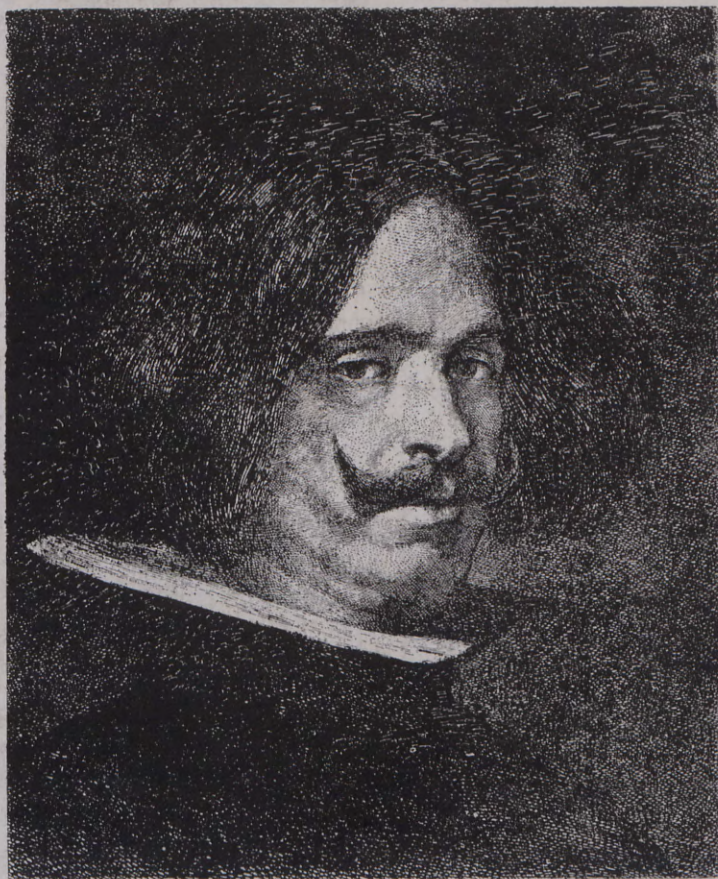


Archivo de Arte Valenciano



D. VELAZQUEZ, P.^{to}.

B. MAURA, D.^{to} Y G.^{to} 1899

VALENCIA

Año XXXII

1961

Núm. único

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

- Mesuret, Robert:** *Les Retables de Saint Savinet de Saint Eytrope*. Tarbes (Francia), 1961. 8 págs., 2 láms. 4.º.
- Hijarrubia Lodaes, Guillermo:** *Códice Panthalia del Venerable Juan B. Agnesio*. Valencia, 1960. 70 págs., 4 láms. 4.º.
- López, José Crisanto:** *Familias italianas en Murcia y Alicante*. Madrid, 1959. Separata de "Hidalgui".
- López, José Crisanto:** *Imagen de la Virgen de la Merced del siglo XVI hallada en Puebla de Soto (Murcia)*. 16 págs. Separata de "Revista de la Universidad Católica de Sao Paulo" vol. XIX, año 1960.
- Schaub-Koch, Emile:** *Sculptures D'Anna Hyatt-Huntington (1949-1960)*. Lisbonne, 1961. 40 págs., 27 ilustraciones. 4.º.
- Martínez Morellá, Vicente:** *La iglesia de San Nicolás de Alicante*. Alicante, 1960. Vol. XXII de Publicaciones del Instituto de Estudios Alicantinos.
- Aguiar, José:** *Breve análisis de la angustia en el arte contemporáneo*. Madrid, 1961. Discurso de ingreso leído en la recepción pública como Académico de Número de la Real de Bellas Artes de San Fernando. Contestación del Excmo. Sr. Enrique Lafuente Ferrari. 63 págs. 4.º.
- Planes Peñalver, José:** *Discurso leído en la recepción pública como Académico de Número de la Real de Bellas Artes de San Fernando y contestación del Excmo. Sr. D. José Francés*. Madrid. MCMLX. 21 págs. 1 lám. 4.º.
- Vidal Isern, José:** *Hombres de Ayer*. Palma de Mallorca. 1961. 149 págs. 10 láms. y grabados. 4.º.
- Real Academia de la Historia.** Anuario. Madrid, 1961. 475 págs.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.** Anuario. Madrid. MCMLXI. 332 págs.
- Rico García, Manuel:** *Bosquejo histórico de la Imprenta en Alicante en el siglo XIX*. Alicante, 1961. 319 págs. 4.º. Edición recopilada por Vicente Martínez Morellá.
- Labrador Arjona, José María:** *Discursos leídos en el acto de recepción pública como Académico Numerario de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, con contestación por el Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz*. Sevilla, 1961. 23 págs. 4.º.
- Salvá Ballester, Adolfo:** *La Villa de Callosa de Ensarriá*. Alicante, 1960. I y II tomos. Publicación del "Instituto de Estudios Alicantinos", vol. XVIII y XIX.
- Bendicho, Vicente:** *Crónica de la Muy Ilustre, Noble y Leal Ciudad de Alicante*. Alicante, 1960. 212 págs. y 15 de índice. 4.º.
- Momb'anch Francisco de P. González.** *Crónica de la Exposición Vicentina, con catálogo Artístico*, por Vicente Aguilera Cerní.

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1961

VALENCIA

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCIÓN

Depósito Legal: V. 584 - 1958

TIPOGRAFIA MODERNA - OLIVERETA, 30 - VALENCIA - 1961

D. J. de Silva
Velasquez

Nuestra portada reproduce, con ocasión del Centenario de Velázquez, el aguafuerte de Bartolomé Maura sobre el autorretrato del maestro que esta Real Academia de San Carlos guarda en el Museo de Bellas Artes de Valencia y figuró en la reciente Exposición de Madrid.



FRANCISCO MORA, COMPAÑERO Y AMIGO

Corrían los albores de este siglo cuando nuestro Ayuntamiento sintió la necesidad de confiar la dirección de los servicios técnicos de la ciudad a quienes, por su título y por su probada competencia, podían ser una garantía de acierto en el futuro desarrollo funcional y estético de Valencia, en su incontenible marcha de transformación urbana, que las necesidades de la rápida evolución del progreso industrial y las costumbres reclamaban en el rápido paso de ciudad pueblerina a capital moderna. Cubierta la dirección de los servicios de Arquitectura

de la ciudad por personas de gran talento y prudente actuación, sentíase la necesidad de confiar cuanto a la zona del futuro ensanche hacía referencia a quien por su capacidad, talento, valía personal y especialización, pudiese atenderlos eficientemente. Una prudente llamada, seguida de una acertada y necesaria prueba, hizo conocer las dotes personales que se reunían en la joven y apuesta persona del arquitecto don Francisco Mora Berenguer, a quien fue confiada su dirección, trazado y desarrollo, que, con pulso firme e inteligencia clara, pronto dejó convertido en esperanza certera e inmediata lo que hasta entonces se ofrecía como un conglomerado de casas de labranza diseminadas en campos de nuestra huerta, serpenteada por canales, canalillos, acequias y brazales de riego y escorrentías.

El importante problema se ofrecía sembrado de dificultades, pero para ello quedaba, junto a su iniciación y desarrollo, la necesaria Ley de Ensanche y la voluntad férrea y decidida de una Comisión Mixta, que puso en el cumplimiento de su difícil cometido, tesón, voluntad y entusiasmo.

Dos núcleos urbanos importantes habían de ser absorbidos por ese trazado: Ruzafa y Campanar; unos enlaces con la vieja ciudad tenían que ser respetados y una conexión de servicios era preciso establecer, pues la zona de nuestros ensanches alcanzaba una extensa superficie que había de rodear totalmente la ciudad vieja, constituyendo su enlace con el trazado cinturón de nuestro primer camino de circunvalación o de tránsitos.

Se cubrió la primera parte de la ejecución de las obras, dando preferencia a la llamada zona de Colón, y su desarrollo dio el tiempo necesario para que su autor pudiese alcanzar en su vida oficial la plenitud del planteamiento de su segundo núcleo.

No pretendo, en el corto espacio disponible a la finalidad de estas notas, haceros una descripción detallada de tan importante obra que, por sí sola, bastaría a llenar la vida de un profesional que pudo y supo atender además otros aspectos de la vida municipal y de la noble profesión de arquitecto en su ejercicio libre.

He querido tan sólo hacer resaltar su decisiva y directa intervención en tan importante obra urbanística, de rápida concepción para su claro talento, pero de lento desarrollo y ejecución, que vino a justificar cómo durante éste se estableciera un singular y ameno contacto de hermandad con quienes, compañeros de profesión y de servicio a nuestra amada ciudad en las mismas oficinas, escuchamos con fruición su amena charla saturada de experiencia.

Este contacto y comunicación que sus valiosas dotes personales sabían motivar con cien causas intrascendentes, no pudo evitar nos adentrásemos insensiblemente en su espíritu hasta ver y estimar lo que su abierta condición no podía ocultar, pues flotaba en el ambiente que envolvía los actos de su larga y fructífera vida: el gran amor a la hermosa profesión de arquitecto, su culto a todas las Bellas Artes y una verdadera devoción al sagrado templo familiar.

En aquel culto al primero de estos amores, no quiso limitar sus actividades al ejercicio particular de la profesión y al desempeño del difícil y bien logrado cargo de Arquitecto-Jefe de Ensanche de nuestro Excmo. Ayuntamiento, base esencial y necesaria para atender al sustento familiar y la educación de sus hijos, y que le permitió ir tachonando el ámbito de nuestra Ciudad de inconfundibles obras de su mano, fruto de su gran talento, sino que aceptó sin reservas y con el espíritu de sacrificio que su desempeño reclamaba, cargos no retribuidos cuyos frutos no los goza quien los cosecha, sino la colectividad que los recibe.

Me refiero al desempeño de sus actividades como Decano-Presidente del Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y al ejercicio de otras más delicadas, como Presidente del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España. Aun esto no bastó para llenar y satisfacer su amor a nuestra hermosa carrera, pues la posesión por su talento y estudio de las bellezas del Arte y de los secretos de la Ciencia, quiso compartírselos con las juventudes de muchas promociones, que alcanzaron varias generaciones, en una labor cultural de enseñanza, como Catedrático-Profesor de nuestra Escuela Superior del Trabajo.

De su amor a las Bellas Artes, son claros testimonios el desempeño de sus funciones como Presidente de nuestra Real Academia de San Carlos, del Patronato de nuestro Museo Provincial, de la Comisión Provincial de Monumentos y del Círculo de Bellas Artes de Valencia, yunque en el que se templan las más firmes amistades. Nada digo de su inmenso amor a la Música, que escapa a toda ponderación.

Todas estas actividades y desvelos no podían pasar desapercibidas a una sociedad culta y agradecida, ni a unos poderes bien dirigidos que, sin reparar en herir la modestia y sencillez de su persona, le elevaron a la dignidad de Caballero Gran Cruz de la Orden del Mérito Civil y de Medalla al Mérito en el Trabajo. Otra distinción más humilde al parecer, pero más popular e íntimamente satisfactoria que seguramente debió tener en su más alta estima, le fue otorgada por nuestro Excelentísimo Ayuntamiento, al concedérsele pudiese ver en vida honrado su nombre, rotulando una de las calles del Ensanche de la ciudad, que su clara visión urbanística había sabido trazar y dar forma.

En el orden familiar, su amor y su abnegación no pudieron tener más patente resonancia. En los luctuosos años de nuestra Guerra de Liberación ve, con resignación cristiana, arrebatar de su lado, por las disposiciones de la Providencia, a su joven, bella y virtuosa esposa, tan querida, que a más de proporcionarle la dicha de una numerosa y sana familia, supo elevarla en el más decidido amor paternal y fraternal.

A partir de este momento, el amor de sus hijos lucha en santa emulación por mitigar la falta de la esposa, hasta el punto de que no se le veía nunca, sin que a su alcance anduviera alguno de ellos, dispuesto a llenar y satisfacer el más nimio deseo del padre; pero esta felicidad fue puesta bien a prueba por rudos y sucesivos golpes, con que el Altísimo quiso templar su varonil espíritu, al ver desaparecer de su lado a su hijo mayor, de su mismo nombre; a dos de sus hijos políticos, no menos queridos y unificados en su amor familiar, y a la menor de sus hijas. El propio hecho luctuoso que segó su vida y la de su hijo Carlos, fue una prueba más de ese amor entrañable por el bienestar de los suyos.

No quiero prolongar más esta expansión que mi devota admiración me pedía, y termino rogando a Dios con fe y confianza en su infinita misericordia y bondad, le conceda el disfrute de una eterna bienaventuranza.

Javier Goerlich Lleó

LA PINTURA VALENCIANA MEDIEVAL

(Continuación)

EL "MAESTRO DE LA PORCIÚNCULA", BERTHOMEU

Prosiguiendo la norma y forma, iniciada en números precedentes, con sintéticas monografías minúsculas de nuestros valiosos retableros del xv, presentamos ahora un esquema de la del rebautizado como encabezamos estas páginas.

Le vengo aludiendo a la ligera desde hace veintisiete años con análoga pero más larga nominación, pues primero le llamé "Maestro de la Madonna Muntadas de la Porciúncula", si bien al crear Post otro "Muntadas Master" hubo de reducirse a como queda dicho.

El seudónimo de laboratorio, partió del bello panel a continuación reproducido (fig. 86) que aparecía como "Virgen de las cerezas", en el núm. 32 del suntuoso Catálogo publicado (1931) por los herederos del primer Conde de Santa María de Sans y que identifiqué con Ntra. Señora de la Porciúncula, o de los Ángeles. Después, conocí en Valencia una magnífica tabla (fig. 87), muy repintada entonces por algún "strapazone" mero galeote del pincel, pretendiéndose hasta que tenía un ¡¡retrato de S. Vicente Ferrer!! (1). Sin embargo, tuvo la suerte de pasar a manos de persona de tan buen gusto como fina experiencia en Arte: las de don Mariano Espinal en Barcelona, familiar del laureado pintor y muy docto crítico e historiador don Rafael Benet, de quien aprendí el consejo que ahora sigo por haberlo leído en su magistral *Velázquez*, recién sacado de prensas (1960) de la editorial Iberia: "que es tan peligroso aceptar la autoridad sin convencimiento, como rebelarse contra la misma por pura jactancia". Debido a eso, el nombre "BERTHOMEU" inscripto al pie de la Virgen, aunque a nadie se le puede ocultar la gran probabilidad probabilísima de que fuera el del pintor, sirviendo a modo de firma, tampoco "ad cautelam", creo injusto reconocer no son imposibles otras posibilidades; sólo eso, pues el futuro puede y de vez en

(1) No sorprenden tales delirios y otros similares a los conocedores de casos tan burdos como pintorescos, justificativos de que Violet-le-Duc llamase a mal "restaurar una nueva manera de destruir". Me refiero a los equiparables al San Antonio Abad que había en la parroquia de San Valero, añadiéndole inscripción de "Sant Genís" o la del San Nicolás del tríptico que de Albal emigró a la Colección Mateu, de Barcelona, llamándole San Blas. Fiel a mi propósito de advertir ocurrió algo parejo en todas partes, sólo repetiré la cita del San Ansano, núm. 1.348 del Louvre (escuela de Dom. Lorenzo Mónaco), disfrazado por un repintador de Santa Inés añadiéndole un cordero, según hizo público Hourticq, en la pág. 27 de *Les tableaux du Louvre*. París. Hachette, 1921.

vez suele, traer sorpresas, ya que no sonó aún la campana de la queda y ¡lamentablemente! "scribitur ad narrandum, non ad probandum". Quizá es cierto lo escrito por Van Loon de que "el Infierno no conoce ninguna furia como la de un entendido engañado"; sin embargo, escudado en que otros llamaron "al amor propio el más necio de los amores", el mío no sufre al confesar vacilaciones, ni la falta de perspicacia en no acertar con quién pudiera ser un tan desta-



FIG. 86.—Maestro de la Porciúncula. Nuestra Señora de los Angeles. Museo de Barcelona

cado artista que supongo florecido en torno a 1460, poco más o menos. Porque quizá sea demasiado improbable que después de tantas investigaciones de archivos, aun no haya surgido ninguna referencia documental respecto a retablero de tal magnitud. No nos desconsolamos demasiado, pensando en el triste consuelo de que todavía no sabemos a cierta cierta, ni lo que significa nombre tan llevado y traído como (entre otros) el de Jacomart, pese a registrar Sanchis Sivera, incluso dos homónimos ¡zapateros! No faltan inscripciones cual la que descubrí en el hacha de un Apóstol de la Colección Navarro Alcácer, que adjudiqué a San Leocadio; en la espada del San Miguel de Zafra por Sánchez de Castro, núm. 1.326 del Museo del Prado, suponiéndose que ambas fueran nombres de armeros...

En cualquier caso tampoco escasean muestras de alusiones referentes no a quien hizo la obra, sino al que la costeó y a quien sufragó modificaciones posteriores, que de momento bastará ejemplificar con el aun enigmático C. L. Monsó, de lo de Villarreal y el retablo de Cogolludo (Guadalajara) del pintor Jimeno, de 1656, que tenía junto a S. Juan y a S. Mateo dos tarjas, una con "Blas Solano F." y otra con "Año 1680", resultando ser ¡del dorador!, según he leído. No se me olvida nunca el que por mala interpretación de una firma se atribuían a Simon Haider las esculturas del pórtico de la Catedral de Constanza (1470), que según



FIG. 87.—Maestro de la Porciúncula. Colección Espinal. Barcelona

supe por Mr. Reau en la *Histoire de L'Art* de A. Michel, resultaron del trashumante Nicolás de Leyde.

Entre los Bartolomé de documentos publicados, no acierto a encajarle ninguno, según ya he dicho en estos mismos apuntes (2) no faltando incluso quien no firmaba recibos "porque no sabia scriure". No era de estos iletrados, pues hasta no dejó de rectamente intercalar una H entre la T y la O, mientras no escasean protocolos del xv, donde sin tanta finura ortográfica, se suprime y escribiendo "Bartomeu".

Sigamos el consejo de Sancho Panza, saliéndonos de "andar por caminos sin camino y por sendas y carreras que no las tienen", pues carezco de indicios firmes para sospechar de Bartolomé Baró, autor de un retablo que supongo sería bueno, por ser para persona significada: el magnífico don Juan de Villarrasa, "milite" según dato revelado por don Luis Cerveró Gomis (3) ampliando las referencias de S. Sivera y que floreció dentro de compás cronológico apropiado... 1468-1478... Otra pista conjetural que me resulta tentadora, es la probabilidad de Bartolomé Pérez. Mi propensión a soñar en alta voz, es acuciada por coadyuvantes atisbos puramente hipotéticos de los que no conviene abusar, aunque de vez en vez quizá sea lícito usar, con tal de no confundirlos con prueba ni siquiera "juris tantum". Me refiero a la tenue sospecha de que la conexión estilística con el arte de Juan Rexach es notoria y por todos notada en lo de BERTHOMEU. Que los Pérez tuvieron relaciones con aquél, se transluce documentalmente, pues ya Sanchis Sivera en sus "Pintores Medievales" demostró había Rexach sido testigo del testamento de Gonzalo Pérez, estando presente a su apertura. El Eterno del ático de la Virgen de la Porciúncula, tal y como se reprodujo en el gran primer Catálogo de la Colección Muntadas con el núm. 129 —aunque dándolo por obra "catalana del xv"— lo reclamé para Juan Rexach en 1934, en esta misma revista y Post en 1935 (vi-78). lo dio independientemente por seguro de Rexach. Al recibir con posterioridad una fotografía de las dos tablas en cuestión según estaban montadas en Albócer hacían deducir colaborase; antes de saber la atribución del autor del bello y muy bien hecho *Catálogo-Guía* de la Colección prealudida, publicado por el Ayuntamiento de Barcelona en 1957 con motivo de la Exposición celebrada cuando la traspasaron sus propietarios a los Museos Municipales de Arte, donde figura el P. Eterno con el núm. 54, como: "fragmento de guardapolvo. Escuela valenciana. Obra del Maestro de la Porciúncula. Procede de Albócer y constituyó remate de la núm. 53", dando medidas de 0'31 × 0'85 y 2'04 × 1'44 para la otra.

Cualquiera que sea la todavía un tantico epicena nominación futura, es innegable se trata de un gran retablero que juzgándole por el conjunto de sus magníficas producciones, puede asegurarse supo dar a las figuras hechicero encanto, teniendo los Jesusines un grácil atractivo, de reminiscencia o evocación itálica y a todo ello un suntuoso adeliño con detalles de pincel tan fino, que aparentan casi hechos a cálamo en deliciosas carnaciones ("encarnaments"), formando su estilo y factura un taraceado de incrustaciones derivadas del Arte de los Pérez, pasando por Rexach y a modo de puente unidor a los Osonas, en quienes parece haber influido, si no fue al revés, influenciado por ellos, ya que las tablas

(2) En ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1957, pág. 10.

(3) En ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1956, pág. 117.

de Castellón oriundas de Valdecristo, insistentemente pregonan concomitancias y los datos cronológicos aún son incompletos en sus lindes.

Más admirable resultará la ejecución, a quien guste de aumentar su fruición, imaginándose las dificultades técnicas (4), teniendo que reajustar los arpegios de



FIG. 88.—Detalle de la figura 86

su reducida gama colorista, cuando lo que siglos después había de ser llamado “estudio” era sencilla “bottega” o taller de humilde artesanía, sin sentir la esencia de vanidad disuelta en pobre orgullo que tanto había de cotizar el porvenir; preparando el mismo sus “manolls de plomes per a fer pincells”; esbozando a punta de lápiz-plomo lo tomado de “papers de mostres ab imatges deboxadas” y de “traces de retaules”; enlienzando sus tablas (“endrapar”) pegándolas con engrudo por el hecho, según revelan adquisiciones de “formatge pera fer en-

(4) El curioso podrá orientarse dando un vistazo a las *Recherches nouvelles sur les procédés de peinture des Anciennes*, de Sohnee (París, 1822); el *Trattato*, de Cennini; el *und tempera malerili des mittelalter* (München, 1897); Dalbon, *Les origines de la peinture a l'huile* (París, 1904); Loumyer, *Les traditions techniques de la peinture medievale* (París, 1920).

grut”; manejando las “pedres de molre color” y las “de bonir”... (5). Contemplando la Corona Virginal de altos florones, broche del Manto y otras joyas de estas tablas surge la evocación de obras que acaso viera el pintor hechas por Coscollá, los Santalinea, Pedro Capellades, Juan Galve o García Gómez, autor de la que ciñó suntuosamente Isabel la Católica, u otros afamados que no sin antes presentar hasta “prueba de limpieza de sangre” llegaban a ser declarados “Maestros”, según detalla la cabalísima e imponderable *Historia de la Platería valenciana*, sabroso fruto del polifacético saber y talento de don Antonio Igual Úbeda que honra el núm. 9 de los Cuadernos de Arte de la Institución Alfonso el Magnánimo.



FIG. 89.—Orantes varones. Detalle de la figura 87

(5) Recoge pormenores Casellas en su interesante discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Letras, de Barcelona, el 13 de junio de 1905.

Terminemos estos escauceos, sólo tendentes a sugerir medios de lograr evocación ambiental y pasemos a las producciones.

* * *

Nos referiremos en primer término (fig. 86) a la que me sirvió para la todavía vigente denominación eventual del pintor (6) y característico exponente de su arte, pues carecemos de datos en que fundamentar un reajuste cronológico. Es la que primero hizo pensar a Post en un tercer miembro del taller Jacomart Rexach. Representa la Visión de S. Francisco —rasurado al uso de Italia— llevando en el regazo de su áspero sayal las invernizas rosas (7) prodigiosamente surgidas de la helada zarza cuando a ella se lanzara desnudo, brotando al contacto de su sangre; son las que ofendió a la Virgen y su Hijo en la iglesuela de la Porciúncula, presentes los coros angélicos entonando el “Te Deum” y que por divino mandato mostró a Honorio III en milagroso testimonio para que “vivae vocis oraculo” confirmara la Indulgencia pedida, motivando la concesión de uno de los más importantes jubileos medievales: el llamado de los Ángeles, o Perdón de Asís. Tiene muy visible la llaga del costado y por lo tanto ya estigmatizado, lo que no sé si puede recordar la discutida tradición de haber respondido al Papa, ser “los sellos que autorizan la Bula de esta Indulgencia”. Empero, no se le pintó siempre así en este trance, pues no está otras veces ya llagado, cual en el retablo de Borbotó, más acorde con la tradición que siguiendo rectificaciones del Cardenal Belarmino, dio aquella frase altiva por apócrifa, basado en resultar el divino favor del Jubileo y la Impresión de las llagas de fechas des-acordes.

Abundaron en el Casal de Aragón homónimas advocaciones de Ntra. Señora, contando la Diócesis valentina con veintitantos templos y ermitas a Ella dedicados, pues Sixto IV en el xv hizo extensiva la Indulgencia de las Rosas, a todas las iglesias de la Orden de Menores.

Delicioso es el captador efecto del conjunto y pormenores del manto de la “Regina Angelorum” sembrado de pedrería, del dosel y “drap de peus” o “catifa”, y de la selecta cerámica (8) que con cerezas presenta un ángel. Otros llevan

(6) Bibliografía en los Catálogos precitados; ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1934. Post, *History*, VI, págs. 108-111, y IX, págs. 823 y sig., donde recoge mis notas en *Archivo Español de Arte*, XVII (1944), pág. 173, y X, pág. 379; Sutrà Viñas, “Notas sobre las pinturas de la Col. Muntadas”, en *Boletín Sociedad Española de Exc.es*, de 1944, pág. 145, y Gudiol Ricart, en su admirable *Pintura gótica*, de la formdiable serie “Ars Hispaniae”.

(7) Para el complejo simbolismo de las rosas siempre recomiendo, por su caudaloso acopio de tradiciones, los dos volúmenes de Charles Joret: *La legende de la Rose au Moyen Age* (Macon, 1890), y *La Rose dans l'antiquité et au Moyen Age* (París, 1892), cuyo capítulo III (págs. 230 y sigs.) tiene abundosas noticias bibliográficas de lo español. Y Mâle, en *L'Art Rel. de la Fin du Moyen Age*, pág. 207 de la tercera edición (1925). Lo comentamos en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, de 1956, págs. 14 y próximas, insistiendo ahora por el tono y tónica de impreteniosa intimidad que vengo imprimiendo a estas notas, sólo aspirantes a facilitar futuras aportaciones valencianas más sazonadas.

(8) Con substantivas consideraciones copiosas destacó la trascendencia, variedad y esplendor de algunas piezas de cerámica en tablas góticas, el máximo conocedor de la especialidad, D. Manuel González Martí, en su monumental tomo III (págs. 539 y sigs.) de la *Cerámica del Levante Español* (edit. Labor, 1952).

vistas coronas de follaje y florecillas, cual los de Sandro Botticelli por ejemplo, así como una parecida, el muy discutido S. Miguel Osoniano de Castellón (9), que cada vez me tienta más para conjugarlo a su círculo.

El bellissimo panel (fig. 87) de don Mariano Espinal, figuró en la Exposición de Primitivos Mediterráneos (10) y se lo vengo adjudicando al pintor discutido desde hace tiempo (11).

El rollizo Niño está desnudito (como en lo de Muntadas), subrayando la pobreza loada por las sublimidades del franciscanismo y el de la Virgen de Penáguila que también le adjudiqué (12) y sigo adjudicando con plena persuasión, no sin sentir discrepar de autorizadísimas opiniones que la conectaban al Arte de Ultra Ebro. Los tres llevan al cuello el frecuentísimo collarín con ramizo de coral, que ya en otra ocasión discutí considerándolo nota humanísima y realista internacional de popular amuleto contra el ojo (13). Sin perjuicio de que según advirtió el doctísimo Mosén Trens (14): "al menos en su principio no fuera un simple adorno, sino que simbolizaba la sangre Redentora de Cristo".

Los orantes arrodillados, son cuatro varones a la diestra de María y cinco entre damas y damitas, al otro lado; hacen pensar debe tratarse de la familia del donador, que ignoramos cómo se llamaba. Tienta para inclinarse a colegirlo,

(9) Núm. 10 de los *Inventarios del Museo Provincial*, por Codina Armengot, que la Diputación castellanense tuvo el acierto de publicar en 1946.

(10) Llevando núm. 152 del Catálogo (1952), con medidas de 157 × 129 y "procedente de colección particular en Burjasot". En efecto, así es, y aunque hayan sido hasta hoy estériles mis pesquisas para dar con el anterior sitio de origen, lo que sin daño para nadie pudiera ser fructífero, con exceso de buena fe (y más aún de pesadez), no me retraigo de reinsistir desde aquí sobre la conveniencia de que la valiosa legión de Cronistas del Reino, valiéndose de discretas informaciones, lograrse ir aclarando vicisitudes de paneles subsistentes y su procedencia. Todavía confío, viendo las orientaciones que impulsa la para mí muy plausible *Valencia Cultural*, sagazmente dirigida por el talentado y polivalente D. Vicente Badía Marín, rica promesa de brillante futuro.

(11) En *El Maestro de Santa Ana y su escuela*, pág. 7 (Valencia, 1950); *Archivo Español de Arte*, núm. 95, de 1951, págs. 218 a 220, y en otras partes.

(12) En *Archivo Español de Arte*, núm. 62, de 1944, pág. 117, y en el de 1951, ratificándolo Post en su tomo X, pág. 379, que antes (VI, 121) lo había incluido en el "taller de Jacomart" reproduciéndolo con clisé de A. Mas.

(13) Comentado por Calbisen: "The Evil Eye in Italian Art" en *The Art Bulletin*, XIX, 450.

(14) En su concienzudo estudio, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, pág. 254 (Madrid, Edit. Plus Ultra). Sobreabunda por todas partes en obras atribuidas a Piero dei Franceschi Solario V. der Weyden, Gossaert, Metsys... Sin rebusca tengo anotados de pasada más de un centenar, creyendo puede considerarse algo equiparable a las "gamzaas" de azabaches compostelanos estudiados por el Sr. Osma en el cap. I, pág. 18, de su *Catálogo*, de 1916. Perduró en retratos infantiles que de momento sólo ejemplificaré con el de la Infanta Ana de Austria, hija del piadoso Felipe II por Pantoja de la Cruz, ya que lleva en mano la rama de coral y en el cinto una higa de azabache, pudiendo verse bien reproducida en lámina I del *Catálogo de la Exposición de retratos de niño* (Madrid, 1925).

Para el ambiente de la Corona de Aragón no estorba dar una vistazo a *Johan I i les supersticions*, por D. José M.^a Roca. Barcelona, 1922. Es grato notar que advirtió Lecoy de la Marche, en su *Peinture Religieuse* (pág. 5, edic. Laurens): "La Iglesia tomó ella misma la iniciativa de la introducción del realismo en el Arte", partiendo de un Concilio del 632. Como lo es, a la inversa, el comprobar: "Supervivencias de la iconografía cristiana en el arte profano", según leo a M. Louis Reau en *Iconographie de l'Art Chretien*, tomo I, pág. 10. París, 1925.

la curiosa diversidad de las edades, atuendo y tocado con peinados a lo paje, de tirabuzones que aun en nuestros días resultan muy "a la page"; será una madre con sus cuatro hijas, teniendo una de ellas la cabecita coronada de follaje, haciéndome imaginar pudiera ser alguna joven premuerta.



FIG. 89 bis.—Damas orantes. Detalle de la figura 87

Si no yerro, corrobora si no el pleno logro en su época imposible, al menos un grande avance como retratista, tema de que anteriormente ya tratamos y merecedor de capítulo aparte. Tiende a lo que capitulaciones coetáneas preceptuaban al estipular expresamente: "les cares ben diferenciades". Aun en las que no lo consigue, propende a romper la monotonía, poniendo unas de perfil, otras de frente... En cambio, el grupo de hombres, resulta mucho más flojo y árido, por la repetición de facciones, actitudes y posturas de piernas y pies, sin que mitigue la enojosa uniformidad el distinto color de alguna sobrevesta.

Aunque para mí no resulta heterogéneo, sino bien homogéneo lo de Penáguila, reconozco es lo más pobre y medianejo; tal vez provenga esa discrepancia jerárquica respecto a sus otras producciones, de la diferencia de coste, con



FIG. 90.—Maestro de la Porciúncula, Milagro del caballero de Colonia. Colección Brimo de Laroussilhe, Paris

mayor colaboración de taller, o de corresponder a fase menos sazónada del pintor. En cambio, sirve para presentárnoslo como paisajista, bien que mediocre, pues por más que la estructura de los peñones de segundo término algo se asemejan a los fondos de algunas obras de Rexach, la distancia es considerable, quedando en esto muy zaguero. Sin embargo, puede reconocerse, haciendo de abogado defensor más que de fiscal, lo que ya otra vez detallaba (15) sobre que los paisitos eran considerados mero "ersatz" de los fondos dorados, desempe-

(15) *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, núm. 15, año VII, de mayo-agosto de 1946; *En torno a los Osonas*.

ñando el secundario papel de "acompañamiento". Así consta en capitulaciones disponiendo expresamente "las istorias accompanyadas de algunos lexos"; según avanza el tiempo irán ganando relativo aprecio, incluso por la expresión de "perspectives e altres embelliments". Acaso y quizá sin acaso, influyó en esta nueva tendencia el mayor coste de los oros, no cabiendo ahora más que señalar a Rexach como propulsor destacado del paisaje valentino que sin salir del xv culminó en Osona. Lo reitero por cuanto a pesar de las concomitancias apuntadas con uno y otro, es en lo que más flaquea el de la Porciúncula, prestándose la evolución a un futuro análisis, incluíble dentro de lo que con su perspicaz agudeza llamó Camón Aznar en el núm. 71 de *Vértice*: "Los temas humildes en la Pintura ambiciosa". No creemos al pie de la letra lo que cuentan dijera Botticelli: que para pintar un paisaje bastaba tirar a la pared una esponja, pues no habían apuntado todavía los delirios "abstractos". Le creemos más pintor de paisajes del alma con sus oraciones coloreadas, que de los terrenales.

También, sin la menor reserva, he adjudicado en firme al mismo un tríptico del Kunst Staedel Institut de Francfort que Post le acercó al descubrirlo (16), dándolo por "muy similar" a lo de Muntadas.

Representa la "Regina Angelorum" teniendo al pie arrodillada la monja donante, resaltando en ella su valía en cuanto que "retratista" de su tiempo. El Niño, que la bendice, tiene un pajarillo en su izquierda, no creyendo excesivamente alambicado su simbolismo, por haber sido mentor iconístico el brazo eclesiástico. Sigo teniéndolo por alusión al alma del justo que hacia el Redentor vuela, en alas de la plegaria y de la Fe, siendo aceptada por Él. A base de pasajes bíblicos, cual el Salmo CXXIII-7: "Anima mea sicut passer, erepta est de laqueo venantium: laqueus contritus est et nos liberati sumus". Al propio tiempo que los infantiles juguetes del Jesusín, cuando modelaba con barroavecillas que vivificaba después, según Apócrifos, a tenor del Seudo Mateo (Cap. XXVII) y el de la Infancia (Trat. II, 1 a 4), que resonaron en el arte sacro. De todo ello ya he tratado (17) insistiendo, por deber insistir, en que prefiero atenerme a lo presentado por Lafuente, que a ver convertido en la frecuente y vistosa "carderola" o jilguerillo, a la Paloma del Espíritu Santo, sugerida por un eminente iconólogo que cordialmente admiro. Sin pasar por alto que puristas censores cual el P. Interrian de Ayala (18), tacharon de ridículo pintarle "a la manera de los demás

(16) Loc. cit. VI, pág. 108, reproduciéndolo en la fig. 38. Al catalogar las tablas de la Colección de la Marquesa Vda. de Benicarló, le saqué de la órbita de Dalmau en que antes habían venido, incluyéndolo (confundiendo a San Miguel con San Jorge, a pesar de las alas), y se lo acerqué a la estela del estilo de Rexach por mis nómulas y gráficos de cuando era propiedad de D.^a María Perales, que lo presenté a la Exposición de Zaragoza (sala baja 2.^a, núm. 75), habiéndolo aludido el Sr. Tormo en "La pintura aragonesa cuatrocentista", pág. 243 del *Boletín Sociedad Española de Ec.es* de 1909.

(17) Al filiar las tablas de la colección de la Marquesa viuda de Benicarló en *Arte Español* de 1944 y en *Archivo de Arte Valenciano* de 1956, considerando curiosa la tesis de Mr. Clement Huart en *Melanges offerts à M. G. Schlumberger* (París, 1924), vol. II, página 368. Lo de Lafuente, en su *Vida de la Virgen*, tomo II, pág. 99 (Barcelona, 1877).

(18) Vide *El Pintor Cristiano*, tomo I, págs. 56 y 230.

También me resisto a ver en elavecilla "Símbolo del pecador rebelde", propuesto en publicación valenciana.

De todas formas responde a una espiritualidad, pues "entre el alto y bajo medioevo había una curva sin espasmos, sin rupturas interiores y el Arte era una forma de religiosidad sin

muchachos jugando con un pajarillo atado de un hilo" y "llevándolo en su mano". La verdad es que arraigó mucho, sobreabundando y no dejando de ser equiparable a cuando se le representa jugueteando con el papel de música de un próximo ángel cantor, o con el Rosario y libro de su abuelita, chupando su dedito, dando los primeros pasos con anacrónicos andadores... De todo ello, además de lo de por aquí (19), tengo anotado profusión de muestras en órbita internacional de varias épocas, pues confieso me atraen por la propensión al mayor humanismo estético que se atisba ya en lo del XIII y se fue acentuando desde el XIV, debido a múltiples influencias místicas, paralelas a las en términos generales apuntadas por el profesor Sauer (20).

Las portezuelas del tríptico tienen estantes a S. Miguel con el demoníaco dragón a sus plantas y a S. Jernimo de Cardenal, bendiciendo, e iglesuela en la otra mano, con el característico león al pie. Al exterior, el Arcángel Gabriel y la Anunciada.

En esta "magnum opus" se acentúa la riqueza y belleza ornamental, vislumbrándose por los góticos ventanales construcciones y lejanías.

No es menos selecta, obra de largo aliento, la Virgen del Rosario que la infatigable rebusca del añorado e inolvidable Mr. Post (21) descubrió en la Col. Brimo de Laroussilhe (París) estimándola segura producción del Maestro de la Porciúncula. Los motivos escultóricos de los nichos hacen recordar que también los prodigó el taller de Osona.

El asunto, como el de Miguel Esteve, del Museo valenciano del Corpus Christi, sobre el que tanto se fantaseó antaño, es el del "miraculum millitum", el conocidoísimo y muy difundido "Milagro del Caballero de Colonia" narrado por el *Libro de los milagros de la Virgen*. Trátase de la fórmula que debió ser por aquí de más frecuente trayectoria que la del "Mercader devot", a pesar de predicarla San Vicente Ferrer (22), pues se representa el noble que "facía á garlanda das rosas á Santa María", según la Cántiga CXXI de Alfonso el Sabio. La tradición de, cuando después de haber matado en lance a un amigo, le persigue vindicador hermano del muerto, hallándole orando ante la Virgen, terminando por apaciguarse al verse frente a Nuestra Señora. Parece indicarlo el ademán con que la señala

pretensiones de autonomía", según copio de Aguilera Cerni en sus agudos comentarios de lo que donosamente llamó "El síntoma llamado Picaso", que publicó el núm. XLIX de *Papelés de Son Armadans*.

(19) Algunos casos pueden verse en el concienzudo tomo del *Nacimiento e Infancia de Cristo*, por Sánchez Cantón, Edit. B. A. C. Madrid, 1948.

(20) En su "Mystik und Kunst unter besonderer Berücksichtigung des Oberrheins", publicado por el benemérito anuario *Kunstwissenschaftliches der Görres gesellschaft*, de 1928.

(21) En su tomo IX, 2.^a parte, págs. 823 a 827, dando por medidas 1'67 × 1'33 y reproduciéndolo en figura 345 con la fotografía que a su gentileza debo y damos en fig. 90.

(22) Sermón extractado por Chabás en la *Revista de Archivos* del primer semestre de 1903, pág. 45.

Múltiples variantes, recopilados por Gaston Paris y Ulysse Robert, en *Miracles de Nôtre Dame par personages*, París, 1877, vol. II, págs. 90-119.

Recogió tradiciones regnícolas el preclaro folklorista catalán Serra Boldú en su *Llibre popular del Rosari* (Barcelona, 1916), y en el *Llibre d'or del Rosari a Catalunya* (1926), así como en un artículo de *Gasetta de les Arts* (núm. 30), sobre "La influència del Rosari en l'Art de Catalunya".

uno de los perseguidores doblando su rodilla y otro, de primer término, genuflexo.

En el grupo a la diestra de la Virgen, franciscanos y dominicos propulsores de la devoción del Rosario: Santos Francisco de Asís, Clara, Luis Rey de Francia, Buenaventura y Vicente Ferrer. En los a modo de casilicios, cuatro dominicos: Santo Domingo, Rosario en mano; debajo, Santo Tomás de Aquino, como Padre de la Iglesia, llevándola en su izquierda iluminada por los rayos de luz que parten de la derecha, y al opuesto lado, Santos Pedro mártir y Catalina de Siena.

La repetición de algunos santos con otras particularidades, me hacen imaginar pudiera la composición responder a un arquetipo en auge, por las afinidades con una estampa —(que desconozco)— de Fr. Francisco Doménech, fechada en 1455, a juzgar por lo que de ella dijo el Barón de Alcahalí (23).

La curiosísima y original Virgen de Misericordia de Bañeras (Alicante), reproducida por Post (24), llegué a persuadirme fue la central (recortada y retocada) del retablo que perteneció primero al Sr. Pascual (Madrid) y después a la bilbaína colección del Sr. Aras Jáuregui, terminando por pasar al Museo de Bilbao, según ya he apuntado (25). Posteriormente propuse reiterado acercamiento al Maestro de la Porciúncula (26) y después repetidas confrontaciones me han hecho seguir creyendo, a riesgo y quizá sin ventura, que pudo haber colaborado en ese panel del viaje central. La Virgen, su indumentaria y adornos, las dos figuras a Ella inmediatas, entre otras cosas, me resultan sumamente atractivas para tal suposición, que todavía no puedo asegurar por no poder hacer ahora un detenido examen “de visu”. Me sería también preciso intentar comprobar si la inscripción “Mater Misericordiae”, fue o no añadida en los mañeos que antaño padeció esa tabla, pues dicho sea de paso, me recuerda los gruesos trazos y caracteres de la supuesta firma “Berthomeu”. Por eso, como epílogo, declaro preferir siempre atenerme a las enseñanzas de D. Felipe M.^a Garín en la Introducción de su interesante y ¡utilísima! “Valencia monumental” (27) de: “dejar lo cierto como cierto y lo dudoso como tal, libre de andamiajes”.

Valencia, 21 enero de 1961.

Leandro de Saralegui

(23) En su *Diccionario de Artistas Valencianos*, pág. 98. No sólo en atribuciones, sino en lo que llamó “poder morfogenético” de los temas, o fecundidad en sus variaciones, Mr. Lucien Rudrauf, en magnífico estudio sobre “Le Repas d’Emmaus”, publicado por *Nouvelles éditions latines* (París, 1955, págs. 11-97-283), aspirando a poder llamarme como el “morfologista de Arte”, concluyendo por deber, con lo que sólo es modestia en él, cuando dice desear que “un ingenio más inspirado saque mayor provecho de la piadosa substancia, tan maravillosamente cargada de Poesía y Fe”.

(24) Loc. cit., VI, pág. 105, fig. 36.

(25) ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1934, págs. 12-13.

(26) A partir de *Archivo Español de Arte*, núm. 62 (1944), pág. 117.

(27) Edit. Plus Ultra. Madrid, 1959, pág. 6.

VELÁZQUEZ Y DOMINGO

UNA CITA DE "AZORÍN"

Es de señalar la directa y elogiosa mención de una obra insigne de la Real Academia expuesta en nuestro Museo, la *Santa Clara*, de Francisco Domingo Marqués, que hace el maestro "Azorín", en el artículo con que se inicia la importantísima publicación en dos tomos *Varia Velazqueña*, editada por la Dirección General de Bellas Artes con motivo del centenario de Velázquez.

Dice allí el gran prosista don José Martínez Ruiz: "Las repercusiones de Velázquez en los pintores, ¿cuáles han sido? A mí se me antoja que todo pintor tiene algo de Velázquez, sea poco, sea mucho. ¿Van Gogh también? ¿El Doctor Gachet, de Van Gogh, también? De 1880 a 1900 hemos tenido en España una pléyade espléndida de pintores: Casto Plasencia, Casado de Alisal, Pradilla, Ferrant, Sala, Villegas, Domingo Marqués. No sigo porque he llegado a donde llegar. Vi en el Museo de Valencia, siendo yo estudiante, la *Santa Clara*, de Francisco Domingo Marqués..., y voy a copiar lo que en 1891 decía Balsa de la Vega de Domingo Marqués. Es esto: "Domingo domina la paleta *hasta llegar a Velázquez* algunas veces, y las medias tintas —ese escollo terrible donde se han estrellado las cuatro quintas partes de los pintores del mundo y que tan sólo Rembrandt, en ocasiones, y el autor de *La Rendición de Breda* siempre, supieron manejar maravillosamente— son para el pintor valenciano lo que el claroscuro decidido para la generalidad de los pintores".

Así, como en uno de esos juegos barrocos propios de la época de Velázquez y aún sin duda caros a él, como los que utilizó, valiéndose de espejos, en *Las Meninas*, o *La Venus*, *La Mulata* o *Cristo en Casa de Marta*, con escenas o partes sólo visibles en su reflejo y un interés oscilante, como de vaivén, que acentúa la profundidad y el misterio, el maestro de Monóvar, en la ocasión del homenaje velazqueño, lo revierte a Francisco Domingo Marqués, distante y aprovechado seguidor, tres siglos más tarde, de las calidades y los medios tonos del simpar maestro sevillano.

A su vez —y aun sobrándole autoridad y maestría— prefiere utilizar "Azorín" un texto ajeno, de Balsa de la Vega —crítico gallego de la segunda mitad del siglo XIX, pintor también—, sin duda dentro de esa misma estética del barroco, llena de giros y reflejos, para decir —con palabras ajenas, quizás por evitar le tachen de parcialidad siendo, como Domingo, valenciano, aunque del extremo meridional, alicantino, del viejo Reino— lo que siente, y formular su juicio sobre el velazquizmo de aquel cuadro que pudo ya apreciar, dice, en sus lejanas jornadas estudiantiles de Valencia, visitando las salas del viejo Museo del Carmen.

Porque, en efecto, la *Santa Clara*, en todo el cuadro, pero especialmente en la "naturaleza muerta" del primer término, ¿no recuerda el libro y demás objetos del bufón *El Primo*, en el Prado, precisamente reproducidos en la portada de dicha *Varia Velazqueña*? ¿Y no recuerda también los deliciosos primeros términos del *Santo Tomás*, de Orihuela: taburete con papeles y un tarro o tintero encima y los dos libros del suelo?

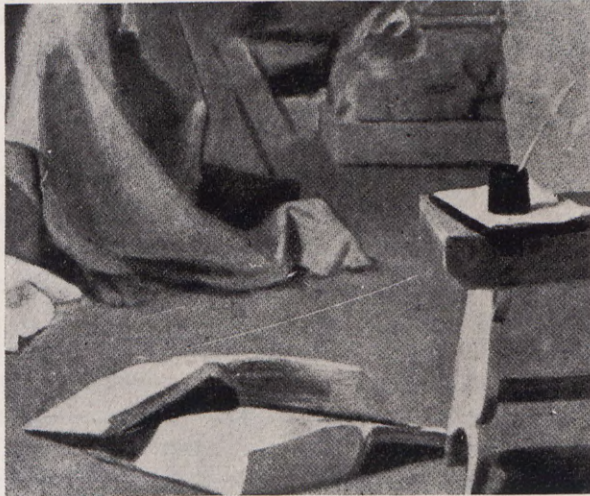


Francisco Domingo Marqués. Santa Clara. Museo de Bellas Artes de Valencia



Diego Velázquez. Pormenor de «El Primo». Museo del Prado

Tiene razón “Azorín” y es oportunísimo su recuerdo, por quién lo hace, dónde lo hace y cuándo lo hace. No puede sino llenar de honor a la escuela valenciana de pintura del siglo XIX —recientemente mejor estimada, a raíz de la Exposición antológica centenaria de las “Nacionales”— y, precisamente, esta vez, en la que es su figura máxima y central, el maravilloso Francisco Domingo Marqués.



Diego Velázquez. Pormenor de «Santo Tomás de Aquino». Museo Diocesano de Orihuela

La Academia de San Carlos, a cuya sombra se formó aquella espléndida constelación de pintores y que hoy guarda —en el Museo—, celosa y enorgullecida, algunas de sus joyas artísticas, como la que es objeto de este comentario, aprecia esta conmovedora cita del maestro “Azorín” en todo su valor.

Felipe M.^a Garin Ortiz de Caranco

EL POETA THÉOPHILE GAUTIER ANTE EL PINTOR JOSÉ RIBERA

Podría resultar muy sugestivo un estudio sobre las influencias recíprocas entre la poesía y la pintura. En definitiva, sería una respuesta a las siguientes preguntas: ¿Han sido en mayor número los poemas engendrados de lienzos o bien los cuadros inspiradores de composiciones poéticas? Tanto en un caso como en otro ¿las influencias han sido meramente anecdóticas o bien han alcanzado una evidente categoría estética?

Mientras llega la hora de acometer y concluir —por quien sea— semejante estudio, no resultará completamente inútil reunir unos cuantos datos y explanar unas cuantas consideraciones sobre la sugestión ejercida por un pintor sobre un poeta, perfectamente definidos, cada cual, en su arte y en su tiempo.

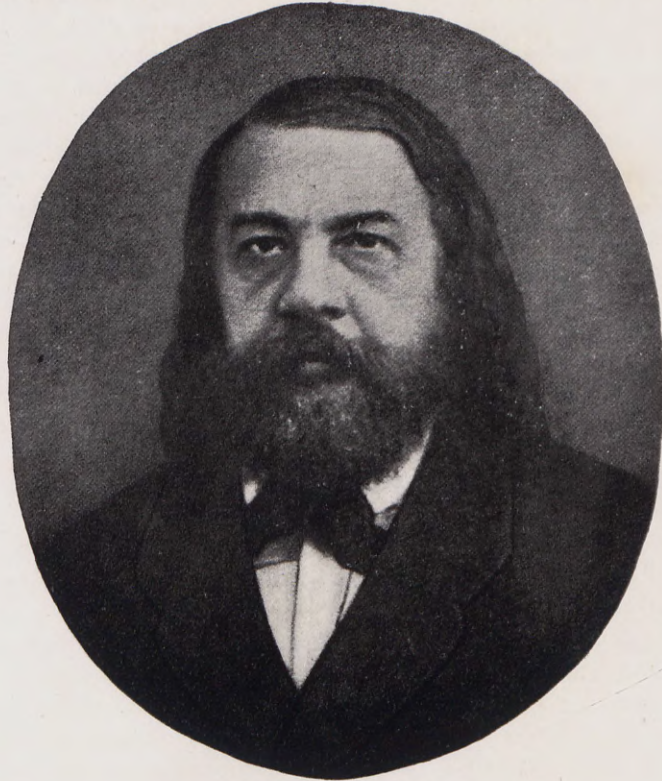
TEÓPHILE GAUTIER.—UN APRENDIZ DE PINTOR.—EL
HOMBRE DEL CHALECO ROJO.—EL ARTE POR EL ARTE.—
TRES NOTAS SOBRESALIENTES.

El hecho de que Théophile Gautier naciera en Tarbes —lo cual acaeció el 30 de agosto de 1811— ha servido para que se le catalogara como hombre del Midi, si es que este encasillamiento no se hizo tomando como base algunas de las tendencias que mostró aquél en su juventud y en su madurez.

De todos modos, a los tres años ya residía con su familia en París, donde más adelante fue alumno interno del Liceo Louis-le-Grand y —no pudiendo sufrir el internado— alumno externo del Liceo Charlemagne. Aquí tuvo como condiscípulo a Gérard de Nerval, principio de sus amistades literarias.

Sin embargo, su vocación era la pintura. Por ello, siendo todavía estudiante, acudió para adiestrarse en el arte pictórico al estudio de Louis Édouard Rioult, un pintor que había sido discípulo de David y Regnault, que pintaba con la mano izquierda (por haber perdido la mano derecha), que se distinguió por lo correcto de su dibujo y que alcanzó galardones considerables. Pero Gautier renunció pronto a tal carrera, tanto porque le molestaban los ejercicios metódicos a que había de someterse como porque su miopía representaba un obstáculo para el normal desvolvimiento de sus posibles facultades. No obstante, la vocación pictórica influyó decisivamente en la formación de su personalidad. Por una parte, la forma de vida que solían llevar los artistas repercutió en el modo de vivir que él llevaría. Por otra parte, su futura obra literaria se caracterizaría por un sentido plástico, hasta el punto de que *il ne fut jamais qu'un peintre four-*

voyé —par bonheur— dans la littérature (1). Y hasta ha llegado a decirse que esa misma obra es un Museo de Reproducciones porque, efectivamente, hay en ella páginas en prosa y en verso que, en el fondo, no son sino descripciones de cuadros, esculturas o monumentos arquitectónicos.



Théophile Gautier

Introducido Gautier en el campo literario, no tardó en llamar la atención. Ello fue en 1830, año crucial del romanticismo. Como Víctor Hugo, a quien había sido presentado por Nerval, le encargara de reclutar una *claque* para favorecer el estreno de *Hernani*, el joven Théo —como le llamaban— no solamente cumplió este cometido, sino que, en el coliseo, capitaneó gallardamente tales huestes luciendo un chaleco rojo que se hizo famoso... aunque en realidad no era un chaleco.

Aquel mismo año publicó Gautier su primer libro: un volumen titulado sencillamente *Poésies*, que pasó casi inadvertido, entre otros motivos porque coincidió con determinados acontecimientos políticos. No se desilusionó por ello el poeta, que en 1832 publicó *Albertus ou L'Ame et le Péché*, obra calificada de leyenda teológica y que desde luego acusaba un subido romanticismo. Pero quien

(1) Gustave Lanson: *Histoire de la Littérature Française*. París, s. a. Pág. 965.

así se manifestaba, no tuvo reparos en publicar, al año siguiente, una narración titulada *Les Jeune-France*, donde ponía en solfa a los románticos, hasta el punto de que tal obra ha sido llamada "*Les Précieuses ridicules* del romanticismo".

A pesar de ello, Gautier siguió siendo romántico en su vida y en su obra. Respecto a su vida, bastará decir que por entonces se puso a vivir aparte de su familia, a lo bohemio, en un piso donde él y sus amigos celebraban reuniones en que se bebía vino en una calavera... En cuanto a su obra, en 1835 y 1836 dio a luz los dos tomos de *Mademoiselle de Maupin*, novela de capa y espada, con un prólogo polémico en que el autor defendía la teoría y la fórmula de *l'art pour l'art* con todas sus consecuencias, hasta el extremo de afirmar que *il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir*. Por el mismo tiempo comenzó a escribir folletines —no folletines— en el importante diario *La Presse*, donde primero tuvo a su cargo la sección artística, para pasar más tarde a la teatral.

Después de haber dado a conocer otras producciones, Gautier, en 1840, fue invitado por su amigo Eugène Piot, *amateur d'art*, para que le acompañase como asesor en un viaje que pensaba hacer por España. La invitación, aceptada con entusiasmo, tuvo como fruto, en 1843, *Tra los Montes*, libro de título ciertamente macarrónico a causa de la apocopada preposición. Pero, minucias aparte, todo aquello tuvo una gran importancia para el escritor. "*Le voyage d'Espagne* —se ha dicho— *met en mouvement chez Gautier toutes les forces visuelles et plastiques*



Retrato ideal de José Ribera, dibujado por A. Perea y publicado en «El Museo Universal» el año 1862

qui se cherchaient encore" (2). Efectivamente, tanto el viaje como la obra en que fue narrado, sirvieron para que Théo se encontrara a sí mismo... Y lo propio cabe decir del volumen de poesías que Gautier publicó, en 1845, titulándolo sencillamente *España*, del que más adelante se hablará, pero del que puede anticiparse que ha sido considerado como una obra de transición del romanticismo al parnasianismo y como un antecedente de las poesías que, con el significativo título de *Emaux et Camées*, dio a conocer Gautier en 1852; composiciones que constituyen su obra maestra como poeta.

A partir de aquí la producción de Théophile Gautier puede agruparse en novelas, como *Le Roman de la Momie* (1856), sugestiva reconstrucción arqueológica, y *Le Capitaine Fracasse* (1861-3), narración en cierto modo cómica; libros de viajes (a Italia, a Constantinopla, a Rusia); y libros de tema artístico como *L'art moderne*, *Les Beaux-Arts en Europe*, etc. Además, escribió para el teatro y sobre el teatro.

No deja de ser curioso que, entre sus obras teatrales, figure una pieza, escrita en colaboración, con el título de *Un voyage en Espagne*. También escribió, en 1847, sobre *Les fêtes de Madrid à l'occasion du mariage du duc de Montpensier*. Realmente, España se halla presente en las obras de Théo no solamente cuando cabe esperarlo, sino constituyendo sorpresas.

Gautier se casó, tuvo dos hijas y disfrutó en Neuilly de un hogar agradable. Bajo el régimen de Napoleón III fue un personaje semioficial, a quien la princesa Matilde encargó de su biblioteca y que percibía una pensión anual de varios miles de francos. Por ello, la caída de aquel régimen le ocasionó un quebranto económico, del que no pudo recuperarse colaborando en periódicos de importancia secundaria. Y así le llegó la muerte, en Neuilly, el 23 de octubre de 1872.

Todo esto, más o menos conocido, convenía recordarlo para deducir: 1.º, que Théophile Gautier fue, en gran parte de su vida y de su obra, un romántico, por lo cual sus ideas y sus sentimientos han de ser juzgados a la luz del romanticismo; 2.º, que sintió una duradera atracción hacia España y sus valores, doblada de una evidente simpatía, aunque a veces no quede expresada de una manera directa, y 3.º, que por su vocación primera y por su mantenida afición subsiguiente gustó tanto de las Bellas Artes como indica, por ejemplo, aquella su frase: *J'ai toujours préféré la statue à la femme, et le marbre à la chair* (3).

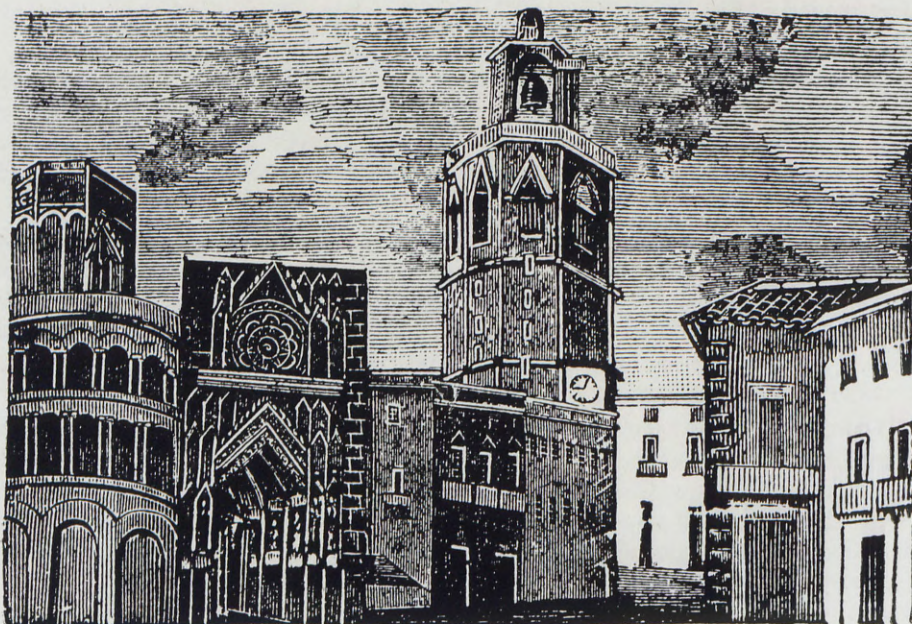
(2) C. A. Fusil: *Pages choisies*. Pág. 6.

(3) De este autor hablan, naturalmente, todas las Historias de la Literatura francesa, los estudios generales sobre el romanticismo, etc. Hay una edición de sus obras completas en 34 volúmenes. Entre los libros que tratan especialmente del propio autor, hay que citar: *Théophile Gautier, l'homme, la vie et l'oeuvre*, por E. Richet (1873); *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*, por el Vizconde de Spoelberch de Lovenjoul (1877); *Théophile Gautier*, por Maxime du Camp (1890); *Les années romantiques de Théophile Gautier*, por R. Jasinski (1929) y *Théophile Gautier*, por A. Boschot (1933). El mencionado Jasinski ha publicado las *Poésies complètes* de Gautier, en 3 tomos, s. a., y una edición crítica de *L'España de Théophile Gautier* (1929). Publicaciones de divulgación son: *Pages choisies* por C.-A. Fusil, en *Classiques Larousse*, s. a.; y *Poésies choisies*, por André Hinard, en *Classiques Illustrés Vanbourdolle*, 1951.

“TRA LOS MONTES” O “VIAJE POR ESPAÑA”.—SE HABLA DE RIBERA.—JORNADAS VALENCIANAS.—¿EL CONVENTO DE LA MERCED?

Una vez expuesto lo que antecede, conviene detenerse un tanto para hablar de *Tra los Montes* o, más corrientemente dicho, del *Viaje por España* efectuado por Gautier en 1840 (4).

El escritor francés entró en España por el País Vasco, se detuvo en Burgos, pasó por Valladolid, permaneció bastante tiempo en la Villa y Corte, visitó El Escorial, estuvo en Toledo, siguió camino hacia el sur, se recreó con los encantos



Xilografía de la Catedral de Valencia en la época de Gautier

de Granada, no dejó de ver Málaga y Córdoba, se deleitó con las gracias de Sevilla, visitó Jerez y Cádiz, embarcó allí en un vapor, paseó por Gibraltar y...

Pero antes de pasar adelante es de señalar que Gautier, al trazar sus descripciones y exponer sus opiniones en relación con la Catedral de Burgos, habla de un cuadro, allí existente, de fray Diego de Leyva que representa, según Gautier, el martirio de Santa Casilda “a quien el verdugo ha cortado los dos pechos”: circunstancia —esta última— para hacer pensar que realmente se trata de Santa

(4) Teófilo Gautier: *Un viaje por España*. Traducción de Roberto Robert (hijo). Valencia, F. Sempere y Cía., s. a.—Id.: *Viaje por España*. Madrid, Colección Universal, números 333-5 y 346-8. Esta edición es la utilizada aquí y la que será citada en adelante.

Águeda. Pero ello no importa, en fin de cuentas, sino como punto de partida para las siguientes palabras del viajero:

“Estos cuadros terribles de martirio son muy numerosos en España, donde el afán del realismo y de la verdad en arte llega a su extremo. El pintor no os perdonará una sola gota de sangre; es preciso ver los nervios cortados que se contraen, las carnes vivas que tiemblan, y cuya púrpura sombría contrasta con la blancura exangüe y azulada de la piel, las vértebras partidas por el hacha del verdugo, las violentas señales de los vergajos y los látigos del tormento; las llagas abiertas, que vomitan agua y sangre por una boca lívida: todo es de una verdad espantable.”

Tras lo cual añade inmediatamente:

“En este género, Ribera ha pintado cosas que harían retroceder de horror al verdugo mismo, y se necesita toda la belleza y la energía diabólica características de este gran maestro para soportar su feroz pintura de desolladero o matadero, que parece haber sido ejecutada para cánibales por un ayudante de verdugo. En realidad, no es una cosa muy agradable el ser mártir, y el ángel con su palma parece muy débil compensación para tormentos tan horribles. Y Ribera a menudo niega también este consuelo a sus torturados, a los que deja retorcerse como trozos de serpiente en una sombra hosca y amenazadora que no ilumina el menor rayo divino” (5).

Por lo demás, y continuando la ilación del viaje por España de Théophile Gautier donde había quedado interrumpida, corresponde consignar que una de las últimas etapas de dicho viaje fue la de Alicante a la Ciudad de Valencia, adonde el escritor llegó por el mar. Desde el Grao al interior de la urbe se trasladó en tartana, vehículo que por cierto encontró muy agradable. “Grandes árboles orillaban el camino que seguíamos —dijo, además—; encanto del que hacía tiempo habíamos perdido la costumbre.”

El casco de la ciudad decepcionó un tanto al viajero, desde un punto de vista pintoresco, no ya por las condiciones objetivas de lo que contemplaba, sino porque arribó con una idea “formada por los romances y las crónicas”.

En cambio, le agradó extraordinariamente la Huerta, “en medio de jardines y de plantaciones, donde el riego perpetuo —escribió— mantiene una frescura muy rara en España”. Y añadía: “El clima es tan suave, que las palmeras y los naranjos se dan al aire libre junto a las producciones del Norte. Por eso Valencia comercia en grande con la naranja; para medirlas se las pasa por un anillo, como las balas cuyo calibre se quiere reconocer; las que no pasan son las elegidas.” Por cierto que, aun cuando sea salirse del tema, hay que subrayar el desinteresado testimonio de Gautier sobre el comercio de la naranja en una fecha anterior a la que generalmente suele asignarse a tal actividad...

No dejó de llamarle la atención el Guadalaviar, “atravesado por cinco hermosos puentes de piedra”. Comentó, ciertamente, que durante tres cuartas partes del año eran “un objeto de lujo y adorno”; pero también hizo constar que ello era debido a las sangrías que, para regar, se practicaban en el caudal del río.

La Catedral no le entusiasmó, después de haber visto las de Burgos, Toledo y Sevilla. Sin embargo señaló varias de sus obras de arte, entre ellas un cuadro

(5) Gautier: *Viaje por España*, I, 74-5.

de Ribera, “en su manera tierna, cuando trataba de imitar al Correggio”, que naturalmente es la *Adoración de los pastores*, arruinado por el fuego en 1936. Respecto a los demás templos señaló que, aun cuando eran numerosos y ricos, estaban extrañamente ornamentados y por ello lamentó “tanto talento e imaginación malgastados inútilmente”.



La «Magdalena penitente», de Ribera, en el Museo del Prado

En cambio, la Lonja le pareció un delicioso monumento gótico, “de una elegancia y de una alegría rara en la arquitectura gótica, más propia, en general, para expresar la melancolía que la dicha”.

“Para terminar con los monumentos —escribía Gautier—, diremos algo sobre el antiguo convento de la Merced, donde se han reunido unas cuantas pinturas, unas medianas y otras malas, con raras excepciones. Lo que más me encantó en la Merced fue un patio rodeado de claustro y plantado de palmeras, de un tamaño y una belleza completamente orientales, que se ahilan como la flecha en la limpidez del aire.”

Muy severo se mostró el escritor francés al juzgar las aludidas pinturas, si es que efectivamente vio todas las allegadas en el convento ...¿de la Merced?...

no, sino del Carmen, pues se trata de un *lapsus*, perfectamente explicable en un viajero que iba más a contemplar que a estudiar.

La contemplación de Gautier debió de ejercerse principalmente en la Huerta, como en cierto modo se ha anticipado. “Los campesinos valencianos —dijo— usan un traje de una rareza característica, que no debe de haber variado mucho desde la invasión de los árabes y que se diferencia muy poco del traje actual de los moros de África.” Y, luego de reseñar a su modo tal indumento, advertía: “Ni qué decir tiene que describimos el traje con todos sus detalles, el traje de los días de fiesta; los días corrientes y de trabajo, el valenciano sólo conserva la camisa y los zaragüelles; entonces, con sus enormes patillas negras, su rostro quemado por el sol, su mirada hosca, sus brazos y sus piernas color de bronce, tiene, ciertamente, el aire de un beduino, sobre todo, si se desata el pañuelo y deja al descubierto su cráneo rapado y azulado como una barba acabada de afeitarse. A pesar de las pretensiones de catolicismo de España, me costará siempre mucho trabajo creer que tales mozos no sean musulmanes.”

Esta cita, contra lo que pudiera creerse a primera lectura, es oportuna porque constituye un antecedente en prosa de lo que más tarde diría en verso el propio Théo en ocasión de referirse precisamente a Ribera.

De todos modos, el escritor francés miraba a los labradores valencianos con simpatía y hasta con cierta envidia. “Aquellos negros demonios del paraíso de la Huerta —decía— tienen por mujeres ángeles blancos, cuyos hermosos cabellos están sujetos por una gran peineta de teja o atravesados con grandes agujones rematados en bolas de plata o de cristal. Antes, las valencianas llevaban un delicioso traje regional, que recordaba el de las albanesas; desgraciadamente lo han abandonado por ese abominable traje anglofrancés, por los vestidos de manga de jamón y otros horrores parecidos. Es de notar que las mujeres son las primeras que abandonan los trajes nacionales; en España sólo los hombres del pueblo conservan los trajes antiguos” (6).

Y, una vez reproducido esto, solamente ha de añadirse que el literato francés siguió viaje por mar desde Valencia para reintegrarse a Francia, no sin hacer escala en Barcelona.

EL LIBRO DE VERSOS TITULADO “ESPAÑA”.—UN PROMETEO QUE NO ES PROMETEO.—LO QUE LE OCURRIÓ A CIERTA DAMA.

Théophile Gautier no se limitó a cosechar, como fruto de su mencionado viaje por España, el libro *Tra los Montes*, sino que depuró más sus impresiones y sus recuerdos en el precitado volumen de versos a que puso como rótulo la palabra *España*. (7).

En este libro no escasean composiciones de tema pictórico. La primera que se encuentra es la referente al también citado cuadro de *Sainte Casilda* (real-

(6) Gautier: *Viaje por España*. Lo relativo a la estancia del autor en la Ciudad de Valencia, en II, 262-8.

(7) Se publicó independientemente en 1845, como ya se ha indicado en el texto. Pero luego fue incluido en el volumen *Prémières poésies. 1830-1845* (París, 1866), donde comprende las págs. 305-56. Esta edición es la utilizada aquí.

mente, Santa Águeda) visto en la catedral de Burgos. No faltan versos inspirados por imágenes escultóricas que en su día contempló el viajero, ni composiciones tan expresivas, del principio al fin, como las tituladas *Deux tableaux de Valdès Léal* y *A. Zurbaran*. Pero a los fines del trabajo presente sólo interesan las dos dedicadas a un lienzo determinado de José Ribera y a este pintor en general.

Efectivamente, una de las dos composiciones que Gautier dedicó a Ribera tenía carácter muy concreto, como indica su título, *Sur le Prométhée du Musée*



«El Buen Pastor», de Ribera, en la Sala Capitular de El Escorial

de Madrid (8), que el autor de las presentes páginas se ha permitido traducir en la forma siguiente:

EL "PROMETEO" DEL MUSEO DEL PRADO

El Cáucaso, a sus cruces, con clavos ata y ase
a quien, para los hombres, el fuego ha sustraído:
Titán que en sus roquedos insulta sin gemido
y a Zeus lanza sarcasmos, aun cuando el rayo abraze.

No obstante, por las noches, se acercan a la base
de aquella roca donde se crispa el atrevido,
las ninfas de los mares, que —¡llanto estremecido!—
consuelan, al que sufre, con dulce y pía frase.

(8) Pág. 321.

Mas tú, duro Ribera, supremo en tus inquinas,
 los flancos le perforas haciendo, con tus sañas,
 caer ríos de sangre, caer trombas de entrañas;

arrojas a lo lejos el círculo de ondinas
 y dejas ululando, en sombra muy profunda,
 a quien robó, sublime, la llama tan fecunda.

Respecto al cuadro que inspiró la poesía de Gautier, conviene formular una observación de cierta importancia. La figura allí representada no es Prometeo, el que robó el fuego a los dioses para darlo a los hombres, sino Ticio. La confusión, sin embargo, resulta perfectamente explicable. En primer término, el gigantesco Ticio, habiendo ultrajado a Latona, fue precipitado en el Tártaro —dicho sea poéticamente— o en el Infierno, hablando más prosaicamente, donde un ave de rapiña le devoraba incesantemente las entrañas que se le reproducían: género de martirio que pudo originar a simple vista la equivocación. Pero es que, además, los *Catálogos* del Museo del Prado anteriores al de 1933 dan como Prometeo a Ticio (9).

Este cuadro formaba parte en su origen de una breve serie compuesta por un *Sísifo* y un *Tántalo* perdidos y por el propio *Ticio* y el *Ixión* que se encuentran en la gran pinacoteca de Madrid. Y, a propósito de ellos, conviene recordar que —según don Antonio Palomino— expresaba *Ixión* de tal manera su dolor, atado a la rueda donde era continuamente herido, “que, teniendo los dedos encogidos para esforzar el sufrimiento y estando esta pintura en casa de la señora Jacoba de Uffel (10) en Amsterdam, a tiempo que estaba preñada, parió un chicuelo con los dedos encogidos, a semejanza de dicha pintura; por cuya causa fue trasladada a Italia, y después, con las tres compañeras y otras muchas, transferidas a Madrid en el Palacio del Buen Retiro” (11). La reproducción de estos datos proporcionados por el insigne pintor y tratadista se hace, precisamente, porque en algún sitio se ha dicho que aquella señora “malparió un monstruo” a la vista, no del *Ixión*, sino del *Ticio* que Gautier aprovechó, con algún fundamento, como *Prometeo*.

Sea de ello lo que fuere, el poeta galo quedó muy impresionado por esta pintura, porque al trasladarse por segunda vez a España, en 1846, con motivo de casarse el duque de Montpensier, escribió: “El *Prometeo presa del buitre* es de una hermosura monstruosa y formidable que causa horror y estupefacción. Aquel cuerpo gigantesco, retorciéndose entre tinieblas bituminosas y de barniz amarillo, parece haber sido pintado por un titán discípulo del Caravaggio; hay rabia, frenesí, delirio, una pesadilla de Polifemo tras haber digerido mal a los compañeros de Ulises devorados en su cena. Y el buitre, que ha abierto una roja caverna en el costado de la víctima de Júpiter, tira hacia sí, con el pico, un cabo de tripa: pormenor de horrible verismo y que repele de una manera siniestra.”

(9) *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Advertencia preliminar de F. J. Sánchez Cantón. Madrid, 1942. Pág. 511.

(10) O de Ussel.

(11) Antonio Palomino de Castro y Velasco: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Reedición de Madrid, 1947. Pág. 788.

LA COMPOSICIÓN TITULADA "RIBEIRA". — CONCEPTOS
ACERCA DEL PINTOR Y LOS VALENCIANOS.—DISTIN-
CIÓN ENTRE LO TRÁGICO Y LO FEO.

Mayor importancia, por su propósito y por su extensión, tiene la otra poesía dedicada por Gautier a *Ribeira* (12) como literalmente escribe, acaso para facilitar una aproximada fidelidad fonética en labios franceses. El autor de las presentes páginas ha llevado a cabo el traslado al castellano de tal composición, no sin darse cuenta de que la tarea demandaba persona más experimentada en tales quehaceres. Es empresa difícil, desde luego, trasvasar una poesía, como ésta, de rima exigente y lenguaje selecto. Pero —malo o peor— he aquí el resultado:

R I B E R A

Hay almas que lo feo adoran sin secreto,
Y tú estás entre tales, el de ásperos pinceles,
Ribeira, a quien Parténope llamó el Españolito.

No pudo ablandar nada tu ser duro y con hielos;
ni mágicos azules, ¡cenit napolitano!,
prestáronte reflejos tan dulces como mieles.

En ti resalta umbrátil el fosco valenciano,
labriego peligroso, truhán desconcertante,
muslime con bautismo, que apenas fue cristiano.

Hay quien busca lo bello; mas tú lo extravagante:
ya el mártir, ya el verdugo, gitanos, plebe ociosa
con úlceras podridas en trapo repugnante;

ancianos muy caducos, de tez ocre y rugosa,
con Biblia en que derraman la barba luenga y triste...
¡Así, corre a tus anchas tu mano tan fogosa!

Aceptas lo que nadie sin náuseas resiste;
ningún harapo, artista, por ti fue rechazado:
¡pues siempre por divisa lo vero enalteciste!

Y expones diestramente, con arte desusado,
tres mónstruos abyectos, espanto en otra era:
Dolor, Miseria y todo lo inútil y acabado.

No sabes, no, de Apolo ni Venus hechicera;
no admites ni en asomo los plácidos ensueños
tallados en el mármol de clásica pedrera.

Requieres los asuntos sombríos y roqueños
con ángel de dolores moviendo los cilicios
o como victimario tras veinte sacrificios.

(12) Págs. 321-3. Como dato curioso, conste que esta poesía se publicó por primera vez en la *Revue de Paris* del 11 de febrero de 1844.

¡Con qué furia, no exenta de fiebre voluptuosa,
al mártir despellejas, con práctica de drama,
haciendo que veamos la dermis sanguinosa!

Al pie de los pacientes aplicas viva llama.
Por tí, Catón enseña la herida del costado
cual boca abominable que fétida reclama.

Ribera ¿do heredaste designio tan malvado?
¿Qué perro, con sus dientes, rabioso te volvía?
¿Por qué gozas delante del hombre torturado?

El mundo ¿qué te ha hecho? Con tal carnicería
¿acosas o persigues a algún desconocido?
La sangre derramada ¿vengó una felonía?

Tal mártir es el cuerpo de un émulo abatido.
Y el águila furiosa no siempre a Prometeo
las vísceras remueve con pico estremecido.

Tu alma endemoniada ¿qué trágico deseo
sentía con raíces en ámbito extrahumano?
¡Corcel desenfrenado e incógnito correo!...

¿Perdiste algo precioso y así quedaste insano?
¿Qué afectos malogrados tornáronse rencores?
¿De quién tuviste envidias, artista soberano?

A espíritus grandiosos, también grandes dolores.
A copa más soberbia, más hondas amarguras.
Así contrasta el cielo al hombre de esplendores.

Un día, fatigado de horror y de negruras,
también pintar quisiste los cuerpos muy perfectos,
los ángeles risueños, las flores y aves puras,

las ninfas perseguidas por sátiros erectos,
Cupidos sobre un busto vibrátil y sin mantos
y temas de Correggio con plácidos efectos.

Mas tú no conseguiste plasmar tales encantos.
Y cuando un emisario divino, sin recelo,
portando una aureola, desciende hasta tus Santos,
la deja sin mirarlos y vuela, raudo, al cielo.

Hasta aquí, Théophile Gautier, que en su poema condensó las opiniones corrientes sobre Ribera, exagerándolas con un gusto muy dentro del romanticismo. No creía con ello rebajar los méritos del artista, sino acaso aumentar algunos en cuanto contribuían a perfilar una personalidad fuera de lo común. Así es que no han de ser considerados como conceptos peyorativos determinadas expresiones relativas al artista, ni tan siquiera las aplicadas a *le noir Valencien*, ya que el propio Gautier sabía que los foscos valencianos no lo eran tanto como pudieran parecer. Refiriéndose a la fama de su ferocidad había escrito en su repetido *Viaje por España*: "Esto me huele a pura calumnia; he encontrado muchas veces en el campo zánganos de aspecto siniestro que me han saludado con mucha cortesía. Una noche, sin ir más lejos, nos habíamos perdido y estába-

mos a punto de tener que dormir a campo raso, pues las puertas de la ciudad estaban cerradas cuando volvimos, y, sin embargo, no nos ocurrió nada desagradable, a pesar de ser noche cerrada hacía mucho tiempo y de estar en revolución Valencia y sus alrededores” (13).

De todos modos, Gautier pecó por defecto, quizá para obtener un efecto al final de la composición (*l'art pour l'art!*), al dar a entender que Ribera había fracasado cuando, *las de l'horrible et des noires couleurs*, quiso pintar *tous ces frais motifs chers au mouleux Corrège*. Sabido es, por el contrario, que Ribera



«La Adoración de los pastores», de Ribera, en el Museo del Louvre

triunfó, no de cualquier modo, sino brillantemente, cuando se propuso llevar a cabo obras de tema placentero, colorido suave y otras condiciones simpáticas, como es el caso de la ya citada *Adoración de los pastores* (en la catedral de Valencia), *La Inmaculada Concepción* (en el convento salmantino de las religiosas agustinas) y tantos otros.

Un moderno comentarista francés, después de registrar las exageraciones de Gautier respecto a la pintura de Ribera, añade: “En cuanto al hombre, Gautier

(13) Gautier: *Viaje por España*, II, 267.

todavía lo ha conocido peor, si ello es posible, pues se lo representa, a imagen y semejanza de sus creaciones más sombrías, como un *âme de démon*, a la que dota de un instinto asesino y de unos celos feroces, haciéndose eco, gustosamente, de todas las leyendas con que ha sido enriquecida y alterada la vida de Ribera. Es indudable que la idea romántica de la fatalidad que se atribuye al genio ha contribuido a ennegrecer la visión de Gautier” (14).



La misma obra de Ribera que figura en la página anterior, según grabado de John Demare

(14) Hinard: *Poésies choisies*, pág. 33.

Volviendo al principio del poema, hay que puntualizar la afirmación formulada por Gautier según la cual fue Ribera uno *des coeurs épris du triste amour du laid*. Ello no es rigurosamente exacto. Ribera, bien por razones temperamentales o por motivos técnicos, demostró en buena parte de su obra una innegable tendencia a los temas violentos y trágicos, que —no se olvide— podían ser admirablemente servidos por el procedimiento del claro-oscuro. Pero esto no quiere decir que estuviera enamorado de lo feo, cosa distinta de lo violento y lo trágico. A este respecto es significativo que el nombre de Ribera no aparezca en el importante libro de Lydie Krestovsky sobre *La laideur dans l'art a travers les ages* (15), lo cual indica que modernamente no se le considera incurso en el llamado feísmo.

CONSIDERACIÓN FINAL

Todavía se ocupó Gautier del pintor Ribera en alguna otra ocasión, como en su *Guide de l'Amateur au Musée du Louvre*, libro póstumo, ya que se publicó en 1882, diez años después de fallecido el autor. Sabido es que la mencionada pinacoteca parisiense guarda numerosas obras del artista valenciano, entre las cuales figura *La Adoración de los Pastores* descrita así por Gautier:

“Los hermosos ojos negros de la Virgen están llenos de luz, y si no es completamente la Virgen María del cielo, es por lo menos la Virgen María de la tierra, tan bella como puedan representarla los pinceles. El Niño Jesús descansa en un pesebre de madera provisto de paja, al que rodean tres pastores y una mujer en actitud de adorar. No tienen oro, incienso y mirra, como los Reyes magos, pero ofrecen lo que poseen: el óptimo tributo de su pobre riqueza, un corderillo recién nacido” (16).

Asimismo, hay menciones de Ribera en otras obras del escritor francés, que sería prolijo examinar y en las que probablemente no se encontrarían puntos de vista diferentes.

En resumen, Théophile Gautier, evidentemente sugestionado, prestó, con todos los distingos que se quiera, un buen servicio a la nombradía del pintor español, valenciano, setabense, como el interesado se llamó alguna vez; fama un tanto obnubilada actualmente, porque en la apreciación de las obras de arte hay modas como en la indumentaria femenina, pero que probablemente recobrará su esplendor, bien con fuertes contrastes, ya con suaves entonaciones...

Francisco Almela y Vives

(15) París, Aux Editions du Seuil, 1947.

(16) Texto reproducido por Hinard, obra citada, pág. 35.

A PROPÓSITO DE LAS PINTURAS DE JERÓNIMO JACINTO DE ESPINOSA EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

La constante preocupación, tanto por parte del Ministerio de Educación Nacional como por esta nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, por proporcionar al Museo de Bellas Artes de Valencia de adecuada y decorosa instalación donde poder exponer al público interés y examen la rica serie de tablas, lienzos y esculturas, fondos preciados que constituyen su valioso acervo, se resuelve, paso a paso, en elogiados y beneficiosos resultados.

Se halla instalado el Museo en el histórico y barroco edificio palacio de San Pío V, magestuosa construcción que la munificencia del que fue arzobispo de Valencia, don Juan Tomás de Rocaberti (1), mandó edificar, en 1683, al genial arquitecto Juan Bautista Pérez (2), uno de los magos del gusto barroco levantino, destinándolo desde el primer momento a residencia de los religiosos menores misionistas.

En ese edificio, que después de la desamortización fue utilizado por los más diversos y dispares servicios, se dio cobijo a nuestra pinacoteca, trasladándola en 1946 desde el antiguo ex convento del Carmen, de antañón abolengo y de gratos e históricos recuerdos, realizándose desde entonces obras de adaptación para tan importante menester, sucediéndose éstas con tesonero afán.

(1) El Arzobispo don Juan Tomás de Rocaberti nació en el castillo de Peralada (Gerona), el 4 de marzo de 1627; era hijo del egregio don José de Rocaberti y Pax de Sarriera, XXX Vizconde de Rocaberti, creado en 1599 Conde de Peralada. Profesó en la Orden dominicana, ingresando en el convento de Gerona en 1646. Desempeñó cargos importantes y de responsabilidad en la Orden, siendo elegido general en 1670. La Majestad del Rey Don Carlos II le propuso para el Arzobispado de Valencia, vacante por muerte del que lo era don Luis Alfonso de los Cameros. Consagrado en 1677, entró en su diócesis el 9 de octubre de dicho año.

Por indicación de la Reina Doña Mariana de Austria mandó construir este edificio para Colegio de religiosos menores. El edificio, a más de sus bellas perspectivas, era grandioso y su iglesia tenía una gran cúpula. Derribada ésta por razones de ruina en 1942, sólo queda como recuerdo de lo que fue su iglesia, su simpática portada, con bello medallón en relieve, obra de Luis Domingo (*vid.* Felipe M. Garín, *Valencia Monumental*, 1959, pág. 121).

La planta de la iglesia era octogonal, con claustro. 25'60 de lado a lado del polígono, 9'52 de cada costado. La cúpula y las luces estaban sobre otro octógono concéntrico: 11'20 y de 5'47 (*vid.* Marqués de Cruilles, *Guía Urbana de Valencia*, 1876, pág. 300).

(2) Este gran arquitecto fue el mantenedor del gusto barroco en las diversas construcciones valencianas. Autor insigne de multitud de proyectos que son gala del tesoro artístico levantino. La iglesia de San Esteban, el presbiterio de la Catedral y bastantes palacios y casas proclaman su gusto y arte.

Así, un día fue la instalación de esculturas y piezas arqueológicas —alguna de ellas única—, en debida consonancia con su valiosa cantidad y mérito. Sucedió a esto la apertura de salas para albergar las obras de los principales maestros del siglo XIX. Hoy es la nueva sala, de la que luego hablaremos, para recoger parte de la pintura del gran pintor del siglo XVII, Jerónimo Jacinto de Espinosa; terminándose de instalar cuatro nuevas salas, bien dispuestas, que recogerán el espléndido y valioso donativo de ilustres próceres valencianos: los excelentísimos señores don Javier Goerlich Lleó, Presidente actual de esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y de su esposa, doña Trinidad Miquel y Domingo, que ofrendan como perenne testimonio de su fina sensibilidad artística y amor reiterado a las Bellas Artes y Museos (3).

Corresponde hoy, en elogioso comentario, hablar, celebrándolo, de la apertura de esta nueva sala, amplia, decorosa "Sala de Espinosa", digno albergue que se concede a las pinturas de este genial artista, gloria del arte español, Jerónimo Jacinto de Espinosa y Lleó.

Se ha construido una espaciosa nave de 18'25 metros de largo, 5'86 de ancho y 6'50 de alto, dotada de conveniente luminosidad y sencillo decorado. Se pretende con ello dar ocasión a visitantes y estudiosos de poder apreciar, en toda su amplia calidad, la obra y técnica pictórica de este preclaro artista, cotejándola con otras obras de pintores coetáneos, pero de técnicas bien distintas.

La instalación, que ha sido cuidada, permite a primera impresión calar hondo en la bella intensidad del conjunto. Se exhiben en la misma algunos lienzos de gran tamaño —dimensiones preferidas por este gran pintor— en los cuales se puede apreciar bien claramente la garbosidad de las pinceladas, la amplitud de concepciones y sus magníficas cualidades de realización.

En concurrencia pública —muy elogiable, ya que coadyuva al análisis y conocimiento del resto del conjunto— se ofrece alguna coetánea de Juan de Ribalta, *La Crucifixión de Cristo* (4), y de Jerónimo Rodríguez de Espinosa (5), padre de Jerónimo Jacinto, que si bien procedía de tierras castellanas —nacido en Valladolid en 1562—, residiendo en tierras valencianas, por razón de trabajos de arte, se adentró en el círculo de Juanes sin olvidar aquel regusto por las pinceladas de

(3) Esta elogiada devoción y entusiasmo por las Bellas Artes, por parte de este benemérito matrimonio, se ha manifestado de continuo. Unas veces, con la creación de un premio anual, cuantioso, para premiar y estimular a los artistas valencianos; en anterior ocasión, regalo, y hoy es gala en la rica colección de "primitivos" de nuestro Museo, de una pieza muy estimable, el *retablo de la Virgen*. Obra de la escuela de Nicolau, de 1420. Procedente de la antigua casa gremial de los Carpinteros. Fue este donativo un goloso anticipo del que ahora mencionamos.

Constituye este valioso y calificado donativo, más de doscientas obras de muy considerable valor, habida cuenta de que se trata de tablas del siglo XV, lienzos de Pablo, de San Leocadio, Lucas Giordano, Murillo, Ribera, J. J. de Espinosa, Sorolla, Benedito, Domingo (Francisco y Roberto), Ignacio Pinazo y otros maestros del siglo XIX.

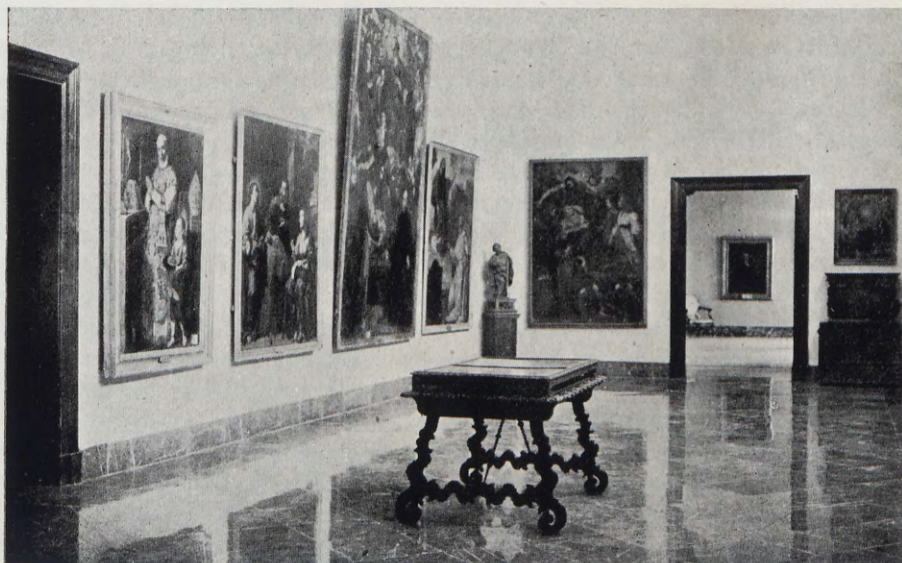
(4) Juan Ribalta es hijo del gran Francisco Ribalta. Esta obra tiene la circunstancia de ser la única firmada (3'08 × 2'36). Procede del Real Monasterio Jerónimo de San Miguel de los Reyes.

(5) Jerónimo Rodríguez de Espinosa nació en Valladolid en 1562, casó en Cocentaina con Aldonza Lleó en 1598, siendo padre, de entre otros hijos, de los dos pintores Jerónimo Jacinto y Antonio Luis. El lienzo *La Dormición de la Virgen* será descrito al final de estas notas.

los maestros castellanos. Interesantes devociones, raigambre señera, que tenían que influir necesariamente en aquella inteligencia infantil de Jerónimo Jacinto, despertando inclinación y gusto que había de producir óptimos y valiosos frutos.

La Dormición de la Virgen (XV), bella expresión y colorido, de alto significado, es hito muy interesante para valorar su técnica en relación con la de su hijo.

Con idéntico fin se expone *La Presentación de Jesús al Templo* (XI), obra de Jacinto de Espinosa y de Castro, con la que se reúne tres generaciones de artistas, en digno conjunto (6).



Aspecto parcial de la «Sala de Espinosa» del Museo de Bellas Artes de San Carlos, Valencia

Esta nueva sala, pues, será de gran valor para que el público y estudiosos puedan apreciar el vigor de la pintura valenciana en ese siglo XVII.

Queremos ofrecer, para ayuda del visitante, un pequeño catálogo de las pinturas que se exponen en la misma, habida cuenta de que algunas no pudieron ser incluidas en el actual del Sub-Director del Museo, don Felipe María Garín (7), pero antes, a modo de pórtico iustrativo, bueno será hacer una ligera mención de la vida, arte y abundosa producción del antes dicho Jerónimo Jacinto de Espinosa, hecha sin ánimo de ser exhaustiva ni de pormenorizar en detalles que nos llevaría lejos y desbordaría el tema, pero sí reveladora de su amplia valía y significación.

(6) Jacinto de Espinosa y de Castro, es el único varón de Jerónimo Jacinto, pintor como él realizó interesante labor, si bien no con la categoría y abundancia del padre.

(7) Garín Ortiz de Taranco, Felipe M.^a. *Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. Servicio de Estudios Artísticos. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia. 1955.

Finalizaba el siglo XVI. En el sosiego de la vida cotidiana de la agrícola villa de Cocentaina (Alicante), un pintor castellano, Jerónimo Rodríguez de Espinosa, se afanaba en terminar las pinturas del retablo para la iglesia parroquial, que goza del patronato de los Señores y Condes del mismo nombre. Mientras, en el hogar recién constituido, su esposa Aldonza Lleó, natural y vecina de la misma villa, le aguarda complaciente en estado de esperanza. Así, en ambiente de trabajo e ilusión, transcurre la vida del matrimonio jubiloso que, a medida que avanza el año 1600, aumenta su natural innegable inquietud e ilusionada espera. Por fin, el 18 de julio de 1600, la tierna y natural espera se torna alegría ante el nacimiento de un hijo, el primogénito, que recibe en el acto del bautismo los nombres de Jerónimo Jacinto; con ello se perpetúa una estirpe de artistas, y en el correr de los años ha de ser gloria familiar, figura señera en el arte español.

Los primeros años de su vida transcurren en ambiente de tranquilidad perfecta, no sólo con la tutela cariñosa del matrimonio, sino por las directrices del Padre Nicolás Borrás (8), a la sazón presbítero beneficiado de la parroquia, antes monje de la Orden Jerónima en el Monasterio de Cotalba de Gandía (Valencia), buen pintor discípulo de Juanes, que se preocupa en afán cariñoso de inculcar en el ánimo del niño la alegre satisfacción del dibujo, que alterna con las prácticas de devoción y los juegos infantiles.

Otros hijos nacen, aumentando la familia, mientras Espinosa, el padre, que ha terminado las pinturas del retablo de Muro (9) y de otros pueblos aledaños, piensa en la necesidad y conveniencia de un traslado a Valencia, donde ha de encontrar amplio campo de trabajo y posibilidades de triunfo para el hijo que empieza a despertar fundadas esperanzas.

La llegada a Valencia coincide con un período de pujanza espléndida de la pintura. Francisco Ribalta, con sus brillante colorido y su magnífica técnica, es el ídolo y deseado pintor. La familia recién llegada se instala en un amplio caserón de la calle de Ribelles, ámbito de la parroquia de San Andrés y cercano al convento de Santa Tecla, que ha de tener más tarde ecos de feliz recuerdo en el haber pictórico de Jerónimo Jacinto.

Fiel a las prescripciones del "Colegio de Pintores de la Ciudad" (10), Jerónimo Rodríguez de Espinosa solicita y obtiene su inscripción en el mismo como pintor, el 16 de octubre de 1616; pocos días después, el 29 del mismo mes, Jerónimo

(8) Fray Nicolás Borrás, nació en Cocentaina (Alicante) en 1580, fue beneficiario de la iglesia parroquial de su pueblo. Discípulo de Juanes. Después de obtener un beneficio en dicha parroquia ingresó en la Orden Jerónima en el Monasterio de Cotalba (Gandía). En este Museo de Pintura se conservan una gran serie de sus pinturas. Por motivos de salud, regresó a su pueblo natal, y de nuevo una vez repuesto volvió al Monasterio, donde falleció en 1610.

(9) Hoy en día se conserva parte del mismo en el Museo Diocesano de esta Ciudad. También figura en el mismo Museo un interesante lienzo representando la "Sagrada familia"; procede de la capilla de la Comunión de la iglesia de Canet de Berenguer. Se encuentra ennegrecido y algo deteriorado por resultado del incendio en 1936. Es pintura muy alabada por Tormo en su interesante *Valencia. Los Museos*. Está firmado por J. Jacinto.

(10) Tramoyeres Blasco, Lusi. *Un Colegio de Pintores en Valencia*. Valencia, 1898. Puede consultarse, además, para el conocimiento de su existencia y actividades, a lo publicado por Viñaza, Conde de la, *Adiciones al Diccionario Histórico de Ceán Bermúdez*. Madrid, 1894, tomo III, y mi monografía *Capillas y Casas Gremiales de la Valencia*. Valencia, 1926.

Jacinto y su hermano Antonio practican los ejercicios de examen, siendo admitidos para continuar bajo la maestría del padre. En ese día, el impacto feliz entre el joven Espinosa y Francisco Ribalta se produjo con rotunda fuerza. Nació en aquel momento una corriente de mutua simpatía, cordialidad y comprensión estética que había de ser permanente y decisiva.

Jerónimo Jacinto de Espinosa vive y crece en un ambiente de feliz actividad y entusiasta complacencia en el trabajo. Su fuerte formación corporal es de estatura media y robusta complexión, inteligencia despierta y ánimo tranquilo, mirar resuelto y escrutador. A estos caracteres une una decidida voluntariedad para el dibujo que se manifiesta desde sus tiernos años y una fuerte y honda formación cristiana, forjada en el yunque admirable del ejemplo, bendito ejemplo paternal, que ha de moldear una personalidad especial, sin reservas, en franca y natural entrega.

Entre los Mayorales del Colegio de Pintores de Valencia figura, con personalidad destacada e indiscutible, Francisco Ribalta, con el cual Espinosa, hijo, simpatiza y establece contactos, que han de traducirse en verdadera compenetración, tanto estética como de técnica. Los altos y gloriosos ideales estéticos se unen en íntimo abrazo; se funden y establecen mutuas devociones, y en el tranquilo taller paterno o del maestro Ribalta, se fraguan los cimientos firmes e inmovibles de una técnica, de un modo y arte de pintar característico y señero.

Una de las normas que adopta Espinosa es la preparación dibujística de sus pinturas. Con decidido afán cuida de los contornos, las sombras y escorzos, su rasgo es seguro, sin tibiezas.

Se conserva en nuestro Museo provincial de pintura variada colección de ellos, que demuestran el reposado análisis que realizaba de sus temas. Igualmente, en la Biblioteca Nacional existen otros que pueden ser considerados como típicos modelos de cuadros posteriores (11). El Museo del Prado, entre los dibujos procedentes del legado Fernández Durán, posee otros que reprodujo el ilustre catedrático don Francisco Javier Sánchez Cantón, en *Dibujos Españoles* (12).

Surge, pues, como hito impresionante y valioso, como punto de partida en el estudio y análisis de la producción pictórica de este artista, el momento de su primera documentada obra *El Cristo del Rescate* (13), pintura de gran compo-

(11) Barcia, Ángel M.^a de. *Catálogo de la colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906, pág. 70, núms. 341 a 344.

(12) Sánchez Cantón, Francisco J. *Dibujos españoles, Madrid, MCMCCC*, tomo III ("Niño Jesús y San Juanito", "La Inmaculada", láminas CCLIX y CCL).

(13) En 1539 unos mercaderes de Perpignán encargaron a un maestro escultor de Valencia que modelase la imagen de Cristo crucificado. Terminado el trabajo se remitió éste por vía marítima. Cuando estaba la embarcación en alta mar, los corsarios la apresaron con sus hombres y mercancías. Unos mercaderes valencianos, noticiosos de este suceso, quisieron recuperar la imagen realizando las oportunas gestiones. Se concertó rescatar la imagen por su peso en moneda de plata. Dos veces se había ya realizado la operación y el corsario no la entregaba, interviniendo de nuevo los hermanos Andrés y Pedro de Medina, que por fin la rescataron.

Fue traída la imagen a Valencia, siendo recibida por una gran muchedumbre, que formó una larga procesión presidida por el Virrey Duque de Calabria y en la que oficiaba el arzobispo de la Diócesis don Jorge de Austria. Después de varias visitas a los templos se depositó en el convento de Santa Tecla.

sición, con decisivos cuidados de volúmenes, colocación y color, y en cual las figuras parecen apurar su función expresiva.

Dejando volar la fantasía, pues el suceso lo merece, hay que imaginar las claras y dulces vigiliias que debieron preceder a esta pintura. Espinosa, con decidido y ambicioso anhelo, fiel a su propia norma, después de estudiar grabados y relatos del suceso, forjó y dibujó la idea, y con interna resolución, consciente, arrojando su responsabilidad, sin ayuda de nadie, se lanzó a la pintura.

La fuerte imprimación roja recibía las pinceladas de color, y las figuras adquirían el volumen necesario y en el campo de la acción representativa jugaban papal muy interesante. Día a día Espinosa veía crecer su obra, encariñándose con ella. Era la decidida voluntad de triunfar, la respuesta jubilosa que daba de modo expresivo a la llamada sugestiva del arte.

Espinosa, después de remirar su obra, la encontró de acuerdo con su interna e íntima construcción, y firmó, con mano segura, aquel *Hieronim^o Jacint^o de Spinosa Faciebat*, que venía a constituir un sello y testimonio inconfundible y permanente, rúbrica de una labor ilusionada, plena de esperanzas. Como si presagiara la inquietud futura, por jalonar su producción quiso documentar este su encariñado trabajo añadiendo una data curiosa y anecdótica: AETATIS 22, ANNO 1623.

Aquella su encariñada pintura había terminado triunfalmente no sólo para el, sino para ante la crítica paterna, que, acallando su íntimo sentir, la juzgó, imparcial y justicieramente; se jugaba en ello no sólo la satisfacción de un halagador aplauso, sino también el aliento a continuar en el modo y técnica empleada. Faltaba la crítica de la "opinión"; la de pintores y público, la temida opinión, de cuyo juicio, en muchas ocasiones y en todos los tiempos, ha consolidado personalidades unas veces y otras ha truncado anhelantes deseos y fecundas posibilidades. La crítica no le falló; al contrario, fue acogedora, de certero ensalzamiento. No sólo los pintores, maestros del momento, la aplaudieron, sino los Mayorales de la Cofradía que habían encargado la pintura, la recibieron con singular y alabancioso aplauso.

Jerónimo Jacinto de Espinosa y Lleó al realizar esta pintura había triunfado rotundamente. El camino ascendente de la gloria en el arte se ofrecía amplio, limpio, prometedor y venturoso. En la secular y gloriosa Historia de Arte Español, su nombre se inscribía con todo honor. Su pintura se ofrecía con las más seguras posibilidades, augurando para una próxima madurez rotunda el verdor de los laureles permanentes y las alabanzas y honores de los siglos venideros.

Seguramente aquel día, en el hogar artesano de la calle de Ribelles —ejemplar hogar, donde el culto continuo y devoto al trabajo y respeto familiar era eje y norma—, en medio de las alegrías y satisfacciones, los toques de las campanas de las torres del Miguelete, iglesia y parroquia de San Andrés y cenobio de Santa

El lienzo, que fue encargado por los cofrades de una cofradía, fundada para darle culto, lo firmó Jerónimo Jacinto de Espinosa en el año 1628.

El ilustre catedrático don José Gascó Oliag, al ingresar como Director de Número en el Centro de Cultura Valenciana, leyó un discurso sobre el tema "El Santísimo Cristo del Rescate y los Medina".

El lienzo hoy en día se encuentra en poder y domicilio del letrado valenciano don Manuel Oliag Giner.

Tecla —tan familiares y devotamente escuchadas otras veces— no sonarían como a sus horas y momentos correspondían, sino que sería a vuelo general, de alegría y triunfo, por el éxito de Jerónimo Jacinto, primogénito continuador de una estirpe de artistas que tenía que ser en el futuro próximo honor, orgullo y bastión del arte valenciano.

* * *

El resultado halagador de la pintura *El Cristo del Rescate* bien pronto se pudo apreciar de modo satisfactorio. Fueron varias las comunidades religiosas, tanto de la ciudad como de la región levantina, que, noticiosas del suceso, se apresuraron a solicitar de Espinosa que decorase con sus pinturas los muros de las iglesias y estancias de sus cenobios.

Varias son las pinturas que realiza durante este primer período, pinturas que son por sí solas reveladoras, de una especial pujanza y calidad.

Así, en 1623 para el Real convento de Dominicos, en la capilla de San Pedro —con pinturas de Gregorio Bausá—, en el altar del titular, pinta un *San Ambrosio de Sena* y *San Jaime de Mevania* (14); en 1624, el *martirio de San Marcelo de*



J. J. de Espinosa. Sagrada familia y Santa Ana. (VI).
(Museo de Bellas Artes de San Carlos, Valencia)

(14) Ponz, Antonio. *Viaje de España*. Carta VI.

Lyón, y *la Virgen del Rosario*, para el convento de monjas de San Martín, de Segorbe, firmado, y al decir de Mayer "uno de los más acabados" (15); en 1636 y 37, un *San Joaquín* y *Santa Ana*, para la capilla de San José del Real convento de Santo Domingo y un *San Luis Beltrán*, por encargo de don Jacinto March de Velasco, por él cobró 25 libras (16), y el cuadro de *Santo Tomás de Villanueva*, para el convento de agustinos del Socorro (17).

Comienza, pues, una época muy efectiva y de plena laboriosidad, pero que, ello no obstante, hoy en día es de difícil ubicación y conocimiento. Son factores muy decisivos que agrandan ese bache, las mudanzas y trasiegos que a raíz de la desamortización sufrieron los conventos y casas religiosas, las ventas a particulares, los éxodos de obras de arte al extranjero, y, últimamente, la destrucción de archivos y obras pictóricas en las convulsiones de la vida nacional. Todo en sí ha contribuido, de modo desgraciado, a formar este clima nefasto, que tanto perjudica a la labor investigadora.



J. J. de Espinosa. Jesús ante sus padres en el taller Carpintero. (XVIII). (Museo de Bellas Artes de San Carlos. Valencia.)

(15) Mayer, Augusto L. *Historia de la Pintura Española* Madrid, 1928. Espasa-Calpe, S. A.

(16) Teixidor, Fray José. *Capillas y Sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*. Edición de "Acción Bibliográfica", Valencia. Tomo III, pág. 215.

(17) Cean Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario de los más ilustres profesores de Bellas Artes*. Madrid, 1800. Tomo II.

Alguna que otra rara vez aparecen, venturosas para el investigador, notas sueltas, noticias escuetas, en márgenes de protocolos antiguos o libros conventuales. Felices notas que nos facilitan el inicio de una pista que nos permite llegar a centrar alguna obra. Citaremos, como ejemplo, la noticia que en los libros conventuales del Real Monasterio de Gratia-Dei o Zaidía, de Valencia, que nos suministran la data, de que en el año 1626, durante el Abadeazgo de la noble doña Margarita de Monpalau y Castellví, Espinosa pintó dos cuadros: *Cristo con la Cruz a cuestas* y *La Coronación de la Virgen*, por los cuales cobró 50 libras (18).

Estos temas debieron ser de cariñosa preferencia en la temática de Espinosa, ya que el primero lo utiliza repetidas veces, y preferentemente en los dos grandes lienzos de la vida de San Ignacio, *Cristo se aparece a San Ignacio en el camino de Roma*, ambos en este Museo. El de la *Coronación*, cuando, en 1662, los Jurados de Valencia le encargan un lienzo para la capilla de la Casa de la Ciudad. Pintura de excelente y cuidado colorido (0'91 × 0'80). Fue utilizado en el pendón que llevó el Ayuntamiento en las fiestas que celebró Valencia en el año 1668 (19). Hoy se encuentra en el Palacio Municipal.

Rápida debió ser, a la par que feliz, esta época. Su quehacer posiblemente se reduciría a la pintura de lienzos de vida de santos, tema que la inclinación temática hacia esta faceta artística. Para ello, seguramente buscaría el estudio de los grabados e historias bíblicas y también el ambiente de grandes realizaciones que hallaría en el taller y pintura de Francisco Ribalta.

No será aventurado colocar en esa época algunas de las obras que pintara para distintas iglesias de los pueblos de la región castellonense (20), que aunque desaparecidas en su mayor parte, la data de su existencia es curiosa.

* * *

El ambiente de gran fervor mariano en todas clases sociales de la Valencia del siglo XVII, necesariamente tenía que repercutir en espíritu religioso de Espinosa y llevado de ese amor y devoción a la Virgen María, pinta a la Virgen sin mancilla en bellos lienzos, para el convento de Santo Domingo, parroquia de Santo Tomás y la Universidad, esta última por encargo de don Gaspar Blas, de Arbuixech. Hoy preside su paraninfo.

La pintura de estas *inmaculadas* es claramente barroca. Parece como si Espinosa al pintarlas hubiera reconcentrado su devoción mariana y un hábito de mística reverencia fuera el íntimo impulso para su técnica. Aplica el color con los más delicados y suaves matices y en amoroso desempeño, las pinceladas se unen y complementan formando los más ilusionados contrastes. Halla para el suave azul del manto, la apropiada tonalidad que coadyuve al realce del rostro

(18) Arch. Monasterio de la Zaidía. *Libro de Gasto*. 1626.

(19) Valda, Juan Bautista. *Fiestas que celebró la Ciudad de Valencia*. 1688.

(20) Se pueden señalar: En Adzaneta del Maestre, el San Juan Bautista en la Ermita del Castillo. En Vistabella, Ermita de San Juan de Peñagolosa, San Juan Bautista y Santa Bárbara, firmado *Jeronimo Jacinto / De Espinosa. F.* El Salvador (0'38 × 0'21). La Degollación de San Juan (0'32 × 0'43) y el Martirio de Santa Bárbara.

Debemos estas notas al Correspondiente de nuestra Academia doctor don Ángel Sánchez Gozalbo, al que expresamos las gracias más atentas.

de la Señora. Los ángeles y querubes que las rodean forman la gran apoteosis de María concebida sin mancha.

Con categoría y rango especial, dentro de esa serie que pudiéramos denominar Mariana, merece ser destacada la pintura de un espléndido lienzo, *La Inmaculada y los Jurados de Valencia*, obra muy calificada no sólo por la justeza de su composición —amplia y decorativa—, sino por la coincidencia de que Espinosa quiso ejecutar una obra digna no sólo del tema sino del honor dispensado por los Jurados al encomendarle dicho trabajo. Sobre un altar, la Virgen María, vistiendo túnica y capa blanca, tiene a sus pies rindiéndole pleitesía a los seis Jurados de la ciudad, que, arrodillados, visten sus clásicas gramallas rojas. El efecto es de una grandiosidad y decoración magnífica, y reúne la feliz circunstancia que los seis Jurados aparecen retratados con fidelidad. Angeles y serafines forman la parte gloriosa y superior de la composición, mientras en la inferior, a más de la leyenda explicativa aparecen tres escudos sostenidos por unos ángeles. La pintura fue firmada en 1662 con motivo del Breve de Clemente VII. Hoy en día figura presidiendo el Salón dorado de la Lonja (21).

En 1663 pinta otra *Purísima*, obra de gran empaque, como afirma don Elías Tormo (22), para la iglesia parroquial de Liria; obra destruida.

Estas composiciones, como más tarde las otras de idéntico tema, son el fruto de su vibración espiritual, vibración que se transmite, atrae y subyuga de modo decisivo.

Si devoto fue de la Virgen María, devoción que supo llevar a sus lienzos, de gran sabor mariano, cuyos ilusionados bocetos se observan en muchos de sus cuidados dibujos, es también, con amor y reverencia, adorador profundo e íntimo de Jesús Sacramentado. Así lo testimonian sus dos lienzos *Ángeles adorando la Eucaristía* (0'92 × 0'74) y *Alegoría del Santísimo Sacramento* (1'15 × 0'92), pintadas ambos para el Real Colegio del Patriarca, como también *La Adoración de la Eucaristía* —que mencionamos en el catálogo—. En todos ellos, las dulces tonalidades y las más delicadas expresiones contribuyen al conjunto reverencial de la Eucaristía.

Jerónimo Jacinto de Espinosa ha contraído matrimonio en la iglesia parroquial de San Martín, de Valencia, con Jerónima de Castro, y se instala a vivir con sus padres. Debió irle bien con sus pinturas, pues a poco traslada su taller independiente a la calle de la Sequiola (hoy Don Juan de Austria), pero su holgada posición se denota porque con ellos conviven dos criados y una criada.

Espinosa, cuajado en su humana naturaleza en el equilibrio de su técnica, ha adquirido una personalidad propia, un rango señorial y de verdadero maestro en la pintura.

(21) Fue realizada esta pintura por acuerdo del "Consell General" de 27 de mayo de 1662. Archivo Ayuntamiento de Valencia. *Manual de Consells*, 1662.

Los jurados que se retratan son: Don Luis Mercader, Barón de Cheste y Montichelvo; Jurado en Cap por los Caballeros; Jerónimo Almela, Jurado en Cap de Ciudadanos; don Luis Pallás, Barón de Cortes; Severino Arboreda; Dionisio Tensa; Timoteo Julvi; Pedro Antonio Torres Racional; Victoriano Forés y Cristóbal del Mor, Síndico.

Las fiestas que celebró la ciudad fueron solemnísimas, describiéndolas con todo detalle Juan Bautista Valda. *Fiestas que celebró la ciudad de Valencia a la Concepción*. Valencia, 1688.

(22) Tormo, Elías. *La Inmaculada en el Arte Español*. Madrid.

Ha nacido el hijo primogénito, continuador de la stirpe que tanto honor ha de dar al arte español, y se afana y multiplica por pintar sin descanso. Su taller es lugar de concurrencia de discípulos, pero él goza en el manejo de los pinceles. Así, en 1640 realiza los lienzos grandes del convento del Carmen, elogiados por



J. J. de Espinosa. Sagrada familia con varios santos. (VIII).
(Museo de Bellas Artes de San Carlos, Valencia)

Ponz, en 1646, el *Traslado de la casa del Loreto* y *San Francisco de Asís* en actitud adorante, para el convento de San Francisco; *la Misa de San Gregorio*, para la parroquia de Santa Catalina y San Agustín; y *San Abraham enseñando a leer a la Virgen* (23). En 1646 *San Joaquín, Santa Ana y María*, para la iglesia de San Juan del Hospital; y *Sagrada Familia*, para la del Milagro.

En 1654 se traslada a Mreella, donde pinta algunos lienzos del altar mayor, *La Sagrada Cena*, *la Asunción de la Virgen* y *la Santísima Trinidad*, todas ellas

(23) Esta interesante pintura está firmada (1'20 × 0'89). Hoy en día es propiedad de don Fernando Riviere de Barcelona, antes fue de colección particular valenciana. Figuró en la Exposición de Arte Mariano que se celebró en Barcelona en 1954, siendo reproducida en *Archivo Español de Arte* (núm. 110 de 1955) y en *Goya* (núm. 3, pág. 177). En esta última, don Luis Monreal y Tejada, al relatarla, dice "ha conservado una pureza de color inusitada". También se exhibió en dicha exposición, *La Aparición de "la Inmaculada a San Pedro Nolasco"* (L. 1'68 × 1'36), perteneciente a la serie documentada. Núms. 5 y 64 del *Catálogo de la Exposición de Arte Mariano*. Barcelona, 1954.

firmadas (24); en 1656, en el convento de Santa Teresa de Teruel, un grandioso lienzo de *Jesucristo y Santa Teresa* (25). De regreso a Valencia, pinta la serie interesante de la Vida de San Pedro Nolasco.

Obsérvese cualquiera de los lienzos que pinta sobre la vida de San Pedro Nolasco; por ejemplo, que pinta frailes y los traslada a sus cuadros con un amplio sabor de realismo y humanidad, con simbólica y emocional expresión, y sabe abordar con intensidad y decisión los problemas de luz y colorido.

Los hábitos blancos, que pinta con donaire y garbo, tienen movimientos sueltos al aire, caen sobre los cuerpos de los mercedarios en abundosos pliegues.

Cualquier pintura de Espinosa nos brinda un bello campo de examen, de meditación estética. Así *La Intercesión de San Pedro Nolasco* se advertirá que el blanco del hábito del santo y del novicio juega un principalísimo papel porque no es una masa inerte, fría, sino que tiene ritmo y acción compenetrada. El rostro,



J. J. de Espinosa. Sagrada familia y el Padre Eterno. (IX).
(Museo de Bellas Artes de San Carlos. Valencia)

(24) Fue encargado de pintar las restantes del retablo Pablo Pontóns (1630-1691).
(25) El lienzo mide 5 × 3'50. Figura en el altar mayor del mencionado convento.

la mirada implorante del santo, está unida a la doble función de cariño afectuoso al novicio y de ofrecimiento a la Virgen, que, vistiendo el hábito de la Orden y coronada, mira complacida cómo Jesucristo, sentado en trono sobre nubes, bendice a los religiosos. Los tonos de color juegan admirable contraste dentro de la acción. Espinosa, por razón de su fuerza creadora, sabe dar a cada uno de estos personajes la actividad resuelta, dentro del campo de la pintura, que de ese encantador modo adquiere calidad destacada.

Espinosa no sólo queda para pintor de frailes y escenas místicas. Su pintura, feliz y abundosa, ha recogido la herencia artística de Francisco Ribalta, la ha incorporado a su propia técnica y se muestra con rotundas posibilidades, sus pinceles dan óptimos frutos, pues feliz y certeramente manejados, juegan con sus masas sueltas, y sobre la clásica preparación aparecen sumisas al maestro, que con agilidad y destreza las maneja.

El período de 1660 a 1667 —fallece en febrero de este último año— es el más interesante, de más plena y fecunda labor. Además de sus series ricas en colorido y ambientación, que retratan pasajes de las vidas de San Pedro Nolasco, San Luis Beltrán, hay lienzos cuya factura es magistral y con resoluciones pictóricas espléndidas.

A esa época pertenece el *San Pascual Bailón*, pintura de un gran realismo, en que la figura del santo adorador aparece de rodillas, y en la parte superior, coros de ángeles y querubes, obra de brillante efecto que figura en el Museo de Arte de Cataluña (26).

También pudo ser de este período *San Vicente Ferrer predicando*, obra de finos colores, que representa al “Ángel del Apocalipsis” en la genial actitud de su atrayente predicación. El blanco del hábito dominicano tiene una natural y viva representación con ecos zurbaranescos muy perfilados. Los contrastes, bien buscados y una gran efectividad del claroscuro.

Esta interesante y bella pintura, hoy ya en el Museo de Bellas Artes de San Carlos, como parte del donativo del benemérito matrimonio Goerlich-Miquel, reúne especiales características, cuyo valor y significación conviene destacar.

Espinosa, al imaginar esta pintura, seguramente quiso apartarse del modelo usado como norma general, desde el célebre retrato por Jacomart —cuya tabla se conserva en nuestra Catedral—, a los pintores del siglo xvii, sus coetáneos, como Bausá, Castelló, Requena, Zaráñena, Pontóns y los dos Ribalta (Francisco y Juan) y también del suyo usado para otras pinturas como las de Castellón y Alcoy, y en especial para el *San Vicente Ferrer*, hoy en día propiedad del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (27), en la cual pintura aparece en pie, con semejanzas del pintado por Francisco Ribalta.

En la de *San Vicente Ferrer predicando*, que reproducimos, quiso forjar, y lo

(26) Ferrán Salvador, Vicente. “El San Pascual de Espinosa”, publicado en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IV, enero-abril de 1946, pág. 209; se reproduce el cuadro.

(27) El *San Vicente Ferrer*, propiedad del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, mide 1'10 × 0'90. Aparece en pie, con el brazo derecho levantado y el otro tiene entre sus manos un libro.

Figuró en la “Exposición Vicentina” del año 1955, que se celebró en los claustros del antiguo Real Convento de Predicadores de Santo Domingo con el número 46 del “Catálogo artístico”, por Vicente Aguilera Cerni.



J. J. de Espinosa. San Vicente Ferrer predicando. (Museo de Bellas Artes de San Carlos. Valencia)
(Donativo Goerlich-Miquel)

logró, una nueva, genial y particularísima concepción, un modelo original y cuidado, que viniera a cuajar, en singulares pinceladas, el conjunto admirable de su bondad y alto humanismo. Representó al *Mestre Vicent*, sentado, solo, sin decoración, sobre un fondo oscuro, propio para el debido resalte de la figura: el rostro, con expresión de gran bondad, reflejo de la calidad de sus virtudes; el gesto, amable, y su complexión, joven, expresando en todo aquellas completas calidades de que nos hablan sus biógrafos más destacados, como Vidal y Micó (28), Merita (29) y Ferrer de Valdecebro (30).

(28) Vidal y Micó, Fray Francisco. *Historia de la portentosa vida y milagros del Apóstol valenciano de Europa San Vicente Ferrer*. Valencia.

(29) Merita y Llácer, Tomás. *Vida, milagros y doctrina del valenciano Apóstol San Vicente Ferrer*, recopilada por — Pavorde de la Metropolitana de Valencia. Valencia, en la oficina de Tomás Fauli. 1798. También Blanes, Fray Luis de. *La Celda Santa de San Vicente Ferrer*. Valencia. Jaime de Bordazar. 1699.

(30) Ferrer de Valdecebro, Fr., Andrés. *Historia de la vida maravillosa y admirable del segundo Pablo Apóstol de Valencia San Vicente Ferrer*.

En esa actitud de sentado con rostro joven y bondadoso, el antebrazo levantado señalando la general cartela del *Timete Deum...*, su rostro se vuelve hacia un imaginario auditorio, que escucha su sentenciadora predicación.

Es pintura no barroca, humana, con toda su natural arrogancia, que atrae. Como detalle aparece al fondo, en la parte izquierda, una vista de Valencia, con las típicas "Torres de los Serranos". Acción y recuerdo de la ciudad natal, que asombró con sus admirables virtudes y milagros.

Posiblemente se pintaría para alguno de los cenobios de la Valencia, pasando luego a particulares.

El lienzo mide (1'02 × 0'74) y fue exhibido en la "Exposición Vicentina" del año 1955, celebrada en los claustros del antiguo Real Convento de Predicadores de Santo Domingo de esta ciudad, figurando en el Catálogo con el número 47 (31).

Igualmente, a ese período feliz podemos inscribir unas pinturas de admirable traza, de fino colorido y cuidado dibujo. Nos referimos a *La Magdalena* y a *San Juan Bautista*, ambas en el Museo del Prado de Madrid; pinturas que, además de su certera ejecución, denotan un cuidado estudio de dibujo. Los escorzos son ampliamente estudiados, la carne tiene sensación de humanidad viva, el ropaje y la actitud con un colorido perfecto produce efectiva realidad (32). También podemos incluir el *Jesús atado a la columna*, que se conserva en el Museo del Greco, de Toledo (33).

* * *

Como faceta muy interesante, digna de resaltar en este ligero bosquejo de vida y obra, figura, de modo muy halagüeño, su especialización en el retrato. En este modo, en esta especial y singular pintura, Espinosa busca dar salida a sus ansias de realidad, y pinta como recreándose en su ejecución. Ya en su primera pintura fechada, *El Cristo del Rescate*, hay un claro intento, resuelto bien, de perpetuar a los hermanos Andrés y Pedro de Medina, representándolos entre los personajes de la escena. Poco tiempo después, en 1628, resuelve el problema de pintar el retrato del Padre Jerónimo Mos, general de la Orden Dominicana, que tiene, a más, la feliz coincidencia de ser paisano del joven pintor. La prueba da un resultado espléndido, que ya auguraba el P. Buygas, también dominico e igualmente paisano de ambos. La pintura fue muy bien recibida, pues Espinosa había resuelto problemas de luz y contrastes de forma muy certera (la obra es generalmente conocida y se reproduce en la mayoría de las publicaciones dedicadas al estudio de la pintura española del siglo XVII).

(31) Vid. el erudito "Catálogo Artístico" de la Exposición Vicentina de 1955, redactado por don Vicente Aguilera Cerni.

(32) Madrazo, Pedro de. *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*. Madrid, 1878.

(33) Procede de un depósito del Museo del Prado, en virtud de R. O. de 14 de diciembre de 1916. Figura con el núm. 23 en el *Catálogo del Museo del Greco* (agotado) y fue exhibido en la Exposición "L'Age D'Or Espagnol", Burdeos, 1955, con el núm. 26 del Catálogo.

Agradecemos a doña María Elena Gómez-Moreno, Directora del dicho Museo, la atención que ha tenido al proporcionarnos estos datos.

Pueden y deben ser incluidos en esta faceta los que pintó del Patriarca Juan de Ribera, en el cuadro *La Muerte de San Luis Beltrán*, y los tres que figuran en la serie icónica de la Catedral de Valencia, correspondientes a los Arzobispos Fray Isidoro Aliaga (1648), Fray Pedro de Urbina (1658) y don Martín López



J. J. de Espinosa. Don Felipe Vives de Cañamás y Mompalau. (Colección Marqués de Val-de-Espina. Palacio de Murguía. Astigarraga. (Guipúzcoa)

de Ontiveros (1666), todos ellos de amplio significado, no sólo por su parecido, sino que también por su espléndida composición y colorido.

Otra de las pinturas magistrales de Espinosa —quizá por la circunstancia de pertenecer a colección particular es poco conocida— es el retrato del caballero montesiano, el egregio señor don Felipe Vives de Cañamás y Mompalau (34), descendiente de aquel otro don Felipe Vives de Cañamás y Marrades, que fue Maestre de la Orden desde 1482 a 1492.

(34) Don Felipe Vives de Cañamás y Mompalau fue el quinto hijo del Barón de Benifairó, don Juan Vives de Cañamás y Alpont Ferrando y Castelles, caballero de la Orden de Calatrava (A. H. N. *Órdenes Militares, Calatrava*, núm. 2.843.) Virrey y Capitán general del Reino de Cerdeña, y de su segunda esposa doña María Mompalau y Lloris (31-7-1613). El don Felipe casó con doña Isabel Chulvi, hija de los Condes de Vervigón. Fue caballero de la Orden de Montesa (A. H. N. *Órdenes Militares, Montesa*, esp. 537).

El caballero aparece en pie, sobre un pavimento de baldosas blancas y negras. Cubre sus hombros, cayendo en suaves pliegues, el manto blanco de la Orden de Santa María de Montesa, roja cruz a la altura del brazo. En su mano derecha tiene enrollados los cordones del hábito, de cuyo extremo penden las borlas, que reproduce en un apurado detalle, la mano izquierda se apoya en el pomo de la espada que ciñe. De su cuello pende cadena dorada y venera.



*J. J. de Espinosa. Don Felipe Vives de Cañamás (detalle).
Colección Marqués de Val-de-Espina. Palacio de Murguia.
Astigarraga. (Guipúzcoa)*

El contraste de luces y volumen es apropiado. El blanco del manto es tratado con pinceladas suaves, y cae con naturalidad, forma hermosa que realza los pliegues. En contraste destacado con el blanco del manto, aparecen suaves tonos azules para el conjunto de la gorguera y vueltas de las mangas.

Agradecemos a don Ignacio de Orbe, Marqués de Val-de-Espina, Conde de Almenara y de Faura, a cuya colección pertenece el retrato que reproducimos, la gentileza que ha tenido al proporcionar esta novedad y los datos familiares de su archivo del Palacio de Murguia en Astigarraga (Guipúzcoa).

La pintura es una de las bellas composiciones realizadas por Espinosa, mide 2'05 × 1'15, lleva fecha de 1634, estando firmada en su forma habitual y debió ser realizada en Valencia, en el palacio que los Vives de Cañamás poseían en la calle del Trinquete de Caballeros (35).

* * *

El amplio y fecundo quehacer de Jerónimo Jacinto de Espinosa camina hacia su final victorioso. Ha dado cima a obras de preciado valor artístico, como los restablos de los *Misterios del Rosario* de Carcagente y de Cuatretonda (Alicante), pinturas de calificado colorido y delicada técnica. Asimismo, las de la parroquia de San Esteban, de esta ciudad, alabadas por Palomino (36) y se prepara para sus últimas obras con la dignidad de su propia fama. La *Comunión de la Mag-*



J. J. de Espinosa. Misa de San Pedro Pascual. (XIX).
(Museo de Bellas Artes de San Carlos. Valencia)

(35) San Petrillo, Barón de. *Casonas valencianas*. Valencia, 1940.

(36) Palomino de Castro, Antonio. *Museo Pictórico*. Madrid, 1724. Tomo III.

dalena, obra con la que quiere cerrar, con broche de oro, una vida de triunfos, de bellas producciones, en las cuales ha dejado la impronta feliz de una técnica, un colorido magistral y brillante, un digno y acertado juego de contrastes efectos y realizaciones. Esta su última obra, que realiza en 1665, es "célebre cuadro", como le llama Cean Bermúdez (37), al que alaban sin regateos Ponz (38), Orellana (39), Marqués de Lozoya (40) y otros historiadores del arte español.

Parece que en la ejecución de esta pintura concurren varias circunstancias que le otorgan un rango especial. Ésta, su última pintura, que realiza por encargo de un Beneficiado de la Catedral levantina, parece que quiere compendiar todas las diversas facetas de su arte. Sobre lienzo de alta dimensión, acopla los diversos personajes de la escena.

Fuerte colorido, devoción emocionada, detalle cuidado en los atuendos de los personajes, caracteres preciosos muy bien estudiados que contribuyen a una bella y digna resultancia, añadiendo a todo ello el retrato del Beneficiado, que es representado de rodillas en primer término.

Toda la composición está palpitante de vida y emoción reverencial ante la Sagrada Forma, que recibe la Peadora de manos del celebrante.

Espinosa, en esta pintura, se regocijaba ante la variedad de combinaciones colorísticas que surgían decididas y valientes. No tenía prisa en dar fin a su obra; repasaba pinceladas y apuraba detalles. En ese bello quehacer, su fina sensibilidad estética vibraba emocionada y un goce interno le invadía. Emoción que era tal vez el añorador recuerdo de aquella su primera pintura firmada. Ahora, al hacerlo en ésta, quizás la última, cargado con el dulce peso de sus triunfos, al contemplar su obra, expuesta a la pública devoción en el convento de Capuchinos de Masagrell, sintió el goce interno y feliz de su triunfo.

Será bueno incluir aquí, por su gran semejanza temática con este de la *Última Comunión de la Magdalena*, la mención de otra pintura muy interesante de Espinosa. Su realización debió ser de fecha anterior, pero como es obra genial y de atrayente calidad, no hemos podido resistir a dejarla de incluir en este bosquejo del haber pictórico de Jerónimo Jacinto. Es pintura poco conocida, habida cuenta de que pertenece a una colección particular (41); ello no obstante, cuantos críticos y entendidos en arte la han examinado, han coincidido en su unánime alabanza.

Se trata de un lienzo (1'14 × 0'96) que representa la histórica escena de *La última Comunión de Santa María Egipcíaca*, pintura en la cual Espinosa, no sólo hace un

(37) Cean Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario*, citado. Tomo II.

(38) Ponz, Antonio. *Viaje*, citado.

(39) Orellana, Marcos Antonio. *Biografía Pictórica*, citada.

(40) Lozoya, Marqués. *Historia del Arte Español*. Tomo IV.

(41) El lienzo pertenece a la colección particular del letrado valenciano don Carlos Carbonell y Sanz de Bremond, y procede de la magnífica y rica que era propiedad de su tercer abuelo don Antonio de la Cuadra y Echeveste, fallecido en Valencia en 1876. Su colección, compuesta por 222 obras, fue catalogada por los Académicos de la Real de Bellas Artes de San Carlos don Vicente Castelló y don Miguel Pou en 1855. Además de obras de Ribalta, Guido Reni, Greco y otros, figuraban las siguientes de Espinosa: *San Bartolomé* (4 palmos × 3), *Martirio de San Esteban* (5 1/2 palmos × 4 1/2), *San José con el Niño en brazos* (1 × 0'74), *La Virgen del Rosario* (5 palmos × 4), *San Ignacio de Loyola escribiendo los ejercicios en la cueva de Manresa* (5 palmos × 6). Hoy en día esta colección está dispersa, pero la hemos mencionado como índice de realizaciones.

verdadero alarde de su técnica compositiva y pictórica, si que también demuestra un pleno dominio del colorido y estudio de la Hagiografía.

La escena representa el momento en que el venerable y anciano Zosimas, monje anacoreta de los desiertos de Palestina —después Santo—, en su afán de captación religiosa, atendiendo la implorante súplica de la pecadora María Egipciaca, acude a orillas del río Jordán para administrarle la Sagrada Comunión. Revestido con los ornamentos sacerdotales —hermosa casulla rameada—, porta con su mano izquierda el cáliz y con la derecha la Sagrada Forma, que administra a María la penitente, demacrada por ayunos; ella está en el centro de la escena arrodillada vistiendo haraposos túnica color verdoso. Junto a María se encuentra un ángel mancebo de rostro sonrosado, cabello rubio rizado, pierna y pie desnudos; viste ropaje blanco. Con su mano izquierda parece sostener a María y con su brazo derecho levantado implora la protección Divina. En segundo plano, tres ángeles alados contemplan gozosos la



*J. J. Espinosa.—La última Comunión de Santa María Egipciaca.
(Colección C. Carbonell Sanz de Bremond, Valencia)*

escena. El último de la izquierda tiene el hombro desnudo, con bella expresión de la carne y excelente dibujo. Un manto negro y rojo se arrolla a su cuerpo.

Los rostros de las distintas personas que integran la escena están unánimes en el íntimo pensamiento que los ha congado, dominados por una dulce tensión de la

más palpitante y acertada realidad. Las pinceladas son suaves, con intencionalidad, con marcada inclinación a las preclaras de Velázquez, cuya influencia ya demostró Espinosa advertir y comprender. Todo ello otorga al lienzo una bella calidad magnífica y esplendente.

Esta bella pintura fue un digno antecedente de la *Comunión de la Magdalena*, cuyo estudio comparativo será curioso e interesante. Después de aquella obra postrera y definitiva en calidades, una penosa enfermedad le apartó de su entusiasmado quehacer pictórico, sin que tengamos noticias posteriores de la reanudación de sus actividades durante todo el año 1666.

Poco tiempo después —el 21 de febrero de 1667— fallecía en Valencia, recibiendo sepultura en el Real Convento de Santo Domingo. El subyugador silencio del que gozó en más de una ocasión, cuando pintaba los lienzos de la *Vida de San Luis Beltrán*, le envolvía ahora en la esperanzadora espera.

Las pinturas de Jerónimo Jacinto de Espinosa son testimonio constante de una victoriosa fecundidad pictórica y de su admirable técnica, fundamento rotundo de su gloria artística, muy digna compañera de la de los grandes maestros contemporáneos.

Gocemos con la contemplación de alguna de ellas que nos ofrece la nueva sala abierta en el Museo Provincial de Bellas Artes.

CATÁLOGO DE LAS PINTURAS DE ESTA SALA

I. Intercesión de San Pedro Nolasco.

Lienzo: 1'81 × 1'19.

J. J. de Espinosa.

San Pedro Nolasco presenta a Jesucristo un novicio de la Orden de la Merced. Jesucristo, sentado en un trono de nubes, lo bendice. La Virgen viste el manto de la Orden y lleva corona real sobre su cabeza. Con su mano derecha tiene cogida la izquierda de su Hijo. En el ángulo derecho inferior hay un escudo heráldico del P. José Sanchiz, que fue Arzobispo de Tarragona. ¿Sería el que encargaría el lienzo? Fue pintado en 1661. Procede del Convento de la Merced, y regalado por la Comunidad a la Real Academia de Bellas Artes en 1814 en agradecimiento por los cuidados que prestó a sus lienzos durante su estancia en el Museo de la misma.

Número 565 del Catálogo actual de Garín.

II. Aparición de San Luis Obispo.

Lienzo: 4'12 × 2'79.

J. J. de Espinosa.

Escena de la vida de este Santo Obispo. En el plano superior, San Luis viste capa pluvial y mitra; mira inclinado a su deudo, que está rodilla en tierra, reverente. En el extremo inferior izquierda unos ángeles sostienen un escudo partido en palo. Primero, cuartelado Castilla y León; bajo, barras de Aragón. Segundo, Flores de Lis sobre fondo azul. Todo timbrado por corona real. El escudo en una cartela barroca, sostenida por dos ángeles niños.

III. Martirio de San Marcelo.

Lienzo: 1'53 × 1'15.

J. J. de Espinosa.

En el centro del cuadro aparece el santo desnudo de medio cuerpo. A ambos lados unos esbirros, con garfios, lo atormentan. En la parte superior unos ángeles portan la corona del martirio, que colocan sobre él.

IV. Santo Tomás de Villanueva.

Lienzo: 1'04 × 0'82.

J. J. de Espinosa.

El prelado valenciano viste el hábito de la Orden de Agustinos; sobre el mismo, capa pluvial y mitra; aparece sentado, y, junto a él, delante, una mesa. Sus brazos se dirigen hacia un joven al que, con la derecha, le entrega una limosna y, con la izquierda, parece acariciarle.

Procede del Convento de Nuestra Señora del Socorro (Socós), de Valencia.

Núm. 567 del Catálogo actual.

V. La Comunión de la Magdalena.

Lienzo: 3'13 × 2'26.

J. J. de Espinosa.

Esta es la última obra que realiza Espinosa en 1655. La Magdalena aparece de rodillas, vistiendo vestido viejo, sosteniendo en sus manos un paño blanco; recibe con devoción la Sagrada Forma, que le ofrece un anciano sacerdote que está de espaldas a un altar, donde figura un Cristo crucificado. En el primer plano de la derecha, un beneficiado con hábitos corales está arrodillado (es el donante del cuadro). Está firmado y fechado en 1665. En la parte superior, grupo de ángeles músicos, y detrás de la pecadora, varias personas; algunas de ellas llevan gorguera. Magnífico efecto de luces, contrastes, colorido y ambientación.

Procede del Convento de Capuchinos de Masamagrell (Valencia).

Núm. 568 del Catálogo actual.

VI. Sagrada Familia con el Niño.

Lienzo: 11 × 0'92.

J. J. de Espinosa.

Es obra de clara tendencia velazqueña. Grupo de excelente composición. El Niño Jesús está acostado; viste ligera camisita blanca, con blusa azulada. La cara, de un limpio sonrosado, descansa sobre blanca almohada. El detalle de sus cabellos rizados es muy cuidado. Duerme en plácida y divina tranquilidad. Rodean al niño, la Virgen María, Santa Ana y San José. Los tres lo contemplan con reverencial amor. Figuras de medio cuerpo. Las pinceladas son de fina entonación, dando el resultado de gran sentido humano y máximo realismo.

Ha sido atribuido a Pablo Pontóns, pero su técnica y genial manera nos inclina a considerarla como una de las más bellas y acertadas de los geniales de Jerónimo Jacinto.

Número 589 del Catálogo actual.

VII. La muerte de San Luis Beltrán.

Lienzo: 3'04 × 2'23.

J. J. de Espinosa.

Gran composición de admirable efecto y verismo en la narración. Sobre un túmulo cubierto de paño rojo descansa el cuerpo difunto del Santo valenciano,

vestido con el hábito de la Orden dominicana. Tiene los pies descalzos y sus manos se cruzan sobre el pecho. Al fondo, varios religiosos contemplan cómo uno de los reverentes besa la escuálida mano del Santo. En primer plano, a la derecha, el Arzobispo Juan de Ribera —magnífico retrato—. Detrás, y de rodillas, dos caballeros seculares: el egregio don Francisco Luis de Blanes, caballero de la Orden de Santiago, y Onofre Dasío, Síndico de la Ciudad. En la parte superior, coro de ángeles y gloria. Las figuras, de tamaño natural.

VIII. Sagrada Familia con varios santos.

Lienzo: 2'71 × 200.

J. J. de Espinosa.

Composición amplia y de gran número de personajes. En la parte superior están: La Virgen María y Santa Ana, que sostienen al Niño Jesús en camisilla. Detrás de la Virgen, San José y de Santa Ana, San Joaquín. En el lado izquierdo, Santa María de Cervellón sosteniendo una nave; junto, Santa Catalina de Sena en actitud orante. Visten el hábito dominicano. En la parte inferior, Santa Catalina Mártir, con la mirada hacia arriba. A sus lados, varios Santos (Santa Apolonia, Santa Eulalia, San Antonio Abad, San Valero Obispo, San Gregorio y San Gil). El donante del cuadro está de rodillas al lado derecho y viste el hábito de la Orden Agustiniense. Las figuras, de tamaño natural.

Figuraba en el inventario de 1847.

IX. Sagrada Familia y el Padre Eterno.

Lienzo: 2'19 × 1'49.

J. J. de Espinosa.

La Virgen María y Santa Ana conducen al Niño Jesús hacia un Santo Varón con rostro de radiante bondad. San José, en segundo término, contempla la escena, mientras el Padre Eterno, entre cuyos brazos extendidos en acción de amparo figura la paloma del Espíritu Santo, cobija el momento. El Divino Niño viste túnica azulada clara, peculiar en sus especiales pinturas. Se ha tenido por obra de Jacinto el hijo, pero las pinceladas son las del padre. Tanto San José, como la Virgen y Santa Ana, responden a la composición y modelo usado por J. J.

X. Retrato de Fray Jerónimo Mos.

Lienzo: 2'04 × 1'11.

J. J. de Espinosa.

Esta muy divulgada pintura es una de las manifestaciones de digna técnica y acertado colorido que le acreditan como genial pintor de retratos. Fue donada a la Academia por la Comunidad de religiosas dominicas como agradecimiento a los cuidados dispensados a sus otras pinturas durante la invasión francesa.

Figuró en la Exposición Nacional de Retratos y Dibujos antiguos de Barcelona de 1910, núm. 81.

Número 570 del Catálogo actual.

XI. Presentación de Jesús al Templo.

Lienzo: 2'34 × 1'60.

Jacinto de Espinosa y Castro.

Escena de composición cuidada. San Joaquín y Santa Ana contemplan satisfechos un momento histórico en la vida de Jesús.

El Divino Niño, desnudo sobre blancos pañales, está en brazos del sacerdote. Santa Ana, en primer término, está arrodillada, viste vestido gris y toca blanca. Junto al Niño, la Virgen María con las manos extendidas, y junto a ella, San José, con la cesta de la ofrenda, usa manto rojo. El fondo, trozo del templo, con columna y arcos.

XII. Aparición de San Pedro y San Pablo al Emperador Constantino.

Lienzo: 2'45 × 3'15.

J. J. de Espinosa.

La escena, amplia y bien ambientada, representa el momento en que San Pedro y San Pablo, que figuran en el extremo superior derecho, se aparecen al Emperador Constantino. Éste, de rodillas, no viste las vestiduras imperiales. Buen colorido, bella composición.

XIII. La Crucifixión del Señor.

Lienzo: 3'08 × 2'36.

Juan Ribalta.

Única obra de Juan Ribalta realizada en 1615.

Cristo aparece sobre la cruz, mientras unos sayones le atan y clavan sus manos. El buen Ladrón contempla los desgarros de los esbirros. El otro condenado, a la izquierda, aguarda a ser también clavado. Al fondo, las Santas Mujeres con San Juan, completan la escena. El color muy acertado, los efectos del claroscuro, muy hábilmente conseguidos. Pintura muy bien lograda.

Procede del Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia.

Número 578 del Catálogo actual.

XIV. Adoración de la Eucaristía.

Tabla: 0'89 × 0'67.

J. J. de Espinosa.

La Virgen, que está arrodillada y en suprema oración, aparece en el centro. A sus lados, cuatro ángeles que inician la corona de ángeles y querubes, forman la gloria de la Eucaristía que centra la mitad superior. San José y San Juan Bautista están en la parte izquierda inferior comentando la aureola apoteósica de la Eucaristía. Obra de gran colorido y de magnífico empaque.

XV. La Dormición de la Virgen María.

Lienzo: 2'28 × 1'57.

Jerónimo Rodríguez de Espinosa.

Obra digna de este pintor, padre de nuestro Jerónimo Jacinto.

La Virgen está tendida sobre una cama rodeada de ángeles; mira al Padre Eterno que desciende del cielo con los brazos abiertos. A los pies, dos niños con camisas muy raídas, leen papeles de música.

Figura en el inventario de 1842, como propiedad de la Real Academia de San Carlos.

XVI. Hallazgo de Nuestra Señora del Puig.

Lienzo: 2'25 × 1'72.

J. J. de Espinosa.

Obra firmada en 1660. Escena interesante de la vida del Santo Mercedario. Jesucristo, sentado en un trono de ángeles y querubines, se aparece al Santo que, vistiendo el hábito de la Orden y portando en su mano izquierda una cruz patriarcal, contempla absorto y con emoción cómo le indica el sitio donde debajo de una campana está escondida la imagen de la Virgen. En el extremo inferior izquierdo, la campana truncada y en su base la imagen de la Virgen, tal como se venera en el Monasterio de la Patrona del Reino de Valencia, al cuidado de la Orden de la Merced.

XVII. Aparición de Cristo a San Ignacio en el camino de Roma.

Lienzo: 3'49 × 2'22.

J. J. de Espinosa.

Obra esta muy interesante en el haber artístico del artista, no sólo por su ambiente, amplio y de profundidad, sino por su certera coloración. Cristo, con inequívocas muestras de dolor, cargado con la cruz (modelo muy reiterado), se aparece a San Ignacio que, de rodillas, lo contempla cuando se marchaba a Roma. Fuerte colorido y figuras de tamaño natural. Firmado en 1653. Cristo, viste túnica roja y su postura es inclinada hacia el Santo. La inspiración está en el grabado de Sebastiano del Piombo y parentesco con el de Ribalta que existe en la *National Galleri*.

Existen dibujos preparatorios en la Biblioteca Nacional y en nuestro Museo. Número 663 del Catálogo actual.

Otro similar a éste se encuentra en la Capilla de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

XVIII. Sagrada Familia en el taller de Carpintero.

Lienzo: 2'02 × 1'58.

J. J. de Espinosa.

Obra muy jugosa y bello colorido. Pintada en 1658. Escena familiar de honda emoción. Jesús, con aureola de resplandor, se presenta a la Virgen, su madre, y a San José. La Virgen, que está sentada en una silla, ante la presencia de su Hijo suspende la labor de costura que está realizando; San José hace un alto en sus trabajos de carpintero y ambos escuchan embelesados a Jesús, que viste túnica roja.

Procede del Convento de Santo Domingo.

XIX. La Misa de San Pedro Pascual.

Lienzo: 1'71 × 1'20.

J. J. de Espinosa.

Obra firmada en 1660. El Santo Obispo de Jaén, estando cautivo de los moros de Granada, no tenía quien le ayudase la misa, pues todos los niños cautivos los rescataba. El divino Niño se le apareció disfrazado y le ayudó al Santo Sacrificio. La casulla que viste es un primor de detalle. En una mesa hay unos libros y sobre ellos la mitra. El divino Niño sostiene en sus manos una bandeja con las vinajeras.

Estuvo en el Convento de la Merced y luego fue regalado a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en 1848, por doña Concepción Castellar y Cardona, Marquesa viuda del Ráfol.

Número 571 del Catálogo actual.

Vicente Ferrín Salvador

EL FRONTAL DE SAN VICENTE DE LIESA (ARAGÓN)

I

La mayor parte de las pinturas sobre tabla que existen en Cataluña y Aragón, pertenecientes a los períodos románico y gótico primitivos, se conservan en su país de origen. La primera colección de frontales fue formada por el Dr. D. José Morgades y Gil, Obispo de la diócesis de Vich, quien, durante los últimos años del siglo XIX, convirtió en museo el anterior palacio episcopal, reuniendo allí las más interesantes y valiosas muestras del arte eclesiástico existentes entonces en su jurisdicción.

Fue el Obispo Morgades el que organizó la sección arqueológica de la Exposición de 1888 en Barcelona (1). Debido a sus esfuerzos, cerca de veinte frontales románicos, así como millares de objetos de diversa importancia arqueológica, se salvaron de una destrucción cierta. Por el gran número de pequeñas piezas que en él se conservan, este museo Episcopal ha sido llamado con frecuencia por los visitantes "El Museo de Cluny de España". Habiendo sido el Dr. Morgades, con anterioridad, Obispo de Solsona, muchos objetos de aquella diócesis fueron trasladados al museo de Vich. Casi desde el principio fue eficazmente secundado por el eminente erudito mossén José Gudiol y Cunill, que dedicó su vida entera a formar esta colección y que publicó su primer catálogo (2).

Este magnífico precedente de Vich fue el primer y más importante ejemplo de los museos episcopales, fundándose más tarde muchos de ellos en otras diócesis por obispos españoles. La organización de los museos de arte episcopales ha dado un gran resultado para la conservación de innumerables objetos de arte eclesiástico que de otro modo seguramente se hubieran perdido, destruido o vendido para

(1) José Puiggari y Llobet, *Album de la sección arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona*, año 1888, Barcelona, 1883, 13 ff.; de Fayolle, "Notes sur l'Exposition retrospective de Barcelone", Bull. mon., 1888, LIV. 556-84; *Album de detalles artísticos y plástico-decorativos de la edad media catalana*, año 1882, Prólogo de Ramón Soriano, Barcelona, 1888; Carlos de Bofarull y Sans, *Inventario general razonado de la sección arqueológica de la exposición universal de Barcelona*, Barcelona, 1890.

(2) *Catálogo del museo arqueológico-artístico episcopal de Vich*, Vich, 1893; Gudiol y Cunill, José, *Nocions de arqueologia sagrada catalana*, Vich, 1902, 2.^a ed., Barcelona, 1931; ídem, "Las pinturas románicas del museo de Vich", *Forma*, Barcelona, 1904, I, 348-368; E. Lefevre-Pontalis, "Deux monuments du musée de Vich", *Société nationale des antiquaires de France, Centenaire (1804-1904)*, París, 1904, 247-48, pl. XIII; Ad. Fäh, "Kunsthistorisches Wanderung durch Katalonien, VIII, Vich", *Die christliche kunst*, II (1905-1906), 197-206.

su exportación al extranjero. En el Museo Episcopal de Solsona se conserva gran número de pinturas sobre tabla, halladas por el Dr. Serra y Vilaró, y que le habían pasado por alto al Obispo Morgades. En el Museo Episcopal de Lérida (3) se conservan algunos antependios, y un frontal de principios del siglo XIV, dedicado a Santa Perpetua, se conserva en el Museo Episcopal de Barcelona (4).

El segundo grupo importante, después de el del Museo Episcopal de Vich, se encuentra en Barcelona. La primera mención de antependios se refiere a dos piezas originariamente del Museo Provincial (5), pero la mayor parte se hallan en el Museo de Bellas Artes. Debido principalmente a la iniciativa de D. José Pijoán, esta colección se empezó en 1901-1902, aumentando desde entonces en número e importancia (6). Este museo se enriqueció, además, con la colección entera de don Luis Plandiura, de Barcelona, que se compró en 1932 (7), y más tarde con los

(3) Fusté i Vila, J., *El museu arqueològic de la diòcesi de Lleida*, Lleida, 1924; Museo arqueológico del seminario de Lérida, Lérida, 1933; Ricardo del Arco y Garay, *Catálogo monumental de España, Huesca*, Madrid, 1942.

(4) Gudiol y Cunill, José, "El pali de Santa Perpetua de Moguda", *Página artística, La Veu de Catalunya*, núm. 197 (septiembre 4, 1913); Barcelona, Museo arqueológico diocesano, *Acta inaugural y catálogo de los objetos*, Barcelona, 1916, 56; Gudiol y Cunill, *Els Primitius*, II, Barcelona, 1929, 304-312, figs. 148-51; Gertrude Richert, *Mittelalterliche Malerei in Spanien*, Berlín, 1925, 35; Post, *A History of Spanish Painting*, II, Cambridge, Mass., 1930, 23-24, fig. 87; A. L. Mayer, *La pintura española*, 1934, 19; Cook y Gudiol Ricart, *Pintura e imagineria románicas*, *Ars Hisp.* VI, 243, fig. 222; Walter W. S. Cook, "Saint Perpetua Altar Frontal", *Essays in Honor of Georg Swarzenski*, Chicago, 1952, 57-65.

(5) Antonio Elías de Molins, *Catálogo del museo provincial de antigüedades de Barcelona*, Barcelona, 1888, 168.

(6) El museo de Barcelona se llamó primero el museo de la Ciudadela; más tarde, cuando se trasladó a la montaña de Montjuich, llevó el título del Museo de Bellas Artes, y es actualmente el Museo de Arte de Cataluña. Las primeras publicaciones sobre antependios se deben a la pluma de J. Pijoán: "Noves adquisicions del museu de Barcelona", *Il·lustració Catalana*, Barcelona, III, núm. 196 (3 marzo, 1907), 132; *ibid.*, V, núm. 280 (18 agosto, 1907), 526-27; "Noves adquisicions del museu municipal de Barcelona", *Anuari*, I (1907), 481; Carlos Bofarull y Sans, *Catálogo de la exposición de arte antiguo*, Barcelona, 1902; José Pijoán, *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, 1906; J. Folch y Torres, *Museo de la Ciudadela, Catálogo de la sección de arte románico*, Barcelona, 1926. Para otras notas sobre frontales de altares catalanes, véase: *Mittelalterliche Malerei in Spanien, Katalanische Wand und Tafel-Malerei*, Berlín, 1925; H. Scherwood Kay, "A Chronology of Spanish Painting", *Spanish Art Burl. Mag. Monograph*, II, 26-45; Pierre Paris, *La peinture espagnole depuis les origines jusqu'au debut du XIX^e siècle*, París, 1928; J. Puig y Cadafalch, *Le premier art roman, l'architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen aux X^e siècles*, París, 1928; Cook, W. W. S., "The earliest painted panels of Catalonia", I-IV, *Art Bulletin*, V (1922-23), 85-101; *ibid.*, VI (1923-24), 31-60; VIII (1925-26), 57-104, 195-234; X (1927-28), 153-204, 305-365; J. Gudiol y Cunill, *La pintura migeval catalana*, II, *Els Primitius, segona part, La pintura sobre fusta*, Barcelona, 1929; Juan Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, *Historia del arte hispánico*, Barcelona, 1931, I; August L. Mayer, *El estilo románico en España*, Barcelona, 1931; *idem*, *Historia de la pintura española*, Madrid, 1934; Cook y Gudiol Ricart, *op. cit.*, 187-278; Junta de Museus, *Frontals romànics del museu d'art de Catalunya*, Barcelona, 1934; *idem*, *Catàleg del museu d'art de Catalunya*, Barcelona, 1936; *idem*, *Museo de Bellas Artes, Frontales románicos*, Barcelona, 1944.

(7) Joan Sacs, "Les collections Plandiura", *L'amour de l'art*, París, VII (1926), 221-240; "La col·lecció Plandiura", *Gaseta de les arts*, época II, I, núm. 2 (octubre 1928), 2-14; W. W. S. Cook, "Early Spanish Panel Painting in the Plandiura Collection", *Art Bulletin*, XI (1929), 155-186; "L'Adquisició de la Col·lecció Plandiura", *Bulletí del museu d'art de Barcelona*, Barcelona, II, 1932 (19 diciembre), 353-95.

objetos adquiridos en 1950, procedentes del patrimonio de D. Rómulo Bosch y Catarineu, de tal forma que hoy en día el Museo de Bellas Artes de Barcelona contiene una magnífica serie de antependios románicos.

Algunas otras pinturas se encuentran fuera de la Península, tales como la tabla en estuco en *The Cloisters*, Metropolitan Museum of Art, New York City (8); el antependio de San Martín, en la Walters Collection, Baltimore (9); el frontal de la Ascensión, en el Worcester Art Museum (10); y el perteneciente a Mr. J. Nicholas Brown en el Museum of Fine Arts in Providence, R. I. Aunque un pequeño número de piezas existe en colecciones europeas, fuera de España, los más valiosos e interesantes retablos se conservan todavía, y pueden únicamente estudiarse, en Cataluña y Aragón. Algunos antependios se encuentran, sin embargo, en pequeñas parroquias de la falda de los Pirineos, pero son tantos los que han sido reunidos en colecciones permanentes, que ahora se hace posible el formar un juicio sobre ellos (11).

Las pinturas primitivas de Cataluña y Aragón en su origen fueron ejecutadas como imitaciones baratas de los ricos antependios en oro y plata con piedras preciosas o hechos con oro y esmaltes de Limoges, que adornaban los altares de los grandes santuarios, es decir, las catedrales y monasterios de la Península Ibérica. De aquellos que existieron en España, nada queda de ellos sino relaciones literarias; los originales fueron a parar al crisol donde fueron fundidos y acuñados durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

No solamente las grandes catedrales y monasterios de España tenían sus antependios, sino que las más pequeñas parroquias también conservaban uno o más frontales de madera, estuco o pintados al temple, reproduciendo por medios menos costosos los suntuosos efectos del oro, plata o esmalte ricamente labrado y alhajado. En muchos casos el altar tenía un sólo frontal colocado en el frente, pero con frecuencia los dos lados del altar estaban también cubiertos, y a veces se encuentran antependios con las tres partes completas. La mayor parte de los fron-

(8) W. W. S. Cook, "The Stucco Altar-Frontals of Catalonia", *Art Studies*, II (1924), 41-81; James J. Rorimer, *The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters*, New York, 1938, 25, fig. 11.

(9) W. W. S. Cook, "The Saint Martin altar-frontal in the Walters Art Gallery", *The Journal of the Walters Art Gallery*, XI (1948), 25-37, figs. 1-10; Cook y Gudiol Ricart, *op. cit.*, 221, fig. 192.

(10) Cook y Gudiol Ricart, *op. cit.*, 194, fig. 169; W. W. S. Cook, "A Catalan altar-frontal in the Worcester Museum", *Archaeologica orientalia in memoriam Ernst Herzfeld*, New York, 1952, 32-37, pl. V.

(11) Algunos de los estudios generales sobre frontales de altar románicos son: Emile Bertaux, "La peinture du XI^e siècle en Espagne", en Michel, *Histoire de l'art*, París, II (1906); Antonio Muñoz, "Pittura romanica catalana: I palioti dipinti dei musei di Vich e di Barcelona", *Anuari, Barcelona*, I (1907) 89-118, figs. 1-23; G. Desdevises du Dezert, "La peinture Catalane primitive", *Revue des Pyrénées*, XXI (1909), 3-35; Marcel Dieulafoy, "Les premières peintures de l'école catalane", *Academie des inscriptions et belles lettres, Comptes rendus des séances de l'année 1910*, 324-330; Eckart von Sydow, *Die Entwicklung des figuralen Schmucks der christlichen Altar-Antependia und Retabula bis zum XIV Jahrhundert*, Strassberg, 1912; Dieulafoy, *Art in Spain and Portugal*, traducción inglesa (Ars Una Series), New York, 1913, 116-121; G. Desdevises du Dezert, *Barcelone et les grands sanctuaires catalans*, París, 1913; Margret Burg, *Ottonische Plastik*, Bonn, Leipzig, 1922; Joseph Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Munich, 1924.

tales existentes están pintados al fresco sobre tabla; existen algunos en madera tallada en bajo relieve, mientras otros se ejecutaban por medio de estuco.

Tales son los antependios catalanes en madera, de San Pedro, de Ripoll; Santa María, de Tahull y de Ferrera; que muestran con toda claridad características románicas. El frontal de Buirá, único en su género, demuestra claros indicios de influencia morisca, probablemente de la comarca de Lérida, la que más se distingue por el uso de arcos de herradura (12).

Los pocos retablos conservados en los cuales las figuras están modeladas en estuco, como los catalanes de Ginestare y Esterri de Cardós, de Alós y Planes, siguen el estilo románico francés. Sin embargo, en otro grupo mayor de la llamada escuela de Lérida, el estuco se emplea de diferente manera, ya que en estos antependios las figuras están pintadas al fresco y rodeadas por un fondo uniforme de estuco, generalmente a base de dibujos geométricos o foliáceos. El uso del estuco puede muy bien haber derivado de fuentes musulmanas, ya que la ciudad de Lérida no fue reconquistada a los moros hasta el año 1149. Aunque estos frontales se atribuyen con frecuencia a la "escuela de Lérida", esta designación geográfica es inexacta, por haber aparecido muchos de ellos lejos de la ciudad de Lérida, especialmente en la región del Alto Pirineo, perteneciente al antiguo condado de Ribera Ribagorza. Sin embargo, estas tablas actualmente están muy diseminadas entre la provincia de Lérida y el antiguo Aragón.

No hay ningún otro grupo de antependios que evidencie una mayor unidad en la técnica y comunidad en la iconografía. Estas obras generalmente contienen escenas narrativas acompañando la figura central de un santo, como San Pedro, Martín, Clemente, Vicente y otros; o son tomados de la vida de la Virgen; o a veces el Pantocrator rodeado de los símbolos de los evangelistas.

II

En la región de Aragón se conservan pocas pinturas sobre tabla, y la mayor parte son de fecha relativamente moderna. Las pinturas no pueden compararse en calidad con la arquitectura de los siglos XII y XIII, que fue de gran relieve en esta región. Sin embargo, los monumentos existentes prueban que, entre los artistas modestos, hubo algunos pintores románicos que fueron dignos predecesores de los grandes maestros del período gótico. Pero pocos ejemplos han sobrevivido que puedan dar una idea representativa de la pintura románica en esta región de España. Aunque se encuentran ahora pocas obras en las iglesias para las que fueron originariamente hechas, aún las desconocidas, pueden atribuirse a ciertas regiones basándose en el estilo. Puesto que ninguna de estas tablas está fechada, como algunas de Cataluña, no hay una gran certeza cronológica.

Evidentemente, los pintores de antependios en Aragón estaban familiarizados con los de frontales de estuco de la escuela de Lérida. Aparte de los frontales sobre tabla de Buirá y de los antependios con fondo de estuco, hay tres principales escuelas de pintura sobre tabla en Aragón: el grupo franco-gótico de Huesca, la

(12) W. W. S. Cook, "The Wooden Altar-Frontal from Buirá", *The Art Bulletin*, XXXV, 1953, 299-300, figs. 1-3.

(13) Cook y Gudiol Ricart, *op. cit.*, Ars. Hisp. VI, 248, figs. 239, 241.

corriente italo-bizantina de Sigena y la de influencia mudéjar, de la región de Daroca, en el sur de Aragón.

La obra más arcaica de la escuela de Aragón es el frontal de la ermita de Nuestra Señora del Monte, de Liesa. Hasta 1936, dos antependios se habían conservado en las iglesias donde habían estado durante siglos, pero las dos piezas fueron quemadas por los comunistas durante la guerra civil, así que actualmente sólo pueden estudiarse mediante las fotografías deficientes que se habían tomado. Las dos representan asuntos sagrados sobre fondo de plata o corladura, con relieves de motivos florales, técnica popular en la provincia de Huesca.

Un frontal con incidentes de la vida de Santa Eulalia decora la iglesia de Javierre, y otro con escenas de la vida de San Martín, en la iglesia de San Martín de la Val de Onsera, una solitaria cueva-monasterio. En ambos frontales los santos ocupan el compartimiento central, de pie, bajo un arco trilobulado y flanqueados por escenas de sus vidas. Una y otra pintura presentan analogías con el frontal de la ermita de Liesa, aunque en ellos la técnica del fresco es quizá de calidad más elevada.

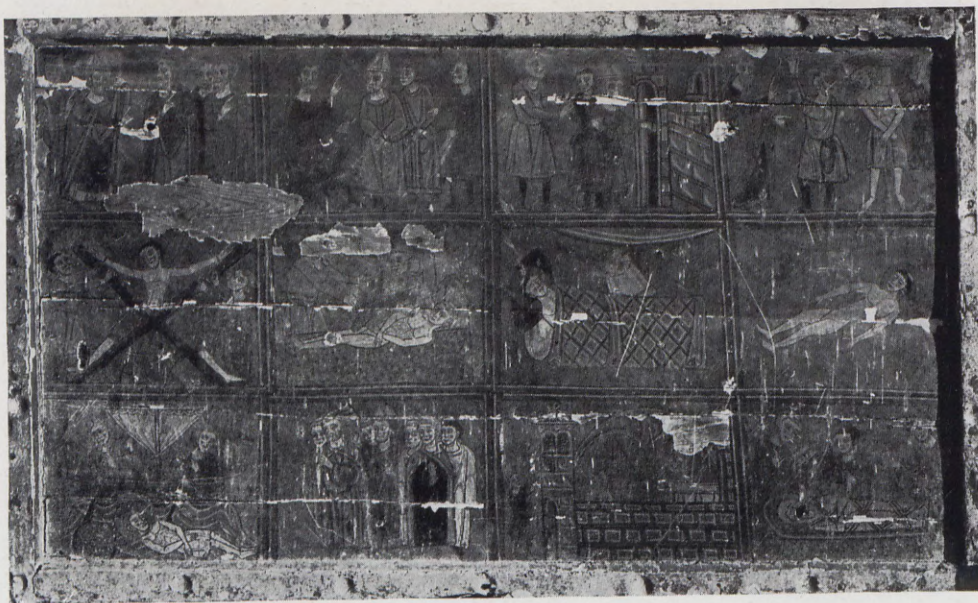


Foto 1

En su origen, el frontal de San Vicente (fig. 1) pendía ante el altar de la pequeña ermita de Nuestra Señora del Monte, en Liesa, situada alrededor de kilómetro y medio de Liesa y no lejos de Foces. Con anterioridad a 1925 el frontal fue trasladado a la casa del párroco, donde primeramente yo lo estudié, más tarde fue trasladado al Ayuntamiento de Liesa, y en la actualidad se conserva en la casa del alcalde de dicha localidad (14).

(14) Cook y Gudiol Ricart, *op. cit.*, Art. Hisp. 243, fig. 222.

Este antependio no contiene la usual figura central, como en los frontales, ya perdidos, de Santa Eulalia, de Javierre y el de San Martín de la Val de Onsera, sino que consiste en doce compartimientos colocados en tres zonas, con escenas de la vida y martirio de San Vicente.



Foto 2

En la primera división de la zona superior (fig. 2), San Valerio (VALERIVS), acompañado de San Vicente [VINCENCI(US)] habla, con la mano derecha levantada, a tres ancianos. El Obispo tiene el cabello y la barba rubios, y lleva mitra blanca, alba también blanca, bajo una dalmática verde y manto rojo. Detrás, San Vicente, tonsurado, viste de diácono, con alba blanca y dalmática verde claro, levantando su mano derecha en actitud de hablar. Los ancianos tienen el cabello blanco y llevan ropajes color violeta y verde oscuro.

En la escena siguiente los santos Valerio (VALERIVS) y Vicente [VINCENCI(US)] son llevados ante el gobernador romano Daciano (DACIANUS), en Valencia, quien pronuncia la sentencia con la mano derecha en alto. Un guardia sostiene la cuerda que ata las manos de los dos santos. Daciano, sentado en un trono verde oscuro, con las piernas cruzadas, lleva una corona roja, y está representado con cabello rojo y barba blanca, vistiendo de rojo oscuro y verde, con calzas negras y sandalias, sostiene en la mano izquierda un cetro negro. Valerio (VALERIVS), con mitra blanca, el cabello y la barba claros, viste de rojo con sandalias. Detrás de él se halla el imberbe San Vicente [VINCENCI(US)], con las manos también atadas, llevando casulla verde y sandalias negras. El guardia barbilampiño, vestido de color violeta oscuro, sujeta el brazo izquierdo de San Vicente.

En el compartimiento que le sigue, un guardia calvo, con vestidos rojos, conduce a los dos santos a una prisión con pared roja, parapeto y una torre verde. Esto debe representar a San Valerio condenado al destierro, a la puerta de la ciudad, donde San Vicente interviene por él. Es ésta la última ocasión en que

aparece San Valerio. El imberbe San Vicente [VINCENCI(US)] lleva vestido verde oscuro, calzas y sandalias. El Obispo (VALERIVS) lleva mitra amarilla y vestiduras verde oscuro.

En la escena final (fig. 3), en la última zona de la parte baja, Vicente, representado con aureola con la inscripción [VINCENCI(US)], va desnudo, excepto una corta túnica roja, y atado a una columna verde claro, es azotado por dos guardias barbudos vestidos de verde. A la izquierda, de pie, está Daciano, con barba, la mano derecha en actitud de hablar, con corona, cabello rojo y vestido oscuro.

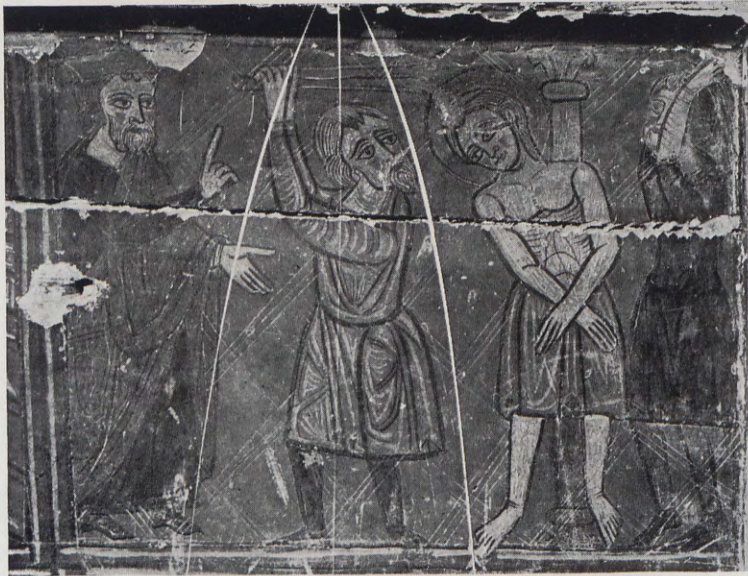


Foto 3

En la zona media, la primera escena representa la tortura del santo [VINCENCI(US)] aureolado de rojo y vestido con pantalones cortos de color rojo, atado con correas a una gran cruz de San Andrés, de color verde (fig. 4). Dos guardias imberbes visten de rojo y verde. En el compartimiento contiguo el santo [VINCENCI(US)] yace sobre la parrilla, donde está a punto de ser quemado. Un guardia, a la derecha, desgarrar el cuerpo del santo con un rastrillo y otro echa aceite en las llamas bajo la parrilla.

La muerte del santo [VINCENCI(US)] se representa en la siguiente escena (fig. 5). El santo, aureolado, yace sobre un lecho, los ojos cerrados y la cabeza apoyada en un cojín negro; cubre su cuerpo una manta decorada con rombos en rojo y naranja. Un ángel con alas verde oscuro aparece en medio de una nube verde y eleva el alma del santo al cielo, con la cabeza nimbada. En la sección final de esta zona, el cuerpo del santo [VINCENCI(US)], con tonsura negra, ha sido arrojado a los campos para ser presa de las fieras y de los buitres. Arriba, un cuervo protege milagrosamente el cuerpo del santo, y debajo hay un animal negro parecido a un perro. Desde una nube verde aparece la *Dextera Domini*.

En el primer compartimiento de la zona inferior, el cuerpo del santo [VINCEN-
CI(US)], con nimbo amarillo, está en el mar con una piedra de molino col-
gando del cuello por una cuerda roja. Dos hombres en una barca verde, con vela
blanca triangular, tratan de sacar el cuerpo del santo del agua. Los marineros llevan



Foto 4

ropas verdes y hay un pájaro en la proa y en la popa de la embarcación. En la
división contigua, un grupo formado por un obispo y seis eclesiásticos observan
la recuperación del cuerpo del santo, que fue enterrado más tarde en una humilde
capilla cerca de Valencia. Los clérigos llevan albas amarillas, túnicas verdes y
oscuras y mantos rojo claro.

El tercer episodio representa la iglesia de Lisboa (LIXIBONA), un edificio verde
en forma de cúpula, con un altar alrededor del cual cuelgan lámparas de aceite.
A la izquierda, un joven con una corta túnica roja, repica las dos campanas de
la torre roja de la iglesia, anunciando la milagrosa llegada del cuerpo del santo
desde Valencia a Lisboa. La escena final muestra el entierro de San Vicente
(VINCEN —) en una tumba de la catedral. Envuelto en una mortaja blanca, al

estilo de las momias, el cuerpo reposa en un sarcófago abierto, en un ataúd moteado de rojo, los monjes practican el oficio del entierro. El clérigo de la izquierda lee en un libro blanco, mientras el de la derecha sostiene un incensario; ambos visten ropas verdes.



Foto 5

El retablo está encuadrado en un estrecho marco y a intervalos tiene grabados unos medallones blancos. El bisel del marco es negro.

El estilo de este frontal es arcaico, siendo principalmente románico en los tipos y en el claro dibujo. Las figuras son achaparradas y rígidas, y ejecutadas toscamente pero con gusto. Chapetas rosadas dan vida a los pómulos de los rostros. Los pliegues de los ropajes y los rasgos anatómicos se hacen resaltar por medio de líneas oscuras de diversa intensidad. El fondo dorado es de un pardo rojizo, parte del cual se conserva todavía. Este fondo está decorado con rombos trenados, técnica que se encuentra en muchos frontales aragoneses, y que también puede verse en el antependio de Santa Cecilia de Bolvir, en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Barcelona (15).

(15) Liesa pertenece a la provincia, partido judicial y diócesis de Huesca (Madoz, *Diccionario*, X, 281).

Dimensiones: 1.05 × 1.71 m. Condición: La sección superior de la izquierda del frontal está deteriorada, y grandes capas de pintura han desaparecido, sobre todo a lo largo de la unión de las tablas. La parte inferior del marco está muy estropeada, pero las escenas se conservan en buen estado. Bibliografía: Del Arco, Ricardo, *Guía artística y monumental de Huesca y su provincia*, Huesca, 1922, 22; Del Arco, Ricardo, y Lobastida, Luciano, *El Alto Aragón monumental y pintoresco*, 1913, 44; Gudiol y Cunill, J., *Els Primitius*, II, 346-49; Post, C. R., *History of Spanish Painting*, I, 253, fig. 65; Del Arco y Garay, Ricardo, *Catálogo monumental de España*, Huesca, Madrid, 1942, 170, figs. 322-24; Cook y Gudiol Ricart, *op. cit.*, *Ars Hisp.*, VI, Madrid, 1950, 248, fig. 233.

De la escuela catalana se conservan muchos hermosos ejemplos de tablas pintadas, los más antiguos datan del siglo XII. Sin embargo, en la escuela aragonesa no se encuentra ningún ejemplo románico de fecha tan remota. Este frontal de Liesa, una de las muestras más antiguas que se conservan, no es catalán, como creía Gudiol y Cunill, sino que es ciertamente aragonés, y fue ejecutado, probablemente, durante la segunda mitad del siglo XIII.

Walter S. Cook

(16) Cook y Gudiol, Ricart, *op. cit.*, *Ars Hisp.*, VI, 243, fig. 220; W. W. S. Cook, "Franco-Gothic Stucco Altar-Frontals in Catalonia", *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, N. J., 1954, 111-113, figs. 61-65.

(17) W. W. S. Cook, "A Stucco Altar-Frontal from Betesa", *Speculum*, XXXV, núm. 3, pp. 394-400.

EN EL III CENTENARIO DE LA MUERTE DE VELÁZQUEZ

HALLAZGO DE LAS PARTIDAS DE BAUTISMO DE ORRENTE Y VILLACIS.—LOS RODRÍGUEZ DE SILVA EN MURCIA.—LOS PINTORES SUÁREZ Y ACEBEDO

Con oportunidad del tercer centenario de la muerte de Velázquez, voy a aportar algunas de mis investigaciones sobre arte, artistas y otras noticias de su época.

En el archivo parroquial de Santa Catalina, de Murcia, acabo de encontrar dos partidas de bautismo que resuelven dos importantes incógnitas de la historia de nuestra pintura. La primera es la del "Bassano español", en Toledo ligado a Domingo Teotocopuli e influido por Ribalta en Valencia. Su hallazgo aclara que fue hijo de la ciudad de Murcia, y no de Montealegre como se sospechara (algún fundamento tendría este error, pues he visto donde autorizadamente, en su tiempo, se cita a su hermano Patricio como vecino de la villa de Montealegre).

He aquí la partida:

B.º P.º, hijo de Jaume Orrente e Isabel Jumilla.

En dieciocho días del mes de abril, año de ochenta (1580), bauticé yo Francisco de Cervellón, cura de Santa Catalina, a Pedro, hijo de Jaume Orrente y de Isabel Jumilla, fueron compadres Pedro Serrano y Catalina Serrano y por verdad lo firmé en mi nombre. Francisco Cervellón (firma).

(Archivo de Santa Catalina, de Murcia, hoy en la iglesia de San Nicolás. Libro 2.º que contiene bautismos y matrimonios. Folio núm. 17.)

De este pintor, al que se le asignan tantas obras que no son de él —entre ellas unas en el museo de Bellas Artes de Murcia—, he documentado cuatro cuadros en Yeste, cinco en Orihuela, dos en Murcia, uno en Alicante y otro en Cartagena y descartado varias copias que se le atribuían.

He dado con más de cincuenta documentos de la vida y obra de Pedro de Orrente cuyo padre era mercader de lienzos llamado Jaime de Orrente, natural de Marsella, establecido como revendedor en Valencia y después en Murcia, con comercio en la plaza de Santa Catalina, centro comercial de la ciudad. Fueron sus hermanos Juana, Francisca, Patricio, Leonor, todos mayores que él. Hubo un hermano del primer matrimonio de Isabel Jumilla, su madre, llamado Pedro Morales. Todos matrimoniaron con familias de mercaderes y agricultores. He encontrado asimismo el testamento del pintor que una vez muerto, en Valencia, fue

leído en 17 de enero de 1645, ante el escribano Juan Fita. Estaba casado y no dejó hijos, nombrando por herederos a sobrinos.

En semejantes circunstancias y bautizado treinta y seis años después, nació en Murcia otro pintor, don Nicolás de Villacis y Arias, del que me ocupo a propósito del tercer centenario de la muerte de su maestro Velázquez:

Don Andrés Baquero, en "Artistas Murcianos", refiriéndose a lo escrito por don Juan Belmonte en "Murcia Artística" (1872), da escasas y oscuras noticias de los Villacis en Murcia. Hace pocos días, un documento notarial me ha permitido saber cuándo llegaron los de este apellido a Murcia. Esto fue a principios del siglo XVI, con don Juan de Villacis, natural de los Villacis en el reino de León —era señor de Villacis—, casado con doña Ana González de la Madrid. Tuvieron por hijos a Toribio, Isabel, Juana, Ginesa y Alonso (bisabuelo de nuestro pintor). Emparentaron en Murcia con los García de Otalora, Cisneros y Fontes de Albornoz. Hubo una doña Isabel de Villacis y Otalora, abadesa del murciano convento de Santa Isabel, sobrina de don Pedro de Villacis, canónigo maestrescuela de la catedral de Murcia.

Los estudiosos infructuosamente buscaban la partida bautismal del pintor don Nicolás de Villacis y Arias en los archivos parroquiales de San Lorenzo y de San Juan Bautista. Supe por cierta escritura que su padre, llamado Nicolás Alonso Blanco (en escrituras, las más antiguas, denominase Alonso Nicolás Blanco y al final de su vida Nicolás Alonso Blanco de Villacis y Fray Nicolás de Villacis, religioso trinitario) en 1614, tenía su morada y una tienda de telas en la plaza de Santa Catalina, de Murcia (como Orrente), y acudí al archivo de la parroquial de dicha Santa (cual para indagar la partida de Orrente), y me fue revelada la siguiente inscripción:

NICOLÁS, de Nicolás Alonso y Juana Arias.

En nueve de septiembre de mil seiscientos y diez y seis bauticé yo, el licenciado Andrés Gras, cura propio, a Nicolás, hijo de Nicolás Alonso y Juana Arias, conyuges; fueron compadres el doctor Juan Perez de Tudela, regidor desta ciudad, y doña Isabel Alaxarín, su mujer. Firma el licenciado Andrés Gras.

En el archivo de la parroquial de San Juan Bautista, de Murcia, consta, por la partida, que Nicolás Alonso Blanco y Juana Arias, padres del pintor Villacis, que se desposaron el 27 de diciembre de 1609.

Tuvo Nicolás Villacis un hermano mayor llamado don Pedro y menor que él una hermana llamada doña Ana, hijos de la dicha doña Juana. De segundas nupcias casó su padre con doña Tomasa Carmona y Altamirano y hubo los siguientes hijos: don Ignacio, doña Constancia, que fue monja profesa en Santa Clara, de Murcia, y doña Elena.

Cree don Juan Belmonte que el mediano pintor que, según Palomino, inició a Villacis en su vocación artística fue Lorenzo Suárez, pero he precisado que el pintor más relacionado con esta familia fue Juan de Alvarado, cuyo arte fue muy estimado y he descubierto constancia de haber pintado muchos retablos.

Los hermanos don Pedro y don Nicolás de Villacis Arias, entre 1632 y 1636, siendo a la sazón su padre Depositario Mayor de Murcia, se trasladaron a Madrid, el primero, futuro sacerdote, a graduarse en la Universidad de Alcalá de Henares,

y don Nicolás a cultivar su arte en el taller de don Diego Rodríguez de Silva Velázquez, pariente de los Fernández de Silva y Rodríguez de Silva, murcianos. Nicolás Alonso Blanco tuvo algunas contrariedades como Depositario General, y viudo de su segunda esposa ingresó en el convento de la Santísima Trinidad de Murcia; siendo novicio en 1649. De 18 de noviembre de 1650 hemos encontrado un documento del escribano Pérez Valero constando que el pintor don Nicolás de Villacis residía ya en Murcia.

Encuentro escrituras acreditando que Diego Fernández de Silva, vecino y jurado de la ciudad de Murcia, referido en el testamento de don Nicolás de Villacis, pues le retrató y vendió un "Enclavamiento del Señor en la Cruz", "La Barca de San Pedro" y "San Miguel con el enemigo a los pies", era mercader en lencería y he visto obligaciones varias de sus ventas de paños segovianos, lienzos y sedas; era hermano de Francisco Fernández de Silva, regidor y vecino de Murcia y recaudador general de las minas de azufre de estos reinos; ambos eran primos de doña Catalina, doña Clara y don Gerónimo Rodríguez de Silva, vecinos de Madrid, con intereses en Murcia (hijos de Antonio López de Silva y doña Ana Rodríguez de Silva, vecinos de Madrid), también primos de don Antonio López de Silva, vecino y jurado de Murcia, y don Ambrosio de Silva, vecino y jurado de Murcia y Alcalde de la Santa Hermandad en el estado de los hijosdalgo. Diego Fernández de Valle, vecino de Madrid, era suegro de don Gerónimo Rodríguez de Silva. Diego Fernández de Silva era vecino de Jerez de los Caballeros, en Extremadura (1593), heredero de Lorenzo de Silva, racionero de la Catedral de Cartagena (Murcia) y hermano suyo legítimo. Ambos hijos de don Lorenzo de Silva y doña Ana de Salzedo, ambos enterrados en el claustro de dicha iglesia mayor, poseyendo lápida y capilla, eran parientes de los Cortexo, de Murcia. Don Hernando de Silva a fines del siglo XVI poseía bienes en Murcia y fundó un mayorazgo que tiene incompatibilidad con otro cualquier mayorazgo; éste va a los hijos de don Félix Nieto de Silva, caballero de la Orden de Alcántara, conde de Guaro, del consejo de Su Majestad en el Real de Guerra, asistente y maese de Campo, general de la cd. de Sevilla, casado con doña Gerónima de Cisneros Moctezuma (viuda de don Fernando Antonio Henriquez Solorzano Cisneros, caballero de Alcántara, Señor de las villas de Álava y Campo Redondo). El hijo primogénito de este matrimonio era don Antonio de Cisneros Silva Castro Guzmán, Caballero de Santiago, menino de la Reina. Por la dicha incompatibilidad no pudo heredar el mayorazgo de don Hernando de Silva, sucediéndole la segunda de don Félix, llamada doña Teresa Nieto de Silva y Moctezuma, marquesa de Tenebrón, casada con don Gaspar de Oca Zúñiga y Sarmiento, Caballero de Santiago, Regidor Perpetuo de Murcia, domiciliados en su palacio de la plaza del Mercado, de Murcia. Según inventario testamental de don Gaspar, poseían un lienzo pintado por Velázquez con el Martirio de San Lorenzo.

He podido averiguar la estrecha relación de los Fernández, Álvarez y Rodríguez de Silva con la familia Villacis y la vecindad de las lencerías de unos y otros. Don Nicolás, siendo adolescente, vivió en Madrid con don Antonio López de Silva y doña Ana Rodríguez de Silva. Explica esta relación cómo las puertas del taller de don Diego Rodríguez de Silva Velázquez se abrirían al joven y noble pintor murciano. Últimamente he visto partidas de final del siglo XVI confirmando que estos Silva, en Murcia avecindados, eran oriundos de Sevilla.

Casi nula es la obra que resta del pintor Villacis. Palomino, Cean y Belmonte la elogiaron. Don Elías Tormo la trató con cariño. En el museo de Bellas Artes de Murcia hay unos frescos de Villacis, trasladados a lienzo, que proceden del derribado convento de la Stma. Trinidad, en trance de perderse, cuarteados y descascarillándose. Hay citas documentales de algún que otro cuadro. Creo que un gran lienzo existente en el testero de la escalera principal de la Diputación de Murcia, procedente del antiguo convento de la Trinidad, caracterizado de la época de Villacis y en paridad con su pintura del Martirio de San Lorenzo, es suyo (representa la fundación del convento de la Trinidad a la Reconquista de la ciudad de Murcia, y el P. Carreras, trinitario, escribe que, además de los frescos de la iglesia, Villacis pintó tres cuadros históricos de la orden trinitaria). Villacis vivió ligado al convento de la Trinidad donde su padre profesara, muerta su segunda esposa doña Tomasa de Carmona y Altamirano, que era hermana de Fray Juan de Carmona, conventual de dicha casa. Villacis era patrono de la capilla de la Virgen de las Angustias, enterramiento de sus padres, en la citada iglesia (1).

RETRATOS DE VILLACIS

En el museo de Bellas Artes de Murcia, trasvertido de un muro de la iglesia trinitaria, hay una pintura de Villacis, retrato de tres caballeros, estando el pintor representado en el centro, según interpretó a mediados del pasado siglo don Juan Belmonte, y por razón de edad juzga don Andrés Baquero que más bien sea Villacis el de la derecha (no del observador). Esta incompleta referencia de lugar, ha motivado confundir al artista con el Conde del Valle que, pintado a la derecha del que mira, luce la cruz de la orden de Santiago, y basado en este error hemos visto más de una vez interpretada la figura de don Nicolás de Villacis y Arias reproduciendo la efigie del citado conde don Antonio de Roda, ostentando en el pecho el lagarto de Uclés sin tener en cuenta que sólo hubo un pintor caballero de órdenes militares, don Diego Rodríguez de Silva y Velázquez.

En el testamento de don Nicolás de Villacis hay referencia de dos retratos de su efigie, uno terminado y otro bosquejado; el primero es de cinco palmos de alto por cuatro de ancho. A la muerte de su hija doña María Luisa fue adjudicado a su hermana doña Lucrecia, ausente en Como (estado de Milán), quedándolo en depósito el viudo de la referida doña Luisa, don Mateo de Ceballos, que casó en segundas con Doña Eufrasia Briñez y hemos averiguado que en 1779 lo poseía el hijo de éstos, don Mateo de Ceballos Briñez Meseguer.

(1) En enero de 1960, tercer centenario de la muerte de Velázquez, el Sr. Gallego Burín me pidió un trabajo resumiendo mis investigaciones sobre Villacis, discípulo de aquél. En la Dirección General de Bellas Artes obra dicho trabajo obtenido de más de ciento cincuenta documentos que he encontrado relacionados con Villacis. La Asociación de la Prensa me premió un estudio crítico de la escasa obra del pintor murciano y la "Revista da Universidade Catolica de São Paulo (Brasil)" está a punto de publicar un trabajo sobre el mismo, y en el número 44 de "Hidalguía" he publicado un estudio sobre su familia. Nadie se había ocupado del cuadro trinitario de referencia que, según me hacen saber, estaba catalogado como Adoración de los Reyes. Me ocupé del mismo en la revista "Idealidad" (C. del Sureste de España, Alicante), número de Navidad de 1960. Según me anuncian va a ser restaurado el cuadro.

En la exposición "Velázquez y lo velazqueño" figuró el retrato de un caballero, pintura de Villacis, procedente del convento murciano de la Stma. Trinidad.

El día 13 de septiembre de 1654, ante el escribano Bartolomé Heredia, reunieron con Fray Nicolás Alonso Blanco, enfermo en su celda del convento de la Trinidad de Murcia, ya en trance de muerte, sus referidos hijos para recibir su última voluntad.

* * *

Hace pocos años María Luisa Caturla me pedía noticias inéditas de los pintores Cristóbal de Acebedo y Lorenzo Suárez. En el número de esta revista correspondiente al año 1959 di cuenta de un gran lienzo, que hallé en una charilería de Murcia, firmado por Lorenzo Suárez, cuyo asunto es la Virgen entregando el Niño Jesús a San Félix de Cantalicio.

Posteriormente, documentos me han informado que Lorenzo Suárez era hijo segundo de un bordador con taller de intensa producción en la ciudad de Murcia, también llamado Lorenzo Suárez, y de su legítima esposa María de Herrera, vecinos de la iglesia parroquial de San Juan Bautista (2). Eran hermanos del pintor, Juan, Patricio, Diego, María y Petronila Suárez. Fue procurador y gran amigo de Lorenzo Suárez, José Micó, que acabo de saber era tío de don Nicolás de Villacis.

Del pintor Cristóbal de Acebedo no he hallado noticia alguna de primera mano, aunque sí de otros de este apellido, muy raro en Murcia, feligreses de San Andrés.

Sánchez Moreno cita, como únicas conocidas, las siguientes obras de Acebedo (3):

Seis tablas del retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Alcantarilla (desaparecidas en 1936).

La Virgen apareciéndose a San Fulgencio, del Seminario de San Fulgencio de Murcia (perdida en dicho año).

San Andrés Corsino a caballo (en ignorado paradero).

Milagro de San Juan de Mata (conjetural). En el palacio episcopal de Murcia.

La Virgen de la Merced y Don Jaime I (iglesia de la Merced, de Murcia).

San Pedro Nolasco rescatando cautivos (Merced, de Murcia).

En la casa solariega de los señores de Perea, de la villa de Mula (Murcia), acabo de conocer un oscuro lienzo de un metro y medio de ancho por uno de alto, aproximadamente, cuyo motivo es San Sebastián muerto y Santa Irene extra-yéndole delicadamente una flecha clavada en el pecho. Es una pintura prendida al oscurismo zurbaranesco y de tonalidades muy semejantes al sevillano lienzo de Santa Águeda y al mártir cisterciense, tanto en los contrastes de las luces como en los pormenores de su composición. Excelente morfología la de San Sebastián, superior a la del Cristo de la Luz, de Zurbarán, prendido a la maestría del extremeño anterior al 1630. En el ángulo inferior izquierdo va firmado por AZEBEDO.

Don Elías Tormo advirtió la influencia de Zurbarán y los Ribalta (¿por Orrente?) en estos dos pintores murcianos, y en esta pintura, de tanto influjo sevillano, trazos anatómicos y telas nos orientan a Valencia.

(2) Escribanía de Cristóbal Bilchid. Murcia, 14 de marzo de 1618.

(3) "Lorenzo Suárez y Cristóbal de Acebedo". Murcia, 1953 (Suc. de Nogués).

La primera noticia de Lorenzo Suárez en Murcia es del año 1638, y la de Cristóbal de Acebedo es de 1634. Los documentos de un Lorenzo Suárez hasta 1618, corresponden al bordador, padre de aquél, que testó, como dicho queda, en ese año.



San Sebastián y Santa Irene, por Acebedo, de la casa solariega de los señores de Perea en Mula

Son dos pintores que hay que reivindicar y doy sus noticias con ocasión de este trabajo dedicado a exponer algunas de mis modestas investigaciones sobre pintores de la primera mitad del siglo XVII (4).

José Crisanto López Jiménez

(4) El Museo Provincial de Bellas Artes, de Murcia, carece de obras de uno y otro pintores cuya producción conocida sólo radica en dicha ciudad. El nuevo Director General de Bellas Artes, don Gratiniano Nieto, declaró en el diario "La Verdad", de Murcia (1.º febrero 1961, pág. 11), el efecto deplorable que le causó este museo. Precisa mejorarlo adquiriendo preferentemente obras del buen siglo diecisiete murciano, tan alabado por don Elías. Un comodín para los no aficionados a escudriñar, es el de que Murcia no tuvo pintura o fue muy escasa. Repito que con las obras que he visto en los baratillos murcianos y desaparecer de iglesias, conventos y domicilios, pudo haberse organizado un gran museo de pintura.

JACOMART

El día 16 de julio de 1461 moría un pintor al que las gentes debían conocer familiarmente como el “mestre Jacomart”. Podemos adelantar que era un artista famoso, hombre de inmensa reputación, sobre el que habían recaído destacados honores.

Las cosas fueron, como siempre, desarrollándose con arreglo a una rutina bien poco impresionante de puro repetida e inevitable. Alguien se sintió morir. Los parientes —tal vez su propia esposa— llamaron la notario.

El pintor al que se le estaba escapando la vida se llamaba Jaime Baço Jacomart. Habitaba en la calle de San Vicente extramuros, junto a lo que entonces llamaban “camino de San Vicente”, perteneciente a la parroquia de San Martín. Allí otorgó testamento, ante notario y testigos.

El documento repetía las fórmulas habituales, hablando *en nombre de la Santa Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo*. Encomendaba a Magdalena, su mujer, el traslado de sus restos al Monasterio de los frailes Predicadores —Santo Domingo—. Quería reposar en el mismo lugar en que yacían sus padres. Luego, dejaba a Magdalena todos sus bienes y derechos. Firmaron los testigos Martín Desparza, Sancho Aznar y Juan Sabater. Firmó Jaime Vinader, el notario. Magdalena aceptó la herencia.

Un día después expiró Jacomart; al siguiente, el mismo notario inventarió los bienes. Por el inventario sabemos cómo vivía un gran pintor valenciano a mediados del siglo xv. Si les parece bien, curiosaremos un poco.

La casa debía ser amplia, con la estructura de nuestras viejas alquerías. Un cuerpo de edificio principal y un huerto en el que había otras edificaciones menores y accesorias.

La vivienda estaba, naturalmente, en el cuerpo principal. Comprendía un dormitorio grande y otro más pequeño —el cual tenía su correspondiente recámara o desahogo—, una cocina y un comedor. Junto al huerto, otros departamentos: uno que servía de dormitorio —en cuya entrada había una tinaja para guardar trigo— y otros independientes, como bodega, almacén de diversos objetos domésticos e incluso establo.

Esto nos dice varias cosas. Jacomart no debía tener hijos, que probablemente hubieran sido mencionados en el testamento. Tampoco tenía mucha servidumbre: dos personas a lo sumo. Jacomart no era rico, aunque vivía con decoroso acomodo. Lechos con cobertores de lino, cortinas blancas, algún cofre, alguna mesa, cántaros... Una modesta vajilla: seis platos pequeños de estaño y poca cosa más. El ropero, escaso y evidentemente sin lujos: solamente hay dos prendas confeccionadas con tejidos de Bruselas y Brujas, unos jubones con mangas de seda y otra prenda de piel...

Ahora bien; todavía nos falta mencionar un detalle, que es precisamente el que nos acerca con mayor seguridad al espíritu de la época: Jacomart tenía en el comedor un oratorio con su retablo correspondiente, donde muy bien podemos suponer que hubiera pintado alguna imagen de su devoción.

En ese ambiente sencillo le llegó la muerte al más afamado pintor valenciano del siglo xv, favorito del gran monarca Alfonso V de Aragón, tras una vida por entero dedicada al trabajo. Muchas obras salidas de su mano sustentaban el crédito que le concedieron sus contemporáneos; algunas estaban destinadas a llegar hasta nosotros, aunque una implacable fatalidad histórica se haya complacido arrojando sobre ellas complejos problemas a la hora de fijar su verdadera filiación. Verdaderamente, poco debió preocuparle el anticiparse a estas cuestiones, pues —al igual que otros tantos de su tiempo— probablemente nunca firmó sus obras. Ni le importó demasiado la riqueza, ni se molestó para prever la posteridad. A Jacomart —hombre característico de su época— le interesaba otro tipo de trascendencia.

JACOMART: EL HOMBRE

Ahora que ya sabemos de su muerte y su hogar, podemos intentar el evocar sus orígenes, su vida y andanzas. Desde luego, no son demasiadas las noticias que han llegado hasta nosotros, aunque —por otra parte— facilitan los más indispensables jalones de una biografía.

Las búsquedas tenaces realizadas por Sanchis Sivera y Tramoyeres en los archivos valencianos, así como alguna noticia de diversa procedencia, proporcionan base sólida a esta esquemática reconstrucción.

Probablemente (salvo una casi inverosímil confusión), el Jacomart pintor era el segundo de los tres hijos de un sastre avecindado en Valencia y llamado *Jacobi Baquo*, alias *mestre Jacomart*.

Este sastre era extranjero, y en 1400 todavía no tenía la ciudadanía valenciana, aunque ya residía en la ciudad de Valencia. Sabemos esto porque le fue impuesta una multa al transgredir cierta disposición relativa al consumo de aves de corral. Jacomart padre alegaba en su descargo que el domingo anterior *era stat NOVI* (o NUVI, novio) y que ignoraba las leyes por ser extranjero.

De aquí podemos deducir dos cosas interesantes para la biografía del Jacomart pintor:

1.^a Su padre era extranjero y en julio de 1400 hacía poco tiempo que residía en Valencia.

2.^a Contrajo matrimonio en el citado mes de julio de 1400.

Esto nos permite señalar con bastante exactitud la edad que tenía nuestro pintor cuando murió, pues el Jacomart sastre falleció poco antes de diciembre de 1429, dejando tres hijos menores de edad (Andrés, Jaime y Miguel). Por lo tanto, ninguno de los tres llegaba a los 20 años, edad exigida por los Fueros para el acto jurídico en el que estuvieron representados por su madre.

Si el sastre se casó en 1400 y murió en 1429, pudo tener un hijo de 28 años. Pero no lo tuvo. Miguel debía contar —podemos suponerlo— el máximo: 19 años. Y Jaime —el pintor— 17 ó 18. Por consiguiente, Jacomart debió nacer sobre 1411, muriendo a los 51 años de edad, aproximadamente.

Debió ser precoz la carrera artística de Jacomart. En 1440, cuando tendría unos 29 años, ya tenía ganado un sólido prestigio, pues el rey Alfonso el Magnánimo reclamaba su presencia en Italia.

En febrero de 1441 le fue encargado un retablo para Burjasot, retablo que quedó inacabado por ausencia del pintor en cumplimiento de los deseos del rey. En abril de 1441, no sólo seguía en Valencia, sino que contrató una pintura sobre tabla para el portal de la Almoyna. El mismo año, poco después, cobraba la primera paga por este trabajo para la catedral y compraba dos casas con Magdalena Devesa, su mujer (por lo tanto ya estaba casado antes de cumplir los 31 años).

Hasta mediados de 1443 no emprendió el viaje hacia Italia. Meses antes, el 23 de noviembre de 1442, el rey Alfonso escribía desde Foggia al Baile de Valencia y al de Barcelona, ordenando la tasación y liquidación de los trabajos que Jacomart se veía forzado a dejar inacabados. En enero de 1443 el monarca escribe nuevamente al Baile de Valencia, reiterándole las anteriores instrucciones: el maestro Jacomart ya estaba en Italia y tenía allí el rango de pintor de la casa real.

En 1446 regresó a Valencia para recoger a su esposa y volver nuevamente a Nápoles. Cinco años más tarde —en julio de 1451— reaparecía en Valencia, donde probablemente estuvo hasta su muerte. Una serie de trabajos de diversa importancia van jalando estos últimos años.

Como decía Elías Tormo, esto tiene "*una apariencia de honrosa y fructífera jubilación*". Efectivamente, el 29 de enero de 1456, Alfonso el Magnánimo le confirmaba como pintor suyo, asegurándole los honores y privilegios que ello acarrearía, tales como el ostentar en su domicilio el escudo y las armas reales. Digno retiro para un servidor distinguido y leal, pero retiro al fin y al cabo.

¿Qué había sucedido? La explicación viene sola: en la corte italiana del monarca español, iluminada por los primeros albores del gran estallido revolucionario del Renacimiento, el estilo del maestro Jacomart tenía que resultar necesariamente anticuado. Así lo supuso Elías Tormo y así lo aceptamos nosotros, aunque también podemos pensar en quebrantos de salud.

Naturalmente, hay algunas otras noticias relativas a la vida de Jacomart. Aquí nos hemos limitado a mencionar las más significativas desde el punto de vista biográfico, eludiendo algunas que, si bien se prestan a seductoras conjeturas, hubieran añadido poca claridad a nuestra exposición. De todo ello destaca la conclusión de que Jacomart no pudo o no quiso afincarse en Italia. Como, indudablemente, fue un fiel súbdito y un ciudadano respetable, el monarca le proporcionó un digno retiro, pero no le retuvo en su corte, donde brillaría el nombre de Pisanello. Ese nuevo sueño del arte que fue el Renacimiento ya estaba respirándose intensamente en el ambiente, abarcando todos los confines de la cultura.

Yo veo algo dramático en la provinciana fidelidad de Jacomart a las fórmulas heredadas, en su lealtad a unas concepciones ya condenadas, siendo como era cuando marchó a Italia un hombre joven que muy bien hubiera podido sentirse propenso al contagio de la aventura renacentista, de su plétora vital, de su inyección sensualista al tratar los temas religiosos, de su predilección (entonces experimental) por la perspectiva... Pues bien, el espíritu de la última Edad Media estaba tan vivo en él, que le mantuvo aferrado en cuerpo y alma a un arte espiritualista de signo todavía medieval.

Mas no es este su único conflicto. También su obra, al correr el tiempo, ha

tenido que sufrir penosas vicisitudes. También su recuerdo ha experimentado violentos altibajos.

Pero, antes de seguir adelante, dediquemos unos momentos a la evocación del ambiente donde transcurrió la vida de este pintor valenciano.

JACOMART EN SU AMBIENTE

Es bien sabido que Valencia era, a mediados del siglo xv, una importante ciudad que pesaba en la vida de todo el Mediterráneo. Su vida industriosa y abigarrada, la existencia de la judería y la morería, así como su activo puerto, daban tonos muy intensos al cuadro de la ciudad.

En la época de Jacomart se sentaron las bases que condujeron a la creación del Estudio General en tiempos de Alejandro VI. Efectivamente, en 1412 se aprobaron los Capítulos unificadores de las escuelas civiles y eclesiásticas, "*separadas y libres durante el siglo XIV en virtud de la libertad profesional y de enseñanza concedida por los Fueros*". Como la anterior, también tomamos a Sanchis Sivera la noticia de que "*en el siglo XV los Jurados hacían venir personalidades extranjeras espléndidamente remuneradas, como el maestro y poeta Guillén Venecia, traído desde los dominios napolitanos de Alfonso el Magnánimo (donde tenía estudio y escuelas de artes) para que leyera a Virgilio y a Boecio*". De todas formas, estos destellos del Renacimiento todavía no dejaban huella profunda en el espíritu de aquella Valencia que continuaba viviendo el clima de la última Edad Media.

El hecho de que se fuera formando una potente burguesía capaz de rivalizar económicamente con la nobleza, la existencia de una clase media artesana y mercantil, si bien no aminoraron las distancias con las clases populares, al menos las hicieron menos ostensibles. Sin embargo, el lujo de la nobleza y alta burguesía llegó a ser casi insultante, justificando la necesidad de que sus excesos fueran regulados.

Salvo para la atemorizada población mora y hebrea, siempre confinada y expuesta a la arbitrariedad de cualquier colérico arrebato, la existencia de la comunidad valenciana era próspera y se desenvolvía con una libertad de costumbres que hoy sorprendería a muchos.

Naturalmente, la religión era el eje de aquella sociedad hecha de tan grandes contrastes étnicos, económicos y morales. La convivencia de una acendrada religiosidad con cierta ligereza en las costumbres, la buena vecindad entre la penitencia y el lujo, entre el temor del más allá y los regodeos del más acá, trazan un perfil enérgico, descubriendo un vivir tenso e intenso. Esos factores ya habían dado al arte valenciano un tono peculiar, en el que predominaban los elementos narrativos y sentimentales sobre los puramente plásticos.

Esta última observación —que puede ser aplicable a todo el arte español de la época— responde en verdad a un modo de ver excesivamente actual y en cierto modo inservible para intentar comprender lo intentado por los artistas medievales. El arte medieval es, por encima de cualquier otra consideración, un instrumento al servicio del ideal religioso. El artista era un artesano, tal como pudiera serlo un carpintero. Tenía perfectamente delimitada su función en el cuerpo social; tenía claramente establecido su lugar en una sociedad montada sobre concepcio-

nes teocráticas; era una pieza eficiente en el engranaje comunitario. El artista no creaba para su placer, ni trabajaba impulsado por pruritos de originalidad o de expresión individual: era, fundamentalmente, un servidor más en la empresa de aquella devoción y aquella fe que hacían girar la vida colectiva en torno a los templos y casas de religión.

Los campos de lo material y lo espiritual tenían fronteras muy peculiares. A veces la hostilidad contra los habitantes de la morería o la judería, ocultaba resentimientos raciales y económicos bajo la cruz evangelizadora. En ocasiones, el cristiano caballero que vivía entre excesos, creía borrarlos con oportunas penitencias o valerosas hazañas. Junto al esclavo, el orgullo democrático de las asociaciones gremiales. Ahora bien; yo desecharía cualquier juicio precipitado que arrojase sobre aquella sociedad un baldón de hipocresía. Cada época tiene su propio sistema de hipocresías, pero ello no es sino el modo escogido para protegerse de sus contradicciones.

Lo válido es la corriente donde van navegando tales antítesis. Esa corriente, ese rumbo general, es la religión. De ahí proviene precisamente la grandeza del arte medieval, su profunda integración en la vida, su valor permanente como testimonio de la voluntad de un período histórico.

El pintor pintaba lo que le encargaban; por ejemplo, la historia de un santo. Los contratos solían detallar minuciosamente las características y asuntos de la obra. Raro sería que al artista se le ocurriera firmarla, porque no trabajaba para su lucimiento personal, o si lo hacía era en términos muy distintos a los actuales. Esta situación, este talante, explican el diferente comportamiento en la evolución de los estilos. El románico —que es la más pura expresión de los ideales espiritualistas de la Edad Media— se transforma en virtud de hondos cambios originados por esenciales modificaciones en el orbe cristiano. Y cuando cambia es para desembocar, con el tiempo, en un verdadero “estilo internacional” fraguado en ciertos puntos neurálgicos del mundo occidental: Siena, Toscana, la “Isla de Francia”. Vive una evolución, pero no experimenta rupturas violentas. Eso llegaría más tarde, con el Renacimiento.

Pues bien, nuestro Jacomart se encuentra precisamente sobre el filo de una de esas rupturas. El auge renacentista del individualismo iba a convertir en anacrónico un arte hecho de esencias colectivas. El nuevo espíritu científico y la exaltación de lo personal harían que pareciera acartonado un arte como el que suponemos cultivó, el cual aceptaba como inevitables una serie de arquetipos. La perspectiva (auge del punto de vista individual, al que se pretendió dar validez única y general) trastornó los planteamientos de la pintura, originando modalidades plagadas de elementos sensuales y naturalistas que dieron apariencia de ruda torpeza a las obras llenas de humilde y anónima espiritualidad producidas a lo largo de la Edad Media.

En este sentido, por cuanto podemos afirmar la crisis de un arte tan profundamente idealista como el medieval, es evidente que el Renacimiento —dejando aparte sus restantes valores— resquebrajó el más alto y puro ingrediente que puede intervenir en cualquier obra humana. Desde luego, Jacomart nunca hubiera pintado Madonas llenas de atractivos bien poco religiosos, ni Cristos atléticos, ni nada parecido. Quizá hubiera pintado sin brillantez, pero en su obra habría algo más importante que la técnica, la habilidad o el halago de los sentidos.

Por lo que se refiere a los principales pintores, cuyas obras debió conocer Jacomart, mencionaremos en primer término a Gonzalo Pérez. Este Gonzalo Pérez —representativo de los últimos brotes del llamado “estilo internacional”— constituye por sí sólo uno de los más agudos problemas con que se enfrenta la historia crítica del arte valenciano. Naturalmente, soslayaremos esta cuestión de los varios Gonzalo Pérez activos a lo largo del siglo xv. Sin embargo, recordaremos que no ha faltado quien pensara en uno de ellos como maestro de Jacomart, suposición bastante insegura.

Otro de los pintores contemporáneos es el famoso Luis Dalmau, que también fue pintor de la casa real después de serlo Antonio Guerau. Dalmau realizó un viaje a Flandes en 1431. Cinco años más tarde se tienen noticias suyas en Valencia. Luego, en 1445, pintó para la ciudad de Barcelona el tan conocido retablo de los “Consellers”, obra que evidencia la absoluta flamenquización de su estilo, adscrito al de los hermanos Van Eyck.

El 1436, cuando Dalmau volvió de Flandes, Jacomart debía tener unos 25 años. Teniendo en cuenta que Dalmau era pintor de la casa real y que Jacomart ya lo era cuatro años más tarde, es admisible la suposición de que influyera directamente sobre él.

Luis Alimbrot, pintor flamenco localizado en Valencia entre 1439 y 1460, es otro artista que justifica el influjo de Flandes en tierras valencianas. Pintó un retablo con “Escenas de la vida de Cristo” —hoy conservado en el Museo del Prado— para el convento valenciano de la Encarnación, motivo por el cual es también conocido con el nombre de “Maestro de la Encarnación”.

Por último, está Juan Rexach. Este pintor de retablos, rigurosamente contemporáneo de Jacomart —con amplia labor relativamente bien conocida, e incluso con un importante retablo *firmado* que se halla en el Museo de Barcelona—, es casi un calco artístico de Jacomart, o por lo menos del *supuesto* Jacomart. Es evidente que en la formación de ambos intervinieron los mismos elementos, salvo la posibilidad de que uno de ellos fuera fiel discípulo y seguidor del otro. Claro está que tal duplicidad de una misma manera en dos personas distintas, sólo es posible en un ambiente cual el iluminado por los últimos resplandores de la Edad Media, cuando el arte aún vivía libre de la obsesión por la “personalidad”.

Seguidamente, veremos los problemas planteados por esta confusión entre los dos maestros, así como la condición y contenido del arte hispano-flamenco en Valencia.

Sin embargo, ya que estamos tratando de situar en su ambiente a Jaime Jacomart, pintor del rey Alfonso el Magnánimo, bueno será que dediquemos algunas palabras al clima artístico existente en la casa real. Aunque la difusión de la influencia flamenca se realizara también en virtud de otras causas, no cabe dudar que se vio fuertemente apoyada por las predilecciones reales. Por ejemplo, ya sabemos que esas predilecciones motivaron el viaje de Dalmau a Brujas. Pero también sabemos que el rey tenía obras de Juan Van Eyck y de Van der Weyden, según demuestran documentos valencianos y el testimonio del humanista Bartolomeo Facius en su “Liber de Viris Illustribus”, libro “*debido en buena parte al contacto del humanista con el rey de Aragón*”, como puntualizaba Elías Tormo.

Prescindiendo de otras pruebas que se podrían aducir, está el fenómeno simultáneo que promueve la extensión de la pintura flamenca o de su influencia, en Aragón, Castilla y Portugal. Ahora bien, lo más notable del caso es la traslación de esas modalidades a Nápoles, donde se formó un núcleo compuesto de elementos hispano-flamencos e italianos, el cual puede ser simbolizado en la figura de Colantonio del Fiore, uno de los primeros que produjo obras representativas de esa síntesis y autor, precisamente, de un importante retablo dedicado a San Vicente Ferrer, existente en la iglesia napolitana de San Pedro Mártir.

Mientras tanto, la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo constituía también un verdadero foco del Renacimiento. La enorme intensidad de la fermentación intelectual que vivía Italia, tuvo uno de sus focos más brillantes bajo el amparo del monarca español. Entre 1443 y 1451, reunió escritores, humanistas, artistas, jurisconsultos, filósofos... Se fundó la Biblioteca Alfonsina; se crearon escuelas; se alzaron múltiples edificaciones, como la Aduana, una de cuyas partes —la llamada "Castel Nuovo"— se destinó a palacio real, y otra —el Arco de Triunfo— ha quedado como una de las obras más significativas de la arquitectura renacentista (no olvidemos que Luciano Laurana da Zara, su autor, lo fue también del Palacio Ducal de Urbino, y que colaboró en Mantua con León Battista Alberti).

El regreso de Jacomart a Valencia es un síntoma de que su estilo, al parecer tan austero e impermeable a las nuevas corrientes, ya no era del todo grato a su monarca. Y todavía más elocuente es la escasa importancia de los encargos que le fueron hechos en Nápoles, exceptuando el retablo votivo que terminó en 1444 y que más tarde debió ser destruido por el general francés Lautrec en el siglo xvi. Desde luego, se comprende el éxito de pintores como Fra Filippo Lippi o el Pisanello. Este último, además de ser muy superior, supo dar flexibilidad, amabilidad y atractivo a la tradición gótica, dulcificando y acercando a la tierra la aséptica espiritualidad medieval.

Así, pues, Jacomart se encontró durante su vida con ambientes ricos, densos y en plena evolución. Eso fue una suerte, pero quizá también la causa de que sus últimos años lo fueran de decepción y desengaño. De ser suyas las obras que se le atribuyen, podemos afirmar que el estallido renacentista —por lo menos en sus consecuencias pictóricas— debió parecerle de una modernidad soez y relajada, un ultraje a la primacía de las nobles tradiciones que le habían formado.

Mas estas suposiciones carecen todavía de base, pues hasta ahora hemos dicho algo para intentar comprender a un hombre y para situarlo en su medio ambiental, pero aún debemos abordar la cuestión de su obra. ¿Dónde está la obra de Jacomart? ¿Existe realmente?

LA OBRA DE JACOMART Y SUS PROBLEMAS

Para contestar a esas preguntas de modo satisfactorio, es preciso hacer historia de la historia de Jacomart. Su consideración histórica ha sufrido tan rudos vaivenes, que su relieve como problema casi supera a su valoración como pintor. Ciertamente que hoy parece haberse llegado a una especie de compromiso entre los historiadores, pero los enigmas principales siguen siendo insolubles.

Durante muchos años, Jacomart fue prácticamente tan sólo un nombre. Un nombre olvidado y sepultado en los archivos. Su redescubrimiento es reciente y data de esos años tan fructíferos para la historia del arte valenciano en los que Sanchis Sivera y Tramoyeres —sobre todo el primero—, siguiendo el camino abierto por Roque Chabás, se dedicaron a la sacrificada e ingrata tarea de acarrear materiales en una laboriosísima investigación. Verdaderamente, no encuentro mejor modo de rendir homenaje a una labor tan oscura como esforzada, que el de reconocer palmariamente que este sencillo texto (y las obras consultadas) hubieran sido imposibles sin la paciencia, sapiencia y temple humilde de aquellos hombres, tan sobradamente dotados para tareas de mayor lucimiento.

No obstante la relativa abundancia de documentos, hizo falta la inmensa maestría de Elías Tormo para reconstruir con trazos sólidos y coherentes la figura de nuestro hombre en esa básica monografía que se llama "Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista". De este trabajo salió un Jacomart hipertrófico, excesivamente claro, con épocas y todo. Verdaderamente, resultaba demasiado bello para ser cierto; y no porque Elías Tormo tuviera ningún fallo en su impecable técnica crítica, sino porque todavía era desconocido un dato fundamental que necesariamente trastocaría aquellos elementos tan bien ordenados cuya clave era el contrato de un retablo.

En 1460, Jacomart convino la ejecución de un retablo dedicado a San Lorenzo y San Pedro de Verona para la villa de Catí, en el Maestrazgo. Conocido el documento, Tramoyeres comprobó que la obra todavía existía. De ese modo, se inició la búsqueda de nuevas producciones. Ya se tenía un punto de referencia documentado: sólo faltaba seguir adelante valiéndose de las analogías estilísticas.

Rápidamente, empezó a dibujarse la presunta labor de Jacomart. Tramoyeres y Burguera le atribuyeron el retablo de San Martín, en el convento de las monjas agustinas de Segorbe. Emil Bertaux, el retablo llamado del Papa Calixto III en Játiva, así como una tabla con San Francisco repartiendo las reglas de su Orden (conservada en San Lorenzo Maggiore de Nápoles) y otra del Museo de Artes Decorativas de París con San Vicente Ferrer recibiendo el hábito dominicano. Del mismo modo, le fueron asignadas las tablas de la parroquia de San Juan en Morella, el San Vicente Ferrer y el San Ildefonso de la catedral de Valencia, un San Bernardino de la colección Tortosa de Onteniente, así como el formidable retablo de las agustinas de Rubielos de Mora...

En fin, salió un Jacomart gigantesco, un Jacomart que "estadísticamente" (valga la palabra) era imposible, pues difícilmente se concibe la supervivencia de tantas obras de un solo autor tras los terribles estragos secularmente sufridos por nuestra pintura medieval, que cuando no fue considerada como algo bárbaro y sin valor, fue utilizada como objeto de irresponsables transacciones mercantiles.

¿Es que nuestros historiadores fueron incompetentes al establecer el parentesco entre todas aquellas obras? En absoluto. Trabajaron con gran solvencia y honradez. Parecían de la misma mano, teniendo en cuenta que su autor pudo haber evolucionado a lo largo de su carrera.

Más tarde, un descubrimiento imprevisto inició el desmoronamiento de Jacomart. Fue hallada y leída la firma de un retablo dedicado a Santa Úrsula, retablo procedente de Cubells, en Lérida, hoy en el Museo de Barcelona. Dicha obra era de Juan Rexach, a quien ya hemos aludido, y fue pintada en 1468. Este en-

cuento arrebató a Jacomart la mayor parte de su pretendida obra: sin ningún género de dudas, era de Rexach el retablo de Rubielos de Mora —esa obra tan hermosa—; también eran de Rexach el retablo de San Martín de Segorbe, y el San Sebastián y la Santa Elena de Játiva...

Pero no acabaron ahí las desdichas. La crítica, con medios que no estuvieron al alcance de Tramoyeres, Bertaux y Tormo, le arrebató lo de San Lorenzo de Nápoles y lo del Museo de Artes Decorativas de París.



Juan Rexach. «Retablo de los Reyes Magos». (Museo de Barcelona).
Procedente de las Agustinas de Rubielos de Mora

La labor del profesor Post principalmente, nos dejó un Jacomart sin base, sustentado por meras suposiciones. Sencillamente, a través del retablo firmado por Rexach en Cubells, se llegó a la conclusión de que el retablo contratado por Jacomart para Catí había sido pintado por Rexach. En esta opinión abunda también el firme criterio de mi querido y admirado maestro Leandro de Saralegui. Aunque parezca imposible, esto tiene un fundamento muy sólido, y yo mismo he de reconocer que en algún momento he cometido errores de bulto por aceptar al pie de la letra el documento de Catí.

El momento es propicio para valorar como se merece la agudeza de Elías Tormo, que en 1914, antes de saberse lo de Rexach, escribía lo siguiente:

“... Toda la obra de Jacomart forma un bloque trabado, pero que no tiene sino un solo punto de apoyo auténtico o demostrable, que es el retablo de Catí.”

Pero esa clave podía fallar. Y Tormo agregaba: *“En efecto: el contrato de Catí no sólo ignoramos si se cumplió por el artista como parte contratante obligada, supuesto que no conocemos las cartas de pago..., sino que ignoramos si el artista pintaba de verdad en aquellos años, y si no subcontrataría el encargo de Catí, como quizá había subcontratado en aquel año o en el anterior nada menos que el retablo para la capilla del Real Palacio de la ciudad de Valencia, con ser él el pintor de cámara y desear y lograr el monopolio en Valencia en todos los encargos pictóricos de la Real Casa”*.

Elías Tormo aduce luego otras razones que abonan su duda y ratifican su admirable penetración de superdotado.

En fin, ¿qué le queda hoy a Jacomart, el que fue pintor de Alfonso el Magnánimo, después de estas vicisitudes? Pues le queda lo siguiente: unas cuantas obras de atribución insegura, sin otro nexo sólido que la suposición de que el retablo de Catí fuera hecho por Rexach en virtud de su identificación con el estilo de Jacomart. Las restantes producciones mencionadas por los documentos, han desaparecido o son desconocidas.



Juan Rexach, «San Vicente Ferrer».
(Catedral de Valencia)

Por lo tanto, la obra de Jacomart es hoy un verdadero enigma, un problema de pies a cabeza. Aunque en precarias condiciones, han sobrevivido a la poda el San Benito de la catedral de Valencia, el retablo de Calixto III y la tabla con Santiago el Mayor y San Gil de nuestro Museo. Luego, aunque quizá sea por menorizar demasiado, hay unas obras indecisas entre este presunto Jacomart y el bien asentado estilo de Rexach; obras tal vez hechas en colaboración; obras de entrecruzamiento, por lo menos. Entre éstas es preciso citar un tríptico de la Virgen en Francfort del Main, y el retablo de la Santa Cena de la Catedral de Segorbe. Naturalmente, con las mayores reservas e interrogantes, pues el asunto no es para menos. Desde luego, el repertorio es bastante más extenso, pero como ejemplo puede bastar con lo dicho.

Tras el Jacomart gigantesco e hipertrófico, nos hemos quedado con un Jacomart esquemático y tambaleante. Por poco esfuerzo que hagamos, veremos que algunas producciones extrañas a la órbita de Rexach, como el San Ildefonso de nuestra catedral, tampoco corresponden a la esfera jacomartiana. Así, hemos asistido a la aventura de un nombre, al avatar de una obra. Ahora quizá corresponda situar lo que ha quedado de esa labor que se sigue atribuyendo a Jacomart, determinando su emplazamiento, su intensidad y su norma.

EL ARTE DE JACOMART

Ya hemos aludido en varias ocasiones a la situación fronteriza del pintor de Alfonso el Magnánimo, a su arte imbuido de la influencia flamenca que señala el último resplandor del espíritu medieval antes de apagarse ante el oleaje renacentista. En realidad, esta es una forma un tanto simbólica de hablar, pues la pintura valenciana tuvo un nutrido grupo de transición que demuestra, ya que no un retraso artístico, sí una supervivencia del sentido vital de la última Edad Media.

Jacomart y Rexach —dos grandes pintores valencianos de este momento— hacen un arte de síntesis entre las modalidades recibidas de Marzal, Nicolau y Gonzalo Pérez, y la abierta influencia de Flandes. Pero el característico detallismo del arte flamenco, en el que cada objeto conserva minuciosa individualidad indiferente a la distancia, aparece marcado por la tendencia peculiarmente medieval hacia la generalización y los arquetipos, herencia de sus raíces religiosas y simbólicas. Sin embargo, ya se ha resquebrajado aquella rotunda expresión del mundo conseguida por la pintura románica, verdadero sistema del universo que determinaba el lugar exacto del hombre en el conjunto presidido por el Todopoderoso entronizado en los ábsides. La relativa decadencia del símbolo, es suplida por el culto de los santos. Pero el espíritu de humildad y la valoración del arte por su eficacia pedagógica, subsisten con pleno vigor. Cada retablo sigue siendo un trasunto de la catedral, un espacio místico en el que predominaba la enseñanza para la comunidad, un recinto ideal concebido para la edificación del alma. Por eso, aunque el Renacimiento conservara los moldes iconográficos, su culto del hombre individual no sólo modifica la voluntad estética, sino que produce también la Reforma. De ahí que Mâle pudiera decir que *“si ha muerto la tradición de la Edad Media, no es el Renacimiento quien la ha matado, sino la Reforma”*.

Jacomart pertenece de lleno a esa tradición medieval que pretendió —y logró— hacer del arte un instrumento del universalismo católico, cuando los ideales religiosos todavía eran el lazo de unión entre el individuo y la sociedad. Lo que hoy nos parece un drama histórico de olvido y tal vez de incompreensión, debió



Jacomart. (?) «San Benito». (Catedral de Valencia)

tener un valor bien distinto para un hombre formado en otro ambiente. La casi total coincidencia entre el dúo Jacomart-Rexach, extensible a otros maestros contemporáneos, expresa mejor que cualquier otra cosa el papel del arte y sus profundas aspiraciones en el conjunto del vivir.

Las disonancias son verdaderamente raras en el arte valenciano de la última Edad Media. Un pintor como Luis Dalmau, capaz de romper la armonía con su absoluto sometimiento a las normas eyckianas, constituye un caso excepcional.

Hasta entonces, los pintores valencianos habían aceptado con puntualidad las influencias que se adaptaban a su integración con la vida y la fe colectivas, pero siempre lo hicieron sin versatilidades que les hubieran distanciado de los fines perseguidos.



Jacomart. «San Ildefonso y el Cardenal Alfonso de Borja», fragmento del retablo hoy llamado del Papa Calixto III. (Colegiata de Játiva)

Así, el arte de este inseguro Jacomart que nos ha quedado, aparece como recubierto por un velo amortiguador. Siendo estéticamente naturalista, tiene cerradas las puertas al sensualismo. Estando flamenquizado, conserva las peculiares esencias indígenas secularmente elaboradas en largos procesos de asimilación y creación. Poseyendo una innegable vocación por la fidelidad óptica, llega a una síntesis donde tienen amplia cabida los idealizados arquetipos tradicionales.

En relación con su "alter ego" Juan Rexach, Jacomart parece inclinarse hacia un arte más enérgico y austero, más sobrio y naturalista. Rexach es indudablemente menos cuidadoso, pero su colorido es más intenso y su dibujo más

estilizado; los retablos indiscutiblemente auténticos de Cubells y Rubielos de Mora nos descubren a un artista que en ocasiones imprime un ritmo peculiar a las composiciones, aunque substancialmente sigan justificando su emparejamiento con Jacomart y otros pintores contemporáneos, como los maestros Bartomeu, de Segorbe y de Altura.

Refiriéndonos a ellos, creo que sería injusto hablar de decadencia por el mero hecho de que en cierto sentido resultaran anacrónicos. Quizá lo hubieran sido con relación a sus contemporáneos flamencos e italianos de no haber subsistido en torno suyo el ambiente medieval, cuya fuerza religiosa se extendería en el tiempo para dar al arte renacentista español un tono especial y distintivo.



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

LA LECCIÓN DE JACOMART

La lección de Jacomart —si es que hemos de sentirnos obligados a deducirla de cuanto llevamos dicho— tiene varios aspectos.

Ante todo, es un vivo ejemplo de fidelidad a las concepciones que informaban el vivir de su propio pueblo. No sólo por exterioridades del estilo —cosa siempre secundaria—, sino por el contenido esencialmente religioso de su arte. Y al decir “contenido religioso” aludimos a algo más hondo y determinante que los temas. Por eso podemos suponer que en él hicieron poca mella el viaje a Nápoles y el contacto con la corte humanística de Alfonso el Magnánimo.

En otro sentido, representa todavía el espíritu colectivo del arte y la sociedad medievales. Siendo nada menos que pintor predilecto de un gran monarca, trabajó con el mismo talante de anónima y artesana humildad que informó la labor de sus predecesores, pues el arte no era una posibilidad de expresión, sino un instrumento para la salvación de todos.

Tal vez le hiriera su prematuro oscurecimiento, su alejamiento de la corte. Posiblemente, dejó de pintar al final de su vida, dedicándose —como nos revelan algunos documentos— a otras actividades gremiales. Aunque muy bien pudo suceder que quebrantos de salud le forzasen a renunciar en sus postrimerías a la práctica de la pintura.

Hipótesis esta última altamente verosímil, pues recordaremos que en el inventario de sus bienes no aparecía ni un solo utensilio de los que necesariamente hubiera debido tener un artista en activo. Así, pues, la suya es también una lección de resignación y conformidad.

No obstante, las obras de Jacomart y sus coetáneos sólo nos presentan la faz religiosa de la sociedad. Pero si pudiéramos adentrarnos para interrogar a los detalles de la iconografía, descubriríamos nuevos aspectos que nos impresionarían como verdaderos latigazos. Tras el sosiego de los retablos y capillas, se agita todo un mundo complejo y vibrante. La religión cobraba frecuentemente un tinte de superstición, a fuerza de querer entroncar con la fe todas las cosas de la vida. El tránsito de la difusión de las reliquias a la proliferación de amuletos, es paralelo a la extensión del culto de los santos y al empleo constante de escritos apócrifos en la liturgia. Las concepciones teocráticas, que anulaban de raíz el espíritu científico, llenaban la existencia de múltiples creencias alucinantes: por ejemplo, Gerson sostenía que no se envejecía mientras se oía misa, ni se podía quedarse ciego o padecer un ataque de apoplejía los días que se había asistido al Santo Sacrificio. Así se produce una confusa familiaridad entre lo sagrado y lo profano, hasta el punto de que la penetración de lo religioso en los más nimios actos del vivir, hace que las cosas materiales de la vida acaben reflejándose en las formas religiosas.

El Capellán de Alfonso el Magnánimo, en su “Dietari”, nos muestra multitud de hechos acaecidos en Valencia durante la vida de Jacomart y que expresan por sí mismos mucho más que cuanto podamos decir nosotros. Esos hechos nos dan cuenta de que el día 21 de enero de 1447, en la plaza de la Catedral, fueron quemadas veinte biblias falsas; que el sábado 28 de abril de 1452 fueron quemados cinco hombres por sodomitas; que el día primero de junio de 1455, fue violentamente asaltada la morería; que el 5 de diciembre de 1456, un terremoto acaecido en Nápoles motivó en Valencia un serie de rogativas, procesiones y disposiciones sobre la supresión de los vicios, incluyendo un bando sobre las faldas de las mujeres, el jugar, el jurar y las ramerías, para aplacar la cólera de Nuestro Señor.

En fin, los documentos de la época facilitan pruebas inagotables de ese candente transfondo que alienta tras las representaciones de un artista como Jacomart. La supervivencia de sus predilecciones artísticas está demostrada, pues los Jurados de Valencia adquirieron en 1494, treinta y tres años después de haber muerto el pintor de Alfonso V, el retablo flamenco con el Juicio Final conservado en nuestro Ayuntamiento, obra importada y con seguridad de un seguidor de Van der Weyden.

Jacomart y su obra nos han permitido entreabrir los velos que recubren un momento espléndido de nuestro pasado, incluso atisbando sus contradicciones, esplendores y miserias. Junto a ese trazo sangriento de los cinco desdichados arrojados a las llamas, de los asaltos a la morería y la judería, está también el trabajo pacífico de los artesanos y agricultores, la capacidad creadora de aquella sociedad, sus robustas instituciones asentadas sobre el consenso popular. Al lado de las algaradas, el hálito poético de los retablos, la paz de las capillas y casas de oración.

La pintura recoge los sufrimientos de los santos mártires; pero también capta las más puras excelencias de la Virgen. Y esto lo hacían hombres cual Jacomart, que sin proponérselo fueron testigos excepcionales que nos han dejado testimonios todavía llenos de incalculables significaciones.

Estos son, en resumen, el eco de un hombre y el mensaje de unas obras que encierran la pasión, los sueños y creencias de una época desaparecida.

Vicente Aguilera Cerni

SOBRE VELÁZQUEZ Y LO VELAZQUEÑO EN VALENCIA

Por la documentación que sobre Velázquez conservamos, copiosa, aunque a todas luces todavía insuficiente, no nos consta la presencia física de Velázquez en Valencia, ni tan siquiera aprovechando la tan favorable coyuntura de sus viajes a Italia. En el primero “partió de Madrid, por orden de Su Majestad, con el Marqués Espínola; embarcóse en Barcelona día de San Lorenzo el año de 1629”, según afirma Francisco Pacheco, y regresó, dos años más tarde, por Alicante. En el segundo es posible que, de no haber por entonces peste en Valencia, hubiera sido este su puerto de embarque, ya que Barcelona estaba en manos de franceses. Tales hechos le obligaron a dirigirse hacia Málaga, en donde se incorporó al séquito del Duque de Maqueda y de Nájera, que iba a recoger a la reina Mariana de Austria, y con el cual partió “el jueves 21 de enero de 1649, día de Santa Inés” (1).

Antonio Palomino nos refiere que Velázquez “embarcóse en Génova, año de 1651, cumpliendo, con la puntualidad con que siempre obedeció, las órdenes de Su Magestad; y aunque combatido de grandes borrascas, que fueron muchas, llegó al puerto de Barcelona por el mes de Junio”.

Con más o menos variantes, dicho texto fue aceptado por los seguidores y adaptadores de las biografías del escritor cordobés, pero recientemente Ainaud de Lasarte (2), ha recordado que por las fechas que cita Palomino, estaba la ciudad de Barcelona fuera del dominio de Felipe IV y aislada por una epidemia de peste, que se enseñoreó de la ciudad desde marzo a septiembre de 1651, por lo que Velázquez debió dirigirse hacia otro puerto mediterráneo. Refrenda su afirmación con el testimonio de Justí, quien supone, basándose en testimonio coetáneo, que el viaje desde Génova había tenido como punto de arribada Valencia o Alicante (3).

(1) Se recoge esta noticia en el libro *Viage de la Serenissima Reyna Doña Mariana de Austria...*, por don Hieronimo Mascarenhas... Madrid 1650, citado como nota al Documento número 112 de 22 de enero de 1649 en *Varia Velazqueña*, tomo II. Madrid, 1960, pág. 265.

(2) Ainaud de Lasarte, J.: “Velázquez y Barcelona”, *Mundo Hispánico*, número 155. Madrid, 1961, pág. 40.

(3) Efectivamente, como Ainaud dice muy bien, el gran historiador Justí, en su *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1953, pág. 602, hace referencia a la carta del conde Francisco Ottonelli al Duque Francisco de Módena en la que le da cuenta de las gestiones, fallidas, de Velázquez acerca de cuadros del Corregio para la colección de Felipe IV. Justí traduce parte de dicha carta, pero no lo para nosotros más interesante y que dice así:

“...Al Velasco, che porto d'Italia alcune pitture per S. Mtà. costo la gabella di Alicante assaissimo perche s'immaginarono quei uffiziali della dogana, che essendo cosa venuta per la Mtà. sua fussi di grande importanza.” Documento núm. 143. “Carta de Francisco Ottonelli

De la lectura del documento de Francisco Ottonelli, al que nos hemos referido en nota anterior, no se desprende que Valencia se viera visitada por Velázquez en este segundo viaje; no podemos, pues, hablar de la presencia física del pintor real en la ciudad y hay que suponerle llegando a Alicante, tierra entrañable del Reino de Valencia, tan ligada a su vida artística, acompañando a los lienzos que traía de Italia.

Pero, por otra parte, nada nos impide lanzar la hipótesis de si Velázquez no desembarcó en Alicante y lo hizo solo, sin impedimenta, en Valencia. De todos modos es posible, pero no probable, que los "Manuals de Consells" coetáneos, u otros fondos archivísticos valencianos, recojan alguna alusión a la llegada —si es que la hubo— del pintor de Felipe IV.

No pudiéndose hablar de momento, de la presencia real de Velázquez en Valencia nos queda la espiritual, y dentro de ella una faceta no suficientemente puesta de relieve todavía: nos referimos a las relaciones epistolares-artísticas de nuestro pintor con el escultor Morelli. De cómo Valencia se encuentra en el epicentro de dichas relaciones es tema que vamos a desarrollar a continuación.

Conviene recordar, de pasada, que el escultor Juan Bautista Morelli, discípulo de Algardi, se había refugiado, huyendo de Francia, en Valencia. Se conocían sus terracotas —que Palomino alaba— y las obras que había hecho en la corte francesa. El escultor escribió desde Valencia a Velázquez pidiéndole ayuda y enviándole "a título de muestra de su habilidad un relieve de ángeles con las insignias de la Pasión" (4), que a Felipe IV le gustó, adquiriéndolo para sí. Después siguió enviando "otras obras de bulto" que sirvieron para que Velázquez lo recomendara al Rey quien no solo lo admitió a sí, con el voto decisivo de su pintor, sino que, ya muerto Velázquez, nombró a Morelli escultor de Cámara.

Conocemos una carta que Morelli fechó en Valencia el 5 de julio de 1660, en la que aquél da a Velázquez la bienvenida por su regreso de la jornada de Fuenterrabía (5). El tono de dicha misiva supone una cierta frecuencia en la relación epistolar entre ambos, lo cual nos hace añorar la correspondencia completa. Además, por lo que a la historia del arte valenciano se refiere, sería interesante

al Duque Francisco de Módena". 13 de enero de 1652. *Varia Velazqueña*. Tomo II. Madrid, 1960, pág. 279.

Parece claro, pues, que al menos los lienzos comprados se desembarcaron en Alicante, donde la Aduana hizo pagar mucho por ellos, y que, presumiblemente, el propio Velázquez llegara con ellos.

(4) Justi, C. *Velázquez y su siglo*. Madrid, 1953, pág. 778.

(5) "Sr. D. Diego de Silva Velázquez.—A Dios y a la ventura escribo esta, porque he sabido que Su Mag^d el Rey nu^o Señor ya está en Madrid y con los buenos desseos q^e tengo tenga Vmd. salud, y que haya venido con ella, escribo este, adelantándome en ser el primero, por tener albricias de mi buen afecto y voluntad. Dessearé saber cómo le ha hido a Vmd. y si ha llegado bueno, y dalle nuevas q^e este su menor Criado y todos los de esta su casa estamos buenos y a su servicio, con lo que esperamos nos mande en cosas de su gusto, pues sabe Vmd. con el amor q^e le deseamos servir. Dios nos le g^de infinitos años, como le Ruego y Sup^o. Desta su casa, Valencia 5 de Julio 1660. Criado de Vmd. q. s. m. b. Juan Baptista Morelli." "Archivo del Palacio Real de Madrid. Felipe IV. Casa. Leg. 79, núm. 430."

Fue publicada esta carta por Zarco en "Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España", insertos en la *Colección de documentos inéditos para la historia de España por los señores marqués de Miraflores y D. Miguel Salvá, individuos de la Academia de la Historia*, Madrid, 1870, pág. 416, y recientemente en *Varia Velazqueña*, tomo II, pág. 384.

resaltar las posibles influencias del artista italiano entre los escultores valencianos, porque los repetidos envíos de obras suponen la existencia de un taller en nuestra ciudad, con vida bastante próspera (6).

Obligados igualmente a prescindir de tal correspondencia, que nos revelaría, quizá, aspectos inéditos de Velázquez, hemos de enfocar nuestra atención en las obras, ya del propio Velázquez, ya influidas por su estilo y manera, de las que tenemos noticia en Valencia (7).

Es, naturalmente, la primera el "Autorretrato", original, del maestro, conservado en el Museo de Bellas Artes de San Carlos, obra lo suficientemente conocida para que insistamos ahora sobre ella (8).

Más nos interesan las versiones y copias de dicho lienzo, lo cual es prueba de que el original valenciano hizo fortuna. Versiones son los lienzos de la Galería Pitti de Florencia (figura de más de medio cuerpo, vestida de negro, con guantes y espada), Galería de los Oficios en la misma ciudad (réplica, con variantes, de la anterior y de dimensiones casi semejantes), Pinacoteca de Munich (procedente de la Galería del Príncipe Elector de Mannheim, de mayor tamaño que el lienzo de Valencia y también con ciertas diferencias) y colecciones inglesas de Ellesmere y Cook.

En cuanto a copias de dicho cuadro ya se sabe existen, alguna recientemente expuesta en Galería de Arte, pero quisiéramos referirnos, por lo que tiene de relación con la Academia de San Carlos, a la inédita noticia de una copia del autorretrato velazqueño, hecha en el siglo XIX, por la pintora doña Josefa Martínez y Tamarit, alumna de don Vicente López. Creemos que dicha obra representa una de las primeras avanzadillas del arte ochocentista español que sacaría a Velázquez del olvido en que —salvo alguna gloriosa excepción— le había mantenido la centuria anterior (9).

Pasemos a continuación a revisar las influencias velazqueñas, más o menos decisivas, sobre pintores valencianos contemporáneos.

En primer lugar hemos de citar a Vicente Giner (representado en la colección Garín de Valencia con dos "Perspectivas") tan romano en su gusto por las arquitecturas —nobles arquitecturas de palacios con columnatas— ante las que dialogan graciosas figurillas, semejantes a otras de la "Tela real", la "Fuen-

(6) "Se duda si es de Busí o de Juan Bautista Morelli el Ecce Homo de barro cocido, cosa excelente, que está sobre el portal entrando en el patio del Convento de Capuchinos... y de su mano hay en Valencia varias obras excelentes trabajadas en barro". Orellana, *Pictórica Biographía...*, pág. 294.

(7) En el trabajo titulado "Velázquez y Valencia" (*Las Provincias*, 4-XII-1955), ya abordamos el estudio de lo velazqueño en nuestra ciudad, y recientemente don Felipe M.^a Garín en "Reflejos velazqueños en Valencia" (*Varia Velazqueña*, tomo I, Madrid, 1960) ha vuelto a ocuparse brillantemente de dicha influencia.

(8) El lienzo lo adquirió en Sevilla Isabel de Farnesio, 1729, regalándolo al cantante Farinelli, de quien lo adquirió, a su muerte, ocurrida en 1782, don José Martínez Blanch cónsul de España en Niza, que lo regaló, en 1854, a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

(9) "N.º 100.—Un retrato de dos palmos y medio y dos, pintado al pastel por D.^a Josefa Martínez y Tamarit baxo la dirección de D. Vicente López, con marco de madera fina, filetes dorados y cristal que representa a D. Diego Velázquez de Silva." "Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibuxadas... de la Real Academia de San Carlos. Hecho en 1797-1815". Ms. Real Acad. S. Carlos de Valencia.

te de los Tritones, en el jardín de la Isla, en Aranjuez", o la "Vista de Zaragoza". Con todo, el principal personaje de estos cuadros parece ser la luz, fría y medular —aunque los lienzos se hallen gratamente entonados— que cae dura sobre las cosas —como en los bodegones sevillanos de Velázquez— dejando los volúmenes erizados de misterio, de tal forma que, a veces, ante estos lienzos creemos hallarnos en medio de enormes y helados decorados, hechos para representar una tragedia raciniana.

Vicente Salvador Gómez es otro velazquista, cuyos lienzos más representativos son: el titulado "Liberación de San Pedro" (Méjico. Colec. Mayer), dado a conocer por el malogrado Martín S. Soria en su "Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions" ("The Pelican History of Art"), y los dos grandes del Convento valenciano de Santo Domingo (no hacemos en este trabajo mención de algunos otros lienzos que Tormo en su "Valencia. Los Museos" atribuye a nuestro pintor).

Es Vicente Salvador, a nuestro juicio, el más influido por el arte de Velázquez y así en el "Regreso de unas naves cerealistas a Barcelona por la intercesión de San Vicente" (al igual que el titulado "El Compromiso de Caspe", fechado también en 1664 y colocados ambos en la Capilla de San Vicente Ferrer, sita en dicho Convento), hay muchos ecos velazqueños, pero queremos insistir solamente en algunos. Por ejemplo, son claras las semejanzas entre el muchacho sonriente y los numerosos aldeanillos velazqueños ("Los músicos" del Museo de Berlín y Colección Tenaud de Leygoine de París, "El vendimiador" de la Colección Bartlett de Boston, "El almuerzo" del Ermitage, etc.), la figura de anciana situada en el centro de la composición con la "Vieja friendo huevos" (Colección Richmond, Inglaterra) y el escribano —que representa al propio pintor— con algún autorretrato de Velázquez. Las semejanzas formales no acaban ahí, ya que siendo Vicente Salvador discípulo directo de Espinosa —en éste hemos de encontrar también acentos velazqueños— se amalgaman a su pintura rasgos muy peculiares del pintor de Felipe IV filtrados a través del genio espinosiano.

En la mencionada "Liberación de San Pedro", lienzo de un hervoroso barroquismo, son los juegos de luz el principal problema que preocupó al pintor valenciano, habiendo en el lienzo zonas muy notables; por ejemplo, la parte derecha que ahonda —golpes de luces y sombras— en profundidad hasta alcanzar la opalina claridad del medio punto de un arco; las, en primer término, llameantes berninescas columnas, gemelas a las del baldaquino de la Basílica romana de San Pedro, etc.

Excluido lo velazqueño que le llega a Vicente Salvador por mediación de Espinosa, ¿cuándo pudo conocer —y cómo— la obra de Velázquez? No queda otro remedio que aceptar el que aquél, en virtud de su cargo de familiar del Santo Oficio, hiciera alguna visita a la Corte, después de muerto Velázquez, aunque no debamos descartar que, antes de 1660 (nuestro pintor tenía entonces 23 años) pudiera haberse acercado al pintor del Rey.

Ciertamente Jerónimo Jacinto de Espinosa, cuya figura artística, tan interesante, necesita, con urgencia, la monografía definitiva, tiene en su producción resonancias velazqueñas, particularmente del Velázquez de la primera época, que conviene destacar. Aunque la problemática de la pintura de ambos sea diferente,

y a veces los ritmos espinosianos se acoplen a los zurbaranescos (10), ciertos acordes cromáticos así como algunos prototipos del pintor valenciano parecen enlazarse con modelos de Velázquez. En el "Santo Tomás de Villanueva, Arzobispo de Valencia" (11) el Prelado limosnero se halla socorriendo a un pobre; éste —de perfil— recuerda alguno de los personajes de "El almuerzo" (Museo Hunske de Budapest), o la "Cabeza de hombre" (Museo del Ermitage, Leningrado) (12).

También el muy interesante fondo de paisaje, con sol poniente, de la "Sagrada Familia en el taller de carpintero" (13) nos hace recordar las luces inciertas y el "claror frío y amarillento del alba" (14) que Velázquez dejó en su "Adoración de los Magos" (15), sin que puedan pasar desapercibidos el robusto vigor y colorido de ambos, si bien el lienzo de Espinosa se halla muy restaurado y lo original aparece notablemente enmascarado.

Y por último la admirable "Intercesión de San Pedro Nolasco" (16) en la que la figura de Cristo bendiciendo nos lleva a los velazqueños "Cristo en Emaus" (Metropolitan Museum of Art, Nueva York) y aún más a la "Coronación de la Virgen" del Museo del Prado (17); ésta se conjuga en un brillante colorido sin sombras, mientras que en la obra de Espinosa los fuertes claroscuros —tan ribaltescos— son la nota dominante (18).

Precisamente de un lienzo ribaltesco —de Juan Ribalta— es del que nos vamos a ocupar a continuación. Se trata del llamado "Retrato de Leonardo de Arfe" (19). Representa a un sacerdote de mediana edad tocado con bonete de picos. De cabellera escasa, frente muy despejada, bigote y perilla algo canosos. Rostro redondeado. La cabeza se halla bien modelada y la pincelada es continua, aunque sin amaneramiento. El colorido es discreto y la figura se destaca sobre un fondo oliváceo.

(10) Tormo, E. *Levante*. Madrid, 1923, pág. CL.

(11) Núm. 567. *Catálogo del Museo de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia*, por Felipe M.^a Garín y Ortiz de Taranco. Valencia, 1955.

(12) Pintado, según Tormo (*Valencia. Los Museos*, pág. 38), hacia 1656, recoge las esencias tenebristas de la época sevillana de Velázquez.

(13) Núm. 566. *Catálogo Museo San Carlos. Valencia*.

(14) Justi, ob. cit., pág. 144.

(15) Núm. 1.166. *Catálogo del Museo del Prado*, por F. J. Sánchez Cantón. Madrid, 1952. Fechado en 1619 en la piedra situada debajo del pie de la Virgen María.

(16) Núm. 565. *Catálogo Museo de San Carlos*. Según Garín, en dicha obra, pág. 172. Espinosa representó el momento en que el Santo pide a Jesús y María la salud de dos compañeros de comunidad. Procede del Convento valenciano de la Merced, entrando en la Academia de San Carlos en 1814 por donativo de la comunidad mercedaria, agradecida al celo que, con otras obras de dicho cenobio, durante la guerra de la Independencia, tuvo el citado centro docente valenciano.

(17) Núm. 1.168. *Catálogo Museo del Prado*. Enlaza, a su vez, con "La Coronación", del Greco, núm. 2645 del mismo Museo.

(18) Influencia ribaltesca también se halla en Espinosa, con lo que resultan tres los hitos de la buena pintura del maestro valenciano: Ribalta, Zurbarán y Velázquez.

Éstas relaciones fueron aireadas, con su fina intuición, por el Marqués de Lozoya, en su, por tantos conceptos, benemérita *Historia del Arte Hispánico*. Tomo IV, pág. 139.

(19) Núm. 469. *Catálogo Museo San Carlos*. Dimensiones: 0'505 por 0'430. En el ángulo superior derecho, y con letras mayúsculas, aparece la siguiente inscripción: LEONARDO DE ARFE. Al dorso, un sello de la Academia de San Carlos y el número 23. Lienzo adherido a tabla. Lám. núm. 1.

Fue atribuido a Juan Ribalta por Tramoyeres, pero Tormo veía en dicho retrato ecos velazqueños. Desde luego destaca poderosamente de los de la serie "Vich" de valencianos ilustres que dicho pintor hiciera para el Monasterio de Nuestra Señora de la Murta. Hay mayor vigor en el modelado y la pintura aparece, en el lienzo que comentamos, más desembarazada de vínculos tenebristas. No hay dificultad en ligar ambas tesis si suponemos en nuestro pintor una influencia velazqueña llegada no sabemos por qué caminos (20). Respecto al per-



LÁM. 1.—Juan Ribalta. «Bartolomé Leonardo de Argensola». Museo de Bellas Artes. Valencia

(20) Quizá sea el retrato obra de un maestro velazquista, cuya personalidad nos agradaría conocer y pudiera ser la caja de resonancia de lo velazqueño en Valencia, cuya penuria nos resistimos a aceptar, confiando en que nuevos descubrimientos ensanchen el, hasta hoy, limitado círculo de artistas y obras influidos por Velázquez. No podemos olvidarnos, a este respecto, del espléndido "Retrato de un joven eclesiástico" (Col. H. E. Huntington), publicado como velazqueño por Hachete en *Velázquez. Classiques de l'Art*, París, 1914, y que Martín S. Soria reivindicó (*The Art Bulletin*, XXVII, 1945, pág. 109-23), para Esteban March.

sonaje representado no existe inconveniente en afirmar que pueda ser Bartolomé Leonardo de Argensola; la inscripción del lienzo parece contemporánea de la pintura, y el efigiado en sí se adapta bastante a lo que conocemos del capellán aragonés (21).

El lienzo que ahora nos ocupa viene atribuido al propio Velázquez nada menos que por la autoridad de Mayer (22), quien además cree encontrarse ante el retrato del poeta Baltasar Gracián, realizado por los años 1647 a 1653, es decir, el período que comprende desde el nombramiento de Velázquez como Veedor y contador de las obras de la Pieza ochavada de Palacio, hasta un año después de ser nombrado Aposentador Mayor de Palacio, con el intercambio de su segundo viaje a Italia (23).

Sobre un fondo verde oliva, uniforme, aparece un caballero, de unos treinta a treinta y cinco años de edad, vestido de negro y con golilla. Lleva sobre el pecho la cruz de Calatrava (?). Los cabellos tienden a rojizos, bien sea por sí o porque transparentan la imprimación del fondo. La pasta es, en cabellos, fondo y traje, bastante fluida, espesándose en el rostro y particularmente en la golilla. Parece bastante retocado y una hábil limpieza de su superficie —como sabemos va a hacerse— quizá descubra valores hoy ignorados por ocultos.

La mirada del retratado es firme y tranquila, desprendiéndose de su rostro una noble melancolía.

Dos puntos conviene elucidar ante esta obra: si el retratado es Gracián y si la obra es efectivamente de Velázquez.

En primer lugar recordemos algunos aspectos de la biografía de Baltasar Gracián. Se sabe que nació en 1601 y que “muy joven marcha a Toledo, a vivir con su tío el licenciado Antonio Gracián, acaso sacerdote, que se encarga de su educación” (24). A los dieciocho años ingresa en la Compañía de Jesús, quizá en Tarragona, donde se encontraba situado el Noviciado de la provincia de Aragón. En 1635 hace profesión de los cuatro votos y en 1640 se encuentra en Madrid. Dos años más tarde se halla en Zaragoza. El resto son años que nos interesan menos.

(21) Nació Argensola en 1562, en Barbastro. Fue sacerdote a los 22 años de edad. Rector de Villahermosa. Vivió en Madrid, siendo capellán de la emperatriz María y fiscal de la “Academia Imitatoria”, muy frecuentada por literatos y artistas de la Corte. Retiróse de ésta, pasando a Zaragoza, de donde fue canónigo de la Seo y cronista de Aragón. Murió en 1631.

Juan Ribalta nació en 1597 y murió en 1628. Si suponemos que en este retrato tiene Argensola unos cincuenta y cinco años, nos da para Ribalta la edad de veinte años, apta, en nuestro pintor, habida cuenta de su precocidad para dejarnos obras de cierta envergadura.

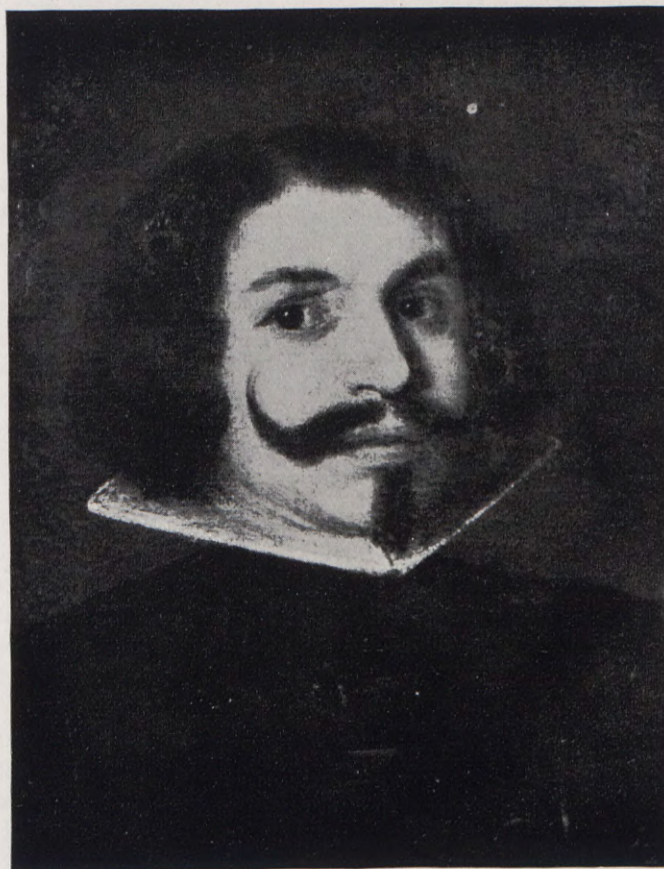
(22) Al dorso del lienzo hay un oficio adherido en el que puede leerse lo siguiente:

“August L. Mayer. Reich Museum Direktor. Berlin. The portrait on canvas h. 0'42 1/2 L. 0'43 ctms, is in my opinion a genuine work by Diego de Velazquez de Silva, executed about 1647-53. Royal Palacio Madrid by Baltasar Gracian poete. London, 6-III-1931. A. L. Mayer [Rubricado].”

(23) El lienzo del Museo de Bellas Artes de Valencia mide 0'43 por 0'34. En el ángulo inferior izquierdo aparece el número 253 (?). Ingresó en este Centro en 1940, procedente del Servicio de Defensa del Patrimonio Nacional. Lám. núm. 2.

(24) Correa Calderón, E. *Baltasar Gracián. Obras completas*. M. Aguilar. Madrid, 1944, págs. XI a XXII.

No parece probable que Gracián fuera, antes de los dieciocho años, caballero calatravo, y en todo caso no puede haberse realizado este retrato antes de 1623 por dos razones: la primera, porque en 1619 sabemos ingresa en la Compañía, y la segunda, porque la moda de la golilla se inicia en 1623 y se acepta plenamente



LÁM. 2.—*Juan Bautista Martínez del Mazo* (?). «Retrato de Caballero». Museo de Bellas Artes de San Carlos, Valencia

un año más tarde. Pero como Mayer afirma debe estar realizado entre 1647-53, los términos retratado y fecha se excluyen.

Si hemos pormenorizado la muy conocida biografía de Gracián ha sido por tratar de encajar en ella este retrato, cosa que, como puede verse, es punto menos que imposible (25).

(25) A mayor abundamiento comparemos este retrato con el reputado por auténtico, que estaba en el Colegio de la Compañía en Calatayud y que, según Correa Calderón, ob. cit., pág. L, "se halla hoy... en manos de don José María López Landa, director de la "Biblioteca Gracián", de Calatayud". Dicho retrato presenta al escritor "vestido con su hábito y bonete... se nos parece todavía joven..., los ojos grandes, quizá azules; la nariz recta; la boca breve y bien perfilada". Los rasgos son muy diferentes, no pudiendo pertenecer los dos retratos, como es natural, al mismo individuo.

No es, pues, Baltasar Gracián el personaje efigiado. ¿De quién se trata? Constar con certeza absoluta no lo podemos hacer, y si aceptamos la fecha de realización dada por el ilustre autor alemán, deberíamos incluirlo entre los “otros muchos retratos de sujetos célebres y de placer que están en la escalera, que sale al jardín de los Reynos en el Retiro...” (26). Esto ya supondría que aceptábamos la candidatura de Velázquez, pero no podemos hacerlo, como ya explicaremos. No obstante sí nos interesa recoger la personalidad de “poeta” del retratado, según Mayer. Imaginemos que —sea cual sea el pintor— debe ser el modelo de cierta categoría artística, y si además —lo que es innegable— el lienzo se puede incluir en el círculo artístico velazqueño, ha de ser un poeta “cortesano” el aquí representado. Pero además ha de reunir la condición de ser caballero calatravo. Entre los más conocidos encontramos a dos: Juan Martínez de Jáuregui y Antonio Hurtado de Mendoza. Particularmente este último merece que le prestemos un especial interés porque fue poeta, favorito de Felipe IV, e intervino en varias fiestas palaciegas, siendo en 1623, fecha de su ingreso en la Orden de Calatrava, nombrado Secretario del Rey. Ahora bien, como murió en 1644 nos atrevemos a sugerir si en 1623, a sus 37 años (poco más o menos la edad del retratado) y en ocasión tan doblemente solemne para él, no se hizo retratar en la forma que le estamos estudiando. En tal caso la fecha de realización del cuadro que da Mayer hay que atrasarla bastante (27). Al hacerlo así nos encaja de plano dentro de la primera época velazqueña, pero se aparta de ella por técnica y factura.

Busquémosle otra explicación al lienzo. Quizá no se trate de ninguno de los poetas citados, ni tan siquiera de un poeta, sino tan sólo de un caballero y, efectivamente, realizado en la época propuesta por Mayer. En tal caso podía ser obra de algún discípulo de Velázquez. Pensamos en Juan Bautista Martínez del Mazo, ya desde 1633 ligado a Velázquez por vínculos familiares y cuyas características pictóricas de toque, pincelada y color creemos aparecen en este lienzo. Es interesante comparar dicha obra con la titulada “El Príncipe Baltasar Carlos” (Amsterdam, Museo del Estado), también de Mazo. Los ritmos se sincronizan hasta hacer aparecer ambas obras como brotadas del mismo pincel. Pero como Mazo capta, desde el primer momento, muy bien la faceta claroscurista de su suegro, y ésta campea en el retrato, de aquí que la primera época de Velázquez y esta posible y posterior obra de Martínez del Mazo tengan un inconfundible aire de familia. ¿Con ello puede explicarse la hipótesis velazqueña?; en cierto modo sí, ya que el “espíritu” del maestro, recogido por su discípulo, flota en el lienzo.

Con todo aún nos queda una posibilidad, y es que esta obra fuera copia de un original perdido velazqueño, con lo cual —de poder ser demostrado— quedarían enlazados: poeta cortesano, obra primeriza, pincel de Velázquez, copia posterior y, por consiguiente, intervención de Mazo. Quien escapa de esta no demasiado tupida red es el gran prosista Baltasar Gracián, pero demostrado ha quedado el hecho de su exclusión.

(26) Palomino, A. *El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1724. Tomo III. Capítulo 4.º.

(27) No pasa todo lo anterior, como puede comprenderse, de una hipótesis de trabajo, pero puede tener cierto fundamento; ¡ojalá que tuviéramos la certeza absoluta y entonces tan bella obra quedaría definitivamente clasificada!

Con esta obra debía quedar terminado este trabajo, pero no nos atrevemos a concluirlo sin referirnos a un lienzo que nos hace conocer el subdirector del Museo, Sr. Garín, y que en la actualidad está en restauración, constituyendo otro jalón en el velazquismo valenciano. Nos referimos a un "Carlos II, niño, ecuestre", obra de gran interés (cuyo estudio acometeremos en breve) relacionada con el lienzo velazqueño del "Príncipe Baltasar Carlos, ecuestre". Creemos enlaza con los lienzos del mismo título del Museo de Leningrado (idéntico al cuadro valenciano) y de la Colección Arenaza de Madrid (esta última obra debida al pincel de Carreño) (28).



LÁM. 3.—«Retrato ecuestre de Carlos II niño», Museo de Bellas Artes de San Carlos de Valencia

Es lástima, como hace poco acabamos de decir, que el impacto velazqueño sobre la pintura valenciana fuera tan débil. Ello no puede deberse, con idea crasamente positivista, a una incapacidad técnica de los artistas barrocos valencianos; tam-

(28) Vid. Lám. núm. 3.

poco a supuestos estéticos diferentes, porque todos son hombres del barroco con un corpus de ideas y sentimientos comunes. ¿Cómo explicar, pues, la soledad de Velázquez? Ortega cree hallar contestación a este interrogante y supone que como “faltaba en la mente de la época el alvéolo, el marco donde colocar un artista como Velázquez..., la sorpresa admirativa ante sus obras no puede terminar en una apoteosis... es un extemporáneo” (29), o como dice Lafuente Ferrari: “una estrella solitaria”, brillando con luz inimitable en el firmamento de la pintura europea de su tiempo.

Salvador Aldana Fernández

(29) Ortega y Gasset, J. *Velázquez*. Revista de Occidente. Colección “El Arquero”. Madrid, 1959, pág. 177.

DON FRANCISCO MORA BERENGUER VISTO POR UN SAGUNTINO

Entre las múltiples funciones que caben al Cronista oficial de una población está la de no dejar pasar por alto ningún acontecimiento, por insignificante que parezca, que de un modo u otro repercute en el ser o en el devenir del pueblo en cuestión. Y si el acontecimiento es de tal magnitud que sirve para añadir un eslabón más a la serie de hechos importantes acaecidos con anterioridad, el imperativo es acuciante y se convierte en obligatorio para aquel a cuyo cargo está el recoger las noticias más destacadas y legarlas a la posteridad debidamente valoradas. Esto último es lo que ha ocurrido al autor de estas líneas, en calidad de Cronista de Sagunto, con la pérdida dolorosa de don Francisco Mora Berenguer.

No hace mucho me ocupé en el Boletín municipal de información y cultura *Sagunto*, de dejar la correspondiente constancia ante mis paisanos del hecho de haber fallecido un saguntino, un ilustre saguntino como era don Francisco Mora. En mi artículo necrológico sobre el ilustre arquitecto procuré cumplir mi palabra dada al propio interesado de ser yo mismo quien le incorporase "oficialmente" a la serie ininterrumpida de hechos y nombres de que está jalonada la historia de la inmortal ciudad. Pero es que el saguntinismo de don Paco Mora —era éste un apelativo familiar que le satisfacía en extremo— no se trataba de un caso corriente, sino de algo que para él estaba por encima de sus títulos, de sus méritos y de su misma profesión, a la que siempre rindió su más encendido tributo. Su satisfacción y orgullo por haber nacido en Sagunto eran tales que creo que sobre él pesaban todos y cada uno de los hitos gloriosos con que la heroica ciudad ha pasado al libro grande de la Historia.

Cuantas veces tuve la satisfacción de acompañarle por las calles pinas y estrechas de la falda del *castillo*, o por las plazas encaladas y llenas de sol, o por las amplias vías de la parte llana de la ciudad, contemplando las muestras artístico-arqueológicas del pasado saguntino, pude apreciar que su temperamento de artista y su amor filial a la tierra que le viera nacer formaban una curiosa amalgama que producía, si cabe, hasta un rejuvenecimiento en su vida física y, sobre todo, en la espiritual, pues sus primeras impresiones infantiles le acompañaron durante toda su vida y sentía a Sagunto en lo más hondo de su ser. Buena prueba de ello era que en sus conversaciones, viajes y en cuantas ocasiones podía, se ufanaba en pregonar abiertamente el lugar de su nacimiento.

Porque don Francisco Mora Berenguer nació en Sagunto el día 7 de septiembre de 1875, en la casa núm. 61 de la calle Real, mansión conocida en la población por "la casa dels plátanos" —llamada así porque en los jardincillos de entrada a la misma existían y existen todavía unos bananos que sirven de característico adorno vegetal al edificio—, cuando apenas hacía siete años que la villa de *Mor-*

vedre había recuperado el nombre glorioso con que es conocida en la historia universal y acababa de ser elevada al rango de *ciudad* por Alfonso XII. En Sagunto transcurrieron los cinco primeros años de la vida del joven Francisco, junto a sus padres, don José Victorio Mora Picó, natural de Jijona —que ejercía en Sagunto el cargo de Juez de Instrucción—, y doña Amalia Berenguer Ronda, natural de



Callosa de Ensarriá. Trasladado el padre a Alcoy y más tarde a Zaragoza y Barcelona, con él partió la familia instalándose definitivamente en esta última ciudad, ascendido don José Victorio a Magistrado de la Audiencia Territorial. Terminados los estudios del bachillerato de Francisco en la ciudad condal surgió entonces el eterno problema de la elección de carrera para el muchacho, prevaleciendo, quizá por circunstancias providenciales, la orientación arquitectónica que tan fecunda debía resultar. Sus estudios con Puig y Cadafalch, Gaudí —por quien sintió una gran admiración—, Doménech y otros, dejaron una indeleble huella en su vida y en su obra.

En 1901, tras un corto espacio en Gandesa y Tortosa como arquitecto municipal, vino don Francisco a Valencia y, desde entonces, la ciudad del Turia le debe gran parte de su fisonomía actual como arquitecto jefe del ensanche. Fue uno de los creadores de la Exposición Regional Valenciana de 1910, de la que perdura el Pabellón Municipal, obra suya, en una de cuyas paredes colocó el Ayuntamiento, en 15 de octubre de 1951, una placa con su busto en relieve, rotulando aquella calle con su nombre. Entre sus principales obras arquitectónicas destacan la ampliación del Ayuntamiento de Valencia con su espléndido salón de actos y el hemiciclo para sesiones; el Mercado de Colón, el Banco Hispano-Americano, la iglesia de San José de la Montaña, la del Colegio de las MM. Teresianas, el Asilo-Hospital de San Juan de Dios, el Monumento a Sorolla, el Asilo de los Marqueses de San Joaquín (hoy Instituto "San Vicente Ferrer"), etcétera.

De los numerosos cargos que desempeñó, merecen ser destacados el de Decano del Colegio de Arquitectos de Valencia; Presidente, en dos ocasiones, del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España; Presidente, por tres veces, del Círculo de Bellas Artes valenciano, y, desde 1949 hasta su fallecimiento, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, y Correspondiente de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, de Madrid; Presidente de la Comisión Provincial de Monumentos del Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes. Se hallaba, además, en posesión de la Gran Cruz de la Orden del Mérito Civil y de la Medalla del Mérito en el Trabajo.

Fue don Francisco un viajero que supo gustar, en todo momento, tanto las excelencias naturales como las de creación humana de las tierras que visitó. Sus viajes por España, Francia, Italia, Bélgica, Checoslovaquia, Alemania, etcétera, tuvieron como motivo el profesional unas veces, como los realizados a los Congresos de París y Praga; el de pura satisfacción espiritual, otras; o los numerosos a Barcelona o a Bayreuth a presenciar los festivales wagnerianos.

He hablado antes del especialísimo deseo de don Francisco Mora de que se le incorporase a la historia de Sagunto como un peldaño más. Pero creo que su intensa vida dedicada al trabajo, al arte, a la cultura, no necesitaba de nadie para ser incorporado con todos los honores a esa historia que él mismo iba avalorando con cada uno de sus actos, aun sin proponérselo. Sagunto, en cuyo pasado glorioso sueñan nombres ilustres en todos los campos, en las letras y en las artes, en las ciencias y en la religión, en la política y en la guerra, sabe que cuenta con un hijo más que con su vida y con sus hechos ha contribuido a la serie ininterrumpida de varones preclaros con que la ciudad se ha mostrado tan pródiga en todos los tiempos.

Desde las Alturas, estoy seguro, el excelentísimo señor don Francisco Mora Berenguer contemplará satisfecho que Sagunto y los saguntinos hemos acogido su nombre como él merecía, añadiendo a sus innumerables títulos y dignidades profesionales y humanas el blasón que tenía ganado por derecho propio. El de un pueblo que entre todos los títulos prefiere uno que está por encima del tiempo y del espacio: *Saguntino*.

Santiago Bru y Vidal

LAS OBRAS Y LOS DÍAS

VALENCIA EN LAS CONMEMORACIONES VELAZQUEÑAS

Aunque indirectamente relacionado con la vida artística de Valencia, el repertorio de las grandes conmemoraciones nacionales registra un hecho principalísimo, cuyo esplendor eclipsa todas las otras manifestaciones. Naturalmente nos referimos al centenario velazqueño, que ha dado lugar a diversos actos de alcance nacional e internacional, entre los cuales destacan la gran exposición congregada en el madrileño "Casón", que fue Museo de Reproducciones Artísticas, y el IV Congreso de Cooperación Intelectual celebrado en Málaga y Sevilla.

La exposición "Velázquez y lo velazqueño" tuvo importante aportación valenciana, pues en ella figuró el "Autorretrato" que constituye preciadísimo tesoro de nuestro Museo Provincial de Bellas Artes. La presencia de esta obra, fundamental desde el punto de vista iconográfico, ha servido para establecer directas e interesantes confrontaciones que, entre otras cosas, ratifican la justeza de su atribución como obra indudablemente auténtica del coloso que pintó "Las Meninas".

Planteadas como "exposición de estudio" (Catálogo, pág. 8), la muestra exhibió diversos antecedentes y consecuencias del arte velazqueño, así como obras auténticas, atribuidas, copias y diversos ejemplos de lo que pudiéramos llamar "complementos ambientales".

Grandes plácemes merece el esfuerzo realizado, tanto desde el punto de vista científico, como desde el organizativo y económico. Sin embargo —inevitable servidumbre de toda labor humana—, los resultados hubieran podido ser más fructíferos, muy especialmente si consideramos el papel pedagógico que, de cara al público, debe cumplir una exposición de esta índole. Ante el problema de decidir el criterio para la agrupación de las obras, los organizadores adoptaron, naturalmente, el de formar tres grupos: uno de antecedentes y otro de consecuencias, dejando una amplia zona central donde —con el eje cronológico de las obras auténticas— se exhibieron las atribuidas y las copias, procurando la vecindad de aquellas que guardaban relación entre sí. Este punto de vista, si bien permitía y facilitaba las comparaciones directas, las comparaciones "de estudio", no había contado con el efecto psicológico que necesariamente tenía que producir en el "visitante medio" una inevitable confusión.

Por otra parte, la colocación de las obras estuvo regida por la prioridad para las de mayor tamaño, no al servicio de las artísticamente más importantes, como indican las normas que la moderna museología y las técnicas actuales para el montaje de exposiciones suelen emplear con probada eficacia. Lo mismo pudiéramos decir de la ausencia de cartelas sucintamente informativas que forzaba la adquisición del catálogo, el cual —dicho sea de paso— estuvo muy bien editado

y documentado, aunque su numeración carecía de la necesaria referencia recíproca con la correspondiente a las ilustraciones.

Estas deficiencias técnicas —así como el inadecuado sistema de iluminación— no merman en absoluto ni la magnitud del esfuerzo, ni la trascendencia de lo conseguido. Afortunadamente, Valencia pudo cooperar muy positivamente a los éxitos logrados, aportando pieza tan valiosa como el “Autorretrato” que conserva nuestro Museo.

Juntamente con la trascendental exposición “Velázquez y lo velazqueño”, los actos del centenario tuvieron digno cierre con el IV Congreso de Cooperación Intelectual, celebrado en Málaga y Sevilla bajo los auspicios y excelente organización del Instituto de Cultura Hispánica. Tan importante comicio reunió estudiosos y críticos de numerosos países, destacando numéricamente la participación hispano-lusitana, como hacía esperar la ascendencia ibérica de Velázquez. La presencia valenciana en el Congreso estuvo limitada a la muy modesta aportación de quien escribe estas líneas, y a las brillantísimas intervenciones del setabense profesor de la Universidad de Madrid, Juan Antonio Maravall, quien además de contribuir con extraordinaria lucidez al esclarecimiento del orbe cultural velazqueño en sus múltiples relaciones, tuvo el merecido honor de pronunciar en Sevilla el discurso de clausura, trazando una lección inolvidable.

Lástima grande fue que, tanto en la exposición como en el congreso, se viera olvidado el nombre de Vicente Salvador Gómez, el consciente velazqueño tan escasamente estudiado que sigue reclamando atención desde el histórico ambiente de la valenciana iglesia de Santo Domingo.

Importante fue la contribución hecha al centenario por la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, donde se desarrolló un ciclo de conferencias clausurado por don Felipe María Garín Ortiz de Taranco, Director de ARCHIVO y de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, catedrático de nuestra Universidad, desarrollando el siguiente tema: “Constantes del arte velazqueño. La figura de Cristo. Dos seguidores desconocidos”, en la que, aparte de una síntesis estilística del proceso creador velazqueño, obligada al resumir el brillante ciclo, glosó las interpretaciones de la figura de Jesús por el gran maestro, en la oportunidad de las fechas de la semana de Pasión en que se celebraba el acto, y demostró los vínculos artísticos de Vicente Salvador Gómez y Vicente Giner con el autor de “Las Hilanderas”, apoyando sus asertos con la proyección de pormenores de obras de ambos, especialmente de los importantes lienzos del primero en Santo Domingo.

Aunque desde el polo de la más radical y comprometida vanguardia estética, debe ser mencionada la exposición que en homenaje a Velázquez realizó el “Grupo Parpalló” en la Sala Mateu de Valencia, participando Andrés Alfaro, Isidoro Balaguer, José María de Labra, Monjalés y Eusebio Sempere.

NOTICIAS DIVERSAS

En el ámbito local hubo diversas novedades dignas de mención.

Con motivo del Año Santo Mariano, se abrió en la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados una exposición permanente en la que, al lado de diversos recuerdos y objetos de arte, figuran obras de Palomino, Juanes, Vergara,

Stolz y Benlliure. Consignamos el hecho por lo que supone de positivo enriquecimiento del patrimonio museal valenciano. Dicha Exposición permanente, al adquirir luego una importante serie iconográfica de la Patrona ha acrecido notablemente su valor documental para el conocimiento de tema tan interesante como poco estudiado.



Apertura del Año Santo Mariano, en la Basilica de la Virgen de los Desamparados

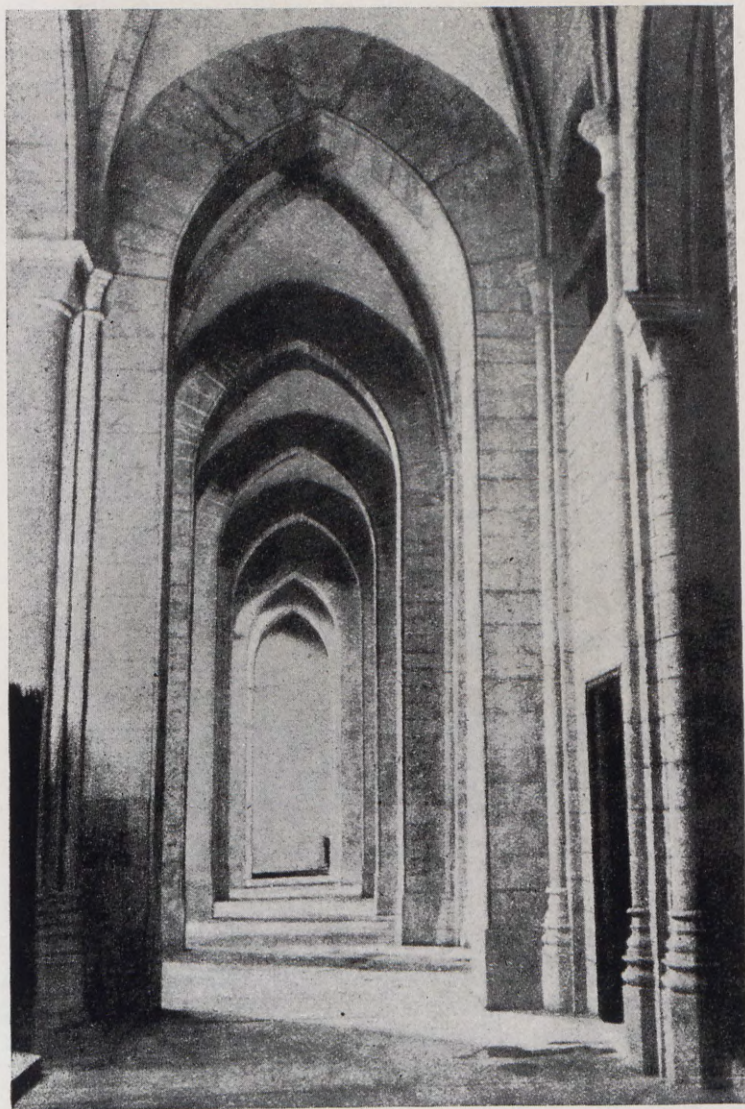
Celebrando la canonización del Patriarca Juan de Ribera, tuvo lugar una exposición que alcanzó singular resonancia. Asimismo existe el proyecto de encomendar a Luis Roig d'Alós la restauración de los frescos del Templo.

El Ayuntamiento de la ciudad ha incrementado su pinacoteca con obras de Sorolla y Benedito, unas por compra, otras por donación del segundo de estos maestros. Estos valiosos acrecimientos se han continuado por haber donado una obra suya el pintor Pedro de Valencia, y porque el ingeniero municipal jubilado don Arturo Piera hizo entrega, a la Corporación a la que tantos años y con tanto celo sirviera, de una valiosa serie de cuadros de pintores valencianos.

Merecen ser recordados asimismo dos trabajos de restauración: el del templo gótico de Santa Catalina, restituido a su estilo originario y ya abierto totalmente

al culto, y el final de los que se han hecho en el presbiterio de San Esteban por Luis Roig d'Alós, con lo que resta pendiente la recuperación de la nave principal, que se anuncia para ser realizada este verano. En dicho presbiterio y en el altar mayor varios cuadros de Espinosa, Orrente y Planas han quedado valorizados.

Se han intentado varias mejoras de embellecimiento ciudadano, como la colocación de diversas estatuas en lugares públicos (Juan de Juanes en la plaza del Carmen, San Vicente Ferrer en la de Tetuán y San Vicente Mártir en la Roque-



Un aspecto del Templo Gótico de Santa Catalina, después de su restauración

ta) y otras obras de conservación u ornato, como la reposición de la columna de San Vicente Mártir en la Iglesia de Santa Mónica (procedente del Hostal de la calle de Sagunto) y la reconstitución, en el jardín del Museo, del arco del palacio de Mandas.



Estatua de Juan de Juanes, colocada en la plaza del Carmen

La adquisición del antiguo convento gótico del Carmen, que fue Museo y luego Parque de Sanidad Militar, por la Junta de Obras de la Universidad para ampliación de la Escuela Superior de Bellas Artes fue suceso feliz porque, además, garantizaba la conservación ordenada de un venerable monumento y por ello tuvo en su día la debida resonancia periodística.

Aunque haya carecido del debido eco en el ambiente local, es de señalar la presencia de diversos artistas valencianos en las más importantes reuniones artísticas internacionales, como Salvador Soria, Monjalés, Salvador Victoria, Eusebio

Sempere y José Vento en el pabellón español de la XXX Biental de Venecia, de cuyo Jurado Internacional formó parte quien esto escribe. Más recientemente, Soria, Monjalés, Joaquín Michavila y Andrés Alfaro (este último escultor, que acaba de realizar una importante obra de grandes dimensiones para el nuevo Colegio



Un aspecto del Claustro Gótico del antiguo Convento del Carmen

Alemán de Valencia) han figurado en la gran exposición que España ha presentado oficialmente en Bruselas, ratificando los ininterrumpidos triunfos internacionales del nuevo arte español.

MARTÍN S. SORIA

Aunque en otro lugar de nuestro ARCHIVO se le dedique más extensa necrología, no podemos dejar de evocar la querida y admirada figura de Martín S. Soria, el ilustre amigo, tratadista e investigador del arte español que tan luminosos estudios nos ha legado, muy en particular los relacionados con Valencia. Recuerdo con emoción los muchos días que dediqué a la preparación de la edición española de su fundamental estudio sobre "Agustín Esteve y Goya", publicado por el Servicio de Estudios Artísticos de la Institución Alfonso el Magnánimo.

Precisamente cuando venía hacia España para participar en el Congreso de Málaga, donde esperaba tener la alegría de encontrarle, Martín S. Soria halló trágica muerte en accidente de aviación. Los congresistas le dedicamos, emocionadamente, un minuto de silencio durante uno de los plenos. Pero lo más valioso, la admiración y la enseñanza, seguirán en todos nosotros. Quedará, fielmente correspondido, su amor por lo español.

Vicente Aguilera Cerni

CRÓNICA ACADEMICA

Si esta anual referencia de la vida de la Corporación debe recoger ante todo su pulso, ha de empezar, aun alterando el orden cronológico, haciéndose eco doloroso y estremecido del trágico accidente que en las primeras horas de la tarde del 24 de enero último segaba, en la carretera de Barcelona a Valencia, término municipal de Ribera de Cabanes, las vidas de nuestro Presidente, el excelentísimo señor don Francisco Mora Berenguer, y de su hijo, don Carlos Mora Ortiz de Taranco, que conducía el vehículo en que ambos viajaban de regreso de una estancia en la Ciudad Condal, donde había sido practicada a la esposa del segundo una delicada intervención quirúrgica. Dificilmente encontrará la pluma acentos adecuados para reflejar el estupor, el espanto inclusive y, desde luego, la hondísima pena que la noticia produjo a todos. Las circunstancias venían a acrecer el dramatismo del suceso, que a nadie, después de su familia, afectaba más que a la Academia, huérfana, de golpe, de un Presidente ejemplar, estimulante de sus trabajos y valedor ante todos de sus prerrogativas, perdido en las más tristes circunstancias.

Por ello estuvo presente desde el primer momento en tan sentido duelo, no sólo en la casa de los señores Mora, donde inmediatamente se personaron su Secretario general y demás académicos de número, sino en el mismo lugar del accidente, trasladándose allá el entonces primer Consiliario señor Goerlich Lleó, con el conserje de la Corporación. Al entierro y Misa de Corpore insepulto, celebrada en la Parroquia de San Raimundo de Peñafort, asistió la Academia en corporación, con todos sus individuos y dependientes, presidiendo el duelo, con las primeras autoridades locales y de la provincia, el citado primer Consiliario en funciones de presidente accidental.

A los pocos días, el 10 de febrero, en la capilla académica de San Pío V —que tanto había contribuido a dotar de sus elementos litúrgicos el extinto Presidente— se celebró un solemne acto religioso en sufragio de don Francisco y su hijo don Carlos, con gran asistencia de académicos, familiares y amigos de los finados, profesores y alumnos de los centros artísticos locales y diversas representaciones. La Misa de difuntos fue oficiada por el P. Gonzalo, Carmelita, que pronunció muy piadosa y sentida oración fúnebre, acompañando polifónicamente las partes principales del Santo Sacrificio una escogida capilla coral de la propia comunidad del celebrante, encargada de la Parroquia a que pertenece el edificio académico.

Posteriormente, en la primera sesión ordinaria de la Junta General académica, tras darse cuenta oficialmente de la desgracia, se acordó celebrar una solemne sesión necrológica en honor del Presidente perdido y que una comisión visitase a la familia para reiterarle el sincero pesar de la Academia y de todos sus miembros con tal motivo, levantándose acto seguido la sesión en señal de duelo.

A poco, la Academia tuvo también, en la clase de correspondientes —el último de los elegidos— una pérdida muy sensible, la del doctor Martín S. Soria, ilustre profesor norteamericano, de origen español, que pereció en el avión en que viajaba, desde Norteamérica, al intentar tomar tierra en el aeropuerto de Bruselas el día 15 de febrero.

En este triste capítulo de pérdidas sensibilísimas, que en la sección necrológica de ARCHIVO tienen particular referencia, debe señalarse que la Academia había tenido como propio el duelo producido por la muerte del excelentísimo señor don Antonio Gallego Burín, Director General de Bellas Artes, fallecido en su casa de Madrid, tras larga y penosa enfermedad, el día 13 de enero. Para sucederle fue nombrado el doctor don Gratiano Nieto Gallo, ilustre arqueólogo, Catedrático de la Universidad de Murcia, cuya personalidad y primeras actuaciones permiten augurar una gestión afortunada y eficaz en la esfera de su cargo, tan vinculada a nuestras tareas académicas. En la detenida visita que realizó al Museo y a la Academia el día 15 de mayo último, se confirmaron estas impresiones, interesándose vivamente por todos los servicios, en especial los del Museo, al que dedicó frases muy elogiosas.

Si bien el dolor producido por tantas y tan señaladas ausencias apenas esté amenguado, se han producido incorporaciones y nombramientos, por exigirlo así la continuidad de la institución y sus servicios. Hay, pues, que registrar, primeramente, que el excelentísimo señor don Javier Goerlich Lleó fue nombrado nuevo Presidente de la Corporación por el excelentísimo señor Ministro de Educación Nacional el día 18 de febrero, en virtud de propuesta de la Academia, cargo del que tomó posesión públicamente el día 3 de marzo último, en la propia sesión en que el Académico electo don Luis Albert Ballesteros lo hacía, a su vez, de la plaza de número para la que había sido elegido varios meses atrás, según se registró en la Crónica publicada en el número anterior de ARCHIVO.

Esta doble posesión pública resultó acto brillantísimo, honrado por la presencia de los señores Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento, excelentísimo señor don Jesús Posada Cacho; excelentísimo y Magnífico señor Rector de la Universidad, doctor don José Corts Grau, y excelentísimo señor Presidente de la Diputación, don Bernardo de Lassala González, que compartieron la presidencia con el señor Goerlich Lleó y con el Subdirector General de Arquitectura, llegado al efecto de Madrid, ilustrísimo señor don Fernando Ballesteros y las demás personalidades y representaciones.

Después de la lectura de las órdenes por las que se nombra para suceder al señor Mora, en la Presidencia de la corporación, al señor Goerlich, que accidentalmente la venía rigiendo como su primer Consiliario, el señor Gobernador le dio posesión del cargo, haciendo uso de la palabra el Magnífico señor Rector, en atinadísimas frases, sobre la noble silueta personal y artística del desaparecido Presidente señor Mora y encomiando asimismo los méritos de su sucesor, de cuyos servicios al arte y al Distrito Universitario hizo particular referencia.

El excelentísimo señor Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento pronunció seguidamente encendidas palabras de elogio a la Academia, a su papel en la vida ciudadana y a las personas de los Presidentes difunto y recién posesionado, cerrando éste la primera parte del acto con emocionadas frases de gratitud a todos los presentes, en especial a las autoridades y a las altas jerarquías que le habían

confiado el cargo, y de incondicional ofrecimiento de servir, con el mejor entusiasmo, el desempeño del mismo.



El Rector Magnífico Dr. Corts Grau haciendo uso de la palabra en la toma de posesión del nuevo Presidente Sr. Goerlich



El Excmo. Sr. Gobernador Civil, dando posesión al Excmo. Sr. D. Javier Goerlich de la presidencia de la Academia

A continuación el nuevo académico, ilustre arquitecto, don Luis Albert Ballesteros, leyó un documentado discurso, lleno además de sagaces observaciones personales, sobre el tema "La evolución de la Arquitectura en el transcurso de los siglos", que fue contestado por el Académico de número de la propia sección de Arquitectura, ilustrísimo señor don Antonio Gómez Davó, quien con gran acierto



El Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó, en su discurso al tomar posesión de la Presidencia de la Real Academia



El Ilmo. Sr. D. Luis Albert, leyendo su discurso de ingreso en la Corporación

supo destacar los méritos del recipiendario, su importante labor profesional y el interés, antes aludido, de su oración de ingreso.

El día 12 de abril se celebró la sesión en honor del Presidente fallecido, con nutrida asistencia de selecto público, en la que intervinieron varios académicos de número glosando diversos aspectos de la personalidad del señor Mora Berenguer. En primer lugar, el ilustrísimo señor doctor don Francisco Alcayde Vilar, Catedrático y Decano honorario de la Facultad de Filosofía y Letras, desarrolló el tema "Don Francisco Mora, figura relevante de la arquitectura valenciana", leyendo un valioso discurso en el que comenzó por encomiar las excelencias de esta bella arte y señalar las que estima notas características de su escuela valenciana, para concluir, con sólida argumentación, cómo en la obra del anterior Presidente se daban aquéllas, caracterizando a su autor como figura central y destacada de la arquitectura vernácula.

A continuación, el ilustrísimo señor don Eduardo López Chavarri habló de las aficiones filarmónicas, especialmente wagneristas, del señor Mora Berenguer, glosando con singular acierto, las afinidades estéticas de la Arquitectura y la Música,



Aspecto del Salón de Actos de la Real Academia durante el acto de posesión del Sr. Albert



Imposición del distintivo Académico al Sr. Albert, por el Excmo. Sr. Subdirector General de Arquitectura

ambas tan vocacionalmente sentidas por aquél, a lo largo de toda su existencia, con efectos bien palpables en su obra arquitectónica y aun en toda manifestación de su sensibilidad.

Por obligada ausencia del ilustrísimo señor don Francisco Almela y Vives, al que una recentísima desgracia de familia, ocurrida pocas horas antes de la sesión

—el fallecimiento de su hermana política doña Antonia Peris Yarza—, le impedía acudir, leyó sus cuartillas el también Académico de número ilustrísimo señor don Francisco Lozano Sanchis. Las notas humanas y de sincera valencianía a que principalmente se refería el señor Almela en su trabajo, delinearon bien la personalidad de “Don Paco Mora”, que tal era el título del mismo, como figura caracterizada de la vida local, en la que prefirió siempre permanecer y dejar la inmensa mayoría de sus obras.



Solemne Sesión Necrológica en honor del fallecido Presidente Excmo. señor don Francisco Mora Belenguer

El aspecto estrictamente profesional fue abordado, con escrupulosa referencia de noticias y acertado juicio crítico, por el arquitecto ilustrísimo señor don Ángel Román Verdguer, verdadero historiador, en la ocasión, de la obra arquitectónica de su compañero señor Mora, copiosa e inspirada, así como de otras actividades profesionales, que supo recoger también en su documentado discurso.

La última intervención anunciada corrió a cargo del que firma y versó sobre “Las dos familias de don Francisco Mora”, refiriéndose a la propia consanguínea y a la académica, por pertenecer a ambas el cronista, que hubo de referirse a cómo en una y otra volcaba sus preferencias el difunto Presidente, con detalles bien expresivos de estos afectos, algunos llenos de emotividad y todos vividos por quien leía, en su doble condición aludida, que le llevó a colaborar, de modo muy directo, con su deudo y Presidente.

A continuación, el excelentísimo señor don Javier Goerlich Lleó, desde la presidencia, cerró el acto con unas palabras, llenas también de sincero y afectivo recuerdo, en las que, tras de agradecer a los que habían intervenido su colaboración y a todos la asistencia, subrayó el significado del acto, como recuerdo y homenaje a su antecesor, tan trágicamente desaparecido, teniendo también unas frases para su hijo Carlos, víctima con él del accidente.

A la izquierda del estrado presidencial figuraba un busto retrato en mármol de don Francisco Mora, obra del académico señor Marco y Díaz Pintado, entre los

pliegues de la bandera de la Corporación y una simbólica corona de laurel. El original de esta obra es propiedad de la Academia y figura en el Museo.

En su día, la Academia fue requerida por la Dirección General de Bellas Artes, cuyo titular entonces, señor Gallego Burín, la visitó al efecto, para colaborar en la gran Exposición conmemorativa del Centenario de Velázquez, instalada en el madrileño "Casón del Buen Retiro" y titulada "Velázquez y lo velazqueño", con su autorretrato del inmortal maestro, que fue cedido al efecto y expuesto en dicha muestra en lugar destacado, siendo reproducido con tal motivo en diversas y relevantes ocasiones, como, por ejemplo, en los billetes de acceso a dicha Exposición,



al frente del catálogo de la misma, y del extraordinario velazqueño de la revista *Goya*, etcétera. Se asoció así la Academia a tan importante conmemoración, como lo hace también ahora dedicando parte del contenido de este número de su órgano ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, en el que, según puede verse, le dedica la portada y algunos trabajos de colaboración, tanto en los artículos como en la sección de "Biblioteca".

Dicha obra regresó puntualmente a nuestro Museo, como algo más tarde las de Yáñez, Osona, Juanes, Morales, El Bosco y Heer, cedidas para las Exposiciones de Carlos V en Toledo y del Arte flamenco en Brujas.

En los locales de esta casa ha proseguido y virtualmente terminado la amplia labor de mejora y habilitación de los mismos, tanto en no pocas de sus salas como en los espacios descubiertos inmediatos. Se abrió al público la gran sala de Espinosa, lo que, siendo siempre oportuno, es también, en cierto modo, otra forma de conmemoración velazqueña, dadas las influencias del pintor de Felipe IV en la pintura de Espinosa y las consiguientes semejanzas de muchos pormenores del arte de ambos maestros, ahora más evidentes, unas y otras, en la nueva y adecuada instalación.

En el solar adjunto, ya jardín, se han completado casi, con la colaboración del Ayuntamiento, los trabajos de plantación, colocándose adecuadamente algunos fragmentos arqueológicos, una fuente mural de sobria traza y, sobre todo, la gran portada del palacio de Mandas, que comunica este jardín del museo con los del Real y será su acceso directo desde éstos, resultando como un verdadero arco de triunfo, y, por el interés que puso en su restauración y erección el Presidente, señor

Mora, casi un monumento a su memoria, ya que esta reposición, tan delicada, fue el último de sus numerosos e importantes trabajos de arquitecto.

Quedaron también ultimadas, y están recibiendo las obras artísticas que en ellas se han de exponer, las salas destinadas al donativo de los excelentísimos señores don Javier Goerlich, ahora Presidente de la Corporación, según se ha repetido, y su esposa, doña Trinidad Miquel; y se habilitó ya el tan conveniente paso anterior al antes aislado pabellón de Escultura, con ventaja notable para la circulación de público y la vigilancia, colocándose en este paso, constituido por varias salas, algunas obras escultóricas ya existentes y otras que se van recibiendo, como las de los escultores don Francisco Marco Píaz-Pintado y don Carmelo y don Salvador Octavio Vicent, etc., instalando, en otras de ellas, diversas piezas arqueológicas, decorativas y plásticas de positivo interés.

La Academia eligió a don José María Doñate Sebastián, distinguido investigador y publicista, como miembro correspondiente en Villarreal de los Infantes (Castellón) y al repetido y malogrado doctor Martín S. Soria, con semejante cargo en East Lansing (Michigan, EE. UU.), ambos en la sesión de 6 de diciembre de 1960.

Asimismo siguió atendiendo todos sus servicios de Biblioteca, Archivo, colección de Grabados—ésta continuamente mejorada—, etc., así como prestando su colaboración, cuando fue requerida, en tribunales, jurados, comisiones o informes.

Ni que decir tiene que ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO continuó, y aún aumentó, sus valiosos intercambios y fue, como siempre, por la benevolencia de sus lectores y el interés que los temas artísticos valencianos suscitan por doquier, tan solicitado y bien acogido y comentado como siempre, lo que es, sin duda, nuestro mejor aliento en la tarea anual.

F. M.^a Garin Ortiz de Caranco



IN MEMORIAM

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, órgano de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, dedica, en este número, las primeras líneas de su sección necrológica, al Excmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer, Presidente de dicha Corporación, fallecido, en trágicas circunstancias, el día 24 de enero último, en el kilómetro 94 de la carretera de Valencia a Barcelona, junto a su hijo Carlos que le acompañaba. Su excepcional personalidad y sobre todo su vinculación a la Academia que presidía casi doce años, con amor y acierto patentes, y de la que era miembro numerario desde 1916, han hecho que diversas colaboraciones, en este número, una de ellas de su sucesor, el actual Presidente de la Corporación y otra del Cronista de la ciudad natal de don Francisco, así como la "Crónica" del ejercicio académico, dediquen particular referencia a su persona y al triste suceso que le llevó de nuestra compañía y del mundo de los vivos por designio inescrutable del Altísimo. Evitando reiteraciones siempre ociosas, se omite aquí la necrología detallada, ya constante en dichos lugares de la revista, pero no puede dejar de hacerse este "memento" especialísimo —cordial y admirativo a la vez— de quien, entre otros muchos servicios a la Academia, impulsó la reposición del material litúrgico de su Capilla, la mejora de los recursos económicos de la Corporación, la regularización de todas las funciones de la misma y, últimamente, previo acuerdo con el Municipio, el embellecimiento del solar contiguo al edificio de San Pío V, con la reposición de la monumental portada de Mandas, dando frente a los Viveros. En especial, debe quedar aquí constancia de que fue obra suya la reaparición de ARCHIVO en esta su segunda época, a partir de 1952, venciendo mil dificultades que parecían insuperables, y que alentó con celo cuidadoso la tarea de preparar los números sucesivos, llegando inclusive a confeccionar casi totalmente alguno de ellos, como el dedicado al pintor José de Ribera "el Españoleto", en su centenario.

Como cifra y resumen de la devoción a su memoria, que será imperecedera, y del vacío que su definitiva ausencia produce en esta Casa, tan difícilmente subsanable, valgan estas líneas y aún los restantes espacios de este número de ARCHIVO dedicados al desaparecido e ilustre Presidente, y sobre todo el deseo, traducido en sinceras preces, de que el Supremo Hacedor y Juez le haya otorgado la visión de la eterna belleza.

Descanse en paz el Excmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

EL EXCMO SR. D. ANTONIO GALLEGO BURÍN, DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES

Tras penosa enfermedad, que soportó con el ánimo bien templado y la entereza cristiana que le caracterizaban, falleció en Madrid el Excmo. Sr. D. Antonio Gallego Burín, Barón de San Calixto, Director General de Bellas Artes, el día 13 de enero del año en curso. Venía ocupando este alto cargo desde julio de 1951, al suceder en el mismo al Excmo. Sr. Marqués de Lozoya.



Nacido el 20 de enero de 1895, en Granada, la bella ciudad andaluza que tanto amó siempre y cuyos excepcionales valores estéticos —paisaje incomparable, monumentos árabes y cristianos notabilísimos— contribuyeron, sin duda, en gran manera, a despertar su vocación histórico-artística; ganó pronto, a sus 31 años, la cátedra universitaria, primero de Teoría de la Literatura y de las Artes, de Historia del

Arte luego, que había de constituir su actividad básica.

Su tarea docente e investigadora, se proyectó principalmente en la formación de una verdadera escuela local de historiadores del arte y en no pocas publicaciones, bien conocidas y estimadas, como, refiriéndonos sólo a algunas de tema artístico, son *José de Mora, escultor*, Granada, 1925; *Tres familias de escultores: los Menas, los Moras y los Roldanes*, Madrid, 1926; *Pedro de Mena y el misticismo español*, Granada, 1930; *Un escultor del siglo XVIII: Torcuato Ruiz del Peral*, Granada, 1936; *La destrucción del tesoro artístico de España*, Granada, 1938; *Carácter y surtido del arte español*, Granada, 1938; *Pablo de Rojas, el maestro de Martínez Montañés*, Sevilla, 1939; *La reforma de Granada*, Madrid, 1946; *Guía artística de Granada*, Granada, 1938, 1946; *Granada, Guía artística del viajero*, Granada, 1950; *Lo barroco y el barroco de Granada*, Granada, 1948, y *La Capilla Real de Granada* (1.^a edición, Granada, 1931, y 2.^a edición, Madrid, s. d.).

Al margen de estas actividades, pero requerido por las circunstancias del país, se hizo cargo de la Alcaldía de Granada en circunstancias difíciles, realizando una gestión memorable en la que supo simultanear las mejoras materiales y de los servicios del municipio con el más exquisito cuidado de aquellos valores artísticos que sentía y había estudiado como ninguno.

En la Dirección General de Bellas Artes, durante casi un decenio, se evidenciaron su patriotismo, una exquisita sensibilidad y un buen gusto indudable, así como una voluntad de servicio puesta a prueba, en los últi-

mos años, sobre todo, por los altibajos de su salud.

Sin dar tregua al descanso, fue el alma de las exposiciones celebradas en Granada sobre diversos motivos monográficos de la pintura española, con ocasión de los brillantes festivales que allí tuvieron lugar, y que se centraron en los sugestivos temas de Zurbarán, Alonso Cano y los Ribaltas y la escuela tenebrista valenciana (que desde entonces suscitó especial interés crítico general) y, sobre todo, de las tituladas "Carlos V y su ambiente" y "Velázquez y lo velazqueño", dirigiendo la instalación de esta última desde el lecho, en su postrera enfermedad, hasta el punto de que ya no pudo asistir a su brillantísima inauguración ni visitar esta muestra excepcional, verdadera criatura de su capacidad organizadora.

Propulsó con singular energía la reconstrucción del Teatro Real, las Exposiciones Nacionales, a las que infundió nuevo y amplio espíritu, y las bienales hispano-americanas, así como la reorganización concienzuda de los centros artísticos docentes, dejando ultimado el proyecto de Ley oportuno, laboriosamente preparado.

Valencia y sus instituciones de arte no podrán olvidar su celo en la triste ocasión de las trágicas inundaciones de 1957, interesándose desde el primer momento, visitándolas detenidamente, arbitrando soluciones y recursos, y ayudando las iniciativas en tal sentido, como la gran exposición en Madrid pro-damnificados, por cuyo motivo el Círculo de Bellas Artes de Valencia le concedió su medalla de honor, pendiente de serle impuesta, para cuando

le permitiese venir al efecto la dolencia que, luego, le llevó al sepulcro.

Caballero y caballeroso, con una amplia visión de los problemas y un selectísimo criterio artístico, don Antonio Gallego Burín será recordado con especial aprecio por quienes le trataron. R. I. P.

EL PROFESOR MR. MARTIN S. SORIA

En la horrorosa catástrofe que cortó la vida a los setenta y seis pasajeros y tripulantes del avión caído al ir a tomar tierra en Bruselas a las 10'05 del miércoles 15 de febrero, figuraba desgraciadamente el erudito investigador y docente norteamericano Mr. Martin S. Soria, de la Universidad del Estado de Michagan, conocido en todo el ámbito histórico artístico por la abundancia, solidez y sagacidad de sus escritos y publicaciones.

Había dedicado un especial interés a los pintores valencianos: los March, Vicente Giner, Vicente Salvador Gómez y Agustín Esteve, al que no hace mucho había consagrado un libro impreso en nuestra ciudad, por el servicio de Estudios Artísticos de la Institución "Alfonso el Magnánimo", bajo la dirección del cronista.

El Dr. Soria había sido elegido miembro correspondiente de nuestra Academia en diciembre del pasado año, elección que apreció mucho y se proponía visitar de nuevo Valencia, sus Museos y colecciones que tan bien conocía y en los que siempre descubría algo nuevo, en la estancia en España

con motivo de las conmemoraciones centenarias velazqueñas, con cuyo objeto venía desde su país, especialmente para asistir como invitado al Congreso de Cooperación Intelectual que se ha celebrado en Málaga y Sevilla, como clausura del año velazqueño.

La Academia que sólo ha podido contarle entre sus miembros setenta días, pero que apreciaba mucho sus trabajos y opiniones, como demostró en el número anterior de ARCHIVO al reseñar su último e importante libro *Art and architecture in Spain and Portugal & their American Dominions 1500-1800*, se condele sinceramente de esta dolorosa pérdida. E. P. D.

DON CARLOS MORA ORTIZ DE TARANCO

Víctima del mismo accidente que costó la vida a su ilustre padre, el Presidente de esta Real Academia don Francisco Mora Berenguer, pereció en plena juventud en el accidente automovilístico de Ribera de Cabanes don



Carlos Mora Ortiz de Taranco, unido en la muerte, como había estado en vida, al autor de sus días.

Excelente hijo y esposo, correctísimo caballero y profesional distinguido en su carrera de Maestro Aparejador —lo que le había permitido colaborar directamente con su padre—, don Carlos Mora deja en todos cuantos le trataron el recuerdo de su franca simpatía, de sus sólidos principios cristianos y de una atrayente sencillez que habrán sido ya, sin duda, galardonadas por Aquel que juzga y premia las virtudes humanas. Descanse en paz.

DON FRANCISCO POVO, PINTOR

Pérdida notable para el arte valenciano ha sido la muerte de este distinguido artista, de inquietud y sensibilidad bien probadas, que había creado tantas pequeñas maravillas dentro de un gusto refinado afín a las delicadezas del último barroco francés o en la atmósfera arcádica de lo "goyesco" español.

Pintor delicioso de lienzos, tablillas y abanicos, Povo —que había sabido captar lo mejor en la compañía de sus grandes contemporáneos de la escuela valenciana y en los más ilustres ambientes europeos— creó un estilo, deja innumerables obras, no pocas entendidas como rendido homenaje a la mujer, y fue propulsor de exposiciones e iniciativas artísticas diversas cuya memoria perdura.

Falleció en Valencia el primero de enero último, a la edad de ochenta y un años, siendo su muerte muy sentida. Descanse en paz.


DON SANTIAGO DE LES

Cerrando esta edición llega la triste noticia del fallecimiento del distinguido pintor valenciano cuyo nombre intitula estas líneas y que, destacado siempre en su profesión, había obtenido últimamente merecido renombre como retratista de elegante y ágil técnica.

Nacido en Alcudia de Carlet en 1898, se formó en las clases que a la sazón regía la Real Academia de San Carlos, mereciendo lucidas calificaciones y destacando pronto en certámenes juveniles, como, luego, en cuantos con-

currió. Había cultivado cuadros de costumbres, el tema religioso y siempre el retrato, su última y mayor especialidad, evolucionando hacia una mayor simplificación y un acorde cromático más depurado. Sus obras más recientes, los retratos de S. E. el Jefe del Estado y de los señores Bordonau y Serrano Anguita, como el cuadro del Beato Antón Martín, acusan sin duda el punto más alto de su labor, cuya nota más estimable es sin duda una evidente y palmaria superación. R. I. P.

F. M.^a G.



BIBLIOTECA

RESEÑA DE LIBROS, NOTICIAS Y COMENTARIOS

BELTRÁN, Antonio: *Estudio sobre el Santo Cáliz de la Catedral de Valencia*. Valencia, 1960. 131 págs., 48 figuras con XX láms.

En torno al Santo Cáliz de la Cena, que se venera en la Catedral de Valencia, se ha escrito mucho con enfoques diversos. Hoy nos ofrece el catedrático de la Universidad de Zaragoza, doctor don Antonio Beltrán, uno muy completo e interesante. Un estudio sistemático y de alto valor arqueológico, en el cual se exponen las conclusiones a que se ha hallegado, después de un analítico trabajo de investigación de tan interesante y venerada reliquia.

Se describen, estudiándolas, las piezas que constituyen la Sagrada Copa, que está formada por tres piezas distintas; una copa superior helenística, el pie, que es otra copa ovalada e invertida, y un nudo de oro, que sirve de unión de las dos piezas principales, completada con unas asas y rica guarnición de oro y pedrería con perlas.

Es curiosa la noticia de que al proceder a su limpieza, se pudo apreciar una desconocida leyenda árabe, muy interesante, que puede servir de pista para posibles artífices, que han manejado tal histórica reliquia.

El doctor Beltrán, con sereno e imparcial criterio estudia los textos históricos que tratan de esta insigne reliquia, y de las diversas etapas del camino seguido hasta llegar a la Catedral Valenciana. Las consideraciones son muy interesantes, hechas de modo de fácil captación, en amena y atrayente prosa.

La edición ha sido muy cuidada, su parte ilustrativa coadyuva a la clara comprensión del tema.

Los estudiosos, hallarán en el trabajo del señor Beltrán, motivo para nuevas inquietudes, por feliz puntuación de un tema, que no sólo en el aspecto religioso, es subyugante, sino por la faceta arqueológica que de modo sistemático y claro ha sabido presentar el autor.

La felicitación más sincera al profesor Beltrán, no sólo por su brillante estudio, sino por las inquietudes investigadoras que seguramente despertará, ya que todo ha de redundar en honor y gloria de esta histórica reliquia.—*Vicente Ferrán Salvador*.

DÍAZ-TRECHUELO SPÍNOLA, María Lourdes. *Arquitectura Española en Filipinas (1565-1800)*. Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos". Sevilla, 1959. XXXVIII. 564 págs., 188 figuras, mapas y planos.

Es acuciante hoy en día, el deseo de investigar el rastro preclaro que los artistas españoles dejaron en las tierras del antiguo Imperio Hispánico. Labor grata, cuyos resultados superan con creces, las dificultades sufridas en las arduas investigaciones pertinentes.

La pujanza del arte español, la inquietud de sus artistas, entre ellos los arquitectos, encontraba campo propicio para fructífera actividad en aquellas tierras que se ofrecían venturosas al impacto artístico y magistral de los hispanos.

La Arquitectura en Filipinas, reclamaba un detenido, profundo y documentado estudio, que pusiese de relieve, toda la genial estética y pujanza de los españoles, toda su amplia labor en aquellas islas, unidas al Virreinato de Nueva España, y en las cuales, como en este,

fueron muchos los valencianos que llevaron su entusiasmo, su vigor y maestría y cuyo recuerdo está fechado en documentación auténtica y valiosa.

Pacientemente la señorita Díaz Trechuelo, ha manejado la abundosa documentación que se conserva de aquel período, no solo en el Archivo General de Indias, sino también en otros diversos de España. Estudio cuidado, con positivo resultado, que favorece de modo halagüeño el conocimiento de dicho período.

Los diversos monumentos civiles y religiosos, son ampliamente estudiados, en toda su diversa y apurada consideración, principalmente los de Cebú, Nueva Cáceres y Nueva Segovia; como asimismo las fortificaciones de Mindano, Calamianes y las Visayas.

Para mejor comprensión del estudio se acompañan mapas, planos y numerosos fotografías que ilustran el texto ameno, dentro de la rigidez de los términos apropiados para la exposición del tema.

Estudios tan interesantes como este, son muy valiosos para calar hondo en el conocimiento de tan interesante materia, por ello es de agradecer los entusiasmos de los investigadores, que dedican sus afanes, a la exposición de estos sugerentes asuntos, contribuyendo al enriquecimiento de la bibliografía artística de España, en su bella faceta de fundamento e ilustración del arte de la arquitectura en aquellas islas Filipinas.

Felicitación muy sincera a su autora, extensiva a la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla, que ha sabido dar el debido rango tipográfico a este esteresante trabajo.—*Vicente Ferrán.*

IGUAL ÚBEDA, Antonio: *El Gremio de Plateros* (Ensayo de una historia de la platería valenciana). Valencia, 1956. Publicaciones del Servicio de Estudios Artísticos de la Institución "Alfonso el Magnánimo" de la Excm. Diputación Provincial de Valencia. 175 páginas. 80 láminas. Cuarto.

El libro incluye, además, una síntesis cronológica y documental y un inventario de los 53 libros de que consta el Archivo del Gremio de plateros. En él el señor Igual Úbeda, escritor e historiador concienzudo y ameno, bien conocido en los medios históricos, literarios y artísticos valencianos, presenta, con una objetividad y honradez que le enaltecen, el estado de una cuestión importante para la historiografía de arte regional: el abandono y despreocupación con que el rico acervo de nuestras mal llamadas artes industriales se va perdiendo. Una serie de circunstancias hacen, según él, que "en el más absoluto y amargo de los olvidos" estos documentos gremiales no hayan rendido el fruto debido.

Otras circunstancias han dado por consecuencia que la rica argentería que Valencia poseyó en todos los siglos XIII al XVIII, en que empieza su decadencia, se haya ido perdiendo y el buen gusto y el arte de los maestros que elaboraron piezas magníficas dentro de la especialidad, se precipite en el más lamentable desconocimiento.

Subsanar ambos baches ha sido el propósito del libro admirable y así, por una parte, se trata de historiar la Platería valen-

ciana, desde la antigüedad hasta el siglo XVIII, recogiendo cuantas noticias van quedando dispersas de la misma, y, por otra, en una premiosa y bien orientada búsqueda, dar, al menos, fotografías de obras magistrales por desgracia ya desaparecidas para siempre.

Este doble aspecto, en el que el mismo autor lamenta la limitación, con modestia que le dignifica, haría ya interesantísimo el libro, al que añade todavía una segunda parte de aportación de primerísima mano, la de la organización gremial. Enfrascado, desde hace años, Igual Úbeda en el conocimiento de nuestros gremios y concretamente en el de la platería, del que ya publicó en 1930 el *Dietario del platero Suárez*, sus afirmaciones son interesantísimas porque nadie mejor que él conoce la disposición y las posibilidades de un archivo cuyas últimas consecuencias todavía no se han sacado.

Hay, pues, que agradecer al señor Igual Úbeda sus grandes condiciones de investigador, su cariño por estas cuestiones, el haber abierto a la atención un rico venero documental, el cuidado con que ha reproducido curiosos ejercicios de pruebas de maestría y la amenidad de su exposición, que, centrando sobria y galanamente ciertas cuestiones artísticas, las pone sin esfuerzo al alcance de todos, desde el curioso lector al afanoso erudito.—*S. R.*

COOK, Walter W. S.: *La pintura románica sobre tabla en Cataluña*. Colección "Ar-

tes y Artistas". Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto "Diego Velázquez". Madrid, 1960. 36 págs. + 48 láms.

Dentro de la Colección "Artes y Artistas", tan provechosa para la difusión de nuestros valores histórico-artísticos y de la que, en la primera ocasión, nos queremos ocupar en conjunto más detenidamente, el profesor e hispanista Walter W. S. Cook ofrece un volumen dedicado a las obras de pintura románica sobre tabla en Cataluña, completando así su trabajo anterior, aparecido en la misma serie, sobre los murales románicos catalanes, todo dentro de su especial materia de estudio, el arte románico español.

El estudio, breve pero enjundioso, se halla estructurado con gran acierto, pues tras los apartados dedicados a tipología, técnica, iconografía y temas decorativos, se analizan los talleres catalanes de los siglos XII y XIII con sus características peculiares y obras fundamentales, muchas de ellas insertas en las cuarenta y ocho pulcras láminas que lleva la obra, las cuales, según es tradición en los ejemplares de esta colección, se acompañan de notas eruditas para cada una de ellas.

Según también es habitual se incluye una selecta bibliografía en la que ocupan un lugar preferente, como es de justicia, las debidas a las pluma del ilustre autor, cuya consagración plena al arte hispánico es de sobra conocida.—S. A. F.

TARQUIS, Miguel, y VIZCAYA, Antonio: *Documentos para la Historia del Arte en Canarias. I. (La Laguna)*. Instituto de Estudios Canarios. C. S. de I. C. Edición patrocinada por el Excmo. Cabildo Insular de Tenerife. 1959. 256 páginas. LX láminas. Cuarto.

Como bien señala el doctor Martín González, en las líneas preliminares de esta obra, la tarea de buscar datos explorando fatigosamente los archivos, es penosa, pero indispensable para fundamentar una datación defendible de las obras artísticas, máxime en el Archipiélago Canario, donde los grandes estilos del arte universal llegan con retraso... y también con retraso se extinguen. Las fechas continentales no se corresponden... con las isleñas.

A precisarlas y a comprobar atribucio-

nes, las más de las veces simplificadas en unos pocos nombres de fama popular mantenida durante siglos, viene esta serie documental histórico artística cuyo primer volumen, dedicado a la ciudad episcopal y universitaria de La Laguna —de recuerdos imborrables—, ha aparecido, reuniendo las investigaciones de Miguel Tarquis (de cuyo eficiente interés por estos estudios fuimos testigos) y Antonio Vizcaya.

No hay que decir que el orden, por iglesias —de la Catedral a las ermitas— y edificios públicos y privados, es riguroso y orientador en extremo, y que un aparato de índices muy completo facilita toda consulta.

Pero, sobre todo, sin perjuicio de estimar en su valor sustantivo la parte documental, muy rica, las ilustraciones, en número de sesenta, nos han retenido, evocando nuestras jornadas tinerfeñas y nuestro interés, no decaído por la lejanía, por un arte, el canario, que tiene una enorme personalidad y un carácter inconfundible, dentro del hispánico, revelado con acusada presencia en sus tipos arquitectónicos peculiares, en su carpintería, en su imaginaria pasionista del más vigoroso sabor castizo, en sus retablos, en sus púlpitos, coros, baptisterios y cancelas, y en una pintura enlazada a nuestra escuela meridional del barroco avanzado, llena de interés y en la que estas investigaciones documentales han de alumbrar, han alumbrado ya, nombres nuevos que ganaron un puesto en la Historia general del arte de las Españas.

La presencia actual del Dr. Hernández Perera, ilustre investigador canario en la Cátedra de Historia de Arte en la Universidad de La Laguna, permite augurar un vigoroso impulso decisivo a estas tareas que redundaran en el mejor aprecio de una faceta virtualmente nueva para muchos, y llena de encanto e interés para todos, del Arte Hispánico no peninsular.—F. M.^a Garín.

SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

La tardía apreciación de lo barroco en el conjunto de la gran historia artística, como estilo autónomo e importante, válido estéticamente, por sí mismo y como punto de partida de mil variantes diversas, fue uno de los supuestos necesarios para la mejor consideración y estima de lo hispánico en el panorama artístico universal, excesiva-

mente centrado hasta entonces, en el ámbito riquísimo y ejemplar, pero no exclusivo, de las perfecciones formales greco-latinas y de sus antecedentes y corolarios "ortodoxos".

La entrada en escena, cada vez más acusada, del mundo americano; la mejor atención—crítica, filosófica—a lo barroco (en la que es tan de justicia reconocer papel principal a nuestro Eugenio d'Ors); la crisis, en una palabra, de lo "clásico"—fraguada, como se sabido, a lo largo de casi toda la centuria XIX, una vez pasado su primer tercio y culminada en el caprichoso "modernismo" de fin de siglo—favorecen decisivamente, en el mundo culto, una mayor y mejor atención a esta importante modalidad de una de las facetas más características de nuestro arte histórico.

El barroco florece sin excepción en todo el territorio nacional, de Galicia a Murcia y de Gerona a Cádiz, mas no puede dudarse de que es Sevilla uno de los puntos donde determinadas circunstancias de ambiente, genio y cultura "sui generis" favorecen el desarrollo de una variante interesantísima del gran estilo post-renaciente, a la vez enraizada en la más genuina inspiración ecuménica, europea y enriquecida de aportaciones y vestigios pintorescos y castizos que le matizan acentuándole una de sus tendencias más propias.

Como además, por razones y circunstancias históricas, bien conocidas—la situación geográfica, el monopolio del comercio de Indias, etcétera—hacen de Sevilla la metrópoli activa e inmediata de nuestra expansión ultramarina, resulta del mayor interés el estudio del barroco hispalense, raíz y cantera de muchas, de muchísimas de las fórmulas adoptadas en las lejanas iglesias, casas religiosas y edificaciones públicas o domésticas, de la Hispanoamérica colonial. Revisando las láminas e ilustraciones, tan profusas, cuidadas y selectas de la voluminosa publicación que ha dado pie a estas líneas, parece, a veces, estar repasándose un repertorio de ejemplares del barroco hispánico surgidos en las tierras, tan propicias a este arte, de Méjico, Nueva Granada o Perú.

Al servicio de esta empresa, vasta y delicada a un tiempo, que comprende el estudio de toda la arquitectura barroca de los territorios que vienen a formar la diócesis de Sevilla antes de que la fuese segregada la de Huelva, es singular fortuna que se pudiese persona tan idónea como el doctor Sancho Corbacho, especialista concienzudo e infatigable, formado en el ejemplar ambiente del Laboratorio de Arte de la

Universidad de Sevilla, cuyos fondos gráficos han contribuido a la abundante ilustración del libro, que, además de las fotografías, aporta numerosos diseños de formas arquitectónicas y ornamentales y planos muy útiles de muchos edificios.

Arquitectura barroca sevillana, de cerca de cuatrocientas páginas de texto y otras tantas de láminas, mereció el Premio "Francisco Franco" del C. S. de I. C., en una de sus últimas convocatorias.—*C. de Monseñor*.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *La escuela estética catalana contemporánea*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 350 páginas, cuarto.

Una de las realidades más positivas y fecundas de la moderna ciencia española es esa floración abundante de espíritus dedicados al estudio de los problemas estéticos producida, venturosamente, en tierras catalanas desde mediados del siglo XIX y aún, por fortuna, viva y operante, con activo rendimiento no acabado, en verdad, pese a las últimas pérdidas relativamente recientes y bien sentidas, primero de Francisco Mirabet, y luego, de Eugenio d'Ors, sólidos y modernos prestigios de la misma; trabajadores admirables, en verdad, de la Estética ambos, por la aportación valiosa de uno y otro, con ser tan distinta, en propósitos y resultados, la del escrupuloso especialista y la del genial "glosador".

Al socaire de la "Renaixença", romántica y localista, literaria y tradicional, parece germinar la semilla, tan llena de vitalidad, de esta escuela estética, pronto transcendente a círculos mucho más amplios. Nada menos que Jaime Balmes y el obispo Tarra y Bajés, los Milá y Fontanals (Manuel y también Pablo), Coll y Vehí y Font y Puig, el P. Casanovas y el profesor Garriga (de nuestros textos preceptivos escolares) y varios más, cuyos nombres son familiares a todos hace tanto tiempo como personificadores del fecundo grupo esteticista catalán, aparte los dos ya citados al principio, jalonan con algunos nombres más el importante y esperado estudio de Querol, en el que quizá lo mejor sea el planteamiento de la obra según una organización tripartita que distingue la estética elucubrada por los filósofos, de la sentada por los preceptistas y de la vivida y a veces propugnada por los poetas y literatos.

Párrafo aparte merece y elogios para el

autor, el haber resumido, con excelente sentido de síntesis, la famosa polémica habida en Barcelona hace un tercio de siglo—buena prueba de un ambiente sensible y despierto para las cosas del espíritu—sobre el eterno tema de las relaciones del Arte con la Moral, con lúcidas intervenciones de los mejores talentos, a la sazón, en la Ciudad Condal, de las diversas actividades afectadas por el tema: el pintor Baixeras, el moralista P. Casanovas, el crítico Soldevila, el músico Millet, etcétera. Sólo por esto habría ganado ya el libro valores permanentes de interés.

Visto el valioso estudio desde Valencia, debe destacarse la inclusión del profesor valenciano Amorós y Barra, cuya doctrina se da un resumen lo suficientemente amplio para venir en conocimiento de ella, al que no lo tenga de otro modo, que vindica la importancia y el papel nada despreciable de aquel universitario de nuestra tierra que profesó su disciplina en el Alma Mater barcelonesa.

El libro de Querol y Gavaldá, de suyo muy cuidado e importante, acrece sus títulos de interés con un prólogo muy inteligente del Profesor Camón Aznar, lleno de sus sagaces intuiciones y de paladino reconocimiento a la valía de aquel grupo estético español, tan representativo de su tiempo y de las mejores tradiciones de la cultura en el Principado.—F. M.^a G.

RODRÍGUEZ, Josefina: *El Arte del niño*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto "San José de Calasanz", de Pedagogía. Madrid, 1959. 138 págs. más XXXII láms.

Los profundos conocimientos que la autora de la obra que comentamos tiene, fruto de agudos análisis basados en sus experiencias y observaciones sobre la materia, hacen de este libro un instrumento de trabajo valiosísimo para el estudio de esta parcela del Arte.

La obra *El Arte del niño* tiene como base la tesis doctoral de la mencionada autora, y se ha dicho, con razón, que es "una magnífica aportación a la psicología infantil". Pero el libro, y ya sería interesante de por sí, no se ciñe exclusivamente al fenómeno infantil de la pintura, por ser este el campo más fecundo de experimentación, sino que deja elaboradas unas conclusiones aplicables a los diversos campos de las artes infantiles.

Por lo que tiene de innegable interés para

la extensión del cultivo del Arte en la Escuela Primaria, es necesario destacar el capítulo titulado "La Escuela y el Arte del niño", donde se estudian, no sólo al maestro y método de enseñanza más adecuada, sino también la organización de una clase de arte y la educación estética del pequeño alumno.

Una abundante y cuidada bibliografía, así como treinta y dos láminas en color de dibujos infantiles, cierran el, a todas luces, interesantísimo volumen.—S. A. F.

ARTIGAS SANZ, M. Carmen de: *El libro romántico en España*. Madrid. Instituto Miguel de Cervantes, C. S. de I. C. Madrid. 4 volúmenes de 1.242 páginas y 190 láminas en conjunto.

El interés por las artes de la ilustración y aun por todas las manifestaciones estéticas coadyuvantes a ese objeto maravilloso que es el libro, cifra y compendio de la cultura, viene aumentando considerablemente como se revela en particular en los trabajos de investigación dedicados a estos estudios y aún en las exposiciones públicas que frecuentemente reúnen muestras de estas mal llamadas artes menores.

Buena prueba de ello es la obra en cuatro volúmenes cuyo título rubrica este comentario que fue tesis doctoral de la autora, sancionada con los máximos galardones, que es un verdadero y utilísimo corpus de toda una época en las artes bibliográficas españolas, quizás la de más personalidad del siglo XIX, tan distante ya en sus vivencias de muchas de las de nuestra hora, pero tan rica siempre en espiritualidad y tan entrañablemente sentida en España, y tan propicia a la expresión apasionada de nuestros artistas y literatos.

La obra de M. Carmen de Artigas es por su parte modelo en investigaciones de este tipo: tras una parte previa, de innegable sustancia doctrinal y delimitaciones culturales convenientes, respecto del Romanticismo y del Libro, ofrece el panorama de los fondos estudiados, pasando a ofrecer en el segundo volumen a una numerosísima y primorosa revista de más y más ilustraciones (no faltando los ejemplos valencianos), y en el tercero, dividido en dos densos volúmenes a lo que intitula "acervo patrimonial" consistente en un concienzudo inventario de editores e impresores y obras y revistas que será siempre de consulta imprescindible a quien pretenda conocer estos aspectos a la

vez eruditos y sensibles, delicados y rigurosos del gran ciclo románico español, precisamente entre nosotros más dilatado que en otras partes.—G.

GARCÍA FRANCO, Salvador: *Instrumentos náuticos en el Museo Naval*. Instituto histórico de Marina, C. S. de I. C. Madrid, 1959. 276 páginas con numerosas ilustraciones en el texto.

La brillante y eficaz tarea del Instituto histórico de Marina se complementa ahora con este libro singular, archivo acabado y ordenadísimo de los múltiples y variadísimos ingenios atesorados por nuestro Museo Naval, ahora comentados y en buen número reproducidos por primera vez, gracias al celo investigador del autor.

La orientación y la medida del tiempo, el aprecio de la propia velocidad náutica, las distancias siderales y la toma de temperaturas, presiones y estados higrométricos, como el aumento de la visión en anteojos y telescopios y de la propia voz, en vecinas y sirenas, dieron pie a variadísimos instrumentos, no pocas veces obras de arte en sí o en sus estuches, que acrecen el aspecto estético del citado Museo Naval español.

A exponer todo con método e interés, que la constante referencia en ejemplos y comparaciones históricas hace más valioso culturalmente, contribuye esta obra de García Franco, con prólogo del propio director del Museo Naval, el académico y contralmirante valenciano D. Julio Guillén, ejemplo sin duda de la armonía bien conveniente, entre la técnica y el arte.—G. de Monserrat.

IGUAL ÚBEDA, Antonio: *El Cardenal Cisneros*. (Vidas de grandes hombres.) Editorial Seix y Barral. Barcelona, 1957. 124 páginas con láminas intercaladas en el texto.

El profesor Igual Úbeda, después de su conocida e interesante biografía de San Vicente Ferrer, en la misma serie de "Vidas", acomete aquí el estudio de la espléndida personalidad de Cisneros, de quien nos entrega una semblanza cabal y cumplida en la que la ágil prosa empleada encubre el rigor científico a que nos tiene acostumbrados, en todas sus obras, el autor.

Comienza el libro relatándonos los estudios y andanzas del joven Gonzalo Jiménez de Cisneros, su viaje a Italia, la etapa de

confesor de la Reina, su elevación a la Sede Primada toledana y, por último, el nombramiento de Cardenal. Se alternan los capítulos de realizaciones culturales con los de sus actividades políticas, conquista de Orán, regencia, y en todos ellos la figura del humilde franciscano aparece viva y actuante en medio del fecundo comienzo del Estado Moderno español.

Particularmente emotivas son las últimas páginas del libro, en las que se narran los postreros momentos del anciano Cardenal y su lucha dramática con la suerte, anhelante por ver a su Soberano y entregar al joven Carlos las riendas del poder, que detentaba, cosa que desgraciadamente no pudo conseguir. En realidad, en el poco más del centenar de páginas de que consta la obra está todo lo necesario, sin olvidar las motivaciones estéticas de la época, para que el pequeño libro sea una pieza importante en la biblioteca cisneriana.—S. A. F.

MARTÍNEZ MORELLA, Vicente: *La Iglesia de San Nicolás de Alicante*. Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, 1960. 151 páginas. 11 láminas. 4.º.

Una labor plausible y entusiasta, es la que está realizando desde su creación el Instituto de Estudios Alicantinos. Labor fecunda, que ofrece el resultado espléndido de más de XXII volúmenes, todos ellos dedicados a temas diversos relacionales con la bella ciudad de Alicante. En esta serie era preciso el dedicado al arte; y su autor, buscado con cariño no podía ser otro, que el Presidente de la Comisión provincial de Monumentos Histórico-Artísticos, don Vicente Martínez Morellá, sagaz escudriñador de archivos, bibliotecas y conocedor del arte español.

La parroquia de San Nicolás de Alicante, tiene especiales motivos de atracción para el estudioso, pues encierra una serie magistral de detalles y esculturas que reclaman por su valía, un estudio concienzudo analizador de dichas calidades.

Siete interesantes capítulos, compendian la histórica narración, pues sus esculturas, portadas, pinturas y otros elementos, van acompañados de nota precisa, documental, extraída con gran celo, de los documentos conservados, no sólo en el de la parroquia, sino en el Obispado de Orihuela-Alicante y de la Embajada de España en Roma. Es de agradecer que el autor, haya puesto en su curioso estudio unos datos muy impor-

tantes para conocer los períodos de la reconquista cristiana de esa Ciudad que completan el estudio. Felicitación sincera al señor Martínez Morellá y al Instituto de Estudios Alicantinos, patrocinador de la publicación.—*Pedro de Thous*.

SACHAUB-KOCH, Emile: *Sculptures D'Anna Hyatt-Huntington. (1949-1960)*. Lisbonne. 1961. 39 páginas. 38 láminas.

Un estudio valioso e interesante, nos ofrece nuestro correspondiente Emile Sachaub-Koch acerca de la obra artística de la escultora Ana Hyatt-Huntington, artista de mérito y profundas calidades, dotada de una fina sensibilidad, y de una maestría excepcional. Autora, entre otras de la escultura ecuestre del Cid Campeador, erigida en Sevilla en 1929, y cuyas obras estimadas se hallan repartidas en más de 250 Museos del mundo, y muy especialmente en los salones de la Hispanich Society of America de Nueva-York.

El período que se analiza, es el de 1949 a 1960, muy fecundo e interesante, siendo consideradas las obras en toda su profunda calidad.

El trabajo meditado y pulcro de frase y concepto, se publica muy bien ilustrado bajo los auspicios del Instituto Internacional de Artes y Letras en bien cuidada y lujosa edición.—*V. F. S.*

WEISE, Georg: *La plástica del Renacimiento y del prebarroco en la España Septentrional*. Tubingia. 1961. I. VIII + 120 páginas + 258 láms. II, XII + 132 páginas + 288 láms.

El profesor Weise, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Tubingia (Alemania), ha dedicado sus afanes investigadores a un estudio metódico y completo de una faceta interesante y curiosa del Arte Hispánico.

Fruto de ese estudio, y de una labor depuradora, es la obra que comentamos, cuya importancia es clara y definitiva.

En dos volúmenes explana su estudio, con deducciones propias y de alto valor. Acompaña a esta explicación más de 450 fotografías que ilustran y aclaran los conceptos y manifestaciones.

El primer volumen está dedicado al estudio de la plástica en la primera fase del Renacimiento en la España Septentrional,

llegando en ese análisis hasta el prebarroco. El segundo es para el estudio de la relación del Arte Hispánico con el alto Renacimiento Italiano, relación que nos lleva al conocimiento interesante y valioso del arte en los tiempos del barroco.

Para una más amplia difusión y conocimiento de la obra en los países de habla castellana, se ha editado un resumen en Español que ha de contribuir en gran manera a que las doctas explicaciones del profesor Weise lleguen a los países de la antigua América española, donde tantos valencianos supieron dejar sus huellas artísticas, testimonio imperecedero de un arte de fuerte raigambre española cuyo conocimiento y estudio es de alto valor para puntualizar los verdaderos orígenes del arte en aquellas tierras, circunstancia que ya en notas anteriores hemos destacado en su relación especial.

Habida cuenta de que el profesor Weise no ha regateado esfuerzo ni sacrificio alguno para un completo dominio de la materia, merece las felicitaciones efusivas que con gusto le tributamos, como también a la casa editora Hopfer, que ha presentado la obra con gran lujo de ilustraciones, digno esfuerzo en consonancia no sólo del tema, si que también del autor.—*V. F. S.*

VIDAL ISERN, José: *Hombres de Ayer*. Palma de Mallorca. 1961. 149 págs. 10 láms. y varios grabados. 4.º.

Con sugestivo título, *Hombres de Ayer*, cobija el autor treinta semblanzas, curiosas, interesantes, escritas con el más imparcial criterio en una prosa amena que acucia a su lectura.

Vidal e Isern, nuestro correspondiente escritor pulcro y sutil, ha recogido brillantes semblanzas escritas en diferentes periódicos y revistas, en las cuales, con su peculiar estilo, cala con intensidad en la vida y quehacer de los biografiados.

Treinta semblanzas distintas y diversas, en las cuales entran personajes bien dispares como Fray Junípero Serra, Antonio Maura, José M.^a Quadrado, Rubén Darío, Ramiro de Maeztu y otros más, políticos, literatos, militares, filólogos, cada uno con su personalidad destacada, con su justeza de calificación.

Conviene destacar la semblanza de don Antonio Vidal Vaquer, espíritu cristiano y bondadoso—padre del autor—, en la cual su pluma, llevada por afectos familiares, parece que escribe las más sencillas, pero

emotivas frases, retrato fiel de una vida sin descanso, dedicada a la defensa de sus más hondos ideales. Periodista insigne, supo llevar a las conciencias de sus lectores, la clara visión de los problemas vitales.

El no disponer de mayor espacio nos veda hacer resaltar las dedicadas al Arquiduque Luis Salvador, las encariñadas de Mo-

sén Miguel Costa y José Martínez Ruiz "Azorín" y otras curiosas y estimables.

Digamos como nota final que el volumen ha sido cuidado, su presentación es muy aceptable y que el conjunto es acabadas calidades, por lo que felicitamos muy sinceramente a su autor.—V. F. S.

APORTACIONES BIBLIOGRÁFICAS AL CENTENARIO VELAZQUEÑO

La bibliografía aparecida en España y en el extranjero, con motivo del tercer centenario de la muerte de Velázquez, ha sido muy numerosa.

En primer lugar hablaremos de *Varia Velazqueña* (Tomos I y II), publicación editada por la Dirección General de Bellas Artes. Han colaborado en esta obra un nutrido y selectísimo grupo de escritores, entre los que se encuentra el Director de ARCHIVO, enfocando la personalidad de Velázquez, y su obra, desde distintos y muy originales puntos de vista.

El primer tomo, dedicado exclusivamente a los trabajos de investigación, reúne éstos en varios grupos de cierta homogeneidad. El tomo segundo de esta obra, también interesantísimo, se divide en cinco partes: "Elogios poéticos al arte y las obras de Velázquez" —desde Francisco Pacheco a Eduardo Marquina—, "Textos y comentarios críticos sobre la vida, la obra y el arte de Velázquez" —desde Baltasar Cepeda a Eugenio d'Ors—, "Documentos relativos a Velázquez" —prácticamente la inmensa mayoría de los conocidos y algunos inéditos—, "Cronología velazqueña" —realizada con un sentido ampliamente cultural—, y, finalmente, un nutridísimo conjunto de láminas correspondientes a los trabajos de investigación insertos en el tomo primero. Sólo nos resta añadir que tal publicación fue planeada, dirigida y anotada por don Antonio Gallego Burín, con su proverbial pericia y finura y que su prematuro fallecimiento le impidió gozar del éxito que dicha publicación ha obtenido.

El Instituto "Diego Velázquez" ha estado presente en dicho Centenario con sus dos revistas periódicas: *Archivo Español de Arte* y *Revista de Ideas Estéticas*. La primera de dichas publicaciones ha dedicado tres números (los 130-131 y 132, los dos primeros formando un volumen doble) a exaltar aspectos de la personalidad velazqueña. Semejante directriz es la seguida por la *R. I. E.*, la cual, en sus últimas páginas (número 71) expone una imaginaria e interesante "Galería velazqueña", integrada por lienzos de positiva importancia, en el corpus total de la pintura del pintor de Felipe IV, de cada uno de los cuales se incluye el comentario, más o menos extenso, o acotación, realizados por escritores españoles desde 1800 a 1960. Tanto en una publicación como en otra encontramos los sugerentes puntos de vista de algunas de las principales plumas críticas del momento artístico actual.

En segundo lugar dicho Instituto ha publicado un libro, bajo la dirección de don Diego Angulo, titulado *Velázquez. Homenaje en el tercer centenario de su muerte*, en el que se reúnen biografías del pintor, hechas en los siglos XVII y XVIII, comentarios dedicados a él en los mismos siglos, cartas, documentos contempo-

ráneos, autógrafos y facsímiles de documentos e impresos, así como un conjunto de seleccionadas láminas en torno de la vida y la obra del pintor.

Hacemos mención seguidamente del número extraordinario de la revista *Goya* (núms. 37-38), en la que el Profesor Camón Aznar ha logrado reunir un conjunto notabilísimo de trabajos, acompañados de cuidadas reproducciones —con gran abundancia de detalles— de obras velazqueñas, loable coyuntura que permite al estudioso captar matices que pueden escapar en reproducciones de conjunto. Cierra el número un “Homenaje poético a Velázquez”, realizado por poetas actuales, de plena vigencia y categoría estética reconocida.

La revista *Mundo Hispánico* ha recogido en su número 155, dedicado íntegramente a Velázquez, muy diversos trabajos con él relacionados, entre los que se incluyen fragmentos de conferencias, que en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, tuvieron lugar, dentro de un curso en el que se estudiaron la figura y la obra del pintor sevillano.

Queremos hacer también mención de cómo la UNESCO ha querido acercar al gran público la figura y la obra de Velázquez por medio de esa pulcra publicación titulada *El Correo de la UNESCO*, correspondiente a diciembre de 1960, acertada en los trabajos que inserta y en las notables reproducciones y detalles de obras que acompañan a aquéllos.

Finalmente, sin referirnos a revistas y diarios de gran difusión, que han recogido entre sus páginas breves, pero sustanciales artículos sobre nuestro pintor, terminaremos esta rápida ojeada mencionando el interesantísimo catálogo de la exposición “Velázquez y lo velazqueño”, celebrada recientemente en Madrid, homenaje al pintor de “Las Lanzas”, y que resulta, como fácilmente puede colegirse, un auxiliar de primera magnitud para todo investigador velazquista.

A continuación, y por considerarlo de utilidad, damos a los lectores de ARCHIVO una lista alfabetizada por autores, de los artículos contenidos en las publicaciones anteriormente reseñadas.

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ

- Ainaud de Lasarte, J.: “Velázquez y Barcelona”, *Mundo Hispánico*, 155, pág. 40.
 —: “Velázquez y el retrato de D. Fernando de Valdés”, *Varia*, I, 310-315.
 Angulo Iñiguez, D.: “La fábula de Vulcano, Venus y Marte y La fragua”, *Archivo Español de Arte*, 130-131, páginas 149-182.
 —: “La imposición de la casulla a San Ildelfonso, de Velázquez”, *A. E. A.*, 130-131, págs. 290-291.
 —: “Los Borrachos”, *Mundo Hispánico*, pág. 12.
 —: “Fábulas mitológicas de Velázquez”, *Goya*, 37-38, págs. 104-119.
 Atienza, J.: “Heráldica velazqueña”, *Mundo Hispánico*, pág. 4.
 Azcárate, J. M.^a: “Noticias sobre Velázquez en la Corte”, *A. E. A.*, 132, páginas 357-385.
 —: “La alegoría de Las Hilanderas”, *Varia*, I, 344-351.
 Baticle, J.: “Recherches sur la connaissance de Velázquez en France de 1650 a 1830”, *Varia*, I, 532-552.
 Becherrucci, L.: “Per i ritrati del Velázquez agli Uffizi”, *Varia*, I, 239-295.
 Benet, R.: “Manet y Renoir ante Velázquez”, *Varia*, I, 514-521.
 Blanco Soler: “Breve comentario de un métrico a la pintura de Velázquez”, *Goya*, 102-103.
 Bonet Correa, A.: “Velázquez y los jardines”, *Goya*, 124-129.
 —: “Velázquez, arquitecto y decorador”, *A. E. A.*, 130-131, págs. 215-250.
 —: “La iglesia de San Juan y las exequias de Velázquez”, *Varia*, I, 705-708.
 Borelius, A.: “En torno a Los borrachos”, *Varia*, I, 245-249.
 Bottineau, Y.: “La cour d'Espagne et l'oeuvre de Velazquez dans la première moitié du XVIII^e siècle”, *Varia*, I, 553-560.

- Brunetti, E.: "Per il soggiorno fiorentino del Velázquez", *Varia*, I, 296-300.
- Buschbeck, E.: "Quelques observations sur le concept de l'enfant chez Velazquez et ses disciples", *Varia*, I, 365-368.
- Camon Aznar, J.: "Desde el primer plano al infinito", *R. I. E.*, 193-200.
- : "El impresionismo de Velázquez", *Goya*, 136-148.
- : "El concepto del espacio en Velázquez", *Varia*, I, 122-133.
- : "El espacio", *Mundo Hispánico*, 15.
- Campo Alange, Condesa de: "La magia natural de Velázquez", *Varia*, I, 116-121.
- Casares, M.: "El expediente de genealogía y limpieza de sangre de Alonso Cano y una nota sobre Velázquez", *Varia*, 447-451.
- Caturla, M. L.: "Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro", *A. E. A.*, 132, págs. 333-355.
- : "Velázquez y Zurbarán", *Varia*, I, 463-470.
- Cirici-Pellicer, A.: "El tema del vacío central en la plástica de Velázquez", *Varia*, I, 134-146.
- Cirlot, J. E.: "La composición en la pintura de Velázquez", *Varia*, I, 167-170.
- Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya: "El pintor reencontrado", *El Correo*, 32.
- : "El caballo blanco de Velázquez", *Varia*, I, 323-327.
- Chueca Goitia, F.: "El alcázar interior de Velázquez", *Goya*, 50-63.
- : "El espacio en la pintura de Velázquez", *Varia*, I, 147-162.
- Díaz-Plaja, G.: "Velázquez y la poesía", *Varia*, I, 618-635.
- Díez del Corral, J. L.: "Los paisajes de la Villa Médicis y el espíritu de la Antigüedad", *Varia*, I, 264-292.
- Dorival, B.: "Velazquez et la critique d'art française aux XVII^e et XVIII^e siècle", *Varia*, I, 526-531.
- Dos Santos, R.: "Velázquez e a pintura europeia do seu tempo", *Goya*, 3.
- : "O subjetivismo de Velasquez", *Varia*, I, 68-70.
- Eeckhout, P.: "Le Repas frugal du Musée de Gand", *Varia*, I, 373-377.
- Fitcher, W.: "Una poesía contemporánea inédita sobre las bodas de Velázquez", *Varia*, I, 636-639.
- G. de Marco, C.: "Los niños en la pintura de Velázquez", *Varia*, I, 352-364.
- Gállego, J.: "Velázquez en el arte de su tiempo", *R. I. E.*, 217-236.
- : "Velázquez, pintor de retratos", *Goya*, 32-49.
- : "Velázquez y el arte moderno", *El Correo*, 23-29.
- Garagorri, P.: "Velázquez, pintor de existencias", *Varia*, I, 100-112.
- García Chico, E.: "Notas sobre Velázquez. Diego Valentín Díaz", *Varia*, I, 692-695.
- García Viñolas, M. A.: "La plancha de Don Diego", *Mundo Hispánico*, 39.
- Garín Ortiz de Taranco, F. M.ª: "Reflejos velazqueños en Valencia", *Varia*, I, 522-525.
- Gaya Nuño, J. A.: "Juan Bautista del Mazo, el gran discípulo de Velázquez", *Varia*, I, 471-481.
- : "Picaresca y tremendismo en Velázquez", *Goya*, 92-101.
- : "Velázquez, Las Meninas y Picasso", *Mundo Hispánico*, 54-56.
- Gerstenberg, K.: "Velázquez als humanist", *Varia*, I, 207-216.
- Giménez Caballero, E.: "El prólogo al Quijote, el Discurso del Método y Las Meninas", *Mundo Hispánico*, 50-52.
- Gómez Moreno, M.: "Sobre Los Borrachos y otros problemas velazqueños", *Varia*, I, 688-691.
- Gómez de la Serna, R.: "Velázquez, esencia de la realidad española", *Varia*, I, 5-33.
- : "Diego Velázquez", *Goya*, 149-150.
- Groenvold, M.: "La vieja frutera (cuadro atribuido a Velázquez, en Noruega)", *Varia*, I, 369-372.
- Gudiol, J.: "Algunas réplicas en la obra de Velázquez", *Varia*, I, 414-419.
- Gue Trapier, E.: "The cleaning of Velasquez", *Varia*, I, 320-322.
- Guinard, P.: "Velasquez et les romantiques francaises", *Varia*, I, 561-573.
- Harris, E.: "La misión de Velázquez en Italia", *A. E. A.*, 130-131, págs. 109-136.
- Hernández Perera, J.: "Carreño y Velázquez", *Varia*, I, 482-498.
- : "Sobre un retrato del Conde-Duque de Olivares", *A. E. A.*, 130-131, páginas 290-293.
- : "Velázquez y las joyas", *A. E. A.*, 130-131, págs. 251-286.
- : "Un Cristo de marfil llevado por Velázquez al panteón de El Escorial", *A. E. A.*, 130-131, págs. 295-297.
- Herrero, M.: "Confrontación entre Velázquez y Cervantes", *Varia*, I, 613-617.
- Iñiguez, F.: "La Casa del Tesoro, Veláz-

- quez y las obras reales", *Varia*, I, 648-682.
- Kehrer, H.: "Esencia y sentido del arte de Velázquez", *Varia*, I, 34-37.
- Lafuente Ferrari, E.: "Velázquez y los retratos del Conde-Duque de Olivares", *Goya*, 64-91.
- : "Felipe IV", *Mundo Hispánico*, 21-25.
- : "Velázquez en Ortega y Gasset", *Varia*, I, 579-612.
- : "El mensaje del arte velazqueño" *Catálogo de la Exposición "Velázquez y lo velazqueño"*, 13-17.
- : "La primacía de lo humano", *El Correo*, 14-18.
- Lafín Entralgo, P.: "La rueda de Las Hileras", *Varia*, I, 163-166.
- : "La muerte de Velázquez", *A. E. A.*, 130-131, págs. 101-107.
- Lambert, E.: "Velázquez y Manet", *Goya*, 134-135.
- Laprair, A.: "Francisco Sánchez: A possible influence on some aesthetic ideas of Diego de Silva Velasquez", *Varia*, I, 217-232.
- Lira, O.: "Pintor existencial", *Mundo Hispánico*, 35-38.
- Longhi, R.: "Velázquez 1630. La Riña en la Embajada de España", *Varia*, I, 328-334.
- López Ibor, J. J.: "Las dimensiones psicológicas en la pintura de Velázquez", *Varia*, I, 71-75.
- López Navío, J.: "Matrimonio de Juan Bautista del Mazo con la hija de Velázquez", *A. E. A.*, 132, págs. 387-419.
- López Rey, J.: "Pincelada e imagen en Velázquez", *Varia*, I, 200-206.
- : "Nombre y nombradías de Velázquez", *Goya*, 4-5.
- López Serrano, M.: "Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo", *Varia*, I, 499-513.
- López de Toro, J.: "Velázquez en La Granja de San Ildefonso", *Varia*, I, 420-428.
- Lorente, M.: "Velázquez y la Villa Médicis", *Varia*, I, 257-263.
- : "El Casón del Buen Retiro, sede de la Exposición", *Catálogo*, 21-25.
- : "La Vista de Zaragoza, por Velázquez y Mazo", *A. E. A.*, 130-131, 183-189.
- Lozoya, Marqués de: "Los caballos", *Mundo Hispánico*, 13.
- : "Velázquez, paisajista", *Goya*, 120-123.
- Luent, P.: "Velázquez, pintor de la vida", *El Correo*, 4-10.
- Maravall, J. A.: "Velázquez o la pintura como captación de la realidad", *Varia*, I, 48-67.
- Martín González, J. J.: "Algunas sugerencias acerca de los Bufones de Velázquez", *Varia*, I, 250-256.
- : "Velázquez, pintor religioso", *Goya*, 16-31.
- Martínez Campos, C.: "La rendición de Breda", *Mundo Hispánico*, 47-49.
- Martínez Ruiz ("Azorín"): "Velázquez... demasiado", *Varia*, I, 1-2.
- Montes, E.: "Velázquez en Italia", *Mundo Hispánico*, 45.
- Montoto, S.: "Su Sevilla", *Mundo Hispánico*, 16-18.
- Moreno Galván, J. M.: "Velázquez contra Cezanne", *Mundo Hispánico*, 57-61.
- Oliveira, M. de: "O fenómeno velazqueño e o seu universalismo", *Varia*, I, 45-47.
- Orozco Díaz, E.: "Un aspecto del barroquismo de Velázquez", *Varia*, I, 184-199.
- Panero, L.: "La Rosa en la Balanza: un nombre para la Venus del Espejo", *Mundo Hispánico*, 69.
- Pantorba, B.: "Notas sobre cuadros de Velázquez perdidos", *Varia*, I, 382-399.
- : "La pintura de Velázquez", *R. I. E.*, 201-216.
- : "Cuadros perdidos para España", *Mundo Hispánico*, 65-66.
- : "Velázquez en Londres", *Goya*, 6-15.
- Pardo Canalís, E.: "Velázquez visto por Mariano de Cavia", *Varia*, I, 574-578.
- Pemán, C.: "Sobre autorretratos de juventud de Velázquez", *Varia*, I, 696-704.
- Pemán, J. M.^a: "Verdad y límite de Velázquez como Pintor de la Corte", *Varia*, I, 94-99.
- Perera, A.: "Velázquez, pintor de miniaturas", *Varia*, I, 378-381.
- Pérez Sánchez, A. E.: "Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio", *A. E. A.*, 130-131, páginas 293-295.
- Pidal Bernaldo de Quirós, R.: "Dialogando con Velázquez" *Varia*, I, 38-44.
- Pita Andrade, J. M.: "El itinerario de Velázquez en su viaje a Italia", *Goya*, 151-152.
- : "Noticias en torno a Velázquez en el Archivo de la Casa de Alba", *Varia*, I, 400-413.
- : "Dos recuerdos del segundo viaje a Italia", *A. E. A.*, 130-131, págs. 287-290.
- Pruvost-Auzas, J.: "L'Apotre Saint Thomas

- de Velasquez au Musèe des Beaux-Arts d'Orleans", *Varia*, I, 316-319.
- Rocamora, P.: "El mirar de Velázquez", *Varia*, I, 113-115.
- Rof Carballo, J.: "Velázquez y la Normandía", *Varia*, I, 76-93.
- Roig, A.: "Del sentimiento religioso de Velázquez", *Mundo Hispánico*, 27-30.
- Sampelayo, J.: "Aquel 6 de Agosto de 1860", *Mundo Hispánico*, 63.
- Sánchez Cantón, F. J.: "El hombre que ocupaba la Torre del Tesoro", *El Correo*, 34-38.
- : "Los libros españoles que poseyó Velázquez", *Varia*, I, 640-648.
- : "La Venus del espejo", *A. E. A.*, 130-131, págs. 137-148.
- : "Un crítico adverso a Velázquez", *Goya*, 130-133.
- : "Su intimidad", *Mundo Hispánico*, 14.
- Soehner, H.: "Die Herkunft der Bodegones Velazquez", *Varia*, I, 233-244.
- Soria, M. S.: "Velázquez and Tristan", *Varia*, I, 456-462.
- Temboury, J.: "Alonso Cano y Velázquez", *Varia*, I, 429-446.
- Tolnay, Ch.: "La Venus au miroir de Velasquez", *Varia*, I, 340-343.
- Urmeneta, F.: "Directrices teológicas ante el arte sagrado y las teorías de Pacheco", *R. I. E.*, 237-252.
- Valbuena, A.: "Velázquez y los temas del Barroco", *Mundo Hispánico*, 31-34.
- : "Velázquez y la evasión del espejo mágico", *Varia*, I, 175-183.
- Válgoma, D. de la: "Por qué el santiguista Velázquez no residió en galeras", *Varia*, I, 683-687.
- : "Una injusticia con Velázquez. Sus probanzas de ingreso en la Orden de Santiago", *A. E. A.*, 130-131, págs. 191-214.
- Vázquez Díaz, D.: "Incomprensión primera y devoción", *Varia*, I, 3-4.
- Vos, H.: "Ueber das Bildnis des Maggior-domo Segni von Velazquez", *Varia*, I, 335-339.
- Yebe, Condesa de: "Spínola, el de Breda", *Varia*, I, 301-309.
- Walker, J.: "Velazquez and visualistic painting", *Varia*, I, 171-174.
- Wethey, H. E.: "Velazquez and Alonso Cano", *Varia*, I, 452-455.

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA

ACADEMICOS HONORARIOS

- Excmo. Sr. D. José Ibáñez Martín.
Excmo. Sr. D. José Capuz Mamano.
Excmo. Sr. D. Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya.
Excmo. Sr. D. Manuel Benedito Vives.
Excmo. Sr. D. Federico García Sanchiz.

ACADEMICOS DE NUMERO

Fecha de posesión	
3-6-1924	Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso : Calle del Mar, 27.
3-6-1927	Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó : Plaza del Caudillo, 9. Teléfono 21 02 32.
3-1-1928	Excmo. Sr. D. Manuel González Martí : Calle de María de Molina, 2. Tel. 21 19 95.
11-12-1935	Ilmo. Sr. D. Angel Romani Verdeguer : Calle de Cirilo Amorós, 48. Tel. 21 35 39.
11-5-1936	Ilmo. Sr. D. Leandro de Saralegui López-Castro : Calle Plátanos, 3. (Benicalap). Tel. 31 06 94.
1-6-1940	Ilmo. Sr. D. Eduardo López Chavarri : Calle del Periodista Badía, 7. Tel. 21 89 69.
8-4-1941	Ilmo. Sr. D. Antonio Gómez Davó : Calle del Pintor Sorolla, 37. Teléfono 21 25 47.
2-6-1941	Ilmo. Sr. D. Felipe M. ^a Garín Ortiz de Taranco : Calle del Reloj Viejo, 9. Tel. 21 38 02.
11-3-1943	Ilmo. Sr. D. Rafael Sanchís Yago : Calle de Burriana, 48. Teléfono 27 18 96.
28-6-1946	Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado : Calle de Mariano Aser, 7. (Burjasot).
8-2-1947	Ilmo. Sr. D. Francisco Alcaide Vilar : Calle de Caballeros, 9. Teléfono 21 63 67.

Fecha de posesión	
26-5-1948	Ilmo. Sr. D. José M. ^a Bayarri Hurtado: Subida del Toledano, 6. Tel. 21 72 17.
15-6-1948	Ilmo. Sr. D. José Segrelles Albert: Calle de Cirilo Amorós, 76. Teléfono 21 80 13.
19-12-1950	Ilmo. Sr. D. Roberto Rubio Rosell: Calle Alta, 22, 3.º.
29-11-1952	Ilmo. Sr. D. Jenaro Lahuerta López: Calle del Conde de Salvatierra de Alava, 14. Tel. 21 88 87.
28-4-1953	Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro: Calle de Cirilo Amorós, 80. Tel. 22 03 04.
7-11-1953	Excmo. Sr. D. Fernando Núñez Robres, Marqués de Montortal: Plaza de Tetuán, 3. Tel. 21 21 02.
21-6-1956	Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis: Calle de Colón, 74. Teléfono 21 28 32.
22-5-1958	Ilmo. Sr. D. Francisco Almela Vives. Paseo de Valencia al Mar, 1. Tel. 21 82 24.
1-7-1958	Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador. Avenida del Marqués de Sotelo, 9. Tel. 21 32 82.
4-7-1958	Ilmo. Sr. D. Vicente Beltrán Grimal. Avenida del Doncel Luis Felipe García Sanchiz, 210. Tel. 23 00 49.
5-6-1960	Ilmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuentes. Calle del Gobernador Viejo, 14. Tel. 22 76 79.
3-3-1961	Ilmo. Sr. D. Luis Albert Ballesteros. Calle de Navellos, 8. Tel. 21 46 84.

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

Fecha nombramiento		Residencia
6-11-1928	Ilmo. Sr. D. Ignacio Pinazo Martínez. Luis G. Cobeña, 18	Madrid.
8-11-1932	Excmo. Sr. D. José Francés Sánchez-Heredero. General Goded, 19	Madrid.
9-4-1940	Ilmo. Sr. D. Víctor Moya Calvo. Menéndez Pelayo, 194	Barcelona.
14-5-1943	Ilmo. Sr. D. Vicente Navarro Romero. Enrique Granados, 151	Barcelona.
2-2-1944	Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez Palacios. La Gasca, 125	Madrid.
29-4-1944	Ilmo. Sr. D. Fernando José de Larra y Larra. Paseo del Prado, 18	Madrid.
23-6-1944	Ilma. Sra. D. ^a Elena Sorolla García, Av. Reina Victoria, 71	Madrid.
14-5-1946	Excmo. Sr. D. Francisco J. Sánchez Cantón. Alfonso XII, 42	Madrid.
10-12-1946	Ilmo. Sr. D. Juan Sedó Peris-Mencheta. Ronda de San Pedro, 23	Barcelona.

Fecha nom- bramiento		Residencia
6-5-1947	Ilmo. Sr. D. José Hernández Díaz. Adriano, 41	Sevilla.
2-7-1948	Rvdo. Sr. D. Manuel Milian Boix. San Miguel, 5	Vinaroz.
5-4-1949	Ilmo. Sr. D. Juan Jáuregui Briales. Juan de Reyes, 11	Málaga.
23-5-1950	Ilmo. Sr. D. José Vidal Isern. Plaza de la Seo, 7	Palma de Mallorca.
5-5-1951	Ilmo. Sr. D. Ramón Ferreiro Rodríguez-Lago. San Bernardo, 81	Madrid.
6-5-1952	Excmo. Sr. D. Francisco Prieto-Moreno Pardo. Sagasta, 30	Madrid.
6-5-1952	Ilmo. Sr. D. Pedro Benavent de Barberá y Abelló. Negli, 28-30. Torre	Barcelona.
24-2-1953	Ilmo. Sr. D. Carlos Sarthou Carreres	Játiva.
24-2-1953	Ilmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis. Calabria, 75	Barcelona.
16-5-1953	Excmo. Sr. D. Modesto López Otero. Pinar, 9	Madrid.
1-12-1955	Ilmo. Sr. D. Federico Mares Deulovol. Condes de Barcelona, 10	Barcelona.
12-4-1957	Ilmo. Sr. D. César Martinell Brunet. Av. José Antonio, 539	Barcelona.
12-4-1957	Ilmo. Sr. D. Francisco Pons-Arnau Sorolla. Av. de la Habana, 71	Madrid.
28-5-1957	Ilmo. Sr. D. Amadeo Ruiz Olmos. A. Moreno, 145	Córdoba.
7-1-1958	Ilmo. Sr. D. Enrique García Carrilero. Donoso Cortés, 18	Madrid.
7-1-1958	Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari. Velázquez, 45	Madrid.
7-1-1958	Ilmo. Sr. D. Pedro Antonio Pérez Ruiz. José Antonio, 8	Segovia.
17-1-1958	Ilmo. Sr. D. José-Crisanto López Jiménez. Platerías, 68	Murcia.
7-1-1959	Ilmo. Sr. D. Juan Bautista Porcar Ripollés	Castellón.
3-3-1959	Ilmo. Sr. D. Angel Sánchez Gozalbo. Vera, 40	Castellón.
-5-1959	Ilmo. Sr. D. Manuel Castro Gil. Marqués de Urquijo, 33	Madrid.
7-6-1959	Excmo. Sr. D. José Camón Aznar. Serrano, 120	Madrid.
7-7-1959	Excmo. Sr. D. Vicente Traver Tomás. Paseo de Ribalta, 5	Castellón.
3-2-1960	Alejandro Ferrant Vázquez	Madrid.
3-2-1960	Rafael Masanet Fons	Las Palmas.

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nom- bramiento		Residencia
14-12-1940	Prof. Emile Sachub-Koch Lauffer. Gustave Ador, 42	Ginebra (Suiza).
8-4-1941	Prof. Mr. Henry Field	Chicago (Estados Unidos).
8-4-1941	Prof. Edouard Sandoz. Le Denan- tou-Ouchy	Laussanne (Suiza).
9-1-1943	Ilmo. Sr. D. Xavier de Salas Bosch. Instituto de España ...	Londres (Inglaterra).
12-3-1943	Prof. D. Cesco Vian	Milán (Italia).
24-4-1947	Profesor Enrico Gerardo Carpani. Cassella Postale 72	Bologna (Italia).
16-12-1947	Prof. Remo Rómulo Luca. Via Porta Latina, 4	Roma (Italia).
15-3-1949	Prof. Charles Corm	Beyrouth (Líbano).
15-3-1949	Prof. Hon Werner Hentzen. Villa Monbijou	Hiltertingen (Suiza).
6-4-1954	Prof. Elvino G. P. Struccogni ...	Roma (Italia).
6-11-1955	Prof. Hon Henry Reynaud	Ginebra (Suiza).
8-11-1955	Prof. Emile Fabre	Cannes (Francia).
1-3-1959	Prof. Mr. William Spencer Cook. East 80th Street, 17	New-York (Estados Unidos).
6-6-1959	Excmo. Sr. D. Abel Viana	Beja (Portugal).
6-12-1960	Don José Doñate Sebastián	Villarreal de los Infantes (Cas- tellón).
6-12-1960	Prof. Martín S. Soria	East Lansing. Michigan (Esta- dos Unidos).

SEÑORES PRESIDENTES DESDE LA REORGANIZACION DE LA ACADEMIA EN EL AÑO 1849, HASTA LA FECHA

	Fecha del nombramiento	Fecha del cese por fallecimiento
Excmo. Sr. D. José Agulló, Conde de Ri- palda	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	24 enero 1961
Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó	18 feb. 1961	

ÍNDICE DE MATERIAS

	<i>Págs.</i>
Francisco Mora, compañero y amigo, por <i>Javier Goerlich Lleó</i>	5
La pintura valenciana medieval (continuación). El "Maestro de la Porciúncula", Berthomeu, por <i>Leandro de Saralegui</i>	8
Velázquez y Domingo. Una cita de "Azorín", por <i>Felipe María Garín Ortiz de Taranco</i> .	21
El poeta Théophile Gautier ante el pintor José Ribera, por <i>Francisco Almela y Vives</i> .	24
A propósito de las pinturas de Jerónimo Jacinto de Espinosa en el Museo de Bellas Artes de Valencia, por <i>Vicente Ferrán Salvador</i>	39
El frontal de San Vicente de Liesa (Aragón), por <i>Walter S. Cook</i>	64
En el III Centenario de la muerte de Velázquez, por <i>José Crisanto López Jiménez</i> ...	74
Jacomart, por <i>Vicente Aguilera Cerni</i>	80
Sobre Velázquez y lo velazqueño en Valencia, por <i>Salvador Aldana Fernández</i>	96
Don Francisco Mora Berenguer, visto por un saguntino, por <i>Santiago Bru y Vidal</i> ...	107
Las obras y los días, por <i>Vicente Aguilera Cerni</i>	110
Crónica académica, por <i>Felipe María Garín Ortiz de Taranco</i>	117
In memoriam	125
Biblioteca. Reseña de libros, noticias y comentarios	130
Relación de señores académicos	142

PUBLICACIONES RECIBIDAS POR INTERCAMBIO

- Academia.** (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.) Madrid.
- Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona.** Barcelona.
- Archivo Español de Arte.** Instituto Diego de Velázquez. Madrid.
- Archivo Español de Arqueología.** Instituto Diego de Velázquez. Madrid.
- Archivo Hispalense.** Sevilla.
- Archivo de Beja.** Beja (Portugal).
- Anales del Centro de Cultura Valenciana.** Valencia.
- Archivo de Prehistoria Levantina.** Servicio de Investigación Prehistórica de la Excm. Diputación Provincial. Valencia.
- Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes.** Córdoba.
- Boletín de la Real Academia de la Historia.** Madrid.
- Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura.** Castellón de la Plana.
- Belas Artes.** Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Lisboa (Portugal).
- Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana.** Palma de Mallorca.
- Boletín do Museo de Arte Antigua** (Portugal).
- Biblioteconomía.** Barcelona.
- Bulletin of Rhode Island School Design.**
- Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid.**
- British Book News.**
- Fede e Arte.** Roma (Italia).
- Goya** (Publicación de la Fundación Lázaro Galdiano). Madrid.
- O Instituto.** Coimbra (Portugal).
- Príncipe de Viana.** Boletín de la Institución "Príncipe de Viana", de la Diputación Foral de Navarra, Pamplona.
- Penyagolosa.** Revista de la Excm. Diputación Provincial de Castellón de la Plana.
- Teruel.** Órgano del Instituto de Estudios Turolenses. Teruel.
- Liverpool Bulletin.** (Libraries Museum & Arts Committee). Inglaterra.
- Quaderny di Storia dell'Architettura.** Roma (Italia).
- Boletín de Información Municipal del Ayuntamiento de Valencia.** 1960.
- Valencia atracción.** Sociedad Valenciana de Fomento del Turismo.
- Propiedad y Construcción.** Boletín de la Cámara de la Propiedad Urbana de Valencia.

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

Ercmo. Sr. D. Javier Goerlich Ueó
Presidente

Ercmo. Sr. D. Manuel González Martí

Ilmo. Sr. D. Leandro de Saralegui López-Castro

Ilmo. Sr. D. Eduardo López Chavarri

Ilmo. Sr. D. Felipe M.^a Garin Ortiz de Taranco
Director de la Revista

Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador
Subdirector de la Revista

Ilmo. Sr. D. José M.^a Bayarri Hurtado

Ilmo. Sr. D. Manuel Síguenza Alonso
Secretario general

ARCHIVO DE ARTE VALENTINO 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.

Redacción y Administración: Calle S. Pío V, 9, Valencia.

Precio de esta publicación: Enero-Diciembre de 1961, 125 pesetas.