos de sus naturales, daban sobrados fundamentos que esperar que algún día renaciesen los Riveras, los Rivalentas, los Juanes y otros felices Genios que honrasen como aquellos la Patria y la Nación, ocurrió al rey a principios del año de mil setecientos sesenta y dos exponiendo que a sus propias expensas, sin nueva carga del público ni del R. erario deseaba fundar una Academia para las Artes dotandola con treinta mil Rs. anuales producidos de uno de sus arbitrios todo bajo la protección de S. M. y pidió que para su efecto se expidiesen las ordenes correspondientes.

La Academia por Cuyo medio hizo la Ciudad esta representación la abrigó con el mayor zelo y fió su solicitud al notorio y acreditado del Excmo. Sr. Conde de Villafranca: Preparó los fundamentos para el nuevo establecimiento creando Académicos de Mérito en sus respectivas Artes, ocho Profesores muy dignos que la Ciudad, los señores Arzobispo y Capitán General recomendaron para este fin: y en consulta de treinta de marzo del mismo año de setecientos sesenta y dos con que acompañó la representación de Valencia recomendó como era justo el insigne zelo de la Ciudad la utilidad que resultaría a todo el Reyno de la Egecución de su pensamiento y Concluyó pidiendo a S. M. se dignase aprobarlo todo y dar las órdenes convenientes para ponerlo en práctica.

Tubo por preciso el Ministerio instruirse de la naturaleza del medio que propuso entonces la Ciudad, y de si tenía otro destino más urgente; Y aunque efectivamente no le tenía se creyó preciso aplicar aquellos treinta mil Reales a la Construcción de Caminos: con que quedaron sin efecto por entonces los generosos deseos de la Ciudad.

Sin embargo no desistió de ellos pues a principios del año de 1764, repitió su instancia proponiendo otro medio de dotación que también recomendó la Academia en Consulta de 11 de marzo. Tubo el rey por conveniente oír al Consejo de Castilla sobre si podía admitirse este último medio; pero habiéndose entendido que aquel supremo Tribunal juzgaba que traía perjuicio a Tercero, el zelo de la Ciudad promovido por su actual Intendente Dn. Andrés Gómez y de la Vega propuso otro que ha merecido la aprobación del rey, y en su consecuencia, se ha comunicado a la Academia la orden del Tenor siguiente = "El Rey en vista de las Representaciones de la Ciudad de Valencia y de los favorables informes de su Academia de Sn. Fernando para la fundación y dotación de una Academia de las Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura. En la misma Ciudad de Valencia, ha venido en aprobar su fundación y en señalarla la cantidad anual de treinta mil reales de Vellón que se juzgan preciso para su manutención disponiendo se saquen del exceso que produzca un derecho perteneciente a dicha Ciudad llamado de Partido y Puertas, el qual se reduce a cobrar un tanto por cada Cabeza de ganado Lanar y Vacuno que entra y se distribuye en las Carnicerías, después de separados de su total valor los once mil y setenta Pesos que ha solido importar el arrendamiento

cada año. En Virtud de lo qual se han comunicado las ordenes respectivas al Yntendente y Ciudad de Valencia y al Consejo de Castilla; y lo participo a V. S. para que poniendo en noticia de la Academia, concurra esta en la parte que la toque al establecimiento y perfección de la de Valencia. Dios guarde a V. S. muchos años como deseo. El Pardo a 25 de Enero de 1765. El Marqués de Grimaldi. = Sr. D. Tibureio de Aguirre.”

La Academia oyó con mucha satisfacción este suceso y dió especiales gracias al Sr. Marqués de Villafranca por los eficaces oficios con que ha contribuido a que esté en tan feliz estado: Y para manifestar quan de su estimación son todos los que se dirigen a promover el estudio de las Artes y el aprecio con que mira los desvelos y fineza que para el nuevo establecimiento ha puesto el Intendente Dn. Andrés Gómez y de la Vega, por aclamación y unánime consentimiento le creó y declaró Académico de honor: acordó que se le participe esta noticia se le dé la enhorabuena y se le asegure de la buena disposición en que está la Academia para concurrir en quanto esté en su arbitrio a la perfección de la que se ha de fundar en Valencia. Y que se escriba a los diputados de la Ciudad dandoles igualmente la enhorabuena y pasandoles copia de la orden inserta. Así mismo se acordó que se pase al Sr. Consiliario Conde de Aranda otra copia afin de que S. E. tenga esta satisfacción y quando vaya en conformidad de su destino a mandar aquel Reyno, anime y promueva un establecimiento que como Individuo de esta Academia está ya acostumbrado a proteger: Que al señor Arzobispo se pase igual Copia, se le de la enhorabuena y se le pida continúe sus favorables influxos a la nueva Academia: y ultimamente que se escriba del mismo modo a la Ciudad exponiendola como al Intendente que esta Academia está pronta en concurrir a la Total perfección de la que se va a fundar. Y con esto se disolvió la Junta que firma...”

(“JUNTAS ORDINARIAS, GENERALES/Y PÚBLICAS. LIBRO I/DESDE EL AÑO 1757/HASTA EL DE 1770”. Archivo de la Academia de San Fernando.)

III

Junta ordinaria del día 20 de noviembre de 1768. Conflicto entre los albañiles de Valencia y la Academia de San Carlos.

“Dí cuenta de un papel de Dn. Juan de Peñuelas Escrivano de Cámara de el Consejo, por lo perteneciente a la Corona de Aragón, en fecha 26 de octubre próximo. Con él me incluye un memorial del gremio de los alvañiles de Valencia, que piden se manden recoger los estatutos de la Real Academia de aquella Ciudad: Y me previene que en su vista informe, si la nuestra tiene facultad privativa para examinar los Profesores de Arquitectura. Dí así mismo cuenta de la minuta que tenía formada para responder, y leyda, la Junta se sirvió aprobarla acordando se remita desde luego al Escrivano de Cámara, y quede una copia en el Acuerdo que a la letra es como se sigue:

“Muy señor mío: En 26 de Octubre próximo pasado me remitió Vuestra Merced de orden del Consejo copia del pedimento presentado por el Gremio de Albañiles de Valencia, solicitando se recoja, y detenga la real cédula de los Estatutos de la Academia, que el Rey ha fundado para cultivo de las Artes en aquella Ciudad, con el pretexto de ser perjudicial a los Albañiles, y contraria a sus privilegios y ordenanzas. Y de orden del mismo Tribunal me pre-

viene V. en que informe si la Academia de San Fernando tiene facultad privativa igual a la concedida a la de Valencia, para que los Profesores haian de ser examinados por ellas: Y si así se practica: acompañando copia de los Capítulos en que así se conceda.

Ovedece con la puntualidad debida esta providencia, no solo en los preciosos puntos que comprende, sino también refiriendo algunos antecedentes, que manifiestan la impertinencia del Gremio de los alvañiles por si pudiese evitar al Consejo la molestia, e importunidad de semejante recurso.

Con decreto de 19 de Diciembre de 1757 se sirvió el Rey remitir a ese Supremo Tribunal un exemplar de los Estatutos de la Academia de San Fernando, que fundó en esta Corte, firmados de el Señor Don Ricardo Wall, Secretario de el despacho de estado, para que por el mismo Consejo se expidiesen las órdenes necesarias a su cumplimiento.

Obedeciósse sin el menor reparo este decreto, y a fin de comunicar los Estatutos a las Chancillerías, y Audiencias, Ciudades, Capitales, e Intendentes, mandó el Consejo a Don Joseph Antonio de Yarza (sic) su Escrivano de gobierno, pidiese a la Academia veinte, y quatro exemplares, como lo hizo en papel de 24 de Diciembre del mismo año: Y se le remitieron cinquenta en 10 de Enero de 58; de cuió recivo avisó en el mismo día.

En 15 de Febrero del citado año participó a la Academia por mi mano, haver remitido de acuerdo de el Consejo al Señor Governador de la Sala de Alcaldes de Corte, al Corregidor de esta Villa, y sus Thenientes, exemplares de los Estatutos, previniendoles su observancia; y que respondieron haverlos recibido: Expresó también que estaban comunicados a las Chancillerías y Audiencias, y quedaba haciendo lo mismo a las Ciudades más principales.

La Academia, pues, por el Capítulo 33 de estos Estatutos tiene la facultad privativa de examinar todos los Profesores que aspiran a dirigir, tasar, y medir Edificios: Y el Consejo desde que mandó publicarlos y observarlos, no ha dado título ni permiso a persona alguna para exercer esta profesión, ni aun la de Agrimensor (sin embargo de que esta no se comprende en los estatutos) sin remitirla primero al examen de la Academia. En ella se examinan desde entonces todos los Pretendientes, sin que por el examen, aprobación, certificación de ella ni otro algún pretexto se les lleven derechos algunos.

La expresada facultad privativa está bien clara en el citado Capítulo números 33 de los Estatutos, de que incluío un exemplar. Su actual observancia se convence de la frecuencia con que el Consejo remite el examen de la Academia todos los que pretenden ser maestros de obras, y aun Agrimensores; y el breve desinteresado y expedito despacho de las aprobaciones o reprobaciones consta de notoriedad pública.

En el mismo Capítulo 33 previno S. M. que a las Academias de las Artes que adelante se fundasen, concedería las gracias que le fuesen adaptables de la de San Fernando: declaró que a ellas han de estar subordinadas todas las de su especie; que por su medio se recurra para las nuevas fundaciones, y se propongan a S. M. los fondos para su subsistencia, y las reglas para su gobierno: Y en consecuencia de esta Real Disposición ha perfeccionado S. M. por medio de la Academia de San Fernando la fundación de la de Valencia, que ahora pretenden destruir los Alvañiles.

Precedieron para esta fundación no solo los requisitos que previene el citado Capítulo 33, sino también los mui solemnes que se refieren el Real Despacho de 14 de Febrero de este año firmado de la Real mano de S. M. refrendado por el Señor Marqués de Grimaldi, su primer secretario de Estado, y del Despacho: De que incluío también un exemplar.

Un Despacho de esta naturaleza que tiene sus raíces en la piedad del Señor Rey Don Fernando (que esté en gloria) dirigido a la felicidad y cultura de los Pueblos, que tanto deseó S. M. y tanto facilita el Rey N. S. que se dignó expedirlo por los mismos medios, que dispuso su Augusto Hermano, y aprobó su Supremo Consejo, es la cédula que los Alvañiles pretenden se recoja de la Secretaría de la Cámara, para pedir en su vista más en forma lo que les convenga.

Me es forzoso representar que esta pretensión además de ser injuriosa al citado Real despacho y a los mui respetables medios, y fines, que se expidió es también impertinentísima. Lo primero por el establecimiento que en él se hace, no es una de aquellas gracias que S. M. concede por medio de su Consejo de la cámara a súplica de alguna persona, o comunidad que solicita su privado interés, en cuias preces, pueden intervenir los vicios de obrepción, subrepción, u otros que dejen la gracia expuesta al juicio de retención: Es un establecimiento solemne y público dimanado de la piedad de el Rey en beneficio común de los Pueblos, dispuesto, y arreglado por los más autorizados Ministros, por aquel mismo método, que mandó el Soverano, y aprobó su supremo Consejo, como de jo dicho. Y lo segundo porque los Estatutos de la Academia de Valencia nada tienen que ver con los Alvañiles. No les prohíben pidan reglas para ejercer la Alvañilería: Dirígense los pertenecientes a la Arquitectura a cortar los abusos de que los nuevos alvañiles, se hagan sin estudios por su propio capricho Arquitectos. Esto es, se ejerciten con gravísimo perjuicio del público, sin idear, dirigir, medir y tasar fábricas: operaciones todas mui distantes de la práctica de amasar cal y clieso (sic), hacer materialmente los muros y bóvedas, que es lo que toca a los Alvañiles.

Esto es quanto puedo informar en cumplimiento de la Orden del Consejo, a quien se servirá V. M. representarlo. Y quedando muy a su disposición, ruego a Nuestro Señor guarde su vida muchos años. Madrid a veinte, y uno de Noviembre de mil setecientos, sesenta, y ocho. = Ygnacio de Hermosilla, y de Sandoval. Señor Don Juan de Peñuelas."

("JUNTAS ORDINARIAS, GENERALES/Y PÚBLICAS. LIBRO I/DESDE EL AÑO 1757/HASTA EL DE 1770". Archivo de la Academia de San Fernando.)

IV

Junta ordinaria del día 4 de diciembre de 1768. Nombramiento de Académicos de Honor de don Francisco Navarro y del marqués de Jura-Real.

"Hice presente que quando la Academia creó Académico de honor al Sr. D. Andrés Gómez, Presidente de la de San Carlos, resolvió conceder la misma graduación a Don Francisco Navarro y Marqués de Jura-Real en atención al celo con que trabajaron en disponer la fundación y medios de subsistir de aquella Academia; pero habiendo juzgado la Junta, que entonces se publicase sólo la creación del Sr. Gómez; reservó para después la de los Señores Navarro, y Jura-Real. Lo que hasta ahora no se ha hecho. La Junta tubo por oportuno este recuerdo y acordó conceder a dichos Señores la graduación de Académicos de honor con la antigüedad que deben gozar desde este día; y que se les dé desde luego el aviso correspondiente de esta creación."

("JUNTAS ORDINARIAS, GENERALES/Y PÚBLICAS. LIBRO I/DESDE EL AÑO 1757/HASTA EL DE 1770". Archivo de la Academia de San Fernando.)

V

Junta ordinaria y general del 6 de febrero de 1773. Sobre la manera de ser tratados los miembros de ambas academias en sus visitas respectivas.

“Di cuenta de que la Real Academia de San Carlos de Valencia con fecha de 27 de Agosto de 1773 con motivo de hallarse en aquella Ciudad el Señor Don Pedro de Silva, academico de honor de ella, Consiliario y Académico de mérito de la de San Fernando pidió que esta la manifestase el modo, con que deben ser tratados en uno, y otro cuerpo sus Individuos respectivamente quando se hallen los de la de San Carlos en Madrid y los de la de San Fernando en Valencia especificando el asunto, que deberá ocupar cada uno en los de su clase para evitar como desea aquella Academia toda especie de question.

El Señor Consiliario D. Pedro de Silva con fecha de 14 del mismo mes de Agosto avisó que hallándose en Valencia celebró aquella Academia Junta Particular, u Ordinaria para la qual no se citó a su Señoría: Que después se le convocó por esuela para dos Juntas Grales. Que se excusó por escrito de asistir a Mas expresando, q.º ademas del Grado de Academico De honor de aquella Academia en cuya calidad se le convocaba, tiene su señoria el de Consiliario de la de San Fernando: por cuya razón debia ser convidado no sólo a las Generales, sino a las particulares, y ordinarias: pues así lo ha practicado la de San Fernando con Individuos de las demas en iguales circunstancias: lo que despues especificó el Sr. D. Pedro al Secretario de Aquella Academia, y a don Manuel Monfort, que fueron a hablar con su Señoría en el Asunto.

Se vieron aquella representación y esta Carta en la Junta Particular de 5 de Septiembre del citado año de 73: se tubieron presentes las ordenes, y resoluciones reales que precedieron para las fundaciones de estos Cuerpos, sus Estatutos, y la práctica observada por la Academia con los Individuos de la Junta preparatoria etc., etc.

La de San Fernando da el dictamen solucionando la cuestión.”

(“JUNTAS ORDINARIAS, GENERALES/Y PÚBLICAS. LIBRO II/DESDE EL AÑO DE 1770/HASTA EL DE 1775”. Archivo de la Academia de San Fernando.)

VI

Junta particular del día 4 de febrero de 1781. Informe sobre la pretensión del académico de San Carlos, Bartolomé Ribelles, pidiendo graduación en la de San Fernando.

“Despues de haber dado cuenta del acuerdo pasado, manifesté una pretensión de don Bartolomé Ribelles, Academico de mérito, y Teniente honorario de Arquitectura de la Academia de San Carlos, quien solicitaba que la Junta ordinaria le concediese la graduación correspondiente a los dibuxos de un Templo que decia haber hecho, y habia enseñado al Señor Viceprotector. Hice presente a la Junta que con motivo de otros recursos, é iguales pretensiones de Individuos de la Academia de San Carlos, me mandó escribiese al Secretario de ella, para que informase si estos recursos podrian ocasionar algunos inconvenientes a aquel Cuerpo, y efectivamente en respuesta registrada en Junta particular de 11 de

Julio de 1779 me decia, que convendría cortarlos como molestos a la Academia de San Fernando, y fundados en particulares intereses. La Junta dispuso se pidiese informe a la Academia de San Carlos, y se le enviase los dibuxos de Ribelles, para que expusiese sobre la legitimidad de tales dibuxos, y lo demás que juzgase conveniente, antes de exponer a Ribelles a una votación en la Junta ordinaria, y evitar todo disgusto a la Academia de San Carlos, como lo tendría sin duda, si un miembro de ella, como Ribelles no saliese aprobado y con su intento."

("JUNTAS PARTICULARES./LIBRO III/DESDE EL AÑO 1776/HASTA EL 1785". Archivo de la Academia de San Fernando.)

VII

Junta ordinaria del día 4 de marzo de 1781. Informe acerca de la cuestión entre el arquitecto Bartolomé Ribelles y la Academia de San Carlos.

"Leído el acuerdo antecedente, manifesté a la Junta de orden del señor Viceprotector, como Don Bartolomé Ribelles, Académico de Mérito, y Teniente de Director honorario de Arquitectura de San Carlos le había presentado antes de la Junta Ordinaria de 4 de Febrero anterior un memorial, con dibuxos de un Templo circular para que en vista de todo, le concediese la Academia el honor que solicitaba de Individuo de merito en la Arquitectuta. El Señor Viceprotector no dió cuenta de esta pretensión en dicha Junta Ordinaria de 4 de Febrero, sino en la Particular del mismo día, y fué solamente para acordar con ella si sería conveniente exponer a Ribelles a la suerte de una votación, respecto de hallarse graduado como se hallaba en la Academia de San Carlos previniendo los perjuicios que podían resultar contra la reputación aquella, y contra el mismo Ribelles. Además un Individuo de esta Junta había advertido al Señor Viceprotector que los dibuxos que Ribelles queria presentar eran de su mano, y que de ellos había testigos. Para evitar pues toda mala consecuencia habló su Señoría del asunto en la Junta particular citada, y en vista de lo que expuso, se acordó enviar los dibuxos a la Academia de San Carlos, donde se debía conocer el estilo de Ribelles, y preguntar a aquel Cuerpo, si juzgaba podersele seguir algun perjuicio de que Ribelles se expusiese a salir o no con su intento. Sabidor el pretendiente de esta resolución y no queriendo que se llevase a efecto, pidió los dibuxos al Señor Viceprotector, quien no podía darselos en virtud de lo acordado; y habiendo dicho Ribelles que tenia que representar a cerca de la determinación, le respondió su Señoría que estaba mui bien, los dibuxos a la Academia de San Carlos, como tambien el escribir. Efectivamente hizo Ribelles una representación que dirigió al Señor Protector, y pensando por ella S. Excelencia que los dibuxos, y memorial de Ribelles se habian presentado a la Junta particular, y no a la Ordinaria para su examen, como previenen los Estatutos, preguntó que motivo habia habido para ello. Di cuenta a S. Excelencia del suceso en la forma que habia pasado, añadiendo que ni los dibuxos, ni el memorial de Ribelles se habían presentado en Junta Particular, y que en esta solo habló el Señor Viceprotector del asunto para tomar resolución. Satisfecho su Excelencia del procedimiento de la Junta, me escribió lo siguiente: "Enterado el Rei de los motivos que ha tenido la Academia de San Fernando en su Junta particular, que V. S. me expone en su papel de 17 de Febrero próximo pasado, para suspender el dar cuenta en Junta Ordinaria de la pretensión de Don Barto-

lomé Ribelles de que le admitiese por Académico de Mérito, hasta saber de la Academia de San Carlos de Valencia (de que el Pretendiente es Teniente Director) si de su pretensión podría seguirse algún prejuicio, remitiéndole al mismo tiempo los dibujos que había presentado, para que manifestase, si los consideraba ejecutados por el mencionado Ribelles: se ha servido S. M. mandar que la Academia de San Fernando ponga en ejecución su providencia instructiva, en el caso que el Pretendiente se conforme en esperar el informe de la de San Carlos; pero si este no se quisiese conformar, y persistiese en su solicitud, ofreciéndose a sufrir el correspondiente examen de repente, la Academia le admitirá desde luego en su Junta Ordinaria, y después de mandarle ejecutar lo que estimare correspondiente, y de hacerle las preguntas que juzgare oportunas para informarse de su capacidad, y mérito en el Arte que profesa, pasará a votar sobre su admisión, conforme a las reglas de equidad y justicia, teniendo presente la diferencia que hai en ejecutar las cosas de repente, a ejecutarlas de caso pensado=Dios guarde a V. S. muchos años. El Pardo a 2 de Marzo de 1781=El Conde de Floridablanca=Señor Don Antonio Ponz. Leida esta Carta mandó el Señor Viceprotector que entrase Ribelles en la Sala de Juntas para darle cuenta de ella y preguntarle si se conformaba; y habiendo dicho que si, se le dió por los Señores Arquitectos para de repente un retablo de dos columnas Corintias con nicho, donde colocar una Imagen que desde luego se puso a dibujar en una de las Salas prescribiéndole el tiempo de dos horas. Durante este tiempo se trató seriamente en la Junta el asunto diferentes veces tocado en otras, sobre el modo de crear Académicos de Arquitectura, sin más examen que la vista de un dibujo arbitrario que presentaban los Pretendientes; sin que constase haberle hecho los mismos, y últimamente sin saber la Academia del verdadero mérito, estudios, y obras de aquellos Sugetos, particularmente siendo Forasteros, y desconocidos en estos Reales Estudios. Puse en consideración de la Junta, que la nobleza personal concedida por S. M. a los que eran Académicos era una gracia que pedia dispensarse con el mayor cuidado; como tambien que estas creaciones calificaban a quien las obtenia de Profesores de notoria habilidad: les daban facultad para hacer todo género de obras en el Reino, fiándoles grandes caudales para su ejecución, y juntamente la decencia y decoro de los edificios, con que iba unido el honor de la nación en esta parte: por fin la seguridad de sus vidas en los que habian de habitarles; y que en vista de todo me parecia seria justo hacer lo que con Ribelles, con cualquier otro que a la Academia no le constase de sus estudios, y habilidad particularmente en la Arquitectura”, etc...

(“JUNTAS ORDINARIAS./LIBRO III./DESDE EL AÑO 1776 HASTA EL 1785”. Archivo de la Academia de San Fernando.)

VIII

Junta particular del día 7 de noviembre de 1784. Informe acerca del pleito entre el Gremio de Albañiles de Valencia y el académico don Antonio de Soto.

“Di cuenta de un recurso que en nombre de la Academia de San Carlos me remitió su Secretario don Tomás Bayarri para esta que en substancia contiene lo siguiente: Hallandose en la operación de pavimentar una Casa Antonio de Soto Arquitecto aprobado por aquella Academia, el Clavario del Gremio de Albañiles, auxiliado del Alcalde mayor y acompañado de un Alguacil, le em-

bargó las erramientas, embarazó la continuación de la obra, y pidió se le condenase en la pena establecida en las ordenanzas del Gremio por no ser Maestro de él.

Aunque Soto presentó al Alcalde mayor la certificación de aprobado por la Academia con facultad de ejercer la Arquitectura en todas sus partes", se le admite la denuncia y se le condena a 10 libras de multa y las costas. Etc... etc...

("JUNTAS PARTICULARES./LIBRO III/DESDE EL AÑO 1776/HASTA EL 1785". Archivo de la Academia de San Fernando.)

IX

Junta particular del día 7 de octubre de 1792. Se aconseja la supresión del Gremio de Albañiles y Canteros de Alicante.

"El Señor Protector me pasó de orden del Rey un expediente suscitado en Alicante por el Gremio de Albañiles y Canteros y por los Maestros de obras aprobados de la Academia Real de Valencia sobre denunciarse mutuamente las obras que ejecutan en aquella Ciudad. S. E. me remitió tambien el informe ultimamente dado por el Alcalde Mayor de dicha Ciudad, previniendo lo que se le ofrezca o parezca. Habiendo enterado yo a los Señores de esta Junta de todos los incidentes y circunstancias de los litigios sobre que no ha caído hasta ahora sentencia definitiva del Juez Ordinario de Alicante, como tambien de las Reales Ordenes expedidas sobre este punto, a las cuales se han dado tales interpretaciones que, en vez de cortar las desavenencias del Gremio y de los Maestros aprobados, han dado más fomento a ellas, reconociendo todos los Señores que el medio unico oportuno a un precio para cortar esta especie de pleytos seria extinción total del Gremio; y convenidos en esto se acordó pedir a S. M. dicha abolición en los términos que lleve extendidos."

("JUNTAS PARTICULARES. LIBRO IV/DESDE EL AÑO 1786 HASTA 1794". Archivo de la Academia de San Fernando.)

X

Junta particular del día 7 de junio de 1801. Informe acerca del conflicto entre el maestro de obras de Murcia don Francisco Bolarin y el maestro alarife don Pedro Gilabert.

"Don Francisco Bolarin Maestro de obras aprobado por esta Academia, y Arquitecto por la de San Carlos de Valencia, vecino de Murcia dió parte por mi medio a la Academia de que Pedro Gilabert, sin embargo del allanamiento que judicialmente habia hecho de no proyectar ni de dirigir fabricas en el expediente que contra él se suscitó en Murcia por estar construyendo la Iglesia Parroquial de la Nora por planos que esta Academia habia desaprobado, ha seguido executando las mismas operaciones que antes; y que aora con motivo de la Provisión del Consejo de 5 de Enero de este año ha acudido a este Tribunal, solicitando que no se le impida en el uso de las facultades del titulo de Maestro

Alarife que tiene por aquella Ciudad anterior a la orden del año 87. Por lo que solicitaba que la Academia tomase alguna providencia en este asunto=La junta entendida de todo acordó, que se tenga presente esta solicitud para cuando se pidiese a la Academia algun informe.”

(“JUNTAS PARTICULARES. LIBRO V./DESDE EL AÑO DE 1795 HASTA EL 1802.”
Archivo de la Academia de San Fernando.)

Antonio Igual Ubeda

JOSÉ BREL, PINTOR DE TOROS

El siguiente trabajo tiene por objeto presentar, ante quienes no le conozcan, a uno de los muchos pintores valencianos que florecieron en el siglo XIX, pintor que se distinguió por determinada especialidad.

Para preparar esta presentación han sido aprovechadas las escasas noticias que constan en las obras de carácter general sobre los artistas de Valencia; algunos escritos breves acerca del aludido pintor; referencias esparcidas en los periódicos de su tiempo; comunicaciones personales que son muy de agradecer; alguna investigación de archivo más o menos fructífera y, por supuesto, las obras del propio artista.

Sin más prolegómenos, he aquí el resultado.

LÍNEAS BIOGRÁFICAS DEL ARTISTA

José María Brel y Giral nació en la ciudad de Valencia el día 7 de julio de 1841.

Como el *Almanaque de Las Provincias* afirma que Brel vino al mundo en abril de 1832 (1) y como el Barón de Alcahalí induce a creer que dicho acaecimiento se produjo en 1835 (2), conviene puntualizar que la fecha del 7 de julio de 1841 es la cierta.

En la imposibilidad de consultar la partida de bautismo, ya que desapareció en 1936 el archivo de la iglesia parroquial de San Martín —donde fue bautizado Brel—, hay que apoyarse en el Padrón municipal correspondiente al año 1894, donde se hace constar —probablemente por



FIG. 1.—José Brel

(1) *Almanaque de "Las Provincias" para 1895*. Págs. 325-7.

(2) BARÓN DE ALCAHALÍ: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897. Pág. 75.

el mismo interesado— que nació en la fecha mencionada en primer término.

Y ello queda confirmado, en términos generales, cuando el propio Brel, en un discurso que más adelante se mencionará, afirma que vio la luz primera “cuando no hacía mucho que, en los campos de Vergara, fraternal abrazo ponía término a una sangrienta lucha de siete años, pudiendo decirse que nuestros pulmones aun aspiraron el aire saturado por el salitroso humo de la pólvora, y al libar el alimento en los pechos de nuestras madres, libamos también algo del rencor mal extinguido que en aquéllos quedaba”.

Como el convenio de Vergara aconteció en 31 de agosto de 1839, la explicación de Brel concuerda con la repetida fecha de 1841 y, desde luego, invalida las de 1832 y 1835.

Don Bernardo Brel, padre de José, era un acreditado médico cirujano y tocólogo, que prestaba servicios en el Hospital Provincial y que ganó mucho dinero en el ejercicio libre de su profesión. “Mandó hacer unos tubos de hojalata en donde cupiesen justas las onzas de oro, y los iba llenando con la remuneración de su trabajo, guardándolos secretamente. Al llegar la Revolución de 1869 metió todos los tubos en un saco y lo arrojó al pozo de su casa, de donde lo sacó pasado el bombardeo, en el que una granada perforó de arriba abajo toda la casa” (3).

Se ha escrito que don Bernardo Brel quiso que su hijo Pepe siguiera la carrera de Medicina, lo cual hizo con especial aprovechamiento (4); pero esto no se ha demostrado de una manera documental. Lo que, desde luego, puede resaltarse es que Brel poseyó muy acusados conocimientos de Anatomía.

Sea de ello lo que fuere, no llegó a figurar como médico, sino que se dedicó plenamente al cultivo de la pintura. En este aspecto se le considera discípulo de la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Allí aprendería a copiar a los maestros de antaño, según acreditó en la que de un *San Vicente*, de Francisco Ribalta, presentó en la Exposición efectuada durante el centenario vicentino de 1855.

En la Exposición Regional celebrada en la capital valenciana el año 1867 se premió a Brel con una Medalla de plata por un retrato al lápiz. Este fue uno de los pocos galardones logrados en su carrera artística; escasez debida probablemente a su abstinencia ante los certámenes, la cual pudo estar determinada por los numerosos encargos que recibía o quizá por el hecho de tener resuelta en una u otra forma su vida sin necesidad de luchar propiamente en el palenque artístico.

La multiplicidad de encargos antes aludida obedecía a dos motivos principales. Uno de ellos era la sólida formación estética de Brel, que, respaldada por una evidente cultura general y apoyada en su dominio de la técnica, le permitía resolver con relativa facilidad todos los problemas que se le plan-

(3) MANUEL GONZÁLEZ MARTÍ: *José Brel, pintor animalista*, en la revista “Oro de Ley” (30 de abril de 1928).

(4) *Almanaque de “Las Provincias”*, ya citado.

teaban. Otro motivo para recibir tantos encargos era que se trataba de persona muy relacionada en los sectores y en las capas ciudadanas de donde podían proceder aquéllos.

Así, por ejemplo, era amigo de don Teodoro Llorente Olivares, que por entonces tenía gran predicamento como poeta, periodista y político; de Vicente Wenceslao Querol, que pulsaba sonoramente la lira sin perjuicio de insertarse en el mundo de los negocios; de Félix Pizcueta y Gallel, que asimismo promiscuaba literatura y política...

Considerando todos estos antecedentes, no ha de extrañar que José Brel manejara también la pluma. Aparte de artículos periodísticos, escribió un discurso sobre *El realismo en el Arte*, leído en la sesión celebrada para inaugurar el curso de 1882 a 1883 en el Ateneo Científico de Valencia. Este Ateneo Científico, Literario y Artístico —que así se llamaba oficialmente— hallábase establecido desde 1876 en la antigua Casa de la Bailía, propiedad de la reina madre Doña Isabel II, que acabó vendiéndola a un particular. Y allí, el día 2 de octubre de 1882, leyó Brel su discurso, donde constaban estos conceptos:

“Las artes no son mero pasatiempo, ni para recrear solamente los sentidos; las artes son necesarias en la sociedad; son las que marcan el grado de cultura y civilización de los pueblos; las artes responden a una aspiración del espíritu; y “el destino de éstas y de la poesía —dice un gran escritor— es llenar “el vacío del alma, que la necesidad del infinito ahonda sin cesar. La emoción “que en nosotros producen es santa como la de la Religión, pues ésta y aquélla “son dos expresiones de lo absoluto”. El arte no sólo purifica los sentimientos del hombre envolviéndolo en una atmósfera de grandeza, sino que también eleva su alma sobre todo lo terreno, mostrándole inmensos horizontes de eterna claridad; el arte es el reflejo o imagen que guarda el alma de aquella primitiva belleza que perdió por su orgullo; recordarla y reproducirla es la aspiración constante del artista en todas sus obras, para que éstas, cual focos de luz, alumbrén los derroteros que han de seguir las generaciones venideras (5).”

Con arreglo a estos principios produjo José Brel su obra, que fue muy variada: desde el sencillo retrato a la complicada composición, desde el estudio zoológico a la serie de temas religiosos.

En alguna época de su vida alternó estas actividades con la del profesorado, aunque —por las razones que fuera— no alcanzó en éste la categoría que seguramente mereció por sus condiciones intrínsecas de pintor y, sobre todo, por su cultura. En 1869 había sido Ayudante de la Escuela de Bellas Artes; pero, suprimida aquella plaza, no volvió a recuperarla hasta los últimos años de su vida.

En la etapa de su madurez, aparecía don José Brel como un señor alto, delgado, de poblada cabellera peinada hacia atrás, facciones correctamente

(5) JOSÉ BREL: *El realismo en el arte*. Discurso leído en la sesión inaugural del curso de 1882 a 1883 en el Ateneo Científico de Valencia.

varoniles y bigote y barba cuidados. Vestía con esmero. Si la corbata de lazo, con soltura de chalina, denunciaba al artista, otros pormenores —como la costumbre de llevar los guantes colocados en el chaleco— delataban a la persona elegante.

Así fue desenvolviendo su vivir hasta que contrajo una larga y penosa enfermedad, a consecuencia de la cual perdió el habla y acabó perdiendo la vida.

El fallecimiento ocurrió en 29 de noviembre de 1894, a las siete y media de la tarde.

La esquila mortuoria, publicada al día siguiente en la prensa local, indicaba a continuación del nombre: "Pintor de Historia, Ayudante de la Escuela de Bellas Artes de esta Ciudad." El Director de dicha Escuela —don Salustiano Asenjo—, el Director espiritual del finado, su affligida viuda, hermanas, hermano político, los demás parientes y los albaceas testamentarios suplicaban a los amigos que encomendaran a Dios al difunto y que asistieran a la Misa de *corpore insepulto*.

Esta se celebró el día 30 de noviembre, a las diez y media de la mañana, en la iglesia parroquial de San Pedro. Seguidamente se efectuó la conducción del cadáver desde la casa mortuoria (calle de los Hierros de la Ciudad, núm. 4) hasta la plaza de San Agustín, donde se despidió el duelo. En el cortejo fúnebre figuraban niños del Colegio de Huérfanos de San Vicente Ferrer, ancianos aislados en las Hermanitas de los Pobres, el clero de la susodicha iglesia parroquial y otras muchas personas. La presidencia estaba formada por don Salustiano Asenjo, en virtud de su meritado cargo; don Eduardo Soler, profesor del también mencionado centro artístico-docente, y el Padre Novella.

DIVERSIDAD DE UNA OBRA PICTÓRICA

El palacio de los marqueses de Dos Aguas, presea arquitectónica de la capital valenciana, fue levantado en estilo gótico y experimentó con el transcurso del tiempo varias modificaciones, una de las cuales se llevó a cabo en la segunda mitad del siglo XIX. En aquella reforma debió de tomar parte, de una manera intensa, José Brel, no ya únicamente como pintor, sino probablemente como decorador y acaso como asesor artístico. Esto último es natural si se tiene en cuenta el prestigio de que gozaba como persona enterada.

Prescindiendo, por lo pronto, de las obras dudosas, es de mencionar su más importante producción para el palacio. Es la pintura circular que hay en uno de los techos. En lo alto, una figura femenina con alas, ofrece con la mano izquierda una corona y muestra con la derecha una cartela en que se lee: GENIO, GLORIA Y AMOR. Al fondo se desarrolla en arco una columnata corintia. En el ámbito principal aparecen Beatriz y Dante, Laura y el Petrarca, así como otros personajes de uno y otro sexo. En primer término, a la derecha, hay un caballero puesto de espaldas y con armadura. Ésta pertenecía a la casa de Dos Aguas, donde se conservó hasta entrado el siglo XX... En cuanto a la

pintura, su composición es cuidada, aunque algo elemental; su dibujo, sumamente probo y su colorido tan brillante como armonioso.

Otra sala del palacio conserva en el techo un lienzo octolátero, de tendencia apaisada, que representa a la noche estrellada, la cual avanza por los espacios celestes sobre un carro con dos corceles. En la mitad inferior



FIG. 2.—«Genio, gloria y amor.» Palacio de Dos Aguas, hoy Museo Nacional de Cerámica. (Cortesía de D. Félix Politi)

hay varias figuras representativas del sueño o el descanso, así como un buho y un ganso. Esta obra, aun cuando menos importante que la anterior, tiene sus mismas características de dibujo y colorido.

Nueva alegoría relacionada con la Noche pintó Brel para otro techo del mismo palacio. Es francamente apaisada y quizá por ello mismo más sencillamente compuesta, debido a la necesidad de colocar casi en un solo plano cierto número de figuras.

Finalmente, la Sala Pompeyana ostenta en su techo otra pintura de Brel. Se trata de un octógono casi regular en el que aparece una figura femenina volando y apenas cubierta por cendales, ante la que hay varios amorcillos, asimismo volantes, que le ofrecen flores o las esparcen (6).

(6) FÉLIX POLITI CARERI: *Palacio del Marqués de Dos Aguas. Museo Nacional de Cerámica "González Martí"*. Valencia, 1955. Pág. s. n.

Aunque se ha escrito alguna vez, no es cierto que sea de Brel la composición ovalada, que representa las partes del mundo, en el techo del comedor. En cambio, parece ser que el mencionado artista pintó para la misma estancia varios paneles que fueron arrancados al morir uno de los últimos propietarios de la mansión.



FIG. 3.—Alegoría de la Noche. Palacio de Dos Aguas, hoy Museo Nacional de Cerámica. (Cortesía de D. Félix Politi)

No se limitó Brel a decorar con pinturas propias el palacio de Dos Aguas, sino que exornó asimismo alguna otra mansión. Se ha dicho que fue autor de las pinturas que había en dos techos de la casa de Berges, en la plaza de las Comedias, los cuales, al ser derribado dicho edificio para ensanchar la calle de la Paz, fueron colocados en sendas dependencias municipales. Efectivamente, en el actual despacho del Jefe de Fomento hay, también en el techo, un lienzo ovalado que representa alegóricamente *El Día*. Una mujer desnuda y alada, apoyándose levemente en un globo terráqueo, empuña con la diestra mano una antorcha encendida, mientras dos amorcillos volantes le ofrendan respectivamente un pajarillo y flores. La obra responde perfectamente a las condiciones que suelen darse en las obras de José Brel.

No ocurre lo mismo en otro lienzo ovalado que puede verse en el techo del Negociado de Actas. Es una alegoría de *La Noche* consistente en una mujer con oscuros cendales, también sobre el globo terráqueo, que ase con la

mano derecha una antorcha apagada, mientras en torno vuelan dos amorcillos. A pesar de que los temas de ambos óvalos son complementarios, el segundo no parece producción de Brel, ya que si la opacidad de las tintas pudiera achacarse al tema, la inseguridad del dibujo desdice de la seguridad que solía mostrar el artista de que se trata.

Aunque más adelante habrá que referirse a don Vicente Andrés y a las pinturas taurinas de Brel que poseyó, ahora corresponde mencionar que para el comedor del primero pintó el segundo cuatro lienzos que todavía se hallan en poder de don Fernando Huberti y señora, hijos de aquel señor.

Hay dos lienzos de tamaño igual entre sí y algo más estrechos que los otros dos, a su vez con las mismas dimensiones entre sí.

De los lienzos mayores, uno es alegoría del café. Entre flora tropical, una linda cubana, cómodamente sentada en una mecedora, tiene en la mano diestra el consabido "pay-pay", mientras arriba destaca la nota verde de un loro. En una mesita próxima descansa el servicio de la aromática poción... El conjunto resulta apropiado y agradable.

El otro lienzo, que empareja con éste por el tamaño, es una alegoría del champagne. Una señorita disfrazada y rubia —que más parece señora por la plenitud de su figura— levanta jubilosamente la frágil copa del espumoso vino, no sin apoyarse en la mesa que tiene detrás. El ambiente es el de un salón elegante en noche carnalesca... Todo está pintado con una soltura mayor que la habitual en un artista de rasgos tan ceñidos; lo cual no empece, por ejemplo, para el virtuosismo con que está dibujada una de las manos.

De los lienzos menores, uno es alegoría del té. Consiste, principalmente, en la figura de una japonesita que degusta una taza de dicha infusión. De todos modos, más exacto sería decir que se trata, no propiamente de una japonesa, sino de una mujer blanca con atuendo nipón, ya que dicha condición racial es proclamada por el rostro, cuya belleza resulta acaso demasiado perfecta.

El otro lienzo que concuadra con éste por las dimensiones es una alegoría de la manzanilla. Como es natural, hay una andaluza con su correspondiente mantón de Manila. Lo malo es que el cuadro sufrió una llamada restauración que lo dejó en lamentable estado, por lo que, recientemente, hubo de procurarse el remedio del entuerto, sin que fuera posible conseguirlo del todo.

No se limitó Brel a esta clase de pintura profana, en la cual se movía desembarazadamente gracias a sus conocimientos generales y mitológicos, sino que también cultivó la pintura religiosa.

En este sentido trabajó mucho para la iglesia parroquial de los Santos Juanes, en el Mercado de Valencia. Por encargo del Vice-Rector don Nicolás David y Campos pintó todos los cuadros del *Vía Crucis* por la cantidad de 1.120 pesetas. Para la capilla del Sagrado Corazón y con destino a las paredes laterales ejecutó, a costa de don Tomás Sanchis, dos grandes cuadros que representaban

la Oración del Huerto (en el lado del Evangelio) y la Unción del cuerpo del Salvador (en el lado de la Epístola). Para la capilla de Santa Rita llevó a cabo, a expensas del entonces capillero don José Catalá, beneficiado del templo, las pinturas del lienzo que cubría el nicho y los cuadros de las paredes laterales, que representaban la entrada de la Santa en el convento y su dichosa muerte. Finalmente, para la capilla de San Francisco de Paula, pintó, a expensas del entonces capillero don Juan Gallent, un óvalo en que se hallaba representado San Juan de la Cruz y comenzó a pintar el lienzo del nicho; pero, habiéndole sobrevenido una enfermedad mortal, se cree que hubo de terminar la obra algún discípulo (7). Según parece, todas aquellas pinturas desaparecieron a causa de los incendios producidos en 1936. La misma suerte correrían dos pinturas del propio Brel para la Colegiata de San Bartolomé, en la capital valenciana.

Otras producciones religiosas del mismo artista fueron un Cristo en la Cruz para la iglesia parroquial de Silla; un San José y una Santa Rosa para la capilla de la Caseta Blanca, propiedad que tenía en Bétera el poeta y amigo suyo don José Aguirre Matiol; etc.

Las actividades polifacéticas de José Brel le habían llevado también a la escenografía. Don Vicente Boix dice (8) que "la perspectiva de una cacería" para *El laurel de plata* fue "altamente elogiada". He aquí, a título de curiosidad, lo que dijo la prensa:

"*El laurel de plata*. El sábado se estrenó en el teatro de la Princesa la comedia de espectáculo, original de D. R[afael] M[aría] Liern, titulada *El laurel de plata*. Esta obra obtuvo muy buen éxito, siendo llamado el autor al palco escénico en el primer acto. Las decoraciones pintadas por los señores Gallel, García y Brel, fueron también muy aplaudidas y llamados los artistas a la escena. La entrada fue más que regular y es de suponer que *El laurel de plata* dará buenos resultados a la empresa.

"En la primera representación se advirtió que la comedia, en la parte pictórica, terminaba con bastante frialdad. Después hemos sabido que la decoración final no estaba completa y que por circunstancias especiales no se había podido presentar con el aparato requerido. Sabemos que cuando se dé la tercera representación se salvará este defecto, con lo cual indudablemente ganará el espectáculo en prestigio escénico" (9).

A un pintor de tales aptitudes no le había de resultar particularmente difícil el cultivo del retrato. Un diario local publicaba en 30 de enero de 1874 la noticia de que "el conocido y aventajado pintor valenciano señor Brel"

(7) MANUEL GIL GAY: *Monografía histórico-descriptiva de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia, 1909. Págs. 53, 56, 69 y 71-2.

(8) VICENTE BOIX: *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia, 1877. Pág. 20.

(9) *Diario Mercantil de Valencia*. 17 de marzo de 1868. 1.ª Pág.

había hecho entrega a determinado centro político de un retrato de don Mariano Aser (10). La significación de éste no impidió al artista pintar al año siguiente un retrato de don Alfonso XII, nuevo rey de España. Es un lienzo al óleo de 160 por 240 centímetros que representa al joven monarca en pie y con uniforme militar de gala, teniendo detrás un trono barroco y a su derecha, sobre un simbólico león de talla, la corona y el cetro, mientras el fondo se halla constituido por una gran cortina que deja ver el arranque de unas columnas estriadas entre las que asoma la parte inferior de una escultura. Según consta en recibo que se conserva, el artista cobró por esta obra (probablemente con su marco dorado) la cantidad de setecientas cincuenta pesetas (11).

Otro retrato de don Alfonso XII pintó Brel para la Diputación Provincial de Valencia. Para esta misma Corporación había ejecutado anteriormente un cuadro que representaba *La Libertad*.

Las aptitudes artísticas de Brel no se limitaron a la pintura. Parece ser que desempeñó diversos cometidos por encargo del Ayuntamiento valenciano. Y, desde luego, trazó la ermita neogótica de San Luis Beltrán, en el Barranco de Ripoll (término de Buñol), para sustituir, en 1876, la que en 1874 se habían llevado las desatadas aguas (12).



FIG. 4.—Retrato de D. Alfonso XII. Museo de Játiva. (Foto C. Sarthou Carreres)

LA ESPECIALIDAD ANIMALISTA

Aunque la cultura literaria y el dominio de la técnica permitían a José Brel desenvolverse en múltiples caminos, donde seguramente se encontraba más a gusto era en el campo de la pintura animalista.

Al distinguido artista se le adivina como un amigo de los animales, lo cual casa perfectamente con su ilustración y con su educación.

A este propósito conviene reproducir la siguiente anécdota de su vida:

(10) *Las Provincias*.

(11) Nota facilitada por el Cronista de Játiva, don Carlos Sarthou Carreres.

(12) ELÍAS TORMO MONZÓ: *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*. Madrid, 1923.

“Veraneaba Brel en Buñol, y sus amigos del pueblo, para obsequiar al artista y a varias personalidades de Valencia, organizaron una cacería de perdices.

“Para el éxito de la fiesta, durante varios días antes estuvieron cebándolas, esparciendo trigo en determinados puntos. Llegó el día de la cacería, y Brel ocupa el punto designado, se sienta y coloca la escopeta entre sus piernas, cuando de pronto aparece un bando de ocho o nueve que se arrojan sobre el trigo correteando, picando el grano, apretujándose unas contra otras.

“El pintor animalista, perplejo las contempla; embelesado sigue aquellos movimientos, y, con la sorpresa de todos sus compañeros de cacería, las perdices desaparecen remontando el vuelo.

“Decía luego el maestro:

“—Mi corazón me impedía lastimar aquellos indefensos animalitos que, por otra parte, me enseñaban mucho con su goce de la vida (13).”

Consecuentemente, cuando Brel pintaba animales (irracionales, se entiende) ponía en la empresa un afecto que se denotaba y hasta se proclamaba en la minuciosidad, sin ninguna clase de premura, con que procuraba fijar la respectiva imagen.

Para empezar, sirvan como ejemplo varias cabezas de reses cabrías. Dos de estas producciones se hallan actualmente en poder de don José Monfort Renau.

Significativo era un cuadro titulado *El huérfano*. Entre un rebaño de carneros, el pastor llevaba en brazos un corderito cuya madre había muerto.

De otro cuadro titulado *La venta del novillo* hubo de hacer Brel varias reproducciones para atender a las demandas.

No es casualidad que uno de sus últimos lienzos fuera *La venta del caballo*, operación que aparece concertándose entre musulmanes.

Y por este campo de la pintura animalista en general hubo de llegar José Brel a la pintura taurina en particular.

LA PINTURA DE TOROS EN VALENCIA

En un estudio de la pintura española desde el punto de vista temático, habría que dedicar un extenso capítulo al tema taurino en sus varias manifestaciones, que provisionalmente pueden clasificarse así:

Retratos, en su gran variedad, que va desde los toreros vestidos de particular hasta los —más interesantes— vestidos de majo o con traje de luces.

Representación de los bóvidos, que a veces aspira a ser un dechado del tipo zootécnico, y en muchas ocasiones es un verdadero retrato de reses que se distinguieron por su bravura o por los accidentes que causaron.

Composiciones costumbristas, particularmente numerosas en la época del romanticismo, aunque reviviscentes con posterioridad para atender pedidos,

(13) GONZÁLEZ MARTÍ: artículo antecitado.

en las cuales la escena taurina es buscada como una expresión más del pintoresquismo español.

Composiciones documentales, que se limitan a exponer la forma en que se desarrolla algún momento de la lidia, para recuerdo de aficionados o enseñanza de ignorantes en la materia.

Carteles, que comenzaron siendo tipográficos, pero que en el siglo XIX alcanzaron mucho auge con la litografía en color, que partía de originales pintados al óleo.

Valencia, tan fecunda en artistas del pincel, ha aportado una considerable contribución a la pintura taurina.

Prescindiendo, por varias razones, de tan curioso y precioso antecedente como es el lance de capa fácilmente visible en la tabla, que, representando la traslación de San Dionisio a su monasterio, pintó Rodrigo de Osona en la segunda mitad del siglo XV, hay que citar, situándose ya en el siglo XIX, a Francisco Domingo Marqués, cuyo retrato de Joaquín Rodríguez (*Costillares*) puede ser sencillamente elogiado diciendo que, durante mucho tiempo, ha pasado como obra de Goya. Autores de cuadros con escenas plenamente taurinas son Bernardo Ferrándiz, Joaquín Agrasot, Plácido Francés, Salvador Martínez Cubells... El mismo Joaquín Sorolla rindió tributo al tema, así como su discípulo Manuel Benedito retrató a algún torero... Las pintorescas capeas, llamadas en Valencia *bous de poble*, tentaron a José Navarro, lo mismo que a José Benlliure, quien fijó la estampa ancestral del toro de fuego... Y el hermano del último, Mariano Benlliure, no se limitó a perpetuar escultóricamente facetas del deporte hispánico por excelencia, sino que también las llevó al lienzo, en pinturas merecedoras de atención... Finalmente, tras consignar el nombre de Genaro Palau, hay que registrar los de Carlos Ruano Llopis y Roberto Domingo —aun cuando éste no naciese en Valencia— porque ambos, con sus pinturas al óleo especialmente concebidas y ejecutadas, afirmaron un tipo de cartel taurino con tanta aceptación en el tiempo y en el espacio que se resiste a declinar, no obstante los embates que traen nuevos tiempos (14).

Pues bien: entre la aportación valenciana a la pintura taurina destacan de manera especial determinadas producciones de José Brel, que por ello constituyen el tema principal del presente trabajo.

LA PINTURA DE TOROS EN BREL

Al hablar de ciertas obras taurinas de José Brel, es inexcusable referirse a don Vicente Andrés, persona muy conocida y estimada en la Valencia que desarrollaba su vivir a fines del siglo XIX. El señor Andrés, domiciliado en la

(14) "Los toros en las artes plásticas" se titula un extenso capítulo de la monumental obra de JOSÉ MARÍA DE COSSÍO: *Los toros*. Madrid, 1943-7. Dicho capítulo, en que intervinó ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, ocupa las págs. 735-1.033.

ya desaparecida plazoleta de Borriol, junto a la calle de Zaragoza, también desaparecida como tal calle, era médico odontólogo, que se había especializado en confeccionar dentaduras, con tal pericia que le llegaban clientes de toda España. Ello le permitía trabajar con independencia y replicar a su gusto cuando le parecía que los parroquianos no se portaban de manera adecuada. Un paciente tan opulento como tacaño se decidió a que don Vicente Andrés le dotase de una dentadura que le hacía mucha falta. El odontólogo cumplió su cometido a entera satisfacción del cliente. Pero éste, para precaver una cuenta posiblemente elevada, se dio a visitar la clínica alegando tales o cuales defectillos en el instrumento masticatorio que se le había proporcionado. Tanto insistió que el dentista, en una de aquellas visitas, le extrajo la postiza dentadura, la arrojó violentamente a un rincón y, dando unas palmaditas en la espalda de aquel Maese Reparos, le dijo: *Ara, a menjar sopetes tota la vida...* Don Vicente Andrés, como otras personas de su época (entre ellas los escritores don Antonio Peña y Goñi y don Luis Carmena Millán) sentía vivamente la afición a las corridas de toros y la afición a la ópera; inclinaciones que parecen muy distintas y casi incompatibles si se atiende a lo fundamental de la materia, pero que no resultan tan disparés considerando las pasiones que encendían en aquellos tiempos... En virtud de ambas aficiones, el señor Andrés decía de vez en cuando a su criado: *Gira les plaques de la porta, que se'n anem de viatge*. Y, efectivamente, se iba con el doméstico a presenciar actuaciones del tenor Julián Gayarre y del espada Salvador Sánchez, *Frascuelo*, que eran sus ídolos en el canto y en el toreó. Tanto Julián como Salvador correspondían a dicha admiración con una amistad sincera, en la que no faltan rasgos curiosos (15).

Frascuelo solía hospedarse en casa de don Vicente Andrés, donde permaneció también tras una cogida que sufrió toreando en la feria de julio. Este accidente debió de ser el ocurrido el día de San Jaime de 1877, en que el toro *Fundador*, de don Esteban Hernández, hirió gravemente en el muslo izquierdo al espada de Churriana (16).

Se ha señalado la posibilidad de que durante aquella obligada permanencia de Salvador Sánchez Povedano en casa de don Vicente Andrés pintase Brel uno de sus más curiosos cuadros, aunque no sea uno de los mejores.

Es un lienzo de grandes dimensiones. En primer término aparece *Frascuelo* perfilado para matar al toro, que es un hermoso ejemplar de muchas libras, bragado, amorrillado y astifino. El diestro tiene detrás y en el suelo la montera, como si la acabara de arrojar brindando la suerte inminente. Junto a las tablas se hallan dos toreros —uno vestido de oscuro y otro de claro—, en actitud demasiado tranquila para el trance por que va a pasar el protagonista. No se hallan tan sosegados ciertos espectadores que ocupan la barrera, hasta el punto de que uno se ha puesto en pie. A pesar de que dichos espectadores

(15) T. LLORENTE FALCÓ: *Memorias de un setentón*, I. Valencia, 1942. Págs. 101 y sigs.

(16) *Salvador Sánchez (Frascuelo)*. Madrid, Biblioteca Sol y Sombra, 1906. Pág. 83.

se hallan en uno de los últimos términos del cuadro, puede suponerse que se trata de retratos. Lo son, efectivamente, del propio don Vicente Andrés, don Doroteo Bañuls, don Luis Moróder, don Máximo y don Fernando Torija y otros.

El cuadro, en conjunto, es desigual. Si las figuras del toro y de su presunto matador aparecen con gran relieve y verismo, el resto es flojo y pobre, sobre todo comparándolo —cosa que mentalmente es difícil de evitar— con los resultados conseguidos al aplicar, para la captación del ambiente taurino, la técnica impresionista.



FIG. 5.—«Frascuco perfilándose para matar». Propiedad particular. (Foto M. Vidal Corella)

Otro lienzo de buenas dimensiones pintó Brel para don Vicente Andrés. Representa siete toros en los alrededores de un arroyo. En primer término, a la izquierda, hay dos cornúpetas recostados en sentido contrapuesto, mientras desde el fondo se acerca otra res. La parte central de la composición se halla ocupada por un toro berrendo de la ganadería del Duque de Veragua, según pregona el hierro. Casi en el primer término de la derecha hay un toro que inclina la cerviz hacia el arroyo, ocultando en parte a otro toro —lucero, éste— que se halla en segundo término. En cuanto al séptimo bicho, sólo muestra los cuartos traseros.

Se ha creído que este cuadro representaba un alto en el camino de las reses conducidas desde el interior a la ciudad de Valencia para lidiarlas en las corridas de feria. Y, en este caso, el paisaje correspondería al barranco de Chiva, que marcaba una de las jornadas en semejante itinerario. Pero más probable es que el pintor no se propusiera semejante objetivo, sino, sencillamente, reunir un conjunto de toros para recrearse fijando sus tipos. Así parece indicarlo el hecho de que no se trata de reses pertenecientes a una misma vacada, ya que son visibles dos hierros distintos. La composición ofrecía no pocas

dificultades, que el artista salvó airoosamente. Pero el valor principal del cuadro consiste en el dibujo de los toros, que acusa casi escultóricamente la anatomía de los mismos, a lo cual se prestaba la corpulencia y madurez que entonces tenían las reses dedicadas a festejos de importancia. En cuanto al color, suave en el fondo paisajístico, resultó, en lo demás, brillante, y no dejó de ser armonioso porque, a fin de lograr esta armonía, pudo el artista aprovechar su libertad para escoger la capa o pelaje de los repetidos toros.



FIG. 6.—«Toros en el barranco». Propiedad particular (Foto M. Vidal Corella)

Sobre la cara visible de un pedrusco se hallan la dedicatoria y la firma, de esta guisa: “A don Vicente Andrés, su amigo J. Brel.”

Este cuadro es uno de los más importantes, si no el más considerable, de Brel como pintor animalista. Pero el mismo don Vicente Andrés poseía otro, de reducidas dimensiones, que presentaba a la vera de un bosque y con lejano fondo de montañas: a la izquierda, un toro en pie y de perfil, que por lo agalgado de los cuartos traseros —sin el hierro delator— pudiera tomarse como perteneciente a la ganadería de Miura, si le hubiese acompañado el alargado cuello propio de la casta miureña; y a la derecha, recostado en el suelo, un bicho berrendo y tan claramente lucero que parecía presumir de esta condición, dada la forma en que mostraba la cabeza.

Parejo en dimensiones del cuadro anterior es otro —que también poseía don Vicente Andrés— en que un toro, igualmente berrendo y lucero, descansa sobre el suelo entre unos robustos troncos de árbol y una charca.

Los cuatro lienzos se hallan, por herencia, en el domicilio de don Fernando Huberti y señora, en Valencia.



FIG. 7.—«Dos toros». Propiedad particular. (Foto M. Vidal Corella)



FIG. 8.—«Un toro». Propiedad particular. (Foto M. Vidal Corella)

El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos, en la misma ciudad, conserva otro cuadro de Brel, adquirido por donación del autor. Es también muy característico del pintor en su especialidad de animalista. En un paisaje

que tiene algo de las marismas andaluzas hay tres toros: uno en pie, también berrendo o acaso capirote, botinero y lucero; otro, bragado y lucero, que reposa en el suelo, hacia la derecha, y el último, en parecida posición, ocupando un segundo término en el mismo lado. La primera res es la que mejor responde a la manera firme y apretada con que Brel representaba los astados; en cambio, la tercera, acaso por su relativo alejamiento, parece desdibujada en sus contornos. Respecto al cromatismo, debe calificarse de tan agradable como generalmente lo es en el mismo artista. La firma —con solo el apellido— aparece asimismo en la cara más visible de un pedrusco (17).



FIG. 9.—«La torada». Museo de Bellas Artes de Valencia. (Foto M. Vidal Corella)

Mención especial merece un cuadro de Brel conocido con el título de *En pleno siglo XIX*. Esta obra la poseyó un catedrático de la Facultad de Medicina de Valencia, de quien pasó a otras manos, sin que haya podido averiguarse su paradero en la actualidad. La repetida obra, por entrañar una tesis, alcanzó los honores de ser reproducida en litografía, con la consiguiente difusión. Y parece ser que, para reproducirla, la pintó nuevamente el mismo autor. Esta versión —sobre una tabla de unos 53 por unos 36 centímetros— es propiedad actualmente de don Manuel González Martí.

Representa el abreviado sector de un coso taurino, la mayor parte con

(17) FELIPE M.^a GARÍN ORTIZ DE TARANCO: *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia, 1955. Pág. 211. Consigna las dimensiones: 0'51 × 0'83 metros. Número 699 del Catálogo.

sol. A la derecha del albero hay una botella y un cacharro, que seguramente arrojaron con violencia algunos espectadores irascibles. En primer término se muestra un caballo muerto y con el vientre abierto, por donde ha salido el repugnante bandullo. Junto al caballo se encuentra el toro, con una buena estocada en el morrillo. Mientras tanto, por una puerta abierta en la valla, un parranda con pintoresco atuendo y un torero se llevan en brazos, hacia la enfermería, al matador que ha resultado herido al hundir el estoque en las opulentas carnes de la res.

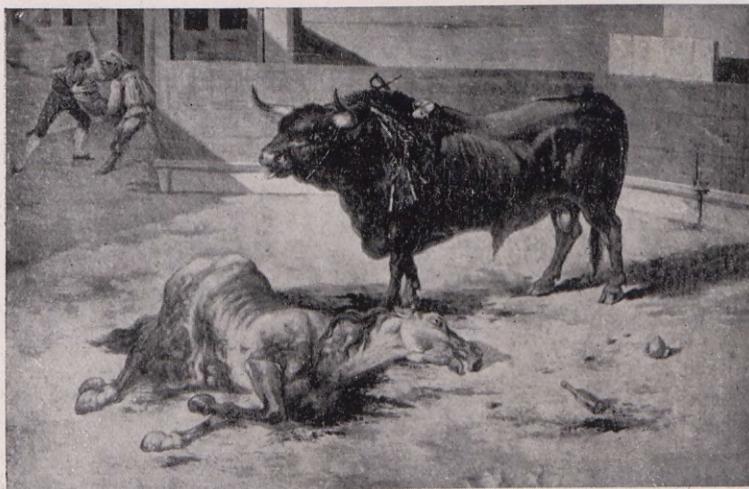


FIG. 10.—«En pleno siglo XIX». Propiedad particular. (Foto M. Vidal Corella).

El cuadro responde a las apuntadas características de la pintura de Brel en cuanto al dibujo y al colorido, aunque es de notar el alarde anatómico que constituye “la víctima de la fiesta”, como llamó al caballo el ex-torero Ignacio Zuloaga.

En el comercio de antigüedades y obras de arte y, concretamente, en poder de don Pedro Cot, figuraba recientemente un cuadro de Brel cuyas dimensiones son de 95 por 60 centímetros. Podría titularse *Citando para picar*. Efectivamente, el picador, montado en un caballo blanco, alarga la puya para que embista el toro, que no parece muy dispuesto a embestir. A la izquierda del solípedo está el maestro, de verde y oro, apercebido para el quite. Detrás del toro hay otros dos toreros en actitud demasiado reposada. Por el portón se presenta en el redondel otro piquero.

No aspira el cuadro a ninguna trascendencia, por lo que pudiera clasificarse entre la pintura taurina documental. El colorido es tan ameno como suele serlo en la producción del autor, y el dibujo tiene en algunos elementos de la composición aquella solidez distintiva, si bien en otros aparece en estado de esbozo, como si, en suma, la obra no estuviera terminada definitivamente.

Otros cuadros taurinos de Brel cabría reseñar si se tratara de efectuar o simplemente iniciar un inventario; pero tan sólo se trata de presentar algunas producciones que sirvan para definir, en lo posible, la personalidad de dicho pintor en el repetido aspecto.

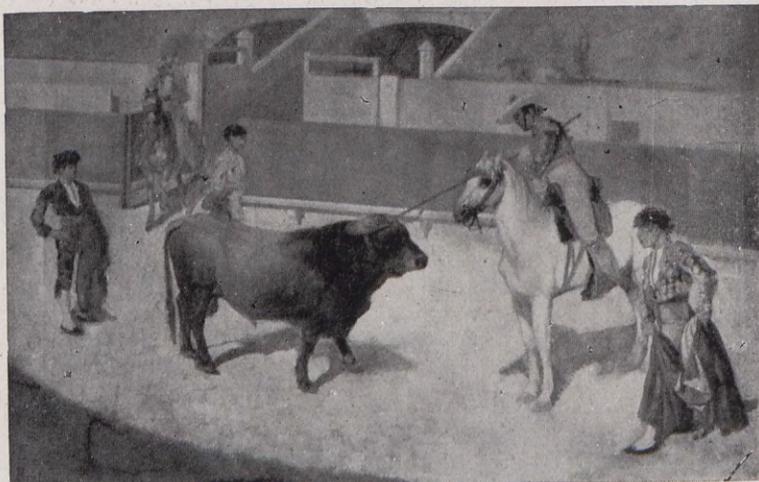


FIG. 11.—«Citando para picar». (Foto M. Vidal Corella)

CONCLUSIÓN

Al resumir las anteriores referencias a José Brel como pintor de toros, conviene fijar claramente este concepto.

Según ya se ha indicado anteriormente, Brel fue hacia la pintura de toros a través de la pintura animalista en general y como en una especialización de ella.

Se le podría llamar pintor taurino si este calificativo no implicara, en la común interpretación de las gentes, una adscripción casi profesional a la tauromaquia. Igualmente se le podría llamar pintor taurófilo si se atendiera al sentido auténtico y literal de la taurofilia, que es amor al toro; la dificultad para denominarle así estriba en que, también en la común interpretación de las gentes, un hombre taurófilo es un entusiasta, no ya del toro, sino de las corridas de toros con todo lo que llevan consigo.

Y, en este sentido, no se puede llamar pintor taurófilo a Brel, o sea al autor del cuadro titulado *En pleno siglo XIX*, que es un alegato gráfico y un gráfico alegato contra la tauromaquia. Luego de contemplar este cuadro se llega a la conclusión de que los otros cuadros de Brel que representan escenas taurómicas han sido pintados, no por espontánea inclinación del artista, sino para atender exigencias o apetencias del mercado (o de lo que con optimismo se entiende por mercado).

La predilección que siente Brel por el animal llamado toro y que le lleva a representarlo con tanta morosidad mediante la línea y el color, determina acaso la actitud estática de toros y consiguientemente de toreros en los cuadros del repetido artista.

Los toros de la ganadería artística de Brel —al menos los que ha sido dable examinar— se encuentran antes o después de la suerte, pero no en el centro de la misma. Son toros que no embisten, aunque pueda adivinarse que embestirán y aunque haya pruebas notorias de que han embestido.

Con todo, constituyen un testimonio elocuente respecto a lo que en la segunda mitad del ochocientos se consideraba como arquetipo de cómo era y debe ser el verdadero elemento básico para “el espectáculo más nacional” (18). El testimonio es tanto más sabroso cuanto contrasta sobremanera con las reses que encarnan el arquetipo actual y que por ello son apetecidas por los toreros, exigidas por los administradores o representantes de toda laya, preparadas con habilidad y facilitadas pingüemente por los ganaderos, excusadas cuando no loadas por muchos revisteros y toleradas por el público, que acaso no ha conocido otras... Esas reses llegan a estar tan desprovistas de poder que, con frecuencia, los lidiadores, en vez de precaverse contra ellas, se dedican a cuidarlas para que puedan aguantar sin caerse hasta el momento en que el llamado matador hinque el acero en el cuerpo claudicante. Decididamente, la fiesta de que se trata no es en pleno siglo xx lo que era, según el titulillo de Brel, “en pleno siglo xix”.

Francisco Almela y Vives

(18) *El espectáculo más nacional* se titula una famosa obra del Conde de las Navas, publicada en 1899-900.

ROBERTO DOMINGO

Está tan cerca de nosotros Roberto Domingo que no puede sugerirle a nadie posteridad. Y no porque no concurren en él todas las circunstancias filosóficas que señalan su nombre, sino por la confusión sistemática que el mundo actual sigue en el rumbo. En esos análisis justos que unos pocos van procurando con amor y entusiasmo, existen nombres que aún no están definidos en la Historia. Se llegó, y no muy pródigamente, a calificar a Ribalta y a Ribera dentro de la escuela valenciana, pero todavía faltan en la reivindicación otros astros menores dignos del catálogo en el tiempo, en el ejemplo, en el seguimiento, en el escrutinio. Algunos de estos nombres son, dentro de lo contemporáneo, Muñoz Degraín, Domingo Marqués, Pinazo Camarlench y Sorolla. Este último, aireado con ventaja a causa de su proyección en el mundo americano por nobles mecenas artísticos. Es lógico que Roberto Domingo esté aún más ausente de lo internacional, de la investigación, puesto que fue discípulo de su padre genial, Domingo Marqués. Más aún, repetimos, por causa de esta confusión y locura del mundo, en busca de atrevimientos que nada tienen que ver con la continuidad y con la estabilidad. Porque ésta no es estancamiento, sino descanso y reposo, en la marcha y en el ascenso. Roberto Domingo está aún a nuestro lado. Vivimos todavía los que le tratamos, los que conocimos su afable trato, su carácter extraordinario en la relación. Todos recordamos todavía su vida, y esto es un inconveniente para el juicio. La objetividad en la Historia es imprescindible y ésta la proporciona sólo el tiempo, apartando a los hombres de sus contemporáneos. A pesar de esto puede haber, y debe haber, juicios adelantados, para documentación de generaciones posteriores. Roberto Domingo, pues, según un analista conocedor que vivió su vida paso a paso, está encuadrado dentro de la escuela valenciana con fuerza poderosa, con personalidad relevante, con raíces de historia, como un eslabón más, claro y preciso, del rumbo español en la pintura. Más aún, rebasó al padre genial, en su marcha hacia el futuro. Circunstancias hay en su vida que le determinan y encasillan en lo pequeño, pero en la enjundia íntima y honda de su producción grita una personalidad luminosa que está por descubrir y que el tiempo definirá. Nada importa su humildad auténtica, su silencio de trabajo, sus investigaciones calladas y su soledad admirable; esto es una dificultad menor porque está "aún vivo" entre los que le amamos y le admiramos. Roberto Domingo no puede separar de su obra el carácter ejemplar que como hombre tenía. Esto detiene la valentía del dictado que merece. Pero los que vengan después que nosotros, pasando muchos años, han de coincidir serenamente con nuestra

subjetividad, que creemos justa porque es sincera. Y es sincera, porque cuando se está frente al misterio de las horas y las épocas, el alma no miente. Roberto Domingo fue discípulo de su padre, pero tomando de él la esencia del concepto y las maravillas del oficio. Como su padre, desembocó en lo genuino español, pero con una ampliación más que señaló su personalidad. El sambenito que la afición taurina colgó de su nombre, en su impulso admirativo y popular, ha desviado la trayectoria justa de su fama. Es curioso que la paleta de Roberto Domingo es solamente colorista en exaltación cuando pinta la fiesta de los toros, y no porque el tema lo exija con urgencia y nece-



«Carga de Caballería.» Roberto Domingo. Museo de Bellas Artes de Valencia

sidad —Lucas y Alonza pintaron toros y Goya también, y no fue el color el personaje principal de sus obras—, sino porque parece que quiso poner una frontera en las dos visiones pictóricas de sus cuadros: el de su obra íntima, capaz de la satisfacción, y la del derivativo, aunque enamorado de la luz del tema, y la línea, en mil movimientos y escorzos del torero y el toro. Porque los cuadros mejores de Roberto Domingo son aquellos en que el tema se aparta de la fiesta nacional para expresar sus emociones más amadas, en interiores, escenas de composición admirable, cargas de caballería y otros que estaban en su mente desde que vio pintar a su padre, muy niño, en su estudio de París. Hay cuadros de nuestro amigo desconocidos de casi todos

y que son jalones de luz para alumbrar su historia artística, incluyéndolos en la antología de la edad contemporánea de nuestra pintura. Y estos cuadros no son precisamente los más luminosos ni coloristas; son los que tienen la divina sugerencia de Velázquez y Goya. Porque la paleta íntima y verdadera de Roberto Domingo es meditativa, y todos sabemos que la meditación lleva siempre a perfecciones, no barrocas, sino de espíritu. Hay muchas paletas de pintor inconscientes, artesanas, vulgares, alegres por limitación; la de Roberto Domingo era de meditación y reflexión, buscadora de causas y efectos y, por



«Encerrando el rebaño.» Roberto Domingo. Museo de Bellas Artes de Valencia

tanto, inteligente. Pero el público y la crítica le exigió el cuadro de toros y a ello debe la mitad de su fama. Por ello, a los veintisiete años, ya en España, obtiene la Segunda Medalla en la Exposición Nacional del año 1910, con su cuadro taurino "Suerte de varas", que fue el que le ha obligado a pintar miles de obras del mismo tema, hasta el momento mismo de su muerte. En 1915, otro gran cuadro, "El coleo", es adquirido por el Estado para el Museo de Bellas Artes de Granada. Cincuenta años pintando obras taurinas han anulado, para la colectividad sin preparación, al pintor extraordinario que llevaba en lo más íntimo de su espíritu. Por ello decíamos al principio que su fama y su popularidad sobre su padre no ha sido por este apartado artístico donde tanta gloria hubo, sino por el avance hacia finales más trascendentes que vibra en otras de sus obras y que la crítica de después se encargará

de definir con justicia y con amor, para uno de los pintores mejores de esta época y para uno de los hombres más sencillos y humildes que ha forjado esta generación. Roberto Domingo se nos fue una tarde de agosto de 1956, después de haber vivido 73 años apretados y fecundos de trabajo bello, pleno de poesía, de ternura, de humildad franciscana, con una caballerosidad y señorío que pocos alcanzan en una vida de lucha; porque el que no era amigo suyo fue por envidia o por maldad.

Roberto Domingo será un pintor que salte por encima del tiempo, para señalar a gente joven de otras generaciones cómo fue de hondo y de español su impresionismo y para decir a la Historia que su nombre está inmediatamente después de Sorolla. Hasta ahora, Roberto Domingo es el eslabón de oro que comenzó en el nacionalismo pictórico de Ribalta y que deja, brindándolo como un privilegio, a otros pinceles que quieran continuar la gloria del arte eterno de España.

José Prados López

LAS OBRAS Y LOS DIAS

VALENCIA EN GRANADA

Enrique Lafuente Ferrari, comentando la obra de Ribera, habló de *la estética de la salvación del individuo*. Luego, Camón Aznar, en la presentación a *Ribalta y la Escuela Valenciana* (Granada, 1956), mencionó el “humanismo” de su pintura, en el sentido de amorosa dignificación del hombre como factor de una total realidad que pretendió traducir con fructíferos esfuerzos y no escasas vacilaciones.

Era inevitable la coincidencia, pues en definitiva ambos maestros fijan con penetrante observación los extremos de un puente verdaderamente espléndido: el arranque y la culminación de un modo de entender el mundo esquivo y multiforme de *lo real*.

En Valencia, todo esto tiene especial significado. La misma inagotable riqueza de contenidos que nos han legado nuestros artistas, hace imposible la omisión de un tema tan agudamente entrevisto por la clarividencia de Lafuente Ferrari y Camón Aznar. Algún día habrá de hacerse esa historia interna, medular, que dará al desarrollo del arte valenciano una jerarquía insólita, como expresión de algo vertebral latente bajo la epidermis de unos estilos valerosamente renovados en su exacto momento histórico.

Acudiendo puntual a la exigencia de cada hora, Valencia siempre tuvo su figura o su escuela para dar la respuesta justa y elevada. Supo *decir* al hombre de su tiempo —cualquiera que fuese—, aunque para ello hubiera de asimilarse valores a la vez extraños y afines, como sucedió con el catalán Francisco Ribalta.

A la luz de estas significaciones, nada tan oportuno como el planteamiento de la exposición celebrada en Granada. Decir “Ribalta y la Escuela Valenciana” es enunciar un momento glorioso de la pintura española en el que va implícita una difícil y delicada problemática en el orden crítico. La hora ribaltesca es también la de Saranyena, Castelló, Castañeda, Gilart, Bausá... Es instante de colaboraciones e influencias, de crecimiento artístico para ese malogrado Juan Ribalta, de estructuración de un nuevo y venturoso “modo”, en el que lo individual aparecía como un foco de resplandor que irrumpiese entre la oscuridad de los ambientes.

Esta brevísima nota no abordará ninguno de esos problemas. Aquí solamente queremos recordar el feliz acierto de los organizadores del festival granadino, que ha reavivado en el ambiente nacional la incesante vigencia de la Escuela Valenciana. Si las exposiciones planteadas con criterio didáctico son siempre

útiles y aleccionadoras, ésta lo ha sido quizá más que otras, dado su certero enfoque. Camón Aznar ha dedicado varios comentarios al acontecimiento: introducción al Catálogo, "Los Ribaltas en la Exposición de Granada" (*Goya*, núm. 14), "Los Ribalta" (*ABC*, 9 agosto 1956)... Sus análisis cobran el máximo interés cuando aluden al caravaggismo, y cuando prestan atención a la personalidad de Juan Ribalta, merecedor de una valoración que aún aguarda su hora, como sucede a otros contemporáneos todavía menos afortunados ante la historia.

Tras Francisco y Juan Ribalta, la exposición presentó cuadros de Jerónimo



FIG. 1.—San Francisco abrazando al Crucificado.—Francisco Ribalta, Museo de Bellas Artes de Valencia

Espinosa Rodríguez, Jerónimo Jacinto de Espinosa, Saranyena, Gregorio Castañeda y Pablo Pontons. Quizá alguno —como Juan Ribalta o Saranyena— estuviera representado por alguna obra que contribuyese a dar una idea algo menguada de su arte. Otro —Pablo Pontons— ofreció un enigma todavía subsistente sobre la paternidad de los retratos reales de la Diputación de Valencia (recordemos las dudas de Tormo en sus *Series icónicas*). Mas, en su conjunto, este aspecto de los festivales granadinos fue un magnífico acierto. Esperemos que una muestra tan admirablemente dirigida y realizada servirá para estimular el estudio de estos excepcionales valores, tanto como para difundirlos.

UN SIGLO DE ARTE ESPAÑOL

En Madrid se conmemoró con una gran exposición el primer centenario de las Nacionales de Bellas Artes. Un considerable acopio de obras llenó el Palacio de Cristal, entre las frondas del Retiro. Desde luego, lo exhibido no respondió al título, demasiado ambicioso, ya que no estaban representados algunos de nuestros valores más universales. Sin embargo, como síntesis histórica de lo que han significado las Exposiciones Nacionales para el arte español, fue formidablemente aleccionadora; y lo fue, entre otras cosas, porque dejó un importante catálogo con interesantes estudios y minucioso fichaje de las obras expuestas. En este sentido, la conmemoración puede ser considerada un ejemplo a seguir. Ha sido justa su amplia resonancia, habiendo provocado múltiples comentarios en todo el país.

Renunciamos de antemano a cualquier intento de medir o justipreciar el “tono” impuesto a las Nacionales desde su fundación. El problema es excesivamente complejo; obligaría a muchas comparaciones y análisis que nos llevarían hasta las virtudes y vicios de nuestra sociedad durante estos cien años, a un examen de conciencia que deslindase las reafirmaciones y los arrepentimientos, las corrientes de la vida y los criterios oficiales. Sobre esto ya hay formadas opiniones ásperamente contrapuestas. En este momento sería ocioso pretender terciar en una polémica cuya conclusión no puede ofrecer dudas, ya que las épocas —y los hombres que en ellas navegan— nacen con un rumbo que es inútil pretender contrariar, pues cada instante quiere su plenitud, su expresión, su concordancia consigo mismo.

El nacimiento oficial de la pintura de historia en España coincide con la primera Nacional. Olvidaremos, entre otros, los nombres de David y Delacroix al evocar la moda que abrió, durante años, las puertas para alcanzar las recompensas oficiales. En definitiva, se trata de una historia externa, heredada y superficial. Lo cual, naturalmente, no implica la descalificación de sus cultivadores, sino la exigencia de una valoración distinta, en cierto modo ajena al avatar entrañable de la pintura como arte. Si habláramos de vivencias neoclásicas, románticas, realistas, naturalistas o impresionistas, quizá estuviéramos más

cerca del eje de la cuestión. Aunque todavía quedan otros aspectos, como el de la lentitud con que se han ido aceptando —tal vez a destiempo— las tendencias nacientes o el reconocimiento de ciertas figuras.

Valencia estuvo brillante y copiosamente representada, hasta el punto de que la sola mención de los nombres ya obligaría a formar una lista muy dilatada. En otro lugar hablamos del venturoso signo de “salvación” visible en el grupo valenciano, considerado como conjunto; signo evidente y clarísimo de vocación pictórica ante otras dedicaciones menos puras. Los nombres de Francisco Domingo y Marqués, Emilio Sala, Ignacio Pinazo, Muñoz Degraín y Joaquín Sorolla son la prueba irrefutable que consagra, por su infatigable poder renovador, la vigencia de una tradición. A su sombra volvió a golpear esa honrosa etiqueta de la “escuela valenciana”, tan peligrosa en manos de los estacionarios devotos de la imitación. Aunque alguna voz irresponsable haya puesto en duda su existencia, bastaba un despreocupado paseo por las salas del Retiro para observar la fortaleza de sus vínculos en medio de la frondosa diversidad que la caracteriza.

Incluso en la introducción de la pintura de historia, fue el alcoyano Antonio Gisbert uno de los adelantados, al presentar en 1860 sus “Comuneros de Castilla”. Sin embargo, esto conserva hoy un interés marginal, aunque indudable. Casi todos los pintores valencianos rindieron tributo circunstancial en esa dirección, incluso alcanzando logros tan excepcionales como esa “Destrucción de Sagunto”, de Francisco Domingo, donde el artista se vale del tema para volcar una tumultuosa predilección por el arabesco y la elocuencia del empaste.

Desde Bernardo López, con sus retratos tan ceñidos al gusto del momento, hasta Cecilio Plá o Pons Arnau, es otra cosa la que manda. Cada cual, dentro de posibilidades situadas en niveles muy distintos, intenta esa “otra cosa”. Recordemos tan sólo los nombres de Joaquín Agrasot, José Benlliure, Juan Peyró, Bernardo Ferrándiz, Antonio Gómez y Cros, José Mongrell, Ricardo Navarrete, José Navarro Lloréns, Vicente Borrás Abella, Salvador Martínez Cubells, Rafael Monleón, Ramón Stolz... El mismo imperativo pictórico que vemos, por ejemplo, en las evocaciones bucólicas de Agrasot, aparece también en ese portentoso —y goyesco— “Retrato de señora”, de Francisco Domingo, que se expuso cedido por nuestro Museo de San Carlos.

Las más interesantes constataciones de la exposición se centran en torno a Ignacio Pinazo y a la pequeña historia de lo que bien pudiéramos llamar “impresionismo valenciano” por cuanto tiene de peculiar e independiente. Sería tonto insistir sobre Sorolla, recalcando la violencia luminosa de sus cuadros o la originalidad de su pincelada directa, larga y valerosa, tan alejada del toque menudo cultivado por el impresionismo “ortodoxo” ultrapirenaico. Pero todavía es mucho lo que se debiera hablar de Francisco Miralles, al que tenemos tan injustamente olvidado los valencianos; de él podríamos hacer arrancar esta nueva línea impresionista adicta a la paleta clara y la sinceridad temática; aunque estuviera desde los dieciocho años en París, vio la luz en nuestra tierra, y ocupó un puesto avanzado en la renovación de la pintura española.

Con relación a José Mongrell y Antonio Muñoz Degraín, podemos afirmar que se merecen ese arrepentimiento que ahora parece ir poniendo en su sitio a Ignacio Pinazo. Representan facetas particulares y profundamente diferenciadas en las bifurcaciones de nuestro impresionismo. Mongrell es exquisito, tiende a la intimidad y al sentimiento depurado (recordemos el "Retrato de mi hijo Pepito", de la colección J. A. Pastor en Valencia). Muñoz Degraín es fantástico, gusta del colorido tumultuoso hasta hacer desaparecer la forma en una dispersión cromática, dejándose llevar con excesiva frecuencia por cierta tenden-



FIG. 2.—Juegos Icaricos. Ignacio Pinazo. Museo de Bellas Artes de Valencia

cia wagneriana hacia la escenografía; pese a su reiterada teatralidad, fue un inmenso y originalísimo pintor.

¿Qué diremos de Ignacio Pinazo? ¿Habría ya llegado la hora inevitable de su reivindicación? Así puede hacerlo esperar un bello artículo de Camón Aznar en *Goya* (núm. 15). Más vale tarde que nunca. La obra de Pinazo podía aguardar sin impacencias, pues es de las que se van agigantando solas. En él se llega a la glorificación del esbozo, a la máxima madurez de lo aparentemente inacabado, en este caso literalmente viviendo y haciéndose en cada uno que contempla su milagrosa lozanía.

VALENCIA EN CANNES

Gracias al siempre juvenil entusiasmo de don Manuel González Martí, la cerámica valenciana está siendo conocida y valorada fuera de nuestras fronteras. El director y fundador del Museo Nacional de Cerámica, acompañado por el Marqués del Turia y diversas representaciones nacionales, estuvo en Cannes, sede del ya famoso certamen ceramístico internacional. Allí fue nombrado invitado de honor y miembro de varias corporaciones.



FIG. 3.—Vista general de la Exposición de cerámica antigua Española celebrada en Cannes

Todo ampliamente merecido, pues González Martí no es sólo el creador de un Museo único, sino el hombre que está consiguiendo elevarlo a su más alta misión, como organismo vivo, lleno de dinamismo, en constante crecimiento y renovación.

EL HOMENAJE A CAPUZ

Una gran exposición, celebrada en el claustro de Santo Domingo, ha presentado a los valencianos una extensa antología de las obras de José Capuz, coincidiendo con el homenaje que le rendía la ciudad.

Tras el brillante papel representado por los escultores valencianos (Benlliure

y Piquer) en la exposición "Un siglo de arte español", este homenaje ha venido a completar la rejuvenecida actualidad de nuestra escultura. Poco podríamos decir nosotros que no haya sido glosado por Fernando Dicenta en el catálogo-monografía publicado por el Servicio de Estudios Artísticos de la "Institución Alfonso el Magnánimo": una bella publicación más de esta benemérita Institución. Fernando Dicenta ha estado a la altura de las circunstancias, y José Capuz ha tenido el estudio que merecía.

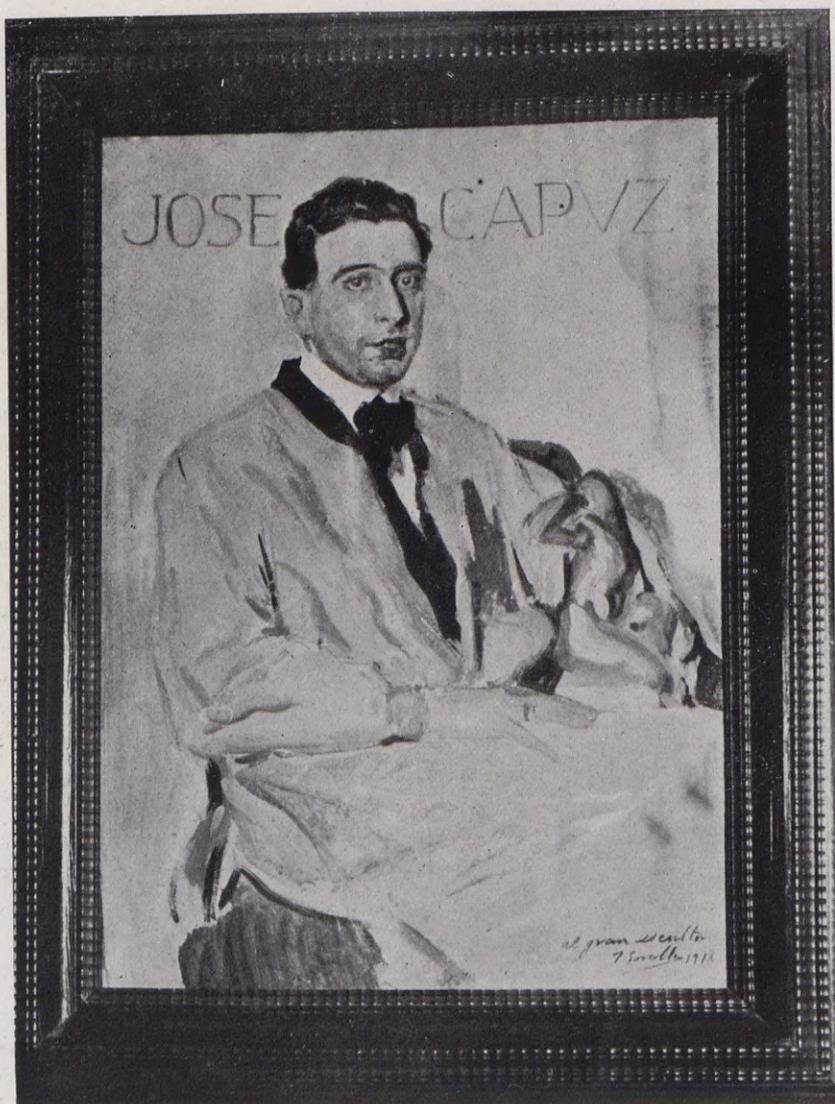


FIG. 4.—Retrato de José Capuz, por Joaquín Sorolla

UN LIBRO DE MAURICE SÉRULLAZ

Sería injusto silenciar la traducción al castellano de la *Evolution de la peinture espagnole des origines à nos jours*, publicada por primera vez en lengua francesa por *Horizons de France*. La versión castellana —elegante y certera— es de Juan Gil Albert, yendo avalado el conjunto por un prólogo del Marqués de Lozoya y utilísimas notas de Felipe M.^a Garín. Todo ello, unido al hecho de haber sido acometida la empresa por la valenciana *Fomento de Cultura, Ediciones*, nos obliga a un comentario que la obra —por otra parte— se merece ampliamente.

Maurice Sérullaz se ha ganado con este libro un puesto preeminente entre esa gloriosa legión de los hispanistas franceses. Como muy bien dice el Marqués de Lozoya, Sérullaz *ha realizado un gran esfuerzo, que debemos agradecer, para adentrarse en la hermética alma española, y este esfuerzo ha sido con frecuencia premiado por el éxito*. Es posible que no haya en el mundo otro país tan apegado a lo suyo como Francia, tan vertido hacia sí mismo en ciertos aspectos; esta virtud —que al menor descuido puede transformarse en defecto— aparece compensada por una maravillosa capacidad universalizadora, por un espíritu ligero y elevado, por un amplio poder de captación y aceptación de lo que les llega de fuera. He ahí el gran milagro del alma francesa, el secreto de su encanto inmarcesible.

En este caso, un estudioso francés ha puesto una importante piedra en ese resquebrajado edificio de la comprensión y el conocimiento mútuo. Como ha acometido la empresa con entusiasmo y amor, no le regatearemos la gratitud y el elogio. Además de escribir con una prosa que es *el don más envidiable de tantos como la generosa Providencia se ha complacido en derramar sobre la dulce tierra de Francia* (son palabras del Marqués de Lozoya), Sérullaz ha planteado su libro con originalidad y valentía. Las dos primeras partes, dedicadas a las influencias exteriores e interiores que han contribuído a forjar la arriscada personalidad de nuestro arte, son un verdadero prodigio de claridad, armonía y penetración. Su lectura nos deja ese sentimiento que sólo producen las cosas trazadas con elegancia y seguridad, hasta el punto de hacernos olvidar, de buen grado, cualquier pequeño —o voluminoso— desacuerdo.

Sorolla —por ejemplo— aparece curiosamente minimizado, quizá como consecuencia de un conocimiento deficiente. Sin embargo, no por ello pretendemos oscurecer los excepcionales méritos globales patentes en la obra de Sérullaz. Su lectura (y volvemos a citar a Lozoya) *deja en el lector español complacencia y gratitud*.

Vicente Aguilera Cerni

CRÓNICA ACADÉMICA

Desde el cierre de la crónica anterior, publicada en el último número de *Archivo de Arte Valenciano*, correspondiente a 1956, la vida de nuestra Corporación ha registrado, además de las actividades y sucesos corrientes y en cumplimiento de los fines de su establecimiento y naturaleza, diversos acaeceres ciertamente memorables que conviene destacar. No ha sido sólo un año más en la historia, ya larga, de nuestro instituto, sino un período fecundo y aún trascendente, con numerosas ocurrencias —faustas unas, infelices otras, según es ley de la vida— en el transcurso, ya casi biseccular, de la suya.

En primer lugar, según viene siendo justa norma, hay que recordar con emoción, dictada por el afecto admirativo, a los académicos que fallecieron en los últimos doce meses, de cuyos rasgos biográficos y benemerencias artísticas y personales se hace especial mención en el lugar correspondiente de ARCHIVO: Don Vicente Gómez Novella, de la clase de los numerarios, y doña María Clotilde Sorolla García, don Enrique Romero de Torres y don Enrique Vera Sales, en la de correspondientes. De todos ellos, conste en la presente "Crónica" el *memento* piadoso y la gratitud por su cariñosa y eficiente dedicación a las tareas corporativas. En sufragio del primero, como académico de número, fue celebrada una Misa en la capilla académica, últimamente dotada de todos sus elementos materiales litúrgicos, según se dijo en el número anterior, con asistencia de la Corporación en pleno, familia del finado y amigos de éste y de la Casa, manifestando con tal ocasión sus hijos, especialmente don Joaquín Gómez-Novella Civera, el laudable propósito de donar a la Academia una obra pictórica de su llorado e ilustre padre, en recuerdo del mismo, decidiendo que fuese su celebrado "San Ignacio de Loyola", objeto de tantos estudios por parte de su autor y de generales comentarios elogiosos del laudable empeño iconográfico, realizado por don Vicente con motivo del centenario del glorioso Santo fundador español. La entrega del lienzo tuvo lugar el día 11 de junio, ante los académicos de número, con asistencia del generoso donante y demás familiares del finado, pronunciándose en tal ocasión emotivas palabras por el señor Presidente de la Academia en elogio de don Vicente Gómez Novella y de su obra artística, representada por el cuadro que se donaba a la Corporación.

En sufragio de todos los académicos difuntos se rezaron, como en años anteriores, una Misa y Responso en la propia capilla, el día de San Carlos, nuestro Patrono y titular, a la que asistieron la Academia en Corporación, con los deudos de los finados, los profesores y alumnos de los centros oficiales artísticos y

otras distinguidas personas, especialmente afectas a la Casa y devotas de los valores artísticos valencianos.

Como se registró en la "Crónica" anterior, don Francisco Lozano Sanchis, pintor laureado y profesor benemérito, verificó su recepción pública en sesión extraordinaria, que tuvo lugar al tiempo en que el número precedente de ARCHIVO se repartía, concretamente el 21 de junio de 1956. Huelga decir que el acto revistió la sobria dignidad y la sencilla elegancia que son norma de estas solemnidades y según convenía al prestigio y simpatías del recipiendario, quien leyó un brillante discurso sobre el tema "El Impresionismo y el Expresionismo.



FIG. 1.—El Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis leyendo su discurso de ingreso

Evocación apasionada de sus maestros más representativos", que fue aplaudido largamente y objeto de muy favorables comentarios. Le contestó en nombre de la Academia, el individuo de número, don Genaro Lahuerta López, y el señor Lozano Sanchis donó a la Corporación, con motivo de su ingreso, el cuadro titulado "Playa".

Aunque fueron adoptados en algunas de las más recientes sesiones, procede registrar aquí, a continuación de estas noticias sobre altas y bajas en la Academia, las de la elección, para cubrir la vacante de número producida por el

repetido señor Gómez Novella, del ilustre pintor don Gabriel Esteve Fuertes, Catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos y poseedor de Segunda Medalla Nacional, Primera Regional y otras muchas recompensas; y para la vacante del M. I. Sr. don José Caruana Reig, Barón de San Petrillo, de don Francisco Almela y Vives, Académico correspondiente de la Lengua y de la Historia y bibliotecario del Ayuntamiento de nuestra ciudad, bien conocido y estimado publicista, autor de numerosas obras, las más de tema histórico-artístico.



Fig. 2.—Imposición de la medalla académica al Sr. Lozano Sanchis, en el acto de su recepción pública

Asimismo, en la clase de correspondientes fueron elegidos los señores César Martinell, arquitecto, en Barcelona; don Francisco Pons Sorolla, en Madrid, igualmente arquitecto, éste, en las circunstancias de que se hará especial mención, y don Amadeo Ruiz Olmos, escultor, en Córdoba.

Un recuerdo glorioso de uno de nuestros más ilustres pintores, académico de San Carlos, la paleta usada por Ignacio Pinazo Camarlench, el genial renovador de nuestra pintura ochocentista, que había sido depositada en nuestra Casa, fue entregada, por acuerdo de 23 de mayo de 1956, al Círculo de Bellas Artes de Valencia, por corresponderle en derecho y ante la seguridad de la buena y cariñosa custodia de que será objeto en dicha entidad artística valenciana.

Nota destacable de la Junta ordinaria de 6 de noviembre fue la información, a través del firmante, de que el citado arquitecto don Francisco Pons Sorolla abrigaba el propósito de trasladar a Valencia los restos de sus llorados padres e insignes artistas, ambos académicos correspondientes que fueron en Madrid, doña María Clotilde Sorolla García y don Francisco Pons Arnau, para darles



FIG. 3.—Recepción en la Academia de los cuadros de F. Pons Arnau y María Sorolla donados por su hijo Sr. Pons Sorolla

definitiva sepultura en el panteón del maestro Joaquín Sorolla, construído en el Cementerio de nuestra ciudad bajo la dirección de su nieto, el citado señor Pons Sorolla; así como su deseo de conmemorar la citada traslación con la entrega a la Academia de algunas obras artísticas de sus padres, de todo lo cual se congratuló la Academia, acordando asistir corporativamente a los actos que se realizasen con tal motivo y celebrar, en su caso, uno especial para recibir las obras ofrecidas.



FIG. 4.—Momento de dar definitiva sepultura en el Cementerio de Valencia a los restos de F. Pons Arnau y María Sorolla

En efecto, en los primeros días de marzo del año en curso, traídos a nuestra ciudad dichos restos, asistió la Academia, con la familia Pons Sorolla y numerosos amigos y admiradores, a la Misa rezada en la capilla del Cementerio el día 2 de dicho mes, así como al emocionante traslado a hombros de artistas y familiares, desde dicho templo al panteón referido. Por la tarde tuvo lugar, en el Salón de Actos de la Corporación, una brillante sesión extraordinaria y

pública para recibir oficialmente los cuadros ofrecidos, llegados días antes a la Academia, en cuyo acto, el señor Pons Sorolla, tras breve salutación del Presidente, Excmo. Sr. D. Francisco Mora, hizo uso de la palabra en bellas y cordiales frases, haciendo entrega de los cuadros a Valencia a través de la Academia, para que ésta los pudiese exponer seguidamente en el Museo, como testimonio del amor de sus padres a su tierra de origen, en la que por expresa voluntad venían a reposar sus despojos. A continuación hizo uso de la palabra el Director del Museo y Consiliario de la Real Academia, Excmo. Sr. D. Manuel González Martí, evocando interesantes remembranzas de la vida de Pons Arnau, cerrando el acto el Presidente para agradecer el valioso donativo y proponer a la Academia se eligiese al señor Pons Sorolla Académico correspondiente de San Carlos en Madrid, lo que fue acogido con afectuosos aplausos y la expresa gratitud emocionada del interesado ante dicha propuesta, que quedaba pendiente, por disposición reglamentaria, para ser aprobada en su caso, como efectivamente ocurrió, en la junta ordinaria inmediata.



FIG. 5.—D. Francisco Pons Sorolla haciendo uso de la palabra durante el acto académico celebrado para la entrega solemne de las obras de sus padres.

Los cuadros donados, presentes en el Salón de Sesiones durante el solemne acto referido, son: “La chula”, de María Clotilde Sorolla, verdadero prodigio de sensibilidad y fina técnica, y “Valenciana”, “Cerezas” y “Paisaje nevado”, de Francisco Pons Arnau, muy representativos de las extraordinarias facultades de su autor en cada uno de los géneros a que pertenecen.

Otra adquisición interesante fue, sin duda, la notificada en la referida junta de 6 de noviembre, con generales plácemes, de varios documentos relacionados con la exhumación de los restos del célebre pintor valenciano Juan de Juanes, localizados en el comercio de Barcelona por el Académico correspondiente en

aquella ciudad, don Felipe Mateu Llopis, y remitidos por éste a la Corporación que los adquirió seguidamente. Asimismo, algo después, en la Junta de 8 de enero del año en curso, se recibió por el mismo conducto y con semejante satisfacción un dibujo retrato de Juan de Juanes, enviado por el mismo señor Mateu Llopis en concepto de donativo.

En este capítulo de adquisiciones cabe señalar, también, la entrega de que se hizo mención por el señor González Martí en la Junta de 28 de marzo de 1957, de dos cuadros donados por doña Josefa Gargallo Moreno, uno de ellos consistente en el retrato de la misma por el laureado pintor con Primera Medalla nacional señor Cruz Herrera, y el otro el del esposo de la donante, don Enrique Martínez Cubells Ruiz —ilustre pintor de familia valenciana y miembro correspondiente que fue de la Corporación, fallecido hace algunos años—, obra del artista Félix Revello de Toro. La Academia agradeció a la donante su generosidad y al señor González Martí su afortunada mediación.

La Academia, atenta a mantener su presencia obligada en cuantas ocasiones de justo enaltecimiento de los valores valencianos, especialmente los artísticos, se produzcan, se asoció, previo unánime acuerdo y en la persona de su Presidente, acompañado por otros individuos de número, a varios homenajes rendidos a diversas personalidades en el transcurso del año académico. Fueron, por orden cronológico, el ofrecido al miembro de número don José María Bayarri Hurtado, con motivo de su jubilación reglamentaria como catedrático numerario de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos; el que se tributó al profesor don José Catalá Almerich al ser nombrado, con innegable acierto, Director de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, y los rendidos a don Antonio Albert Bonet, Jefe Superior de Administración Civil, con destino en la citada Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, con motivo, primeramente, de serle impuesta la Medalla al Mérito en el Trabajo y, luego, por el rasgo excepcional y laudabilísimo de establecer en unión de su esposa, doña Amparo Alvarez de Toledo y Dasí, una fundación benéfico-docente en favor de los jóvenes artistas procedentes de la citada Escuela para ampliar conocimientos en el extranjero, con el capital de trescientas mil pesetas, producto de sus ahorros durante el tiempo, ya largo, en que viene prestando sus servicios en aquel Centro de enseñanza artística superior.

Asimismo, la Academia se unió cordialmente a los homenajes al benemérito primer Marqués del Turia, con motivo de serle otorgada la Medalla de Oro de la ciudad, y a don Nicolás Primitivo Gómez Serrano, Director Decano del Centro de Cultura Valenciana, por haberle sido concedida la Medalla al Mérito al Trabajo.

Como era bien justo, la Corporación tuvo como propio el homenaje rendido por Valencia al ilustre escultor don José Capuz Mamano, correspondiente en Madrid, acordando elegirle Académico honorario y asociarse corporativamente a todos los actos organizados en su honor. Especialmente se concretó esta participación al serle entregado por el señor Presidente el acuerdo de la Academia, con tal efecto, durante el acto celebrado en el Círculo de Bellas Artes de

Valencia. Con este motivo, el señor Capuz se vio afectuosamente rodeado, en compañía de los Académicos de San Fernando venidos expresamente de Madrid, por los de número de San Carlos, bajo los pliegues de la enseña de nuestra Corporación, según se ve en la referencia gráfica acompañada que perpetúa tan emocionante momento.



FIG. 6.—Los académicos de San Carlos con el Sr. Capuz y los representantes de la Academia de San Fernando, Sres. Benedito, Huerta y Pérez Comendador, después de la entrega al primero del nombramiento de Académico Honorario.

Para cubrir los oficios y representaciones vacantes, la Academia acordó designar al señor Furió, Vocal de la Junta de Patronato del Museo, y al señor López Chavarri, miembro del Consejo de Redacción de ARCHIVO.

Debe también consignarse, en este orden de cooperación a las funciones públicas de fomento artístico, cómo los representantes de la Corporación actuaron en diversos tribunales para discernir pensiones otorgadas por la Diputación —este año las de Escultura y Paisaje— y en diversas Juntas y Comisiones, a más de las nombradas.

Con motivo de haber fallecido, en 14 de enero, doña Emilia Navarro, viuda de Furió, madre del Académico de número don Ernesto, la Corporación le hizo presente su más sincera condolencia; así como antes al correspondiente en Madrid, don Ramón Stolz, por semejante desgracia al perder a la suya, doña Teresa Viciano, en 6 de diciembre anterior, y, últimamente, al académico electo de número, don Francisco Almela, cuya madre, doña Encarnación Vives, entregó su alma al Señor el día 17 de mayo próximo pasado.

Finalmente es grato dejar constancia de que la Corporación se sumó con entusiasmo a la iniciativa universal de pedir a Su Santidad la declaración de Magno Doctor del Arte Sagrado en favor del exquisito pintor religioso cuatrocentista Beato Juan de Fiésole, conocido por Fra Angélico, a la que se han

unido las entidades más significativas de la vida artística y universitaria de la Cristiandad, en la esperanza de que esta declaración redunde en prestigio del arte y de su expresión religiosa más pura.

Al entrar en máquina este número llega la noticia de haber obtenido el nombramiento de "Periodista de Honor" nuestro ilustre compañero, Académico de número y miembro del Consejo de Redacción de ARCHIVO, don Eduardo López Chavarri, distinción que llena de júbilo a la Real Academia y a su publicación periódica, máxime por la justicia y el acierto con que ha sido concedida.

Por lo que concierne a la vida y organización interiores de la Casa de la Academia, se prosiguió con especial intensidad la ordenación de los fondos de su archivo y biblioteca, cada día más visitados por los estudiosos e investigadores, y acreció el número y calidad de intercambios del órgano de la Academia ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, según puede verse en la relación que ahora se publica y que significa el capítulo más valioso de adquisiciones para dicha biblioteca, que, como el citado archivo y los demás servicios de "San Carlos", rivalizan en servir cada día mejor a los altos destinos fundacionales, ya casi bicentenarios, en el campo del cuidado y propulsión, en Valencia, de las que llamaron nuestros viejos tratadistas "artes del diseño".

F. M.^a Garín Ortíz de Caranco

IN MEMORIAM

ILMO. SR. D. VICENTE GÓMEZ
NOVELLA

El día 3 de septiembre último falleció cristianamente en Valencia, a sus ochenta y cinco años, el académico de número Ilmo. señor D. Vicente Gómez Novella, produciendo general duelo entre cuantos le trataron y privando a nuestro instituto de uno de sus más entusiastas y asiduos componentes. Ingresó en la Real Academia el 17 de noviembre de 1946, leyendo en su recepción pública un



Ilmo. Sr. D. Vicente Gómez Novella

trabajo sobre «Hans Holbein (el joven) y su técnica», que fue contestado, en nombre de la Corporación, por el Ilmo. señor D. José Caruana Reig, Barón de San Petrillo. (q. g. h.).

Como bien se escribió a raíz del óbito, era el finado un verdadero capítulo de la historia contemporánea en nuestra ciudad. Artista de múltiples manifestaciones, que es tanto como decir artista por esencia que pugna por exteriorizarse de uno y otro modo; dibujante y pintor, experto en todos los géneros de estas artes, con galardones del más alto nivel nacional, especialmente en exposiciones de arte decorativo, cultivó también, y con singular dignidad estética, la fotografía —que, en sus manos, sí que era siempre realmente artística— en un famoso estudio de la valencianísima calle de la Paz, visitado por reyes y artistas, sabios y gobernantes, en suma, por personas de todas las clases sociales, valencianas, españolas en general y muchas extranjeras, no solo circunstancialmente con ocasión de que Novella obtuviese su efigie, sino muchas de ellas con renovada frecuencia, significativa de cordialidad y admiración al artista, lo que convirtió aquel agradable recinto, pulcramente dispuesto, en verdadero cenáculo estético, donde se vivió una intensa vida social y artística, llena de iniciativas

y realizaciones que influyeron no poco en la ciudad.

Pero Novella fue, como hemos comenzado por señalar, artista plural y estudioso, hábil con lápices y pinceles, que nunca dejó de manejar, como lo prueba un sin fin de obras, algunas de las cuales integraron su última exposición individual en las salas bajas del Museo de Bellas Artes, que reveló a muchos, con cierta sorpresa, los valores creativos de don Vicente como pintor y los méritos de su obra, especialmente en ciertos cuadros breves y bocetos, llenos de bizarría técnica, versando con frecuencia sobre el repertorio más típicamente valenciano de nuestras fiestas, costumbres y devociones, aparte una serie importante de paisajes y marinas de Moraira, en la Marina alicantina. Pero Novella fue también artífice afortunado de obras de mayor empeño cuantitativo, cuales el gran cuadro alegórico que conserva con estima la benemérita Asociación Valenciana de Caridad; el afortunado retrato del ilustre canónigo investigador don Roque Chabás, existente en el Centro de Cultura Valenciana, del que Novella fue conspicuo director de número; el de S. E. el Jefe del Estado, Generalísimo Franco, que preside nuestro paraninfo universitario, sobrio de tonos y de líneas; el bien sentido y resuelto retrato de su madre, que puede admirarse en el Museo de San Carlos, obra «de ingreso» en la Academia; el muy artístico y castizo de la Infanta Isabel con mantilla española; el de su maestro Ignacio Pinazo Camarlench, escrupuloso de factura y logrado de

parecido, y otras dos obras que, por ser las últimas, que sepamos, y por otros diversos motivos, encierran especial interés. Son su «San Ignacio de Loyola» y «El Corazón de Jesús» —éste verdadero «canto de cisne» del maestro— que presidió su capilla ardiente y figuró en los recordatorios funerarios. El «San Ignacio» fue el fruto, costoso y laboriosísimo, de una larga, escrupulosa y en general afortunada, investigación iconográfica de Novella, coincidente con la efemérides del centenario del gran Santo fundador español. Recordamos sus vivos comentarios, llenos de noble pasión, sobre este empeño, su manejo de fuentes literarias y artísticas, sus viajes a Roma, su cotejo de cuantos retratos, más o menos verosímiles, se tienen del Santo, todo lo cual, aunque en resumen forzoso, fue el contenido de cierta interesante conferencia pronunciada por el pintor en el Centro de Cultura Valenciana ante el propio lienzo, inédito y aún oculto hasta entonces, que Novella descubrió por su mano durante el citado acto.

Posteriormente la Academia ha tenido la fortuna de que este cuadro vaya a parar a su patrimonio por la magnanimidad de don Joaquín Gómez-Novella Civera, hijo del finado, y demás descendientes del mismo.

El «Corazón de Jesús» fue creado, más aun con amor e intuición mística que con simple técnica pictórica, con ocasión de cierto certamen de la mayor amplitud, convocado por una entidad religiosa española, en el que sobresalió especialmente, mereciendo una singularísima consideración.

Mas Novella no rehusó, como era de esperar de lo animoso de su espíritu, la gran pintura mural, decorativa, dejando muestra de este género en el paraninfo de la nueva Facultad de Medicina, donde unas «grisallas» colosales, de ritmo amplio y oportunas resonancias miguelangelescas —Buonarroti hizo muchas «anatomías» para sus estudios— resuelven el caso, nada fácil, de llenar aquellos amplios espacios murales sobre el extenso estrado del vasto salón.

Mas como don Vicente Gómez Novella fue, sobre todo y siempre, un caso palpitante de humanismo típico valenciano, con interés universal y desbordante afán comunicativo, presidiéndolo todo la fe de sus mayores, a la que rindió culto sincero, terminemos nuestra evocación con el recuerdo afectuoso y su mejor consecuencia, una piadosa plegaria por que haya visto, al fin, aquella Faz divina que tanto se esforzó por intuir y captar en el último período de su vida.

F. M.^a G.

DOÑA MARIA SOROLLA GARCIA

Entre los últimos duelos de la Academia figura el de esta ilustre dama, la sola enunciación de cuyos apellidos evoca algunas de las más puras glorias del arte valenciano y español moderno y aun todo un ambiente local lleno de interés y prestancia, reflejado mágicamente en la cámara de su abuelo, el inolvidable don Antonio García.

María Sorolla había nacido en Madrid el 13 de abril de 1890, mani-

festando muy pronto atisbos de una sensibilidad exquisita, de la que tantas muestras había de dar en su arte y en su vida toda.

De salud precaria y varias veces gravemente enferma transcurrió su vida, al principio, íntimamente ligada a los cuidados constantes de sus padres. Fue, además, la ilusión viva de su padre, el gran pintor, que sólo deseaba verla dedicada íntegramente a la pintura. Sin embargo, no se despertó en María Sorolla una auténtica personalidad artística hasta los dieciséis años, después de superada una larga enfermedad. Durante su convalecencia en El Pardo, empezó a pintar con nuevos ánimos hasta que un día, al ver un minúsculo apunte, don Joaquín exclamó, con lágrimas en los ojos, que María ¡había «visto» el color!

Como quien nace a una nueva vida, María pintó con verdadera pasión desde entonces; apuntes de Valencia, Sagunto y Granada, y abundantes estudios de flores y paisajes del propio jardín de su casa. Acompañó a su padre a Estados Unidos en 1909 y allí realizó un grupo de notas de paisaje urbano, algunos desde los balcones del hotel donde se hospeda, llenos de un interés y una finura sorprendentes.

Al regreso, tras de una fecunda estancia en Granada, donde pinta varias obras, acomete, en el estudio de su padre, lienzos de figura de mayor empeño. Un «Labrador Valenciano» y una «Labradora» tienen fecha 1912, año en el que también se ocupa en otros numerosos lienzos de figuras.

El 7 de septiembre de 1914 casó en Jaca con el pintor valenciano Francisco Pons Arnau, celebrándose la boda allí porque entonces realizaba Sorolla en esta ciudad su «panneau» de Aragón para la «Hispanic Society».

Desde su matrimonio, el nuevo hogar está presidido aún más, si cabe, y en todo momento, por los problemas del arte. María, con intuición y sensibilidad notables colabora con su marido —al que anima y aconseja— con acierto que él valora siempre.

Las obligaciones del hogar, especialmente su preocupación por el cuidado del hijo, nacido en febrero de 1917, limitan en cantidad su labor pictórica, pero parece acumular en cada cuadro, de los pocos que entonces realiza, todo su poder de captación del ambiente y del matiz, que llega a registrar de modo exquisito.

En 1923 pinta un retrato de su hijo, «Quiquet entre hortensias», resuelto bellamente en ocres con fondo de rosas. De 1925 es la «Chula», pintada en el hoy Museo Sorolla, fino acorde de violetas y verdes salpicados por los oros del sol, que puede ahora admirarse en Valencia, desde la entrega, por su hijo, de esta obra a la Academia de San Carlos.

La escala ascendente de su visión personalísima se jalona por obras como «La niña del conejo», de 1929; «Figura en contraluz», de 1930; «Rosas», de 1935, quizás su obra fundamental, y un extraordinario estudio de tema religioso «La virgen románica», en un semi-interior cruzado por el sol, ya de fecha 1949.

La muerte de Pons Arnau, entra-



Ilma. Sra. D.ª María Sorolla García

ñable compañero y firme apoyo en su vida y su arte, es un golpe tan rudo que parece va a cortar definitivamente su labor artística. Mas la vocación se impone de nuevo y ahora, animada por la presencia de sus nietos, vuelve a pintar. Un bellissimo apunte, pintado en la ría de Arosa durante el estío de 1954, abre la última etapa de su obra; le sigue el retrato de su nieto Paco, del mismo año, y tres apuntes exquisitos hechos en Valencia en el verano siguiente. Su última obra es el retrato de su nieta María Blanca, al aire libre, terminado en el otoño de 1955, medio año antes de morir.

María Sorolla concibió su arte como puro goce y deseo de plasmar en el lienzo una sensibilidad singular.

Por ello, su órbita es esencialmente íntima y nunca pretende la exhibición. Participó, sin embargo, en diversas exposiciones en Valencia, París y Madrid, realizando en la capital de España en 1926 una exposición personal en unión de su hermana Elena, que aportó un interesante conjunto escultórico. Recordamos su envío a la interesante exposición de pintoras realizada en «Lo Rat Penat» hace algunos años, y, con tal motivo y el de la gran exposición homenaje a Sorolla en el Ayuntamiento de Valencia, en mayo de 1944, su cariño a esta ciudad y a todo lo valenciano, como a la Academia, que se honró en tenerla como miembro suyo, y a la que renovaba, como Pons Arnau mientras vivió, su cordial estima en todos sus viajes y con ocasión de cualquier encuentro con los amigos de esta tierra y los innumerables admiradores de la gloria de su apellido.

Falleció cristianamente, rodeada de sus hijos y nietos, el 19 de junio de 1956.

F.

DON ENRIQUE ROMERO DE TORRES

La distancia no pudo amenguar lo que el afecto y la coincidencia vocacional, y la predilección en los sentimientos compartidos, hicieron afin y acorde. Así, la muerte de don Enrique Romero de Torres, correspondiente de «San Carlos» en Córdoba y director honorario del Museo de la simpar ciudad andaluza, fue para nuestra Academia motivo de sincerísima condolencia y de renovar la

admiración, tan justa, que merecieron entre nosotros sus excepcionales merecimientos en el terreno de las artes plásticas, mejor conocidos aquí desde su nombramiento y el consiguiente registro y comentario de sus innumerables y siempre beneméritas actividades en el terreno de la defensa del arte, de su estudio y aún de su práctica, pues don Enrique Romero de Torres fue también pintor laureado, en las «Nacionales» de 1901 y 1904, entre otros certámenes, y autor de muy estimables cuadros de tema diverso.

Pero, con ser importante en su personalidad esta faceta de su arte, y aún el arranque de tantas otras de sus actividades, el finado legaba al morir, a su Córdoba natal y amadísimas —en 21 de mayo de 1956, ya impreso el número anterior de ARCHIVO— un tesoro mucho más rico, como que era el mismo patrimonio monumental y típico, pintoresco y pictórico, museado y disperso, bibliográfico y documental, de la ciudad de la Mezquita y del Arcángel, cuyas torres todas, por ello, en el entierro de nuestro correspondiente, ostentaron crespones negros, pues, como entonces se escribiera «hasta las piedras milenarias lloraban la muerte del que las había defendido». La ciudad entera, con el Ayuntamiento bajo mazas, acompañó a sus restos a la sepultura y el vacío dejado por él se tuvo y se tiene como irreparable en la, severa y sensible a un tiempo, tierra cordobesa.

Porque el finado, cuya labor no puede apenas resumirse aquí, había hecho por el arte, allá, todo eso que

puede desearse, como uno de los mejores beneficios para una ciudad o una comarca, y que a menudo echamos de menos: descubrir y restaurar, promover y fomentar, defender y cuidar e instalar y mejorar, con la palabra, con la influencia y con el prestigio de su apellido, con la pluma, con los viajes y molestias sin cuento, con el trabajo e, incluso, con la paciencia, por las incomprensiones que nunca faltan en estas empresas...

Había nacido en Córdoba el 21 de enero de 1874, estudiado en Madrid y pronto, vuelto a su tierra, desempeñó en ella la dirección del Museo, que le debió importantes mejoras de instalación y grandes acrecimientos, lo que simultaneó con la enseñanza artística, el periodismo de temas de arte y la misma práctica de la pintura, aparte de pronunciar innumerables conferencias sobre diversos temas en Córdoba, en Madrid y otros lugares.

En la esfera bibliográfica, es autor del «Catálogo Monumental de la provincia de Cádiz»; del, inédito, de la de Jaén; del «Catálogo ilustrado de la Exposición de Valdés Leal» (1916), del de la de Guadameciles (1924) y de innumerables folletos, monografías y artículos sobre los temas de su predilección y estudio, cuya referencia detallada llenaría varias páginas de esta revista.

Puede decirse que no hay rincón ni detalle en el mapa urbano y provincial de Córdoba que no le deba esenciales aportaciones y empeñadas y eficaces defensas, por lo que, en cierto modo, tuvo Enrique Romero de Torres mucha parte en el perfil



Ilmo. Sr. D. Enrique Romero de Torres.

actual, sabiamente conservado, de aquella ciudad maravillosa.

Académico de la Historia, de San Fernando, de Santa Isabel de Hungría y de la de Buenas Letras de Sevilla, honró a esta de San Carlos siendo su correspondiente en Córdoba, distinción que demostró apreciar en grado sumo.

Ultimamente había recibido la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, impuesta meses antes de morir por el entonces Ministro señor Conde de Vallellano, en acto solemnísimo, del que se hizo eco la prensa nacional.

Su muerte —tal como su vida— fue la de un creyente que había sabido hacer buen uso de los talentos excepcionales con que el Señor le había distinguido y emplearlos en

muy altas empresas con general beneficio. El habrá, sin duda, recompensado sus desvelos, como aquí le fue rendido el cariñoso homenaje de paisanos, admiradores y amigos.

DON ENRIQUE VERA SALES

Este laureado artista del paisaje, Académico correspondiente en Toledo de la Real de San Carlos, falleció en noviembre último, en la imperial ciudad donde había nacido en 1886.

Autor de numerosas y celebradas obras que reflejaban, con vigor y delicadeza a un tiempo, todos los aspectos de aquella tierra llena de historia y de interés plástico, había llevado también, al lienzo, con semejante fortuna, las bellezas naturales del suelo segoviano y las de otros puntos de España, así como del extranjero, especialmente Portugal y el centro de Europa. Sobresalió también en la ilustración, y profesó largos años la enseñanza en la Escuela de Artes y Oficios de Toledo.

DON JUAN JOSE BARREIRA

Tuvo la Real Academia de San Carlos como propia la pérdida del que fue distinguido pintor don Juan José

Barreira Polo, ocurrida en nuestra ciudad recientemente, con general sentimiento y entre el buen recuerdo de su muy estimada labor artística, de la que últimamente estaba alejado por los achaques de su salud.

Dibujante fácil y poseedor de un gran sentido de la composición, había practicado, con igual fortuna, muchos aspectos del arte pictórico y decorativo, sobresaliendo en sus inspiradas ilustraciones y en la interpretación feliz, podría decirse que madrigalesca, de los proverbiales encantos de la mujer valenciana, musa de sus mejores y más difundidas creaciones.

Perteneciente a una generación artística valenciana propicia a entusiasmos e iniciativas, que todo lo veía a través del arte, y que entendía éste como una manera de vivir, su cooperación y su asistencia nunca faltaron a cuantas empresas generosas le requirieron y en todo movimiento que tendiese a agrupar y defender a la grey artística; especialmente en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, cuya restauración alentó especialmente, era una «institución» estimada e insustituible, tanto por sus virtudes sociales y humanas como por sus bien reconocidos méritos artísticos.

G.

¡ Descansen en paz !

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, Director del Museo del Ejército.
Excmo. Sr. D. José Capuz Mamano, Escultor.

ACADEMICOS DE NÚMERO

- | <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 María de Molina, 2. Teléfono 11995. |
| 11-12-1935 | Ilmo. Sr. D. Angel Romani Verdeguer : Calle Cirilo Amorós, 48. Teléfono 13439. |
| 11-5-1936 | Ilmo. Sr. D. Leandro de Saralegui López-Castro : Calle Plátanos, 3. (Benicalap). Tel. 19594. |
| 1-6-1940 | Ilmo. Sr. D. Eduardo López Chavarri : Periodista Badía, 7. Tel. 18969. |
| 5-6-1940 | Excmo. Sr. D. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya : Calle General Oráa, 9. Madrid. |
| 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 del Reloj Viejo, 9. Tel. 13802. |
| 11-3-1943 | Ilmo. Sr. D. Rafael Sanchis Yago : Calle de Burriana, 48. Tel. 71896. |
| 13-12-1944 | Ilmo. Sr. D. Carmelo Vicent Suria : Calle del Conde de Trénor, 11 (Estudio-Taller). |
| 28-6-1946 | Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado : Mariano Aser, 7. (Burasot). |
| 8-2-1947 | Ilmo. Sr. D. Francisco Alcayde Vilar : Calle de Caballeros, 9. Teléfono 16367. |

Fecha de
posesión

- 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. Teléfono 18887.
- 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. Teléfono 50340.
- 7-11-1953 Excmo. Sr. D. Fernando Núñez-Robres, Marqués de Montortal : Plaza de Tetuán, 4. Tel. 12102.
- 21-6-1956 Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis : Calle de Colón, 74. Tel. 12832.
Ilmo. Sr. D. Francisco Almela Vives (electo).
Ilmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes (electo).

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

Fecha nom-
bramiento

Residencia

- | 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 Ángel 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. |
| 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. |
| 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 Elena Sorolla García | Madrid. |
| 23-6-1944 | Ilmo. Sr. D. Pedro Casas Abarca | Barcelona. |
| 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. Luis Masriera Roses | Barcelona. |
| 6-7-1948 | Ilmo. Sr. D. Manuel Millán Boix | Castellón. |
| 5-4-1949 | Ilmo. Sr. D. Juan Jáuregui Briaies | Málaga. |
| 23-5-1950 | Ilmo. Sr. D. José Vidal Isern | Palma de Mallorca. |

Fecha nom-
bramiento

Residencia

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.
6-4-1954	Ilmo. Sr. D. Francisco Pérez Dolz	Barcelona.
1-12-1955	Excmo. Sr. D. Ramón Stolz Viciano	Madrid.
1-12-1955	Ilmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol	Barcelona.
12-4-1957	Ilmo. Sr. D. Francisco Pons Sorolla	Madrid.
12-4-1957	Ilmo. Sr. D. César Martinell Brunet	Barcelona.
28-5-1957	Ilmo. Sr. D. Amadeo Ruiz Olmos	Córdoba.

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nom-
bramiento

Residencia

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).
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 Rómolo Luca.	Roma (Italia).
16-12-1947	Ilmo. Sr. D. Federico Beltrán Massés	París (Francia).
15-3-1949	Ilmo. Sr. D. Carlos Corm	Beyreuth (Libano).
15-3-1949	Ilmo. Sr. D. Werner Hentzen ...	Hiltertingen (Suiza).
6-4-1954	Ilmo. Sr. D. Elvino G. P. Stucconi.	Roma (Italia).
8-11-1955	Ilmo. Sr. D. Emile Fabre	Cannes (Francia).
8-11-1955	Ilmo. Sr. D. Henry Reynaud ...	Ginebra (Suiza).

SEÑORES PRESIDENTES DESDE LA REORGANIZA- CIÓN DE LA ACADEMIA EN EL AÑO 1849, HASTA LA FECHA

	<i>Fecha del nombramiento</i>	<i>Fecha del cese por fallecimiento</i>
Excmo. Sr. D. José Agulló, Conde de Ripalda	5 feb. 1850	20 abril 1876
Excmo. Sr. D. Vicente Noguera, Marqués de Cáceres	18 feb. 1868	18 oct. 1889
Ilmo. Sr. D. Vicente Boix y Ricarte	11 feb. 1874	7 marzo 1880
Ilmo. Sr. D. Juan Dorda y Villarroya	20 marzo 1880	1 agos. 1885
Excmo. Sr. D. Miguel Galiano y Taléns, Marqués de Montortal	6 agos. 1885	6 oct. 1895
Excmo. Sr. D. José Navarrete y Vergadá, Marqués del Tremolar	11 oct. 1895	27 enero 1900
Ilmo. Sr. D. Eduardo Attard y Llovell	5 abril 1900	22 julio 1905
Ilmo. Sr. D. Joaquín M. ^a Belda e Ibáñez	18 agos. 1905	21 feb. 1912
Ilmo. Sr. D. Juan Dorda Morera	13 dic. 1911	3 junio 1928
Ilmo. Sr. D. Antonio Martorell Trilles	3 julio 1928	21 enero 1930
Excmo. Sr. D. José Benlliure y Gil	18 feb. 1930	5 abril 1937
Excmo. Sr. D. Teodoro Llorente Falcó	13 sep. 1939	3 junio 1949
Excmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer	24 oct. 1949	

INDICE DE ILUSTRACIONES

	<u>Págs.</u>
Gonzalo Pérez.—Entrega de las llaves a San Pedro.—Propiedad del barón de Cárcer (Valencia)	16
Gonzalo Pérez.—1412.—Santa Marta y San Clemente, panel central de cotitulares del retablo Climent.—Catedral de Valencia (detalle)	18
Gonzalo Pérez.—1423.—San Jaime Apóstol.—Museo Municipal de Bellas Artes de Barcelona	21
Gonzalo Pérez.—Descendimiento.—Colección particular en Barcelona	23
Catedral de Valencia.—Puerta del Palau.—Friso superior de la columnata de la derecha.	29
Catedral de Valencia.—Puerta de los Apóstoles.—Virgen con el Niño y Ángeles músicos.	29
Coronación de la Virgen entre Ángeles con instrumentos.—Catedral de Valencia.—Retablo del Santo Cáliz, antes cierre del coro	31
Techo de la <i>Sala daurada</i> de la antigua Casa de la Ciudad, hoy en el salón del Consulado.—Monstruos con instrumentos musicales	33
Techo de la <i>Sala daurada</i> .—Escena con un monstruo tocando los timbales	33
Techo de la <i>Sala daurada</i> .—Monstruos con instrumentos musicales	34
Iglesia de Santo Domingo.—Ángel músico en el arranque del arco de entrada	34
Iglesia de Santo Domingo.—Ángel músico en el arranque del arco de entrada	34
<i>Flo[r]s Sanctorum</i> . (A. C. V. sign. Cod. 84)—Folio 100 v.º	38
Ídem.—Folio 393 r.	39
Ídem.—Folio 23 v.º.—Nacimiento de Cristo	40
Ídem.—Folio 374 r.—Nacimiento de la Virgen	42
Vicente Macip.—Sagrada Familia.—Iglesia Parroquial de Rocafort (Valencia)	46
G. B. Piranesi.— <i>Las Termas de Trajano</i> .—Real Academia de San Carlos	49
G. B. Piranesi.— <i>El Arco de Tito</i> .—Real Academia de San Carlos	51
G. B. Piranesi.— <i>Las Termas de Diocleciano</i> .—Real Academia de San Carlos	54
San Fernando y San Carlos.—Relieve del académico don Francisco Bru.—Museo de Bellas Artes de Valencia	61
José Brel	77
José Brel.— <i>Genio, gloria y amor</i> .—Palacio de Dos Aguas	81
José Brel.— <i>Alegoría de la Noche</i> .—Palacio de Dos Aguas	82
José Brel.— <i>Retrato de don Alfonso XII</i> .—Museo de Játiva	85
José Brel.— <i>Frascueto, perfilándose para matar</i> .—Propiedad particular	89
José Brel.— <i>Toros en el barranco</i> .—Propiedad particular	90
José Brel.— <i>Dos toros</i> .—Propiedad particular	91
José Brel.— <i>Un toro</i> .—Propiedad particular	91
José Brel.— <i>La torada</i> .—Museo de Bellas Artes de Valencia	92
José Brel.— <i>En pleno siglo XIX</i> .—Propiedad particular	93
José Brel.— <i>Citando para picar</i>	94
Roberto Domingo.— <i>Carga de Caballería</i> .—Museo de Bellas Artes de Valencia	97

Roberto Domingo.— <i>Encerrando el rebaño</i> .—Museo de Bellas Artes de Valencia	98
San Francisco abrazando al Crucificado.—Francisco Ribalta.—Museo de Bellas Artes de Valencia	101
Juegos Icarios.—Ignacio Pinazo.—Museo de Bellas Artes de Valencia	104
Vista general de la exposición de cerámica antigua española celebrada en Cannes ...	105
Retrato de José Capuz, por Joaquín Sorolla	106
El Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano leyendo su discurso de ingreso	109
Imposición de la Medalla académica al Sr. Lozano	110
Recepción de los cuadros de F. Pons Arnau y María Sorolla	111
Momento de dar sepultura a los restos de Pons Arnau y María Sorolla	111
Don Francisco Pons Sorolla haciendo uso de la palabra	112
Los académicos de San Carlos con el Sr. Capuz	114
Ilmo. Sr. D. Vicente Gómez Novella	116
Ilma. Sra. D. ^a María Sorolla García	119
Ilmo. Sr. D. Enrique Romero de Torres	121

INDICE GENERAL

	<u>Págs.</u>
La pintura valenciana medieval, por <i>L. de Saralegui</i>	3
Representaciones musicales en la arquitectura valenciana medieval y renacentista, por <i>E. L. Chavarri</i>	25
Flo[r]s Sanctorum. Cod. 84 del Archivo Catedral de Valencia, por <i>A. Villalba Dávalos</i> .	36
Noticia de una nueva obra de Vicente Macip, por <i>V. Aguilera Cerni</i>	45
Giovanni Btta. Piranesi, en el Museo de Bellas Artes de San Carlos, por <i>S. Aldana</i> ...	48
Las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y San Carlos y el Gremio de Albañiles de Valencia, por <i>A. Igual Ubeda</i>	57
José Brel, pintor de toros, por <i>F. Almela y Vives</i>	77
Roberto Domingo, por <i>J. Prados López</i>	96
Las obras y los días, por <i>V. Aguilera Cerni</i>	100
Crónica Académica, por <i>F. M. Garín</i>	108
In memoriam	116
Relación de individuos de esta Real Academia	123
Índice de ilustraciones	127
Publicaciones recibidas.	

(Viene de la segunda página de cubiertas)

Príncipe de Viana.—Órgano Oficial de la Institución Príncipe de Viana, Consejo de Cultura de Navarra, Diputación Foral. Pamplona.

Año XVI, núm. LXI, 4.º trimestre de 1955.—Año XVII, núm. LXII, 1.º trimestre de 1956.—Año XVII, núm. LXIII, 2.º trimestre de 1956.—Año XVII, número LXIV, 3.º trimestre de 1956.—Índice de las materias contenidas en el tomo del año XVI, 1955.

Centre Internazionale delle Arti e del Costume. Palazzo Grassi, Venezia. Bulletin número 2. 1955.

Bibeln Med Bilderav Rembrandt.—(Nueva edición de la Biblia ilustrada exclusivamente con reproducciones de Rembrandt). P. A. Norsted & Soners Förlag. Stockholm.

Palomino y su obra valenciana.—Lección inaugural del año escolar 1956-1957. Seminario Metropolitano de Valencia. Emilio María Aparicio Olmos. Valencia, 1956.

El arquitecto y su obra en el cuidado de los monumentos.—Discurso leído por el Ilmo. señor don Luis Meléndez Pidal y Álvarez el día 27 de mayo de 1956, con motivo de su recepción, y contestación del Excmo. señor don José Yáñez Larrosa, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. 1956.

Soares dos reis o homem e o escultor.—Carlos de Passos, da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, da Academia Nacional de Bellas Artes do Porto. Porto, 1948.

El poblado de la edad del bronce de la Montanyeta de Cabrera.—(Vedat de Torrente-Valencia). D. Fletcher Valls y E. Pla Ballester.—Diputación Provincial de Valencia. Institución «Alfonso el Magnánimo».—Servicio de Investigación Prehistórica.—Sección del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Instituto de Arqueología «Rodrigo Caro». Serie de Trabajos Varios.

Núm. 18, Valencia, 1956.

La imaginería en España.—José Vidal Isern. Palma de Mallorca, 1953.

Ensayo. Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, de Barcelona.

Núm. 6, 1956.—Núm. 7, 1956.

Briga.—Hoja de información del Instituto Laboral de Segorbe.—Centro de Enseñanza Media y Profesional.—Órgano portador de cultura.

Núm. 2, diciembre, 1953.—Núm. 3, enero, 1954.—Núm. 4, febrero, 1954.—Núm. 5, marzo, 1954.—Núm. 6, abril, 1954.—Núm. 7, mayo, 1954.—Núm. 8, octubre, 1954.—Núm. 9, noviembre, 1954.—Núm. 10, diciembre, 1954.—Núm. 11, enero-febrero, 1955.—Núm. 12, mayo, 1955.—Núm. 13, octubre-noviembre-diciembre, 1955.—Núm. 14, enero-febrero-marzo, 1956.—Núm. 15, abril-mayo-junio, 1956.

Saitabi.—Órgano de los Institutos de Investigaciones Históricas «Roque Chabás» y «Juan Bautista Muñoz». Universidad Literaria de Valencia. Facultad de Filosofía y Letras. Anuario 1950-1951. Año X. tomo VIII, núm. 35-38.

Statens Konstsamlings Tillvaxt Och Fortvaltning, 1955.—Meddelenden fran Nationalmuseum nr. 80.—Underdånig Berättelse avgiven av Overintendenten och Chefen för Nationalmuseum.

Decorated Porcelains of Simon Lissim, bi Raymond Lister.—The Golden Head Press Ltd. Cambridge, England, 1955.

Simon Lissim.—Fourteen plates with a text by George Fredley. New York, James Hendricksson, 1949.

Catalogue Eleven Old & rare Books Offered For Sale By A. L. Van Gendt.—Blaricum, Netherlands, 1956.

Memorias de los museos arqueológicos provinciales.—Extractos.—Ministerio de Educación Nacional.—Dirección General de Bellas Artes.—Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.—Inspección General de Museos Arqueológicos.—Volúmenes XIII-XIV, 1952-1953.—Madrid, 1956.

Temas de antaño.—José Caruana y Reig, Barón de San Petrillo.—Con una Bibliografía del autor por Francisco Almela y Vives.—Publicaciones del Archivo Municipal de Valencia.—Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 1956.

- Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona.**—Inauguración del curso 1956-1957 y distribución de premios del curso 1955-1956. Barcelona, 23 octubre, 1956.
- Menéndez Pelayo en Valencia y Valencia en Menéndez Pelayo.**—Francisco Almela y Vives. —Publicaciones del Archivo Municipal.—Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 1956.
- Dibujos de Luis Rigalt (1814-1894).**—Catálogo de los que posee la Academia. Comentario y nota bibliográfica por Antonio Ollé Pinell.—Académico numerario.—Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. Barcelona, 1956.
- El yacimiento musteriense de la «Cueva del Cochino».**—(Villena-Alicante). José María Soler García.—Diputación Provincial de Valencia.—Institución «Alfonso el Magnánimo».—Sección del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Instituto de Arqueología «Rodrigo Caro».—Serie de Trabajos Varios. Núm. 19, Valencia, 1956.
- Murta.**—Ventanal de la cultura ribereña.—Instituto Laboral de Alcira.
Núm. 14, octubre-diciembre, 1956.—Núm. 15, enero-marzo, 1957.
- Inventario de los cuadros pictóricos existentes en el Palacio de la Excelentísima Diputación Provincial de Alicante.**—Comisión Provincial de Monumentos. Alicante, 1956.
- Exposición de miniaturas retrato españolas y extranjeras.**—Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX.—Catálogo.—Amigos de los Museos.—Palacio de la Virreina, Barcelona, mayo-junio, 1956.
- Paisajes y marinas de Las Islas Canarias.**—Exposición del 4 al 17 de abril de 1957, patrocinada por el Hogar Canario de Madrid.—Enrique Sánchez.
- Gandhará Sulpture in The National Museum of Pakistán.**—Octubre, 1956.
- Gonzalo Cantó.**—Su vida, su teatro, su poesía.—Adrián Miró.—Alcoy, 1957.
- Los Lirios de la Font Rotja.**—Rafael Coloma.—Alcoy, 1957.
- Anales del Centro de Cultura Valenciana.**—Segunda Época.
Núm. 37, enero-abril, 1956.—Núm. 38, mayo-diciembre, 1956.
- La cadena de diamantes de los Marrades,** por el Barón de Terrateig.—Separata del Almanaque de «Las Provincias». Valencia. Editorial F. Doménech, S. A., 1950.
- Sobre testamentos valencianos en la época foral,** por el Barón de Terrateig. Separata de «Anales del Centro de Cultura Valenciana». Valencia, 1948. Imprenta Diana (antes Vives Mora).
- Una pragmática de Felipe IV a favor de los recién casados y su aplicación en Valencia.**—Barón de Terrateig. Valencia, 1947. De «Saitabi», Serie II, Historia. Núm. 15. Imprenta Diana (antes Vives Mora).
- Discurso leído en el acto de su recepción por el ilustrísimo señor Barón de Terrateig.**—Tema: Don Jerónimo Vich, Barón de Llaurí, Embajador en Roma (1507-1521). Y contestación del ilustrísimo señor Barón de San Petrillo. Valencia, Tipografía Artística, 1944.
- Libre dels Privilegis de la Seca y Casa Real de la Moneda de Sa Magestad de la Ciutat y Regne de Valencia los quals se han vertit de Lati en Romans en lo any de la Nativitat del Senyor MDCXXX.**—Transcripción y estudio preliminar de Felipe Mateu y Llopis. Publicaciones del Archivo Municipal. Excmo. Ayuntamiento Valencia, 1957.
- The Liverpool Libraries, Museums & Arts Committee Bulletin.**—Vol. 6. No. 3, March, 1957.
- Bibliografía de las hogueras de San Juan de Alicante.**—Miguel Castelló Villena. Comisión Provincial de Monumentos. Alicante, 1957.
- Geología de Portugal.**—Ensaio Bibliográfico, por el ingeniero Luis de Menezes Acciaiuoli, Doctor Honoris Causa de la Academia de Ciencias de Lisboa, del Instituto de Coimbra. Direcção Geral de Minas e Serviços Geológicos. I Volume. Lisboa, 1957.
- Arte norteamericano del siglo XX, Arquitectura, Artes Industriales, Escultura, Pintura,** por Vicente Aguilera. Fomento de Cultura Ediciones. Valencia, 1957.
- Malhoa Intimo.**—Antonio Montes. Lisboa, 1950.
- Malhoa o Museu das Caldas.**—Caldas da Rainha, 1957.
- A proposito do Museu Malhoa.**—Homenagen a Antonio Montes. Lisboa, 1954.

SRES. ACADEMICOS DE LA REAL DE SAN CARLOS QUE FORMAN EL
CONSEJO DE REDACCION

Excmo. S. D. Francisco Mora Berenguer
Presidente

Excmo. Sr. D. Manuel González Martí

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. Eduardo López Chavarri

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.

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

Toda la correspondencia al Secretario de la 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 1957, 100 pesetas.